U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Cultura, Território, Memória Coletiva

Processos de reativação no Convento de Santo Cristo da Barca em Almeida

Rita Mendes Paralvas

M

2026

Cultura, Território, Memória Coletiva
Processos de reativação no Convento de Santo Cristo da Barca em Almeida

Rita Mendes Paralvas

FACULDADE DE ARQUITETURA

CULTURA
TERRITÓRIO
MEMÓRIA COLETIVA

Processos de reativação no Convento de Santo Cristo da Barca em Almeida

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Rita Mendes Paralvas

Orientação: Carla Garrido de Oliveira [FAUP]
Co-orientação: Nuno Grande [DArq-UC]

FAUP 2026

aos meus **avós**,

ao avô **Nando**, pelo gosto em aprender

à avó **Dora**, pela liberdade

ao avô **Nel**, pela malandrice

à avó **Nô**, pela força

NOTA PRÉVIA

A presente dissertação encontra-se redigida segundo o Novo Acordo Ortográfico.

Sempre que necessário, procederam-se a pequenos ajustes de maiúsculas e minúsculas para a integração harmoniosa das citações no corpo do texto. As palavras e expressões em língua estrangeira apresentam-se em itálico.

O grafismo e a paginação do documento foram concebidos para leitura e visualização em dupla página.

AGRADECIMENTOS

Finda a viagem, tanto difícil quanto recompensadora, não posso deixar de agradecer a todos aqueles que direta ou indiretamente fizeram parte desta conquista.

Agradeço à equipa de orientação, aos professores **Carla Garrido** e **Nuno Grande**, pela amizade, sabedoria e confiança.
Aos entrevistados, **Carlos Antunes**, **Désirée Pedro** e **Marta Aguiar** pela disponibilidade, generosidade e partilha.

Às minhas grandes amigas, **Maria** e **Pires**, que felizmente não sabem o que é um corte ou uma planta.

Aos meus amigos com quem vi o mundo, mais ou menos de perto: à **Sara** e à **Kate**; à **Joana**; ao **Henrique**; à **Rita** e à **Teresa**; ao **Gabi**; à **Marta** e à **Matilde**.

Aos meus **amigos da escalada**, pelas viagens, concertos e francesinhas, em especial à Meggie.

Ao **Mota** e ao **Ângelo**, que são como irmãos.

Ao **Filippo**, por esta longa caminhada.

À **Titi**, que me ajuda a crescer.
Ao **Vicente**, que me ajuda a relativizar as dores de crescimento.

Ao meu **pai**, que me dá o mundo.
À minha **mãe**, que me dá os anéis de Saturno.

RESUMO

A presente dissertação debruça-se sobre os processos de reativação do património arquitetónico e da memória coletiva em territórios raianos de baixa densidade, tomando como caso prático o Convento de Santo Cristo da Barca, em Almeida. Perante o acentuado declínio demográfico e consequente abandono do mundo rural beirão, o complexo conventual barroco afirma-se como paradigma de um 'património expectante'. Questiona-se, assim, em que medida a criação contemporânea e a arquitetura podem atuar como catalisadores da regeneração territorial e da participação cívica.

Para enquadrar esta problemática, o trabalho estrutura-se em três campos conceptuais interconectados: as políticas culturais promovidas no Portugal contemporâneo; as teorias do património e a sua aplicabilidade na criação de alternativas comunitárias; e a caracterização do território rural, tantas vezes distante dos centros de decisão. De forma complementar, analisam-se três iniciativas culturais de referência, com o intuito de compreender as suas metodologias, objetivos, escalas de atuação e modos de envolvimento dos públicos.

Metodologicamente, adota-se uma abordagem multidisciplinar que cruza a revisão bibliográfica com o trabalho de campo. Este traduz-se na recolha de história oral, através de entrevistas a agentes culturais, historiadores locais e residentes; na observação direta no lugar de intervenção e no levantamento arquitetónico, fotográfico e cartográfico do Convento da Barca e da sua cerca; e, finalmente, na elaboração de um ensaio prospetivo, materializado num conjunto de peças desenhadas que antecipam cenários de apropriação espacial.

A investigação culmina no programa de ativação cultural VAI DAR RAIA, uma proposta curatorial e territorial desenhada para o Convento de Santo Cristo da Barca e para o concelho de Almeida. Estruturado ao longo de quatro ciclos sazonais, este programa cruza diversas disciplinas e articula-se com uma proposta de intervenção arquitetónica de infraestrutura mínima, pautada pelo realismo operacional e pela economia de meios.

Assim, a análise e a proposta formuladas assentam na profunda convicção de que a ressignificação do património e da memória coletiva parte de uma premissa clara: para reabilitar e reativar um lugar, apenas é preciso começar por reabitar.

Palavras-chave: Arquitetura, Reativação do Património, Raia, Almeida, Políticas Culturais

ABSTRACT

This dissertation examines the processes of reactivating architectural heritage and collective memory in low-density borderland territories, taking the Convent of Santo Cristo da Barca, in Almeida, as a case study. In the face of sharp demographic decline and the consequent abandonment of the Beira rural territory, this Baroque conventual complex stands as a paradigm of 'expectant heritage'. It thus questions to what extent contemporary creation and architecture can act as catalysts for territorial regeneration and civic participation.

To frame this research problem, the work is structured around three interconnected conceptual fields: cultural policies promoted in contemporary Portugal; heritage theories and their applicability in creating community alternatives; and the characterization of the rural territory, often distant from decision-making centers. Complementarily, three reference cultural initiatives are analyzed to understand their methodologies, objectives, scales of operation, and modes of public engagement.

Methodologically, a multidisciplinary approach is adopted, combining literature review with fieldwork. The latter involves the collection of oral history through interviews with cultural agents, local historians, and residents; direct observation at the place of intervention alongside the architectural, photographic, and cartographic survey of the Convent of Barca and its enclosure; and, finally, the development of a prospective essay, materializing in a set of architectural drawings and collages that anticipate scenarios of spatial appropriation.

The research culminates in the cultural activation program VAI DAR RAIA, a curatorial and territorial proposal designed for the Convent of Santo Cristo da Barca and the municipality of Almeida. Structured across four seasonal cycles, this program intersects multiple disciplines and is articulated with an architectural proposal for a minimal infrastructure, guided by operational realism and economy of means.

Thus, the analysis and proposal advanced in this work rest upon the deep conviction that the re-signification of heritage and collective memory stems from a clear premise: to rehabilitate and reactivate a place, one simply needs to begin by re-inhabiting it.

Key words: Architecture, Heritage Reactivation, Raia, Almeida, Cultural Policies

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 7

RESUMO 8

ABSTRACT 9

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS 12

MOTIVAÇÃO **14**

INTRODUÇÃO **16**

1. DAS POLÍTICAS ÀS PRÁTICAS CULTURAIS **20**

1.1. ENQUADRAMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS 20
1.2. PROJETOS CULTURAIS ALTERNATIVOS EM PORTUGAL 32
1.3. A ATIVAÇÃO DO ESPAÇO COMUM 58

2. PATRIMÓNIO EXPECTANTE E TERRITÓRIO **66**

2.1. OS VALORES DO PATRIMÓNIO 66
2.2. OS NOVOS USOS DO PATRIMÓNIO 78
2.3. A RAIA E O NOVO MUNDO RURAL NÃO-AGRÍCOLA 94

3. O CONVENTO DE SANTO CRISTO DA BARCA **108**

3.1. O LUGAR E O CONVENTO 108
3.2. VAI DAR RAIA 118
3.3. CICLO DE VERÃO 132

CONSIDERAÇÕES FINAIS **150**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 152

LISTA DE FIGURAS 99

APÊNDICES

A_01 ENTREVISTA CARLOS ANTUNES E DÉSIRÉE PEDRO
Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra

A_02 ENTREVISTA MARTA AGUIAR
Museu Experimenta Paisagem

A_03 CORTIÇADA ART FEST

A_04 FESTA EM HONRA DO DIVINO SENHOR DA BARCA

A_05 ENTREVISTA AUGUSTO MOUTINHO BORGES

A_06 ENTREVISTAS À COMUNIDADE LOCAL
Festa em Honra do Divino Senhor da Barca

A_07 TERREMOSSE

A_08 UAH!
Unconventional Affordable Housing! - Silo Auto

A_09 RUSH

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACARTE - Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (Fundação Calouste Gulbenkian)
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

CAM - Centro de Arte Moderna (Fundação Calouste Gulbenkian)
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra
[1.2. Projetos Culturais Alternativos em Portugal]

CCB - Centro Cultural de Belém
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

CCDR - Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional
[2.3. A Raia e o Novo Mundo Rural Não-Agrícola]

CEAU - Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo (FAUP)
[1.2. Projetos Culturais Alternativos em Portugal]

CEE - Comunidade Económica Europeia
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

CIAM - Congresso Internacional de Arquitectura Moderna
[2.1. Os Valores do Património]

DGEMN - Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
[2.2. Os Novos Usos do Património]

DGPC - Direção-Geral do Património Cultural
[2.1. Os Valores do Património]

ENATUR - Empresa Nacional de Turismo (Pousadas de Portugal)
[2.2. Os Novos Usos do Património]

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

FFMS - Fundação Francisco Manuel dos Santos
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

ICOMOS - Conselho Internacional dos Monumentos e Sítios
[2.1. Os Valores do Património]

IPM - Instituto Português de Museus
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

IPPC - Instituto Português do Património Cultural
[2.1. Os Valores do Património]

IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico
[2.1. Os Valores do Património]

MEP - Museu Experimenta Paisagem
[1.2. Projetos Culturais Alternativos em Portugal]

OAC - Observatório das Actividades Culturais
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

OCDE - Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

PDM - Plano Director Municipal
[1.2. Projetos Culturais Alternativos em Portugal]

PNPOT - Programa Nacional da Política de Ordenamento do Território
[1.2. Projetos Culturais Alternativos em Portugal]

PREC - Processo Revolucionário Em Curso
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

PROT - Plano Regional de Ordenamento do Território
[1.2. Projetos Culturais Alternativos em Portugal]

SAAL - Serviço de Apoio Ambulatório Local
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

SEC - Secretaria de Estado da Cultura
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

SPN / SNI - Secretariado de Propaganda Nacional / Secretariado Nacional da Informação
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

UE - União Europeia
[1.1. Enquadramento das Políticas Culturais]

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
[1.2. Projetos Culturais Alternativos em Portugal]

MOTIVAÇÃO

A presente dissertação nasce a partir de um conjunto de felizes coincidências que se foram alinhando nos últimos anos do meu percurso académico. O território da Ralа Seca com o qual mantenho uma forte relação afetiva, ganhou uma dimensão académica quando, na unidade curricular de História da Arquitectura Portuguesa, o meu grupo se deparou com o Convento de Santo Cristo da Barca.

Desde o início da elaboração do trabalho que agora se metamorfoseou nesta dissertação, tinha a certeza de querer debruçar-me sobre este território, tanto mais belo quanto esquecido. A minha relação de proximidade com o sítio e as suas gentes, mas sobretudo o sentimento de urgência de quem assiste a uma região aparentemente condenada ao despovoamento, levaram-me a querer oferecer uma lente rigorosa, atenta e comprometida sobre este lugar.

O desejo de propor uma alternativa contemporânea, adequada ao lugar e às suas numerosas nuances, resultou no projeto VAI DAR RAIA, um pequeno contributo para combater um destino de continuado abandono, que tem vindo a confirmar as previsões. Assim, uma das certezas que se manteve desde o princípio da dissertação foi a de tornar esta proposta possível: o realismo contextual, de meios e de vontades, guiou todo o processo, tanto de análise como de projeto criativo: **como fazer o máximo com o mínimo possível**.

A riqueza deste território encerra uma multiplicidade quase infinita de temas, gerando necessidade de análise holística que, tantas vezes, se afigurou impossível. Decidi, por isso, delimitar a investigação a um campo que se revelava premente e tangível: a oferta cultural. Conhecendo o território de perto, identificava uma crónica ausência de programação cultural crítica, qualificada e continuada.[1]

O Convento de Santo Cristo da Barca surge, portanto, como o elemento aglutinador de todos os temas e campos de saber que me interessava cruzar: as políticas, o património expectante, a participação cívica, a paisagem e a ativação cultural.

1 Destaque-se que Almeida, sede do Município, carece de infraestruturas culturais dedicadas (como cinema ou teatro), estando a oferta cultural maioritariamente associada a eventos de reconstituição histórica e turismo, como o Cerco de Almeida no final de agosto.



Figura 01_À noite
Vilar Maior © Rita Paralvas, 2020.

"***Dar Raia***"

"Não parece haver resposta segura acerca da expressão. Raia pode figurar em dicionários de calão como sinónimo de «***erro, asneira***». Ora, raia pode dever talvez essa aceção a um certo erro que se comete no bilhar, quando se dá uma «tacada com que se atinge a bola do parceiro em vez da própria» (Dicionário Houaiss). Acresce que no dicionário da Academia das Ciências de Lisboa se regista «***dar raia***», no sentido de «***fazer uma asneira***», mas também «dar uma raia», com o significado de «tocar a bola do parceiro de bilhar com a tacada que se dá na própria bola; falhar a tacada»."

in Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-de-dar-raia/38518#

INTRODUÇÃO

A presente dissertação procura explorar de que modo pode a cultura atuar como fator de ativação do território raiano, nas suas dimensões sociais, económicas e culturais, contribuindo com uma visão alternativa para o panorama cultural da região. De modo a tecer um retrato abrangente e fundamentado, considerou-se pertinente estruturar a investigação a partir de eixos conceptuais chave: o território, nas suas componentes física e humana; as políticas e projetos culturais, nacionais e regionais; e o conceito de 'património expectante', tendo como objeto e estudo central o Convento de Santo Cristo da Barca, em Almeida.

Central à argumentação desenvolvida, propõe-se nesta dissertação o conceito de 'património expectante' para definir o edificado de escala e caráter coletivos, dentro do qual as estruturas monástico-conventuais são exemplo paradigmático, que se encontra em situação de subutilização ou abandono. Assume-se o conceito de 'património' pela sua pertença material mas, sobretudo, à memória e à identidade da comunidade em que está inserido, e a dimensão 'expectante' pela potencialidade de uma nova vida através da reutilização e, neste caso, da ativação cultural. Importa, assim, sublinhar este carácter 'expectante': ao longo da investigação, ficou evidente que qualquer transformação territorial sustentável pressupõe a intervenção em lugares que guardem, *a priori*, "sinais de cuidado",[2] isto é, ressonâncias vivas da memória coletiva local.

Para sustentar esta abordagem interdisciplinar, a bibliografia e o levantamento documental articulam diversos tipos de fontes, desde bibliografia académica e historiográfica a artigos de imprensa, documentos de arquivo[3] e registos audiovisuais.

O trabalho de campo desenvolveu-se em dois momentos. Em novembro de 2023 e fevereiro de 2024, no âmbito da unidade curricular de História da Arquitectura Portuguesa,[4] realizaram-se as primeiras visitas ao sítio, que culminaram no levantamento

2 Expressão apropriada da reflexão da arquiteta Marta Aguiar, criadora do projeto Museu Experimenta Paisagem (MEP), que define a atitude de zelo, atenção e cuidado continuado dedicados pela população local a determinado lugar, tradição ou espaço de memória.

3 Destaca-se, no âmbito do levantamento documental, a consulta efetuada no Centro de Estudos de Arquitectura Militar de Almeida, que permitiu aferir o enquadramento histórico-militar da praça-forte e do complexo conventual.

4 Trabalho académico desenvolvido por Rita Paralvas, Ana Catarina Sousa, J. Gabriel Andrade, J. Vitor Barros e Alberto Martins, sob orientação do docente João Luís Marques e da regência da docente Carla Garrido de Oliveira, na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

arquitetónico rigoroso de todo o complexo conventual, base gráfica sobre a qual assenta esta dissertação. Posteriormente, em maio de 2026, no âmbito desta investigação, acompanhou-se a Festa em Honra do Divino Senhor da Barca, a única ocasião anual em que o convento, atualmente em propriedade privada, abre as portas à comunidade de Almeida. Esta experiência permitiu observar *in loco* a procissão e as celebrações religiosas, estabelecer contacto direto com os habitantes e devotos, e recolher testemunhos orais sobre a memória e o futuro do lugar, bem como realizar uma entrevista ao historiador local Augusto Moutinho Borges, contribuindo para enquadrar a leitura historiográfica e contextual do Convento.

Em paralelo, revelou-se essencial a análise de projetos culturais alternativos em Portugal: o Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, pela sua relação crítica com a ativação do património, e o Museu Experimenta Paisagem (MEP), pela sua intervenção à escala da paisagem e do território. O acompanhamento direto das edições do Anozero, em 2025 e 2026, e a participação no *Cortiçada Art Fest*, em julho de 2025, foram complementados por entrevistas aos respetivos curadores, permitindo entender os seus objetivos, metodologias e impactos. Por fim, integra-se como terceiro projeto de referência o Festival *Concéntrico*, em Logroño, enquanto paradigma da capacidade da arquitetura efémera de atuar como catalisadora de novas dinâmicas de participação cívica e apropriações do espaço público.

Finalmente, a dissertação integra um conjunto de apêndices que reúnem material documental e experimental que acompanhou o processo de investigação. Estes elementos organizam-se em três componentes principais: as transcrições das quatro entrevistas realizadas (a Carlos Antunes e Désirée Pedro, organizadores e curadores do Anozero; a Marta Aguiar, criadora do MEP; a Augusto Moutinho Borges, e à população local); os registos fotográficos do trabalho de campo, que documentam a Festa do Divino Senhor da Barca em dia de Pentecostes, e a participação no *Cortiçada ArtFest*; e uma seleção de exercícios e concursos desenvolvidos em paralelo, em contexto académico e pessoal.

A dissertação organiza-se em três capítulos. Num primeiro momento, e de modo a enquadrar a problemática, apresenta-se o panorama das políticas culturais em Portugal nas últimas décadas, articulando-o com a análise dos três projetos de referência; o Anozero, o Museu Experimenta Paisagem e o Festival *Concéntrico*.

Numa segunda parte, e promovendo uma aproximação ao objeto de estudo, o segundo capítulo aborda as teorias e os valores do património, enquadrando as estratégias de reabilitação do edificado monástico-conventual em Portugal. Analisa-se igualmente a especificidade da Raia e o conceito de “novo mundo

rural não-agrícola”.

Por último, o terceiro capítulo dedica-se ao projeto VAI DAR RAIA, articulando um projeto de curadoria e programa cultural com uma posterior proposta de intervenção arquitetónica, definida por uma abordagem material mínima na expectativa de um máximo efeito.



1.1. ENQUADRAMENTO DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO PORTUGAL CONTEMPORÂNEO

Intervenção Estatal vs. Empresarialização da Cultura

Fetichismo Patrimonial vs. Participação Cultural

Analisa-se a evolução das políticas culturais públicas em Portugal desde o Estado Novo até à contemporaneidade. O ponto reflete sobre o papel do Estado, a transição para o mercado liberal pós-CEE e as implicações da descentralização no desenvolvimento do território.

Figura 02_Cisterna do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova
Coimbra © Rita Paralvas, 2026.

Para enquadrar as políticas culturais atuais em Portugal iniciaremos a nossa análise a partir da contextualização dos efeitos da II Guerra Mundial.

Ao analisar o período do II pós-guerra no contexto internacional e português deparamo-nos com distintas conjunturas políticas, económicas e sociais. Em Portugal, a ditadura salazarista resistia após uma neutralidade proclamada durante o conflito, enquanto grandes potências europeias, como a França, a Inglaterra, ou até a Alemanha, se viam deparadas com algum grau de destruição, mas em que "(...) o esforço da Reconstrução Europeia do II pós-guerra – não [era] apenas numa perspectiva física, mas também política e social."[1] Deste modo, na transição entre as décadas de 1940 e 1950, assistimos a um processo de democratização da cultura, em contraste com as políticas culturais promovidas e guiadas pelo ideário do Estado Novo.

Na Europa, os Estados adotaram uma perspetiva de Estado-Providência, assumindo uma postura de provedor, ou seja, financiador ou garante do Estado Social de Direito, assente no bem-estar das populações.[2] Seguindo políticas baseadas na doutrina keynesiana, desenvolve-se esta lógica de Estado-Providência, que se materializava numa vontade política de intervir nos campos passíveis de atuar na "melhoria do terreno social",[3] fossem eles económicos, de redistribuição de riqueza ou de mobilidade. Estas visões estenderam-se ao campo cultural em forma de políticas económicas, e/ou de subsidiação, financiamento e subvenção dos campos artísticos e culturais. Em Inglaterra ou nos Estados Unidos assistiu-se a uma posição intervencionista dos Estados, associada à beneficência privada. Já em França, a cultura era também concebida como um instrumento para a consciencialização e aprendizagem das massas.

1 GRANDE, Nuno - Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa. Tese de doutoramento. Coimbra: [s.n.], 2009. p.18

2 "a participação activa dos cidadãos na vida cultural, como algo necessário à integridade e dignidade humana, tornou-se enunciado dos artigos 22 e 27 da Declaração Universal dos Direitos do Homem redigida e aprovada, ainda em 1948, pela própria Organização das Nações Unidas (ONU)" GRANDE - Arquitecturas da cultura, 2009, p.31

3 "Terrain of social amelioration". Tradução livre do conceito de Esping-Andersen.

HENRIQUES, E. B. - Novos desafios e orientações das políticas culturais: tendências nas democracias desenvolvidas e especificidades do caso português. Finisterra. Vol. XXXVII, n.º 73, 2002. p. 65

"Assim sendo, a intervenção do Estado justificar-se-ia uma vez que, retirando todos os indivíduos benefícios potenciais da conservação do património, ou da criação artística, parece justo que o coletivo financie pelo menos em parte serviços que de outra forma só alguns pagariam [...], mas que se encontram à disposição de todos e de que todos potencialmente podem beneficiar."

Já em contexto nacional, a "Política do Espírito" de António Ferro era a posição adotada pelo regime de Salazar, através de vários mecanismos governamentais, em especial, pela via das artes ou do seu financiamento. A cultura, as artes e a arquitetura, foram instrumentalizadas pela propaganda que visava a criação de um ideário nacionalista, como nas Exposições, nos empreendimentos arquitetónicos e turísticos. Nesta lógica de fomento de uma visão nacionalista e tradicionalista, por exemplo, o Estado Novo promove o concurso para a *Aldeia Mais Portuguesa de Portugal*,[4] difundindo uma visão pitoresca e conservadora do imaginário português. Esta ação foi criticada nas conclusões do I Congresso Nacional de Arquitetura em 1948, onde se apelava a que "não se consagr[ass] em mais aldeias atrasadas e menos higiénicas, permitindo assim que se confunda a estagnação e primitivismo com tradição e que se vulgarize o errado conceito de que a feição portuguesa dos edifícios se reduz a uma questão de pitoresco".[5]

No entanto, toda a conjuntura nacional, as más condições de vida da população, a degradação da credibilidade do regime e a guerra colonial que provocou um esforço de guerra económico, e emocional, elevado, levou à Revolução do 25 de Abril de 1974 e à mudança do regime político. Na transição democrática e período do PREC destacam-se as campanhas de mobilização cultural do MFA, onde "[…] grupos de teatro e cantores, médicos e economistas partem para o campo, sobretudo para o Norte e o Centro, animar e dinamizar as populações rurais. Discutem-se problemas, faz-se o inventário das necessidades e carências, propõem-se soluções. Nada lhes escapa: a saúde, a habitação, a agricultura, a educação e a reforma agrária".[6]

Os efeitos da contracultura emergente a partir do Maio de 1968 fizeram-se sentir nas democracias europeias estabelecidas. Contra

4 Concurso promovido pelo Secretariado da Propaganda Nacional em 1938.

5 Conclusões e Votos. I Congresso Nacional de Arquitectura. Arquitectura, n.º 29, fevereiro/março 1949.

6 BARRETO, António – Anatomia de uma revolução: a reforma agrária em Portugal 1974-1976. Lisboa: Publicações Europa-América, 1987, p. 83, *passim*.

a ação que consideravam paternalista, surgem novos modelos de expressão social e de intervenção cívica que se opunham ao pendor fortemente burocrático e à tutela centralizadora através dos quais os Estados-Providência geriam a causa cultural. Estes movimentos da contra-cultura defendiam que "a massificação do consumo cultural não estava a conduzir a uma efectiva democratização da cultura".[7] Esta crítica expôs a falha de um modelo focado na mera distribuição de arte de cima para baixo, abrindo caminho para práticas artísticas ativas, integradas no quotidiano e voltadas para a participação cívica direta.

A democracia portuguesa nascia, então, numa simultaneidade de fatores contraditórios e contemporâneos: o advento do seu processo democrático moderno e a transição para uma pós-modernidade no contexto alargado internacional.

A década de 1980 foi caracterizada por uma viragem ideológica assente na explosão do capitalismo, onde os valores do neoliberalismo se impuseram. Esta mudança doutrinária foi protagonizada por Margaret Thatcher e Ronald Reagan, em Inglaterra e nos Estados Unidos respetivamente; dois Chefes de Estado conservadores que implementaram uma "retórica política e […] prática económica [que] significaram uma viragem cultural no sistema de valores dominante, isto é, dos valores da «ética» para os valores da «estética»".[8]

Seguindo uma lógica de mercado, a década em que ambos assumiram o poder, 1979-1990 para Thatcher e 1981-1989 para Reagan, foi assinalada por uma inversão do papel do Estado nas políticas culturais e pelo fomento de uma participação privada no setor. De facto, destacam-se os cortes nas subvenções públicas a organismos culturais,[9] deixando espaço e incentivo ao mecenato privado para suprir a necessidade junto das instituições de promoção do meio artístico. A transição conceptual definia-se pela nova conceção mercantilista do meio artístico, em que a arte deixou de ser vista como um meio para promover o capital social das populações, mas sim como um capital ativo de mercado.

Assim, "as artes, como qualquer outra mercadoria, deveriam ter em vista o mercado e estabelecer como meta as audiências, não os subsídios".[10]

7 GRANDE, Nuno - Arquitecturas da cultura, 2009, p.172.

8 GRANDE, Nuno - Arquitecturas da cultura, 2009, p.289.

9 Tatcher corta em 15% o orçamento estatal para o Arts Council. Nos Estados Unidos, Reagan vai mais longe e determina um corte de 50% da subvenção para o National Endowment for the Arts. GRANDE, Nuno - Arquitecturas da cultura, 2009, p.292.

10 HENRIQUES, E. B. – Novos desafios e orientações das políticas culturais, 2002, p.70.

A demissão por parte do Estado como garante e provedor da democratização cultural, postura anteriormente assumida do Estado-Providência, foi então abandonada em favor de uma lógica *corporate* e capitalista, obcecada com a minimização do financiamento e da presença estatal nas instituições culturais. A gestão destes organismos passou a estar norteada pelo valor do comércio, levando à criação de uma oferta de exposições focada no consumo de massas. A massificação tinha mudado de lado. Se antes servia para garantir aos cidadãos o acesso à arte, agora, na década de 1980, a massificação servia como garante económico da rentabilidade dos museus e das entidades artísticas.

GRANDE, Nuno - Arquitecturas da cultura, 2009, p.294

Surgem assim os "*blockbuster shows* - mostras colectivas elaboradas a partir de colecções nacionais, importantes achados arqueológicos, ou exposições monográficas sobre "Grandes Mestres", destinadas a centenas de milhares de visitantes - impelindo os museus públicos a entrar numa competição perversa por mecenas exclusivos, mas também por audiências massificadas, seguindo lógicas em tudo semelhantes às do marketing empresarial privado."

Este fenómeno de empresarialização cultural foi seguido também em Portugal durante a década cavaquista (1985-1995). Com a entrada de Portugal na CEE, em 1986, assiste-se a uma mimetização do discurso liberal anglo-americano, num distanciamento das políticas pós-revolucionárias anteriormente exploradas. Segue-se o mesmo modelo, de diminuição do peso do Estado, através de cortes em subvenções e apoios, e abertura ao mecenato privado e corporativo, ainda que defendida pelo executivo como uma afirmação libertária.[11]

Para além disto, o apoio estatal passava a estar diretamente relacionado com a capacidade de geração de capital dos próprios organismos artísticos, isto é, os subsídios públicos passam a depender da lotação das salas, dos números de representações, das audiências médias, critérios claramente enquadrados dentro de

11 "A nova secretária de Estado, Teresa Patrício Gouveia, executará um programa que defende a "contenção do Estado" como "afirmação da liberdade", o "patrocínio particular e empresarial" como fonte do "dinamismo cultural", o "património nacional" que inclui os "valores espirituais e naturais". A Lei do Mecenato, de Agosto de 2006, é apoiada por empresários e intelectuais. Independentemente dos seus resultados financeiros, seria uma peça fundamental na modificação do conceito de cultura, do relacionamento do Estado com ela, da hierarquia dos produtos culturais". Eduarda Dionísio sobre a Lei do Mecenato in GRANDE, Nuno - Arquitecturas da cultura, 2009, p.347

uma lógica quase empresarial e visando o lucro.[12] Os organismos culturais eram, então, incentivados à autogestão ou à diversificação forçada das fontes de financiamento.

Na prática, esta gradual transição para um modelo de pendor neoliberal e de contenção financeira do Estado não se traduziu no desmantelamento puro das instituições, mas sim na emergência de novos formatos jurídicos e administrativos assentes em parcerias de cariz público-privado, como a Fundação das Descobertas encarregue da gestão do Centro Cultural de Belém, ou a Fundação de Serralves. Esta década esteve assente numa nova noção de "portugalidade" associada ao "novo, «mito» democrático - a integração na Comunidade Económica Europeia (CEE) - a única via pragmática que o país vislumbrava para inverter o atraso económico e social em relação às demais nações desse espaço geográfico",[13] condições que se traduziram num resgate de temas da memória coletiva. Assim, sob esta visão de estetização e de promoção turística do património, foram lançadas as bases para uma intervenção direta no território, reabilitando e institucionalizando conjuntos edificados sob novas redes de consumo cultural regionalista, que abordaremos em seguida.

As práticas neoliberais aplicadas à cultura em meio rural foram caracterizadas por modelos de exploração turística massificada, fenómeno que nesta dissertação designamos como 'Aldeias Adjetivadas'.

Em 1991 é lançado o *Programa de Recuperação das Aldeias Históricas de Portugal* focado na reabilitação e restauro do património histórico e arquitetónico das dez, mais tarde doze, aldeias escolhidas da Beira Interior. Assim, ao longo da década de 1990, as aldeias de Almeida, Castelo Mendo, Castelo Novo, Castelo Rodrigo, Idanha-a-Velha, Linhares da Beira, Marialva, Monsanto, Piódão, Sortelha, Belmonte e Trancoso, foram sendo reabilitadas e articuladas em programas de promoção turística. Com a rutura com os meios de produção agrícola tradicionais, generalizados nestes territórios rurais, assistiu-se, portanto, a uma "mercantilização" desta paisagem, sustentada numa lógica de turismo assente na reabilitação por vezes acrítica do património.

12 "Na ótica da máxima eficácia na utilização dos fundos públicos, e também da valorização do princípio da «arte para o público», os subsídios às companhias passaram a ser concedidos em função de variáveis como a lotação das salas, o número de representações previstas para o projeto em causa, ou as audiências médias obtidas ao longo dos anos antecedentes ao concurso". HENRIQUES, E. B. – Novos desafios e orientações das políticas culturais, 2002, p.75.

13 GRANDE, Nuno - Arquitecturas da cultura, 2009, p.341





Figuras 03_04_05_ Praça-forte de Almeida
Almeida © Rita Paralvas, 2026

A imponência do sistema defensivo perfeitamente conservado contrasta com a quietude do núcleo urbano, revelando a transição de um espaço histórico para uma cenografia de contemplação, onde a preservação física se sobrepõe à agitação da vida quotidiana residente.

Figuras 06_07_ Sortelha
Sabugal © Rita Paralvas, 2020

A imagem do povoado em granito exemplarmente restaurado evoca a ideia do património como cenário: um invólucro arquitetónico bem cuidado, mas esvaziado das dinâmicas comunitárias e da permanência humana que lhe deram origem.





FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p.48.

“A valorização da dimensão não agrícola do mundo rural é socialmente construída a partir da ideia de património (...), [traduzindo-se na] mercantilização das paisagens, dos tempos livres, do turismo e lazer.”

Entende-se, no entanto, que esta estratégia de turistificação, progressivamente replicada por outros municípios, como por exemplo a rede das *Aldeias do Xisto*, criada em 2001, ou as *Aldeias de Montanha*, projeto de 2013, procura estruturar uma alternativa de viabilidade financeira para estas regiões. Estas aldeias inserem-se em territórios que assistiram a uma rutura definitiva com as fontes tradicionais de subsistência e do trabalho agrícola, o que historicamente resultou em dinâmicas severas de esvaziamento demográfico e num sentimento crónico de abandono por parte das comunidades locais. Assim, identifica-se a aposta na valorização deste novo mundo rural não-agrícola[14] a partir da requalificação do património, numa busca por “autenticidade” (quando comparado com o mundo urbano, para o qual, aliás, este turismo está destinado), que, nas palavras de João Ferrão, “leva a encarar a conservação e a proteção dos patrimónios históricos e culturais como vias privilegiadas para valorizar memórias e identidades capazes de enfrentar tendências uniformizadoras desencadeadas pelos processos de mundialização”.[15]

Estas ‘Aldeias Adjetivadas’ transformam-se, finalmente, em cenografias mais ou menos habitadas, onde se aposta na “atração do turismo, com todas as suas modalidades, atividades conexas, e possibilidades e impactos, a esperança da revitalização, enfrentando uma extinção ou pelo menos travando o recuo para manter o pulsar, embora o corpo, restaurado, e a alma, mercantilizada, sejam outras. [… A] “reinvenção” dos locais costuma acabar falseando quando não embalsamando as respetivas realidades e aniquilando aquela vida que pretendiam salvaguardar”.[16] A visão de embalsamamento é bastante forte quando visitamos estes espaços e lá encontramos cenários bem cuidados, mas claramente desfasados e afastados de uma vivência quotidiana real, de quem lá vive e lá trabalha, sem que tal se resuma ao cumprimento de funções turísticas básicas.[17]

14 Expressão de João Ferrão para caracterizar o meio rural contemporâneo, que mais tarde exploraremos nesta dissertação.

15 FERRÃO, João – Relações entre mundo rural e mundo urbano: Evolução histórica, situação atual e pistas para o futuro. Sociologia, Problemas e Práticas. N.º 33, 2000, p. 47.

16 AFONSO, Rui Braz; JUSTEL, Gregorio Vázquez; HERNÁNDEZ, Miguel Martín - Lugares em perda, 2023, p.62

17 Neste ponto parece-nos pertinente reforçar a visão de Marta Aguiar. “E algumas, tanto as [Aldeias] Históricas como as [Aldeias] do Xisto, algumas

Este processo de "embalsamamento" e cenografização do território rural constitui a materialização prática daquilo que Françoise Choay define como "fetichismo do património", tratando-se de uma valorização excessivamente nostálgica e passadista que, sob o pretexto de salvaguardar uma identidade e património em risco, incorre num equívoco de tentar paralisar o curso do tempo.[18]

É precisamente em rutura com esta "cenografia" desabitada que consideramos necessária a redefinição das estratégias de intervenção no território, abrindo caminho para uma nova ética de mediação cultural e de cidadania ativa.

Uma abordagem alternativa a processos ora de democratização paternalista, ora de comercialização capitalista das políticas culturais, pode passar, portanto, por dinâmicas de proximidade às comunidades locais, ancoradas em processos de participação cívica. De facto, tendo em conta as políticas centralizadas que até agora temos vindo a descrever, parece relevante, neste ponto apresentar alternativas para a ação política no que toca à revitalização de 'lugares em perda'.[19] Sob esta perspetiva, o território deixa de ser encarado de forma estritamente física para ser assumido, também, como espaço social, exigindo novas lógicas de cooperação e partilha entre os diferentes atores.[20]

funcionaram, outras de todo [que não funcionaram]. E valia a pena analisar as que não funcionaram porquê e as que funcionaram porquê. E a minha leitura, sem ter feito uma análise sistemática - mas valia a pena alguém fazer - a minha leitura é [... que as] que não funcionaram é porque foram buscar as aldeias mais bonitas que não tinham ninguém e claro que eram mais bonitas, do ponto de vista estavam menos estragadas, e, portanto, não tinham ninguém, também não aconteceu nada a seguir. Então ficaram de facto uma cenografia. Se calhar há espaço para Portugal ter duas ou três cenografias ou não sei quantas, se calhar há, não digo que não. Mas assuma-se que é isso. Tudo bem, é uma estratégia." ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

18 Uma "valorização excessiva [...], nostálgica, passadista; prende-se aos vestígios arquitetónicos, urbanos rurais, sentidos como portadores de uma identidade ameaçada. Mas é aqui que reside a aporia [dificuldade lógica], não podemos parar o tempo. [...] Nenhuma sociedade consegue, a prazo, permanecer igual a si própria". [...] A sua inscrição no tempo implica a necessária evolução do seu quadro de vida, quer trate de demolições ou sobretudo de transformações". CHOAY, Françoise – Património e mundialização. Trad. Paula Seixas. 2.ª ed. [S.l.]: Editora Licorne, 2005, p.23.

19 Noção recuperada a partir do trabalho Lugares em perda: Restos y rastros, na qual se fundamenta esta leitura do território.

20 FERNANDES, Manuel Correia – Encontros Experimenta Paisagem. Transformação do Território #1: Processos de transformação do Território. [Online]. Produção Cortiçada Art Fest. 13 de outubro de 2021. [Consult. 20 de junho de 2026]. Disponível na rede: https://www.youtube.com.

A participação cívica é um mecanismo decorrente de uma ideia de democracia partilhada, onde é privilegiado o contacto com os cidadãos, tendo como objetivo a criação de políticas partilhadas e agregadoras. O exercício da participação implica, portanto, a criação de uma "nova arena" de debate, capaz de envolver a população num "espaço de intervenção cívica democrático e justo", assumindo a heterogeneidade dos participantes. Esta democratização do diálogo pressupõe, portanto, a "construção de consensos robustos", isto é, através da validação e construção coletivas, "encorajando o fazer conjunto da concertação social, tornado hoje um dos melhores meios para reaprender a especificar o universal na diferença".[21] Finalmente, as metodologias participativas levam à "oportunidade de criar capital social e institucional" que responsabiliza tanto os governantes como a comunidade envolvida.[22]

MOTA, José Carlos – A Participação Cívica em Portugal. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2025, p.59.

"[... D]efende-se uma definição de participação cidadã como o exercício de envolvimento dos cidadãos no processo de decisão, através de metodologias colaborativas de escuta ativa, valorizando os recursos existentes (...), capacitando os participantes e gerando aprendizagem. Tudo isto numa arena plural e transparente que permita gerar compromissos em torno de uma visão partilhada de futuro e de uma narrativa comum transformadora, alinhando meios e motivações na defesa do interesse coletivo, no reforço de um sentido de comunidade e do capital social e institucional".

A conceção de novas políticas culturais e territoriais participativas para os lugares em perda sobre os quais nos propomos debruçar deve passar pela atribuição de "uma nova centralidade simbólica e funcional",[23] tal como defende João Ferrão. Esta nova centralidade deve, portanto, ser baseada no contributo dos agentes locais, que diariamente se relacionam com o território, a partir de processos participativos que possam ser implementados pelos órgãos governativos autárquicos e que permitam uma adaptação das suas políticas e legislação às vontades da comunidade residente, sempre heterogénea e variada. No seu ensaio *A participação Cívica em Portugal*, José Carlos Mota identifica várias estratégias práticas implementadas em contexto local em Portugal, de onde queremos destacar o processo de revisão do Plano Diretor Municipal (PDM) do Município da Maia. Ainda que legalmente este tipo de processos

21 CHOAY, Françoise – Património e mundialização, 2005,p.35.
22 MOTA, José Carlos – A Participação Cívica em Portugal, 2025, pp.57-59
23 João Ferrão in AFONSO, Rui Braz; JUSTEL, Gregorio Vázquez; HERNÁNDEZ, Miguel Martín - Lugares em perda, 2023, p.10.

estabeleça o envolvimento cidadão, não são fornecidos "princípios ou orientações metodológicas" para a sua aplicação. No entanto, na Maia assistiu-se a um processo participativo em todas as fases de elaboração da revisão do PDM, que se materializou num "diagnóstico do território a partir de um convite à partilha de memórias coletivas, ou seja, as vivências dos cidadãos no que toca a pessoas, lugares ou atividades",[24] daí resultando um conjunto de mapas mentais depois "devolvidos" e apresentados à comunidade.

MOTA, José Carlos – A Participação Cívica em Portugal, 2025, p.56.

"A participação é o envolvimento, a informação e a consulta do cidadão em atividades de um processo de tomada de decisão. Com a participação, aumentam a transparência e a responsividade das decisões, reforça-se a legitimidade dos eleitos, corresponsabilizam-se os participantes e, no final, tomam-se decisões mais ajustadas".

José Carlos Mota identifica no simples processo de escuta ativa uma das mais importantes chaves para os processos de participação cívica, já que, "[…] participar, mais do que falar, significa escutar o outro e com isso construir um entendimento mais completo da realidade",[25] e assim "contribuir para a construção de um futuro partilhado".[26]

Olhar para o património expectante destes territórios e procurar alternativas funcionais para a sua reabilitação, tal como nos propomos explorar nesta dissertação, leva, segundo Rolando Volzone, arquitecto e investigador, ao reforço da identidade cultural local, ao encorajamento da participação civil e à transferência de conhecimento intergeracional dentro das comunidades, além de contribuir para a preservação do tecido cultural e para a sustentabilidade social da gestão democrática do património.[27] Analisando projetos que promovem a convivência com os agentes locais, pretendemos explanar uma alternativa sustentável, real e, principalmente, próxima do local, para novas políticas culturais em territórios de baixa densidade.

24 MOTA, José Carlos – A Participação Cívica em Portugal, 2025, p.99.
25 MOTA, José Carlos – A Participação Cívica em Portugal, 2025, p.55.
26 MOTA, José Carlos – A Participação Cívica em Portugal, 2025, p.113.
27 VOLZONE, Rolando; MACEDO, S. C.; TOMAZ, E. – Connecting adaptive reuse with cultural resilience frameworks: assessing monastic and conventual heritage in Southern Portugal. Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development. Vol. ahead-of-print, n.º ahead-of-print, 2025.



1.2. PROJETOS CULTURAIS ALTERNATIVOS EM PORTUGAL

Práticas artísticas descentralizadas e ativação comunitária do património

Mapeiam-se iniciativas culturais que desafiam o centralismo nacional através de intervenções descentralizadas e participativas. Analisa-se como a arte contemporânea atua enquanto motor de capacitação cívica e reativação do património expectante no país.

Figura 08_Vasco Araújo, *Listening Machine #1*, 2021
Coimbra © Rita Paralvas, 2026

Como consequência das transformações nas políticas culturais descritas no ponto anterior, assiste-se em Portugal ao surgimento de iniciativas que procuram oferecer uma alternativa à tradicional polarização entre Lisboa e Porto, bem como pensar a intervenção no tecido cultural e social dos sítios a partir da alternância de escalas. Nestas práticas alternativas, a criação artística e a intervenção arquitetónica afirmam-se como meios de promoção de reflexão crítica, de mediação comunitária e de ativação e ressignificação do território. A cultura assume-se, assim, como um catalisador de pertença e de memória coletiva.

Deste modo, surgem os dois casos de estudo em território nacional, o Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra e o Museu Experimenta Paisagem (MEP), dois projetos que, operando em geografias, escalas e contextos espaciais distintos, redefinem a relação entre arte, património e comunidade. Enquanto o Anozero confronta a arte contemporânea com as camadas históricas do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, estabelecendo um diálogo direto com o património edificado, o MEP desloca a intervenção para a escala da paisagem e para os territórios de baixa densidade, substituindo o edifício cultural convencional por um museu aberto e sem paredes. A análise conjugada destas duas experiências permite extrair metodologias de atuação e compreender como estes projetos contribuem para a transformação territorial e o reforço da autoestima das populações locais.



ANOZERO
Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra

Explora-se a criação da Anozero enquanto “anti-evento” que confronta a arte contemporânea com o património classificado. O estudo foca-se na “reabilitação” do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova e no reforço do sentimento de pertença e autoestima coletiva da cidade.

Figura 09_Charles Stankievech, *Desert Turned To Glass*, 2023
Coimbra © Rita Paralvas, 2026

Lançada em 2015, a Anozero - Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra surge como uma proposta do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (Círculo), organizada em parceria com a Cãmara Municipal de Coimbra e a Universidade de Coimbra, sob a direção dos arquitectos Carlos Antunes e Désirée Pedro. O projeto foi delineado como uma "reflexão quanto à circunstância da classificação da Universidade de Coimbra, Alta e Sofia como Património Mundial da Humanidade[1] pela UNESCO"[2] e, decorrida uma década, afirmou-se firmemente no panorama artístico nacional e internacional.

Nascida da vontade de devolver centralidade ao Círculo, estrutura criada em 1958 e a "mais antiga instituição nacional dedicada à promoção da arte contemporânea"[3], a Bienal encontrou na nova condição patrimonial da cidade a razão necessária para a sua génese. Foi a partir do confronto entre o conceito de património, "que trabalha dentro de limites fechados", e a arte contemporânea, "que trabalha daí para fora", que se formou a base teórica da Bienal, propondo que a arte "chegasse a Coimbra como uma espécie de agente provocador dessa classificação e contrariasse qualquer discurso laudatório da cidade".[4]

1 O conjunto Universidade de Coimbra, Alta e Sofia, foi classificado Património Mundial da Humanidade pela UNESCO em junho de 2013.
2 ANOZERO – BIENAL DE COIMBRA – Sobre [*Online*]. Coimbra: Anozero, [s.d.]. [Consult. 05 de maio de 2026]. Disponível na WWW: https://geral.anozero-bienaldecoimbra.pt/sobre/.
3 CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA – Sobre [*Online*]. Coimbra: CAPC, [s.d.]. [Consult. 05 de maio de 2026]. Disponível na WWW: https://capcoimbra.org/informacao/sobre.
4 ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

Desde o princípio, a Anozero foi concebida como um "anti-evento", na medida em que pretendia marcar uma presença em continuidade na cidade, que não se centrasse apenas no momento luminoso que acontece de dois em dois anos.[5] É a partir desta vontade de contrariar o "desaparecimento", que são criados os *Soloshows*, exposições de artistas de dimensão consagrada internacionalmente, que acontecem nos anos intercalares à Bienal.[6] João Pedro Croft foi o primeiro convidado para o *SoloShow'20*, tendo sido seguido por Ragnar Kjartansson (2023) e, finalmente, Janet Cardiff e George Bures Miller (2025).

Relativamente ao processo curatorial, Carlos Antunes assume que a responsabilidade recai atualmente sobre a direção do Círculo, embora sublinhe a intenção estratégica de constituir um *board* com "um peso internacional evidente", seguindo as boas práticas internacionais para garantir que o projeto disponha de uma "direção artística densa".[7] A direção do projeto, assegurada por Carlos Antunes e Désirée Pedro, assume a responsabilidade estratégica de selecionar as equipas de curadores convidados que, em cada edição, ficam encarregues da direção artística e execução do programa curatorial.[8]

5 "Desde o primeiro texto que eu escrevi sobre a Bienal, falava da Bienal como um programa de ação para a cidade e que tinha o objetivo de estar na cidade 365 dias por ano. É um projeto em continuidade, que tem a cada dois anos um momento mais visível que é a Bienal ela mesma. Mas a nossa ideia, até pela matriz de produção de conhecimento que tem por estar inscrita numa universidade, foi que a Bienal estivesse sempre a produzir para a cidade. Ou com residências, ou com seminários, ou com outros trabalhos com os próprios estudantes, e que tinha a cada dois anos este momento mais luminoso e mais público." NOTÍCIAS DE COIMBRA – Anozero - Bienal de Coimbra [*Online*]. Entrevista a Carlos Antunes. Coimbra: Notícias de Coimbra, 24 de maio de 2024. [Consult. 15 de junho de 2025]. [Vídeo YouTube]. Disponível na WWW: https://www.youtube.com/watch?v=07EObN4G1k0.

6 "Um momento em que nós podemos dedicar ainda mais atenção a um artista e dar-lhe condições de produção raras em todo o mundo. Poder fazer uma grande exposição individual e de um artista que tinha de ter duas condições: ser um artista que tinha de ter uma dimensão nacional inequívoca e uma dimensão internacional também relevante, ou muito relevante." NOTÍCIAS DE COIMBRA – Anozero - Bienal de Coimbra [*Online*]. Entrevista a Carlos Antunes.

7 ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

8 Na primeira edição, 2015, foram curadores gerais Carlos Antunes, Luís Quintais e Pedro Pousada, a curadoria de arquitetura foi assegurada por Désirée Pedro. Em 2017, a curadoria foi entregue a Delfim Sardo e Luiza Teixeira de Freitas, marcando o início da ocupação do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova. A edição de 2019 consolidou o modelo de curadoria internacional com o convite a Agnaldo Farias, acompanhado por Lígia Afonso e Nuno de Brito Rocha. Em 2021/2022, foi de Elfi Turpin e Filipa Oliveira a responsabilidade curatorial. No ano de 2024, foi a vez de Marta Mestre e Ángel Calvo Ulloa. Na última edição, de 2026, formaram parte da equipa Hans Ibelings e John Zeppetelli, com Daniel

É a partir da segunda edição da Anozero (2017), que o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova passa a integrar o leque de espaços de exposição, ganhando progressiva autonomia e destaque, até se tornar sede de todos os *SoloShows*. Nas paredes do mosteiro permanecem visíveis as várias "ocupações por vezes contraditórias ou complementares"[9]: a matriz religiosa, a ocupação militar e os anos de esquecimento e encerramento. Assim, afirma Carlos Antunes, "O espaço, na sua complexidade fenomenológica, social, histórica e política, reúne condições excecionais de estímulo para a criação artística".[10] Foi esta mesma complexidade que se revelou fator determinante para a recetividade de certos artistas convidados, com destaque para Ragnar Kjartansson[11] e Janet Cardiff[12], que, imediatamente se apaixonaram pelo edifício e pelas suas histórias escondidas.

ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

"Permanentemente ali há sempre memórias que nós inventamos, que é a coisa mais maravilhosa. Porque aquilo não tem nenhuma, nem pretende ter nenhuma fidelidade histórica. [...] O que os artistas fazem é usar um imaginário expectante, uma possibilidade de histórias que ali se pode sonhar"

Madeira como curador-assistente.

9 VAHIA, Liz – Carlos Antunes e Désirée Pedro — uma entrevista [*Online*]. Artecapital. 2017. [Consult. 30 de março de 2026]. Disponível na WWW: https://www.artecapital.net/entrevista-227-carlos-antunes.

10 VAHIA, Liz – Carlos Antunes e Désirée Pedro — uma entrevista. Artecapital.

11 Sobre quando Ragnar foi convidado para protagonizar o *SoloShow'23*, Carlos explica como foi a receção por parte do artista e Lilja Gunnarsdóttir, sua colaboradora: "Mas foi o mosteiro [que os conquistou]. E a Lilja disse: «Uma oportunidade destas não se perde». E nós [Ragnar e Lilja], quando vimos as imagens, ficámos esmagados. [...] Temos aqui uma coisa diferente das outras todas. Temos de falar com esta gente e ver o que acontece". ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

12 Carlos sobre o processo de convidar Janett Cardiff: "A Janet Cardiff foi exatamente o mesmo processo. Mandámos um e-mail, respondeu-nos também a partir do edifício. [...] Ela disse-me assim: «Sabes, eu telefonei ao Ragnar, e ele disse-me que foi a melhor experiência da vida dele e eu também quero»." ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.







Figura 10_Janet Cardiff, *The Forty Part Motet*, 2001
Coimbra © Rita Paralvas, 2025

Na outra margem, o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova ergue-se imponente, marcando a paisagem conimbricense, mas a maior virtude deste lugar é a capacidade de contar histórias que não são evidentes num primeiro olhar. Estas histórias, latentes nas paredes descascadas do edifício, "cheio de feridas à mostra", nas pequenas alterações nos espaços conventuais, que nos são reveladas ao longo do percurso da exposição, a cerca onde a presença militar é mais evidente, aliadas às "intervenções instalativas" desenvolvidas por Carlos Antunes e Désirée Pedro, são elementos capazes de criar em nós sensações de dúvida, surpresa, questionamento e curiosidade. Este carácter, por vezes inusitado e singular da estrutura, é trabalhado de forma exímia por parte dos curadores. De facto, as obras de arte fazem-nos questionar: o que é que veio antes, a obra ou o espaço?[13]

Figura 11_George Bures Miller, *Imbalance.6 (Jump)*, 1998
Coimbra © Rita Paralvas, 2025

Figura 12_Cardiff & Miller, *The Cabinet of Curiousness*, 2010
Coimbra © Rita Paralvas, 2025

13 Neste ponto, assumindo uma voz autoral, gostaria de destacar algumas obras que me tocaram particularmente, em especial pela sua relação com os espaços escolhidos. Tive a oportunidade de visitar o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova por duas vezes, na inauguração do *Soloshow'25, A Fábrica das Sombras* de Janet Cardiff e George Bures Miller, e na inauguração da *Anozero'26, Segurar, Dar, Receber*.
Da primeira vez que fui conhecer o mosteiro, devo confessar que desconhecia por completo o lugar e os artistas que estavam em exposição. Talvez por isso, mas seguramente pela qualidade da exposição, saí completamente arrebatada. Neste *Soloshow*, três obras (de entre tantas outras) ficaram gravadas na minha memória: *The Infinity Machine*, 2015 (Cardiff e Miller), apenas exposta por uma vez antes de Coimbra, que me fez duvidar se teria sido concebida especificamente para o espaço, dadas as proporções da peça e a forma como se rodava e se projetava no espaço em seu entorno; *The Forty Part Motet*, 2001 (Miller), aclamada obra de arte contemporânea e cuja acústica não se podia melhor relacionar com o refeitório do mosteiro; e, finalmente, *Imbalance.6* (Jump), 1998 (Bures), uma televisão que saltava quando os pés que projetava assim o faziam também, e se encontrava no meio da passagem, num espaço pequeno e confinado, onde éramos obrigados a contorná-la e de seguida sair para um espaço exterior.
Na minha segunda visita as expectativas estavam altas e encontrava-me, acima de tudo, curiosa para perceber como poderiam mudar os espaços que, entretanto, já conhecia. Nesta edição da Bienal, fiquei particularmente impressionada com a *Start Again the Lament*, 2024, de Taryn Simon, obra que transforma um espaço linear de quase 200 metros numa experiência imersiva, escura, onde nos encontramos rodeados do choro das carpideiras. A instalação escultórica *Desert Turned To Glass*, 2023, do artista Charles Stankievech, interpelava-nos a partir da sua condição física, no ponto mais alto do complexo, o torreão, de onde se podia observar todo conjunto monasterial.
Tomo por minhas as palavras de Carlos Antunes: "É uma coisa muito comovente imaginar que isso acontece muitas vezes [...]. Naquele lugar [a obra] ressignifica-se, passa a ser outra coisa, porque aquele lugar, aquelas paredes não são paredes neutras." ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

Parte do imaginário coletivo de várias gerações[14], o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova é um espaço não-neutro e é aí que reside a sua força. Com a ocupação do sítio pela Bienal de Coimbra, não só as obras artísticas ganham outra dimensão, mas o próprio espaço é ressignificado. Esta nova camada que se oferece ao lugar torna-o cambiante, vivo, cheio de novas significações e interpretações.[15]

ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

“Um edifício que tem 300 anos de história, e uma história tão complexa [... que] reverbera. Ela tem uma memória inscrita que nós sentimos de uma maneira evidente. E não é preciso dizer muito porque ela, de facto, impõe-se à nossa presença. Há uma dimensão espectral que se impõe quando nós ultrapassamos aquela porta. E nesse sentido há uma solenidade associada àquele lugar que condiciona, de uma forma positiva, a maneira como os artistas olham para ela. E esse tem sido o maior trunfo.”

O “edifício estava muito batido” quando foi utilizado pela primeira vez, no entanto, “não foi preciso fazer muito”, “para rapidamente [o voltar a ativar]”. Depois de anos sem ocupação diária, o edifício do mosteiro encontrava-se sujo, mas habitável, e a opção de Carlos Antunes e Désirée Pedro passou por intervenções arquitetónicas pontuais[16] no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, materializações de uma estratégia de “reabilitação suave”[17], focada na dignificação e limpeza dos espaços com o mínimo de recursos.

14 Mantendo o registo narrativo da experiência de visita na primeira pessoa, na inauguração, cruzei-me, por acaso, com um senhor, cujo nome desconheço, que comentou comigo algo do género: “Tenho de ir ali, à 37 [número da cela], ver o que lá está. Foi o meu quarto quando aqui fiz o serviço militar”. É com esta memória viva que o espaço do Mosteiro continua a dialogar; com esta, mas também, com todos os outros que por este espaço passam e dele levam memórias, sempre diferentes.

15 “E é isso que a obra de arte faz, porque ela, e eu uso sempre a expressão, ela ressignifica os lugares. De repente os lugares, mesmo conhecendo-os, passam a ser outros lugares. E a obra passa a ser outra obra.” ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

16 “É uma vantagem enorme este edifício permitir ativá-lo com poucos custos - o que não é um argumento menor nos dias que vivemos - conseguir soluções simples e económicas para ativar os edifícios e com o programa que tem, que enfim, faz dele um programa único e isso é reconhecido.” ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

17 NOTÍCIAS DE COIMBRA – Anozero - Bienal de Coimbra [Online]. Entrevista a Carlos Antunes.

ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

“E nesse sentido as intervenções de arquitetura num edifício destes para arte contemporânea aproximam-se um pouco de intervenções quase de artes plásticas, de peças escultóricas, quase instalativas.”

A organização da Bienal nasce a partir de uma estratégica colaboração entre o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a Câmara Municipal e a Universidade de Coimbra. Segundo Carlos Antunes, “a Universidade de Coimbra é talvez a única universidade do mundo que tem uma bienal internacional”, sendo esta colaboração e presença da Academia determinante na conceção e organização da Bienal o que reforça a vontade de uma contínua reflexão e produção de conhecimento. A Câmara Municipal constitui um “parceiro de mediação inestimável”, contribuindo com financiamento e colaboração em questões logísticas, conferindo “total liberdade” ao projeto.[18]

Atualmente, o modelo de financiamento é abrangente, sendo assegurado maioritariamente pela DGArtes mas contando também com o apoio de fundações de referência e patronos privados. É esta rede alargada de parceiros que garante a sustentabilidade do projeto, permitindo que a Bienal continue a expandir a sua dimensão e impacto internacional.[19]

O ano de 2024 é assinalado pela assinatura do contrato de concessão, no âmbito do programa REVIVE, para a instalação de um complexo hoteleiro no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, decisão que desencadeou uma reflexão crítica sobre o contraste entre a vocação hospitaleira original do edifício e a natureza exclusiva inerente a esse modelo de exploração. Ainda que se compreenda a dificuldade de manutenção do edifício de escala monumental, a direção da Bienal encara esta opção como alheia ao projeto que tem vindo a habitar o espaço, rejeitando a premissa de que a concessão seja a única solução possível e viável.[20]

18 ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

19 Fundação La Caixa, Fundação Millenium BCP, Fundação Calouste Gulbenkian, FLAD - Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento e Fucoli-Somepal são os mecenas do projeto.

20 “O projeto REVIVE tem um bom propósito, é um projeto muito bem-intencionado. Isto é: perante um país que tem uma quantidade *per capita* de património relevante em todo o lugar como é Portugal, perante um país que tem um PIB bastante baixo e tem muito pouco dinheiro para a cultura, o que fazer com isto? Deixar cair? Não. Recuperar tudo? Não temos dinheiro. Portanto a única forma é entregar a privados que o recuperem, normalmente para hotéis. É uma fatalidade, mas eu percebo o Estado. Ora, se isto é verdade como princípio, tem de ser aferido caso a caso. O Mosteiro de Santa Clara hoje não é um edifício abandonado. Portanto a opção não é entre nada e um hotel.” ENTREVISTA a



Figura 13_Anozero, *Three Rooms*, 2026
Coimbra © Rita Paralvas, 2026



Figura 14_Anozero, *Three Rooms*, 2026
Coimbra © Rita Paralvas, 2026



Figura 15_Chantal Akerman, *La Chambre*, 1972
Coimbra © Rita Paralvas, 2026

ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

“A opção hoje é entre uma Bienal que é considerada uma Bienal relevante internacionalmente” e um hotel que “por melhor que seja, [nunca] dará a Coimbra o retorno e o prestígio internacional e o reforço da autoestima da cidade [como a Bienal], que é um bem absolutamente imensurável”.

A obra *Three Rooms*, apresentada na *Anozero’26* procurou aprofundar a reflexão sobre este tema. Três celas do Mosteiro foram requalificadas e disponibilizadas aos visitantes de modo a que pudessem pernoitar neste espaço expositivo, recuperando o carácter hospitaleiro do edifício, presente tanto na fase religiosa como na fase militar, onde se cuida de quem passa e fica.[21] A vontade de tornar a discussão mais “complexa e sofisticada” é a vontade dos responsáveis, tentar encontrar uma “forma de apropriação do lugar [que seja] mais sofisticada e que não apague nenhuma possibilidade, mas permite que elas possam viver em conjunto.”[22]

O futuro da Anozero projeta-se para lá da efemeridade das edições bienais, e é justo afirmar que se tornou parte do imaginário coletivo da cidade e do panorama artístico. Esta contínua exigência, materializada em exposições e serviços educativos, constitui “um contributo evidente para o reforço da autoestima da cidade”. Um lugar que outrora estava distante, do outro lado da margem, passou a ser visitado, reabitado e ressignificado, revelando-se impactante para visitantes de várias gerações. Para uns, representa uma primeira aproximação à arte contemporânea;[23] para outros, uma transformação simbólica, a Bienal de Arte Contemporânea de

Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

21 “Porque os mosteiros sempre foram um lugar de hospitalidade. Foram enquanto espaços religiosos: nos mosteiros pode-se ficar. Os mosteiros sempre foram lugares de receber peregrinos, de receber pessoas que passavam temporariamente, mas não perdiam, antes pelo contrário, a sua dimensão tutelar que era de ser um mosteiro religioso.” ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

22 “E é muito bonito a pessoa de repente fica num quarto em que está nessa relação tão próxima, do ponto de vista semântico, com o que está a acontecer na obra de arte. [...] Isto é, eu acho que o que nos interessa é tornar mais sofisticada e complexa a discussão. [...] É muito rasa esta discussão quando há formas de apropriação do lugar muito mais sofisticadas e que não apagam nenhuma possibilidade, mas permite que elas possam viver em conjunto.” ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

23 “[...N]ós vemos pelas novas gerações. Já há uma geração que cresceu com a Bienal. Há muitos estudantes de Artes Plásticas em Coimbra que foram para Lisboa ou para o Porto por causa da Bienal.” Para estas gerações mais novas, “A Bienal pertence à sua relação com o mundo e a Bienal é a que faz a mediação entre ele e as artes plásticas” ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

Coimbra continua, e continuará a influenciar práticas artísticas, dentro e fora do contexto nacional.

Carlos Antunes e Désirée Pedro encaram a criação da Bienal em Coimbra como uma "dádiva", ideia que muitas vezes reforçaram ao longo da nossa conversa. O ocupar do mosteiro surge como uma "dádiva", ao invés de um processo de resistência, permitindo somar significado a um lugar, região e país: "podemos oferecer a uma cidade e a um país bipolarizado uma coisa que soma".[24]

A 4 de agosto de 2026 é anunciado pelo Ministério da Cultura, Juventude e Desporto a realização de uma edição colaborativa da Anozero com a Bienal Internacional Manifesta, para o ano de 2028. Segundo Carlos Antunes e Désirée Pedro, o reconhecimento internacional de boas práticas e profissionalismo da Anozero no seio internacional aliado à inscrição na IBA (International Biennial Association), proporcionaram a apresentação de um convite por parte da organização da Manifesta para a co-realização da *Anozero 2028*. Ainda numa fase embrionária, os organizadores revelaram as suas expectativas, defendendo que esta será uma oportunidade que implica um salto de escala, essencial para a consolidação do tecido cultural local e nacional. Segundo Désirée, é preciso "ganhar músculo", "aprender metodologias de financiamento, de produção", pois "Coimbra tem de se aperceber que, de facto, a cultura pode ser verdadeiramente um elemento diferenciador desta cidade e um fator de riqueza. Um fator de produção de riqueza".[25]

ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

"Um hotel de cinco estrelas vai anular completamente [as memórias e as feridas do edifício]. [...] Nunca mais comoverá gerações de crianças que vão estudar arte porque viveram naquele lugar. Nunca mais."

24 "(...) a resistência põe-se um bocadinho de fora do processo, numa espécie de superioridade moral que às vezes é muito feia. E a dádiva não, a dádiva é alguém que soma, alguém que dá uma coisa." ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

25 O desejo é o "de mudar verdadeiramente (...) o músculo, não só nosso como dizia a Désirée, mas também de todo o ecossistema artístico em Coimbra. Porque Coimbra tem de se perceber que, de facto, a cultura pode ser verdadeiramente um elemento diferenciador desta cidade e um fator de riqueza. Um fator de produção de riqueza" ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026.

Figura 16_Atelier do Corvo, *Hortus conclusus #1 - Claustro*, 2019
Coimbra © Rita Paralvas, 2025



Figura 17_Atelier do Corvo, *Hortus conclusus #2 - Floresta*, 2019
Coimbra © Rita Paralvas, 2026





MUSEU EXPERIMENTA PAISAGEM

MEP - *Museu Experimenta Paisagem*, *Cortiçada Art Fest* e *Landscape Together*

Assumindo-se como um museu aberto e sem paredes em territórios em perda, o MEP responde ao abandono através de artefactos na paisagem. Com o *Cortiçada Art Fest* e o *Landscape Together*, a arte pública medeia a memória e converte o luto em cuidado coletivo.

Figura 18_Proposta desenvolvida durante o *Cortiçada Art Fest*, 2025
Oleiros © Rita Paralvas, 2025

O *Museu Experimenta Paisagem* (MEP) surge no rescaldo dos incêndios florestais de 2017, que devastaram a região centro do país, e define-se como um "museu aberto, de acesso livre, sem paredes", onde a arte é um instrumento de transformação e não um fim em si mesma. Após quase uma década de projeto, o MEP expandiu-se para vários municípios, formatos e peças de arte na paisagem, revelando uma contínua busca prática e teórica de respostas para a transformação territorial.

A génese do Museu decorre de uma inversão do programa inicialmente proposto pelo município de Proença-a-Nova ao Atelier Marques de Aguiar (MAG): a construção de um centro cultural, um edifício com programa e terreno já definidos. No entanto, a equipa de arquitetura tinha detetado uma contradição no pedido, já que a escala do programa não respondia à escala do território.[1] Assim, a proposta de ação do MEP passou a basear-se na ideia de mediação cultural entre o território e as populações, a partir de obras de arte na paisagem. A vontade era clara: "inverter um destino [...,] não como utopia, mas como o ponto de partida possível, para pensar uma estratégia de longo prazo e de desenvolvimento".[2]

1 A "terceira contradição surge no dia da visita: vamos visitar terreno, cinco minutos, e «agora é preciso ver o território». Então estamos o dia inteiro, oito horas de visita ao concelho de Proença-a-Nova de ponta a ponta, até São Pedro do Esteval. Os incêndios, os pinheiros, os eucaliptos, o abandono..." ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

2 AGUIAR, Marta - Encontros Experimenta Paisagem, 2021.

Contrariando a ideia de que a paisagem é estática, sendo a sua transformação condição simbiótica à sua existência,[3] para a conceção do MEP, a arte tornou-se o meio através do qual "cada obra de arte, [...] da coleção do museu, portanto permanente, tenta revincular as pessoas que usufruem daquele território, sejam habitantes ou não sejam, com um património e uma memória em perda". O sítio, o património[4] natural e imaterial da região, passou a ser a base de pesquisa e trabalho do MEP, abordagem que procurava "contribuir para dar um sentido contemporâneo a esse património". No entanto, existia uma dualidade na interação com a paisagem detetada na aproximação às comunidades, que olhava dividida para os seus lugares, entre "o podia ser" e "o que já tinha sido". Como explica Marta Aguiar, o carácter "em perda" desta região pressupõe um processo de luto, que se manifesta num afastamento das populações locais em relação à memória dos sítios.[5] Aquelas serras, florestas e ribeiras, que eram parte da sua herança coletiva, do seu património, eram também símbolo de tudo aquilo que antes foram e já não são.[6]

3 "Eu vejo sempre a palavra "paisagem" como algo que descreve sempre um artifício ou um artefacto [...]. E essa paisagem também não é algo estático, paisagem é algo que nós aprendemos a viver, que aprendemos a contemplar, a modificar, e muitas vezes, a destruir. É também um dos desígnios da paisagem, ser destruída e ser substituída por outra, e assim sucessivamente, numa espécie de palimpsesto histórico. Portanto, a paisagem são camadas de destruição, construção, correção, desmatação, replantação, ou seja, a paisagem é algo que resulta de ações muitas vezes contraditórias feitas pelo próprio homem." GRANDE, Nuno - Encontros Experimenta Paisagem, 2021.

4 Françoise Choay defende que o património é hoje um "conceito nómada". Ou seja, o conceito de "património", que no século XIX era considerado uma herança, deixada de pais às gerações vindouras, sofreu uma transferência semântica, passando a designar, agora, "um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada". CHOAY, Françoise - A alegoria do património. Trad. Teresa Castro; rev. Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2010.

5 Sobre a escolha do local para a obra de arte, e "em termos da relação com o património e com a memória e com tudo o que é significativo para as pessoas, provoca [...] quase sempre um luto. Ora, esta noção eu não tinha quando começámos a trabalhar. Há necessariamente um luto porque as pessoas foram embora. Largaram. E, portanto, é uma perda." ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

6 E "esse património, [...] demora a vir à superfície porque há uma ambiguidade de relação. Por um lado, há uma vontade «esta serra podia ser», por outro lado, «esta serra foi aquilo que nós deixámos». Portanto, há aqui uma espécie de conflito." ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.





Figura 19_20_Atelier MAG - Marques de Aguiar, *Moon Gate*, 2020
Oleiros © Rita Paralvas, 2025

Ao município de Proença-a-Nova, juntaram-se imediatamente Oleiros e Sertã, alargando o território de ação do MEP e consolidando a dimensão regional do projeto. Estabelecidas as premissas fundamentais, iniciou-se um processo de seleção estratégica dos sítios destinados à instalação das obras. Em busca de uma fricção ativadora, os lugares escolhidos, para além de marcos de memória coletiva, deveriam ser inesperados. Sobretudo, era necessário olhar para sítios que apresentassem "sinais de cuidado", materializações da vontade de voltar e "cuidar" do que lá estivesse, ou fosse criado.

O processo de escolha pressupôs uma leitura de microescala e a simultânea aproximação ao lugar habitado, criando um entendimento do lugar, junto da comunidade local, com a qual se realizou um mapeamento de aspirações e vontades.[7] O conhecimento de histórias e lendas locais, dos meios de produção da terra, ou das condições geológicas dos sítios integrava o ideário recolhido junto da população, que culminou na seleção dos sítios e conceção da obra.[8]

"É a relação com o lugar no seu todo: das suas memórias, das suas aspirações, e tentar fazer uma leitura. É uma leitura do lugar, de facto. A partir [desse ponto] é um processo criativo com essa matéria-prima."

AGUIAR, Marta – Entrevista concedida à autora. Porto, 27 de julho de 2026. Entrevista inédita realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, [FAUP].

Ainda que no início se destaque a utilização da denominação de Pinhal Interior por parte da equipa MAG, agora Marta Aguiar prefere afastar-se dessa terminologia, já que se trata de uma designação recente. Para além disso, o território de ação do MEP alargou-se, passando a incluir outros municípios, como Idanha-a-Nova, Pedrógão Grande, Castanheira de Pêra e Mação. No entanto, os fatores comuns entre municípios são facilmente determináveis: tratam-se de regiões em processos de despovoamento, onde falta "um vocabulário e significação partilhados", caracterizados por "vivências urbanas [em territórios de] infraestrutura rural",[9] o novo mundo rural não-agrícola como definido por João Ferrão.

7 AGUIAR, Marta - Encontros Experimenta Paisagem, 2021.

8 O Farol dos Ventos baseia-se na lenda local da Moura da Cova da Moura, que transformava carvão em ouro, vinculando a memória coletiva ao antigo carácter produtivo e mineiro da região.

9 ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

"Estamos a falar de um território que não tem nome. Não tem nome. Se temos uma rede urbana e território rural, ela não se adequa, não corresponde à realidade. E, portanto, há a necessidade desta perceção, desse conceito, da região cognitiva é o que falta."[10]

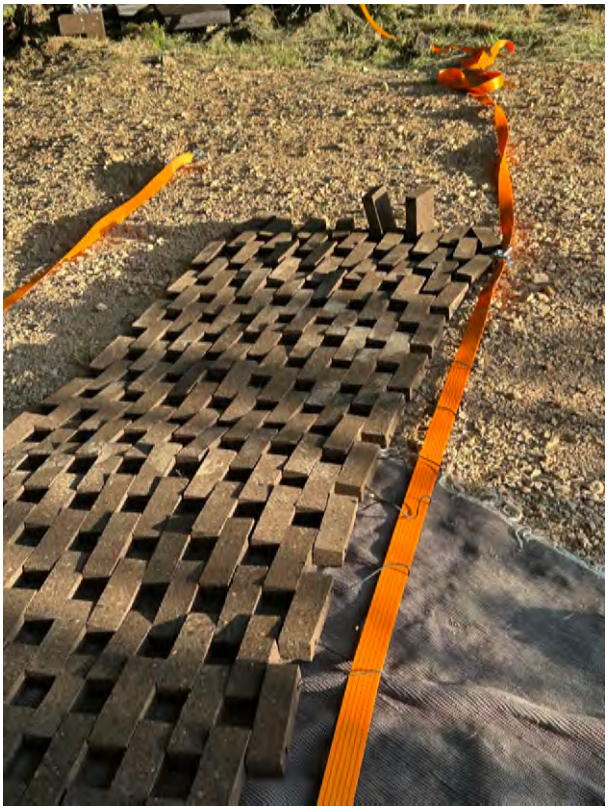
Ao analisar os instrumentos de poder e de transformação do território, Marta Aguiar identifica um desajuste entre o planeamento estratégico ("a cascata de planos" como os PNPots, PROTs) e a prática operativa, capaz de gerar impacto e alterações no tecido das regiões. No entanto, a configuração do território e o planeamento urbanístico são frequentemente contornados por oportunidades de financiamento externo, como os fundos europeus, que materializam infraestruturas, por vezes à margem do que foi projetado nos instrumentos de ordenamento municipal ou nacional.[11] Por isso, "intenções e estratégias que estão nos planos mais macro nem sempre estão cosidas com vontades, seja a dos financiamentos, seja a das pessoas".

10 "Quando se fala em património, há sempre um vocabulário partilhado. Uma significação partilhada. E o que falta neste território é uma significação com futuro. As vivências são urbanas e a infraestrutura é rural. Pronto, há este *gap*, este desacerto. E quando, penso eu, o João Ferrão explica esta leitura de arquipélago, é interessante porque este arquipélago, mesmo esses territórios intersticiais rurais, se calhar já não são assim propriamente rurais. Porque do que é que estamos a falar em termos de presente e de futuro. Estamos a falar de um território que não tem nome. Se temos uma rede urbana e território rural, ela não se adequa, não corresponde à realidade." ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

11 "A questão é quem opera a transformação. Se olharmos do ponto de vista dos arquitetos e dos urbanistas e de quem planeia, dos geógrafos, do ordenamento e, assim, é muito claro que o único instrumento de transformação operativo é o PDM. [...] Não sendo um instrumento de licenciamento, a cascata de planos que nós temos é pouco operativa ou nada. Ou nem é suposto que o seja. Os PROTs, os PNOTs, Planos Nacionais de Paisagem, não são de facto operativos. E o impacto que têm na transformação, no mínimo temos de assumir que não é direto. No mínimo. [...] Por outro lado, todos sabemos que há financiamentos europeus para vários eixos consoante as políticas europeias[...] Nesta região do MEP também vemos isso a acontecer, que não estavam necessariamente inscritas [nos planos] [...] E elas aparecem porque houve um financiamento. E, portanto, a transformação acontece porque há interesse e vontade de iniciativa de privados e porque há interesse e vontade porque há dinheiro. É assim que as coisas acontecem." ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.


GRP





Figuras 21_22_23_ Proposta desenvolvida durante o Cortiçada Art Fest
Oleiros © Rita Paralvas, 2025

A partir destes instrumentos de financiamento europeu emergiu a criação do projeto *Landscape Together*, financiado pela Europa Criativa e concebido em colaboração com os municípios.[12] A elaboração desta proposta decorreu da vontade de experimentar e estabelecer uma metodologia de trabalho, tendo por base as dimensões do MEP e o envolvimento de diferentes entidades e parceiros. O projeto está assente em quatro pontos: a "apropriação dos lugares", levada a cabo pela MAG; "arquitetura e território", em colaboração com a Universidade de Coimbra e o Politécnico de Milão; "criação artística", com artistas e arquitetos convidados; e a "mediação", em colaboração com a Fundação Chillida-Leku, no País Basco.

O *Cortiçada Art Fest* é o festival do MEP, durante o qual, alguns dias de workshops, palestras e atividades reativam as obras e lugares do Museu com a participação da comunidade local, estudantes e artistas convidados. Na edição de 2025, que decorreu em Oleiros, os participantes foram convidados a integrar workshops de dança, música e arquitetura, concebidos e dinamizados por artistas e arquitetos convidados. A programação foi pontuada por atividades relacionadas com os saberes e cultura local. No workshop de arquitetura os participantes foram desafiados a criar uma obra *site-specific* em torno do tema do "tropeço", pequeno banco de cortiça utilizado nos ofícios tradicionais.

ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

"E o que fazemos no Museu Experimenta Paisagem é: cada ação de criação ou de mediação ou de projeto de transformação tenta-se segurar âncoras de cuidado e criar novas."

Recuperando as palavras de Ilídio Araújo, arquiteto paisagista, Marta Aguiar reforça a condição económica simbiótica entre o homem e o território através do conceito de *pagus*. A paisagem, do francês *paysage*, que por sua vez deriva do latim *pagus*, "uma unidade territorial que fornece as calorias necessárias para um conjunto de pessoas, por um número indeterminado de gerações".[13]

12 "[... É] aqui que a forma de trabalhar no Experimenta Paisagem entra: se houver um entendimento, uma leitura de quais são as aspirações, eventualmente isso consegue passar para cima e ser inscrito nalgum tipo de instrumento ou ir buscar algum tipo de financiamento pelas entidades que têm responsabilidades nestes processos. Portanto, aí as Câmaras são fundamentais. É aí que entramos." ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

13 "O *pagos*, dito por ele [Ilídio Araújo], é uma unidade territorial que fornece as calorias necessárias para um conjunto de pessoas. E depois acrescenta uma coisa que é: «por um número indefinido de gerações». No fundo, é a questão da sustentabilidade, se quisermos, num tempo longo."

Na contemporaneidade, esta relação direta entre o homem e a terra produtiva perdeu-se. A agricultura de subsistência é cada vez mais diminuta, tendo a cadeia alimentar e produtiva sido redesenhada. É este o retrato feito por João Ferrão quando analisa os territórios rurais não-agrícolas, onde, no entanto, "o território existe e as pessoas estão lá".

Num contínuo processo de centralização, os territórios interiores tornaram-se menos atrativos para as gerações mais novas. "A relação económica com o território nunca é neutra" e sob uma noção de sustentabilidade económica, nasce a imagem de marca *Texturas de Xisto* (Cunqueiros). Esta iniciativa exemplifica o papel da ação artística como motor de economia local, funcionando como um "gatilho",[14] desenvolvida para que a comunidade a utilize de forma autónoma, impulsionando pequenos negócios. Esta estratégia aceita as "regras do jogo que sempre existiram", entendendo que "tem de haver uma relação económica com o território"[15] para que este não seja abandonado, garantindo a sua viabilidade por um "número indefinido de gerações".

Esta abordagem distancia-se criticamente da "mercantilização das paisagens"[16] identificada por João Ferrão, e que frequentemente resulta no fenómeno das 'aldeias adjetivadas',[17] como as *Aldeias Históricas* ou *Aldeias do Xisto*, que, ao serem reabilitadas sem o suporte de uma população residente, correm o risco de se tornarem meras cenografias turísticas.[18] Numa atitude de recusa desta "cenografia" vazia, o MEP foca-se nos lugares que, embora em perda, mantêm "sinais de cuidado", onde a intervenção artística não surge como um objeto estranho, mas como um elemento que reforça a autoestima de quem habita o território.

ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

14 "A abordagem passa por criar gatilhos de que as pessoas, os indivíduos, se possam apropriar e desenvolver, estabelecendo a ponte com as entidades." AGUIAR, Marta - Entrevista concedida à autora. Porto, 23 de julho de 2026.

15 "Eu acho que é jogar com as regras do jogo, que sempre existiram, por mais que sejam novas. É o *pagus* lá do Ilídio Araújo. É assim: tem de haver uma relação económica com o território". ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

16 FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p.47.

17 Conceito proposto nesta dissertação para descrever a tendência contemporânea para classificar e agrupar aglomerados, predominantemente do meio rural, sob marcas descritivas (como *Aldeias Históricas*, *Aldeias do Xisto* ou *Aldeias de Montanha*) com o intuito primordial de promoção e *marketing* turístico.

18 "Talvez há espaço para Portugal ter duas ou três cenografias ou não sei quantas, se calhar há, não digo que não. Mas assuma-se que é isso. Tudo bem, é uma estratégia." ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

Para evitar que a obra seja um fim em si mesma, o Museu aposta nos *Roteiros de Arte na Paisagem*, que garantem a continuidade do projeto após a conclusão das peças. Estes trilhos culturais articulam as obras com percursos já existentes, acrescentando-lhes "camadas de visitação" através de uma sinalética digital que permite ao visitante conhecer novas leituras sobre o território. Com entrevistas com peritos, ou depoimentos de habitantes que partilham memórias orais sobre o lugar, prolonga-se a experiência da visita.

Marta Aguiar esclarece que a conceção das cinco obras de arte inaugurais do MEP foi centralizada na equipa do MAG, sublinhando que a criação artística é "de autor", embora ancorada no reconhecimento feito junto da comunidade. Esta liberdade criativa é validada por Nuno Grande através do conceito de Álvaro Siza de "distanciamento brechtiano",[19] defendendo que o criador, após o contacto com a população, deve distanciar-se para tratar as memórias locais, concebendo as obras como "interpretações eruditas de questões que são locais".[20] Estas peças serviram para a consolidação de "um método de ação com a comunidade", permitindo que o projeto *Landscape Together* pudesse agora fazer uma transferência de autoria, passando a preparar a curadoria dos autores das próximas obras. No dia 2 de maio de 2026, o coletivo YokYok inaugurou a sua obra *Ninho Globo*, em Salvaterra do Extremo, marcando a primeira peça de autores convidados do MEP. A escolha acabou por recair num coletivo de arquitetos, apesar de terem sido equacionados artistas ou escultores,[21] assegurando que estas peças se tornem artefactos duradouros da paisagem cultural.

Ao fim de quase uma década de atividade, o Museu Experimenta Paisagem consolidou-se como um projeto de transformação territorial. As obras marcam a paisagem do centro do país, operando uma mudança na perceção identitária das comunidades onde estão inseridas e de onde "nasceram". Como sublinha Marta Aguiar, "para transformar um território demora tempo. Não há volta a dar. Por um lado. Por outro, não temos o direito de criar expectativas falsas".[22]

19 É "muito mais interessante assumirem que na participação há um momento do ouvir, há um momento do conversar, mas há um momento de se distanciar da participação para criar. Aquilo a que o Siza chamava o «distanciamento brechtiano»". GRANDE, Nuno - Encontros Experimenta Paisagem, 2021.

20 GRANDE, Nuno - Encontros Experimenta Paisagem, 2021.

21 "Mas a escolha foi uma coisa interessantíssima. Começámos por artistas plásticos, escultores, e acabámos por não escolher, acabámos por ir para arquitetos." Marta Aguiar refere ainda a maior facilidade dos arquitetos em realizar a "análise do lugar", a par da ponte com a comunidade local. ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

22 ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

Esta visão permitiu que a ação do museu deixasse marcas profundas na "maneira de olhar", "palpáveis" segundo Marta Aguiar. Um exemplo são as furdas comunitárias de Salvaterra do Extremo, que passaram de motivo de vergonha para motivo de orgulho da população; os "caminhos dos porcos" passaram a ser percebidos como património digno de visitação e usufruto após a mediação artística e inerente requalificação do sítio.[23]

ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

"E estas relações persistem. Persistem, mas já não têm o mesmo significado que tinham antigamente, pelo menos de uso e de economia. Isso já não têm. Portanto, talvez o Farol ajude a resignificar e a manter aqui um vínculo, mas que já tem um novo significado. E tem de ter."

Este processo operacionalizou o desígnio de "desafiar essas populações a olhar, de novo, para os seus territórios - ou para as suas paisagens - para ali descobrirem novos (arte)factos, agora somados ao descrito palimpsesto gerado pelos ciclos de destruição/reconstrução".[24] Através de "releituras da paisagem, de tornar visível o que naturalmente não era tão visível e tão percetível",[25] o MEP procura recuperar a autoestima coletiva destas regiões de baixa densidade. A obra de arte assume-se, assim, como um artefacto da paisagem cultural que contribui a fundar um futuro possível, ressignificando o território, ao "intensificar a experiência daquele lugar e mediar a relação com os valores [paisagísticos e culturais] daquela paisagem".[26]

23 Furdas são pequenas estruturas de pedra, de posse ou uso comunitário, agrupadas num terreno rochoso neste caso no limite da povoação, um solo impróprio para a agricultura que servia especificamente para albergar os animais das várias famílias: "As marcas que eu vejo mais, são as de mudança na maneira de olhar. Isso é o que é palpável, apesar de não ser uma obra, mas é palpável. As furdas que eram motivo de vergonha passarem a ser motivo de orgulho [...]". ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026.

24 GRANDE, Nuno - Encontros Experimenta Paisagem, 2021.

25 ANTUNES, Carlos - Encontros Experimenta Paisagem, 2021.

26 AGUIAR, Marta - Encontros Experimenta Paisagem, 2021.



Figura 24_Proposta desenvolvida durante o Cortiçada Art Fest, 2019
Oleiros © Rita Paralvas, 2025



1.3. A ATIVAÇÃO DO ESPAÇO COMUM

Concéntrico Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño

Análise do Festival Concéntrico em Logroño como laboratório de inovação urbana, investigando a capacidade da arquitetura efémera para reativar o espaço público, descentralizar a oferta cultural e envolver a comunidade.

Figura 25_Plastique Fantastique, *RINGdeLUXE*, 2018
Logroño © *Concéntrico*

A pertinência do estudo do *Concéntrico – Festival Internacional de Arquitectura y Diseño de Logroño* revela-se na vontade de entender como a arquitetura efémera pode ser uma das respostas e meios para a ativação de um lugar. A cidade de Logroño, capital da comunidade autónoma de La Rioja, com cerca de 150 000 habitantes, é o palco do festival criado em 2015 pela *Fundación Cultural de los Arquitectos de La Rioja*, sob a direção de Javier Peña Ibáñez. Assumindo-se como um "laboratório de inovação urbana", o Concéntrico baseia a sua ação na promoção de reflexões sobre a cidade e o seu espaço público.

A ativação do espaço público nasce através da criação de instalações arquitetónicas ou de *design* que visam oferecer uma "nova lente" para os habitantes de Logroño, procurando "vincular a cidadania com o lugar onde se vive, tornando mais entendível o meio físico no qual desenvolvem as suas vidas, no qual trabalham, no qual convivem e coabitam e regeneram uma identidade".[1] Segundo Javier Peña, a opção por um formato de festival prende-se com o desejo que este seja reconhecível e aberto, e facilmente compreensível por uma comunidade alargada, tal como acontece noutros festivais, seja de música, de fotografia, ou de artes plásticas.

PEÑA, Javier in PINTO, Carolina Elisabete Sobral – Festival de Arquitetura Urbano: Um espaço potencial para pensar o futuro. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP], 2023. Dissertação de mestrado integrado. Anexo 4 p. 248.

"[...] Una de las cuestiones relativas al proyecto es introducir la palabra arquitectura y diseño en lo popular, en lo común, en lo cercano y en lo accesible, vinculado mucho más a una práctica cotidiana que algo profesional y ajeno."

A opção por um festival que se implanta diretamente na cidade, considerando as ruas, praças e paisagem como objeto de intervenção, reflete a intenção de aproximar o público generalizado e heterogéneo à disciplina da arquitetura, tornando-a acessível e parte do imaginário de todos. Ao atuar diretamente no espaço comum diluem-se as fronteiras entre o espetador e a obra, promovendo a interação e a reinterpretação do seu quotidiano urbano.

1 "[...] Lo más importante es que este festival [...] exploraba cómo vincular a la ciudadanía con el lugar donde vive, y hacer más entendible el medio físico en el que desarrollan su vida, en el que trabajan, en el que conviven y cohabitan y regeneran una identidad." – Javier Peña in PINTO, Carolina Elisabete Sobral – Festival de Arquitetura Urbano, 2023, Anexo 4, p. 244.

Para além de festival efémero, o Concéntrico assume uma posição estratégica de continuidade e permanência pós-efémera, através da crição e desenvolvimento de um repositório virtual, disponível no *website* oficial, que atua como plataforma de divulgação e acervo público de conhecimento pedagógico e de reflexão urbana.

A localização escolhida, a cidade de Logroño, reflete a condição descentralizada, ou regionalizada, de Espanha, em contraste com o contexto português, onde a oferta cultural se reúne nos principais centros urbanos. Por outro lado, o diretor artístico reforça a pertinência da cidade graças à diversidade de tipologias urbanas de que esta dispõe, desde o centro histórico densificado e as periferias em expansão, até ao rio e à natureza produtiva das vinhas circundantes.

PEÑA, Javier in PINTO, Carolina Elisabete Sobral – Festival de Arquitetura Urbano, 2023, p.99. Anexo 4 p. 245

"[...] Como generar un poder de atracción sobre el propio lugar donde vives, un estímulo diferente, que varía la cotidianidad y que permita como generar un interés nuevo en lo que actualmente ya conocemos."

Na cidade, depois de mais de uma dezena de edições, as localizações escolhidas para as intervenções efémeras foram ampliadas e diversificadas. Nas primeiras edições o processo de seleção restringiu-se a espaços como pátios ou pequenas praças do centro histórico, de dimensões reduzidas e controladas, que impunham menos dificuldades no domínio da escala do espaço urbano. Devido à proximidade de dimensões, estes espaços tendiam a tratar as mesmas temáticas, tais como a falta de uso ou a valorização do património,[2] levando a direção a promover, a partir da 5ª edição, uma expansão para outras tipologias urbanas. Assim, a seleção de espaços ampliou-se para lugares de maiores dimensões e que carregassem outros significados ou representassem símbolos reconhecíveis da cidade, tais como a *Plaza del Ayuntamiento*, o *Parque Felipe IV* ou a Estação Intermodal da cidade. Este alargamento de escala permitiu à equipa curatorial oferecer uma diversidade de espaços com diferentes atmosferas, ícones ou memórias, e, consequentemente, abordar variadas temáticas e escalas arquitetónicas. Esta alteração de escala traduziu-se nas propostas, demonstrando como a arquitetura efémera é capaz de agir como elemento mediador da interação nos espaços públicos, redimensionando-os, como sucede na instalação **1973-2021** dos

2 PINTO, Carolina Elisabete Sobral – Festival de Arquitetura Urbano, 2023, p. 76.

Lanza Atelier ou, até, questionando-os, como em **Round About Baths** dos **Leopold Banchini Architects**.

Com a introdução destes objetos e estruturas na cidade, assiste-se à ressignificação cíclica, dos lugares comuns, desencadeando novos imaginários citadinos, novas dinâmicas de uso e circulação, bem como a apropriação de ícones urbanos outrora distantes.

"Our first point of everything is to think about how people can be together in a city, or in an urban stage, or an urban area."

PEÑA IBÁÑEZ, Javier – Urban Talks: Concéntrico (ES) [Online]. Conferência realizada no CAMP (Centrum Architektury a Městského Plánování) em colaboração com o Landscape Festival. Praga: CAMP, 2022. [Consult. 15 de setembro de 2026]. [Vídeo YouTube]. Disponível na WWW: https://www.youtube.com/watch?v=JLvR1pchv4Q.

A seleção dos arquitetos e artistas participantes em cada edição é da responsabilidade de uma curadoria fixa, sob a direção de Javier Peña Ibáñez, e baseia-se em dois processos de seleção: um definido diretamente pela direção, seguindo uma lógica institucionalizada *top-down*, e outro baseado num sistema público de *open call*, alargando o leque de possibilidades a participantes de diversos *backgrounds*. Esta diversificação de fontes de conhecimento e experimentação materializa-se, tal como aponta Carolina Pinto, em propostas de naturezas distintas, tais como simbólico, histórico, construtivo, sensorial, lúdico, funcional e participativo, características que podem ou não ser coexistentes. Javier Peña destaca outra valência do festival: o facto de não se apoiar no mediatismo dos criadores convidados ou selecionados. Assim, embora a autoria das propostas seja pública, o diretor sublinha a recusa da lógica de "cabeça de cartaz", redirecionando o foco para o impacto das intervenções na interação com o meio e com a comunidade onde se inserem, ao invés de promover um festival excessivamente erudito dissociado do público geral.

"[...] For us, the most important thing is the way you walk, the way you get lost through the city, the way you rediscover new places in your own city."

PEÑA IBÁÑEZ, Javier – Urban Talks: Concéntrico, 2022.

Outra dimensão relevante do festival Concéntrico prende-se com a ausência de um tema, problemática ou enunciado prévio aos seus participantes. As intervenções devem responder apenas a uma condição *a priori*: a efemeridade. Esta única condição de finitude revela-se essencial para o desenvolvimento de intervenções puramente *site-specific*.

Figuras 26_27_28_ Lanza Atelier, *1973-2021*, 2021
A intervenção na Plaza del Ayuntamiento redesenha as ciculações e os espaços de encontro. Destaca-se a opção material, facilmente desmontável e reutilizável.

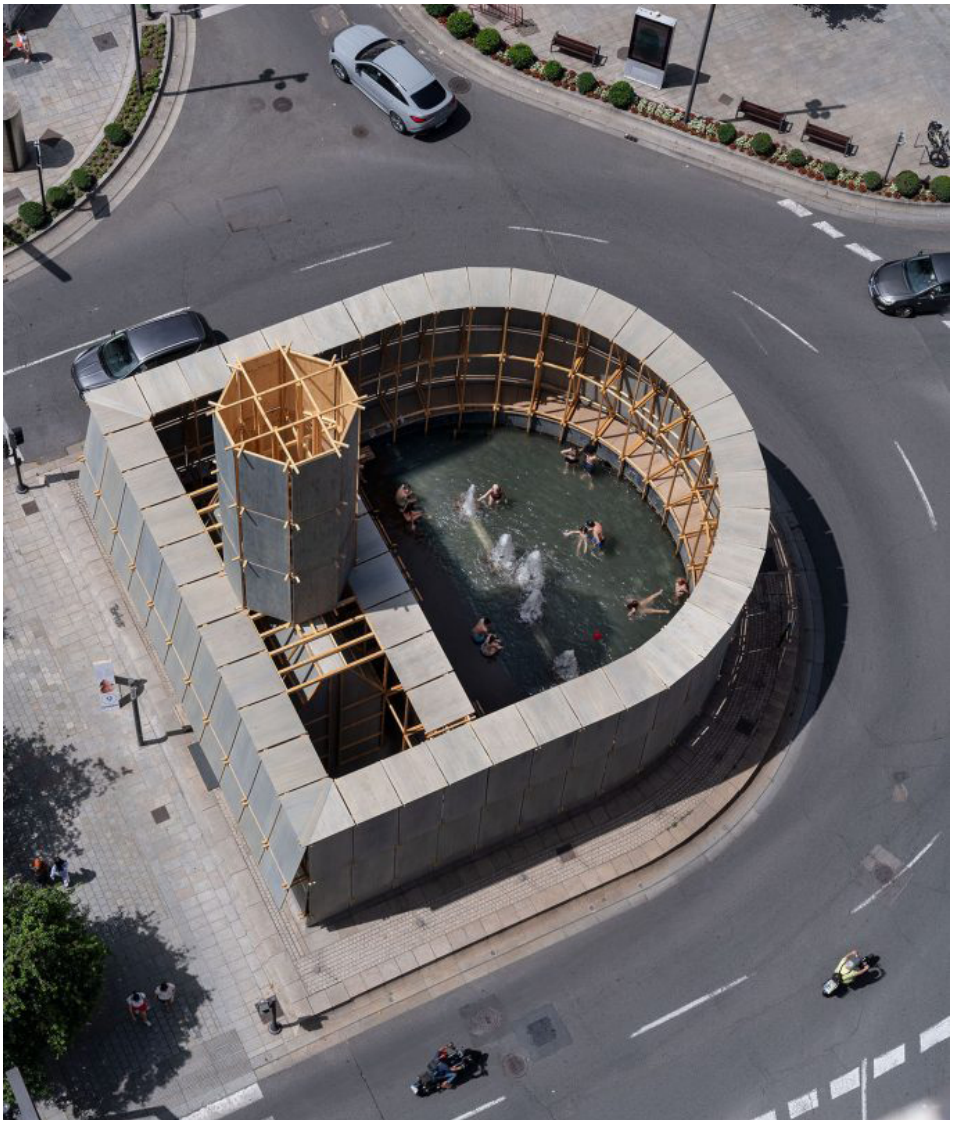


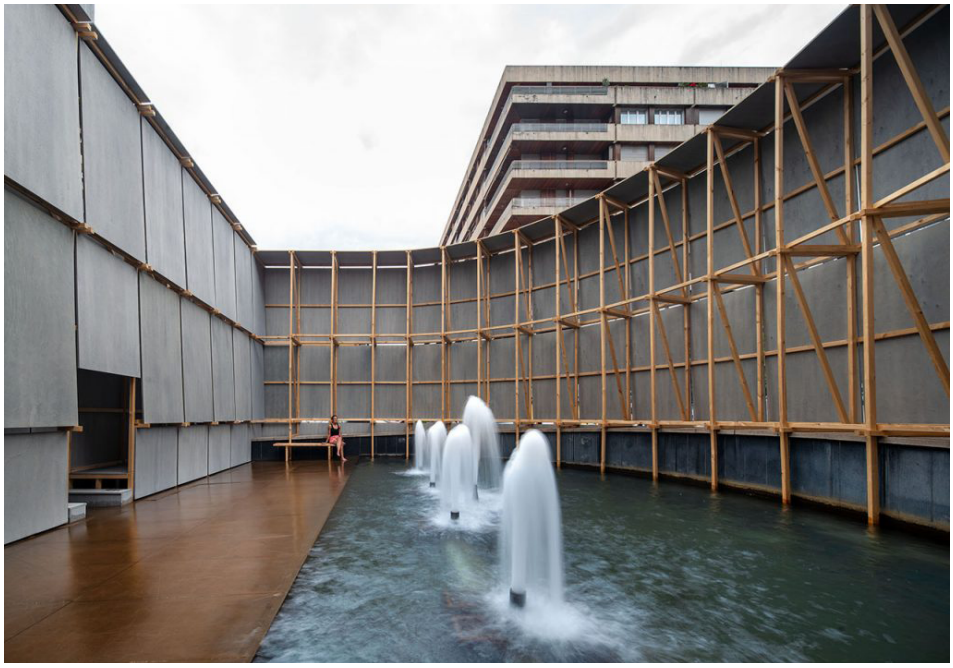




Figuras 29_30_31_ Leopold Banchini Architects, *Round about Baths*, 2025
Logroño © *Concéntrico*

A estrutura reconfigura o espaço público ao restituí-lo à fruição coletiva. A fonte, outrora isolada e inacessível, rodeada de faixas de tráfego automóvel, é devolvida à cidade a partir da transformação temporária num banho público.







A atenção ao contexto de intervenção, às dimensões do espaço, aos edifícios em redor, aos enfiamentos urbanos e à comunidade com a qual dialogam, isto é, as características físicas e imateriais do sítio, constituem os únicos fatores que informam o projeto.

PEÑA IBÁÑEZ, Javier – Urban Talks: Concéntrico, 2022.

"What I want to explain is that this kind of festival is not only ephemeral; it is about the identity of the city, about how to do new connections between the heritage of a city and the new ways to design our being on the public spaces."

A arquitetura efémera é, portanto, um meio alternativo de relação com o meio urbano, possibilitando uma revisão dos padrões tradicionais de apropriação e vivência do espaço comum. A interação com as obras promove a reclamação do espaço público, reconfigurando a "cidade, o seu tecido urbano [tornando-o] mais coletiv[o], inclusiv[o] e lúdic[o], promovendo um envolvimento cívico".[3]

PEÑA, Javier in PINTO, Carolina Elisabete Sobral – Festival de Arquitetura Urbano, 2023, Anexo 4 p. 250.

Sobre o impacto de ações como as do *Concéntrico*, Javier Peña afirma que "permiten establecer otras posibilidades, otros campos de trabajo y desarrollo y de generar conocimiento y de generar formas de estar. Las sociedades cambian y creo que será relevante que las formas de posibilitar también cambien."

A opção por estruturas de carácter efémero reflete uma preocupação material, financeira e temporal, isto é, uma economia de meios presente desde o momento fundacional e de criação da obra. De facto, a única condição estabelecida *a priori*, a efemeridade, transforma-se na principal força projetual destas estruturas. O projeto pressupõe um fim em si mesmo e, portanto, guarda em si todas as possibilidades, traduzindo-se, então, em propostas tendencialmente mais arriscadas, experimentais e provocatórias. A previsão de desmontagem reforça a ideia de ensaio e teste, à escala 1:1, dando espaço e liberdade aos criadores de desenharem hipóteses de interpretação e de relação com a envolvente.

Esta condição temporal, simultaneamente excecional e cíclica, atua como catalisadora de interações informais, singulares e não normativas. A introdução de elementos excecionais na forma e no

3 PINTO, Carolina Elisabete Sobral – Festival de Arquitetura Urbano, 2023, p. 118

tempo desencadeiam a “libertação dos comportamentos e normas sociais, assim como, a reinvenção do uso e desenho dos espaços da cidade, que induz a novos modos de ocupação do espaço urbano e a um ambiente geral de coletividade”.[4]

Assim, reitera-se a relevância da arquitetura efémera enquanto agente de reflexão sobre o meio físico e, sobretudo, imaterial e coletivo. Depois da desmontagem, permanecem as reinterpretações, bom como o fomento e a qualificação e do capital social.

4 PINTO, Carolina Elisabete Sobral – Festival de Arquitetura Urbano, 2023, p. 117



2.1. OS VALORES DO PATRIMÓNIO

Riegl, entre Ruskin e Viollet-le-Duc
Leituras dos conceitos debatidos no último século e a sua aplicabilidade ao objeto de estudo

Discutem-se os fundamentos teóricos da emergência e evolução dos conceitos de património, de intervenção e restauro, bem como de salvaguarda patrimonial, confrontando as visões oitocentistas com a proposta de um sistema dinâmico de valores por Aloïs Riegl. O capítulo enquadra a transição do monumento ao 'património expectante' como bem comum e comunitário , e que importa (re)ativar através de uma ação cultural participada.

Figura 32_Festa em Honra do Divino Senhor da Barca
Almeida © Rita Paralvas, 2026

Definida por Françoise Choay como um "conceito nómada", a noção de património alterou-se ao longo dos tempos e o seu uso na esfera pública foi democratizado. Este termo era, em 1863, fixado no *Dictionnaire de la langue française* de E. Littré como um "bem de herança que passa, de acordo com as leis, dos pais e das mães para os filhos»". No entanto, quer seja nos *media*[1], quer seja em contextos turísticos ou até governamentais, esta expressão passou a designar "um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada [...] e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam a sua pertença comum ao passado".[2]

A Revolução Francesa representa um marco de mudança na conceção do património, que passou então a ser "de todos".[3] As nacionalizações de bens do clero e da nobreza estavam incluídas nos primeiros diplomas aprovados pela Assembleia Constituinte, logo em 1789 em França, e na década de 1830 em Espanha e Portugal, o que representou um aumento exponencial da tutela estatal. Tais medidas foram seguidas por campanhas de inventariação e classificação dos bens. No entanto, um problema inédito de gestão emergia, dada a inexistência de uma infraestrutura técnica e financeira[4] que permitisse ao Estado administrar e assegurar a manutenção deste acervo, onde se incluíam "conventos, igrejas, castelos e palácios". Esta impossibilidade levou a uma reflexão sobre possíveis formas de refuncionalização, e consequente conservação destes bens.

CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.110.

Competia à Comissão dos Monumentos da Constituinte, composta por especialistas e simples cidadãos, "inventar novas utilizações para edifícios que tinham perdido a sua função original: reutilização que nos permite pesar os problemas que esta levantava então, por comparação com os que, pese embora uma longa experiência, continuam a afrontar-nos ainda hoje."

1 "Na nossa sociedade errante, sempre em transformação devido ao movimento e ubiquidade do seu presente, «património histórico» tornou-se uma das palavras-chave da tribo mediática: ela remete para uma instituição e para uma mentalidade" CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.11.

2 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.11.

3 "Os monumentos importantes «são património de todos [...] devem ser mantidos, engrandecidos, embelezados, aos custos de todos»". KERSAINT, Armand-Guy - Discours sur les monuments publics, prononcé au Conseil du département de Paris le 15 [XII] 91, p. 5, in CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.125.

4 A "gestão da herança representava uma tarefa tornada sobre-humana pelo número de edifícios cuja manutenção era, anteriormente, assegurada por instâncias entretanto abolidas". CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p. 123

É, então, a partir desta necessidade de resposta a problemas práticos de gestão do território e dos seus edifícios, que surgem propostas como a transformação da Igreja de Sainte Geneviève no Panteão Nacional francês, por sugestão de Quatremère de Quincy; a adaptação da igreja da Madeleine na sede da Assembleia Nacional por Kersaint (ainda que sem sucesso); ou a sugestão de Bréquigny de conversão de igrejas em espaços museológicos, defendendo que "ao consagrá-la a essa utilização, a vantagem seria dupla. O edifício seria construído e a disposição seria tal que haveria poucas alterações a fazer para o tornar próprio ao novo serviço a que seria empregue".[5]

Na condição de «conceito nómada» o património histórico, que numa primeira fase incluía um reduzido número de tipos arquitetónicos, deixou de se definir apenas por edifícios isolados, passando progressivamente a compreender "os conjuntos edificados e o tecido urbano", expandindo o seu campo de ação e classificação. De facto, esta extensão tipológica e temporal da classificação patrimonial foi inicialmente impulsionada pela Revolução Industrial e levou à generalização e aceleração das legislações de proteção dos monumentos históricos e, simultaneamente, à consagração da autonomia da disciplina do restauro.[6] No século XX, em especial, após a II Guerra Mundial, o catálogo patrimonial ampliou-se ainda mais, passando a incorporar os conceitos de "arquitetura menor", "arquitetura vernacular" e "arquitetura industrial".[7] Em 1964, a Carta de Veneza substituiu o conceito de monumento histórico pelo de "património arquitetónico", contemplando as "área[s] de afetação envolvente".

Identificando hoje, no contexto patrimonial português, uma vastidão de 'património expectante', e baseando a nossa visão na democratização da memória coletiva inerente à herança da Revolução Francesa, procura-se entender de que forma reutilizar o Convento de Santo Cristo da Barca, em Almeida, objeto de estudo principal desta Dissertação.

5 "«O local necessário não seria difícil de encontrar em qualquer cidade minimamente considerável. Escolher-se-ia para servir de museu qualquer igreja do número de aquelas que seriam suprimidas e que, sem isso, permaneceriam de uma inutilidade absoluta." CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008,p.128.

6 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p. 137

7 "Arquitetura menor, expressão oriunda de Itália usada para designar as construções privadas não monumentais [...]; arquitetura vernacular, expressão oriunda de Inglaterra usada para distinguir os edifícios característicos dos diversos territórios, arquitetura industrial das fábricas, das estações [...], reconhecida em primeiro lugar pelos ingleses". CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.12

A segunda metade do século XIX foi marcada por uma forte oposição conceptual no debate arquitetónico internacional, mais extamente europeu, acerca das abordagens ao restauro dos monumentos. Nesta discussão surgem duas correntes que se podem resumir numa visão intervencionista e numa visão anti-intervencionista.

A primeira, seguida pela generalidade dos países europeus e liderada por Viollet-le-Duc (1814-1879), advogava a visão de reconstituição estilística dos monumentos, por vezes até estados que pudessem nunca ter acontecido. Assim, no seu dicionário e de forma sistemática, Viollet-le-Duc refere que "restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento".[8] Este tipo de intervenção, ancorado na ideia de "fidelidade histórica" defendia "posições «corretivas»" e para isso, segundo seria necessário "suprimir, corrigir, inventar."[9] Choay destaca, no entanto, o interesse de Viollet-le-Duc pela "história das técnicas e dos materiais de construção, os seus métodos de inquérito *in situ*, o papel que [...] atribuiu aos levantamentos fotográficos" que, ainda assim, o levaram a defender posições de restauro, por vezes, historicistas e até agressivas. De facto, "ao reconstruir um tipo, ele concede-se um utensílio didático que restitui ao objeto restaurado um valor histórico, mas não a sua historicidade [... tendendo] a esquecer a distância constitutiva do monumento histórico".[10]

Por outro lado, identifica-se a corrente inglesa, em que John Ruskin surge como o mais alto representante. Esta perspetiva caracteriza-se por uma abordagem romântica, anti-intervencionista radical, que encara o monumento histórico como uma relíquia que chega até nós com um caráter sagrado, onde "as marcas que o tempo imprimiu sobre elas faz parte da sua essência", sendo por isso intocável. Choay identifica o avanço dos estudos históricos como um fator que levou esta geração a defender a índole insubstituível dos monumentos enquanto materialização de momentos únicos de um dado período histórico. Assim, não é admitida a intervenção nestes objetos, considerando-a um «sacrilégio», já que «[os monumentos] não nos pertencem. Eles pertencem, em parte, aos que os edificaram, em parte ao conjunto de gerações humanas que nos seguirão».[11]

8 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p. 160.

9 "[...] «património histórico» tornou-se numa das palavras-chave da tribo mediática: ela remete para uma instituição e para uma mentalidade" CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.11

10 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p. 162

11 RUSKIN, John - *The Lamp of Memory* in CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.159.

Para John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896), seu seguidor, "querer restaurar um objeto ou um edifício é ferir a autenticidade que constitui o seu próprio sentido".[12] Ambos negam a validade da reconstituição e da cópia, defendendo que isso significaria admitir que seria possível "reemergir no espírito da época". No entanto, ainda que pareça que a ruína é o único destino possível para um edifício, já que qualquer tipo de restauro é inadmissível, a dupla de ingleses preconiza a possibilidade de manutenção dos monumentos históricos, desde que de forma invisível. Como defendido em *The Lamp of Memory*, Ruskin resume as intervenções possíveis a "arrancar as ervas daninhas que se inserem nos interstícios das pedras" no entanto, "nenhuma escultura moderna ou nenhuma cópia deve ser misturada com as obras antigas, nunca".[13]

Nas últimas décadas do século XIX, o italiano Camillo Boito (1836-1914), tece uma "síntese subtil" tendo por base argumentos de ambas as abordagens de intervenção patrimonial. Seguindo a perspetiva britânica, Boito faz a apologia da noção de autenticidade, advogando a salvaguarda não só da *patine* dos edifícios, mas também a preservação das fases sucessivas de construção, como estratos, que, deveriam ser deixados como foram encontrados, mesmo que incompletos ou imperfeitos, em vez de completados ou retificados. Numa aproximação à visão francesa, Boito legitima o restauro, praticado senão *in extremis* como "complemento necessário e indispensável de uma conservação",[14] privilegiando o tempo presente ao passado. Depois de estudada e validada cientificamente a pertinência da ação de restauro, esta deve ser devidamente identificável, sendo reconhecível a distinção entre o existente e o restaurado.[15] Camillo Boito recusa a igualdade no tratamento dos monumentos, sugerindo a criação de três tipos de restauro: o restauro arqueológico para monumentos da Antiguidade e baseado no rigor científico; o restauro pitoresco para monumentos góticos; e, por fim, o restauro arquitetónico, para o edificado clássico e barroco.[16]

12 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.160.

13 RUSKIN, John - *The Lamp of Memory* in CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.185.

14 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.168.

15 "O caráter relativo, acidental e corretivo do trabalho refeito deve ser ostentivamente assinalado. A falta de autenticidade da zona restaurada deve poder ser distinguida dos elementos originais do edifício [...]". CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.168.

16 As intervenções dever-se-iam restringir a reconstituições de "massa e volume" no primeiro caso; à "ossatura" no segundo; e, finalmente, no terceiro caso, é proposto um restauro da totalidade da obra.

Figura 33_Via de Sugherari, *Teatro de Marcello*, ci. 1860
Roma © Robert Macpherson. National Galleries of Scotland.



Em 1903, Aloïs Riegl (1858-1905) publica a obra *O Culto Moderno dos Monumentos*, que, segundo Françoise Choay, é a primeira reflexão crítica ao conceito de monumento histórico, não a partir de uma perspetiva profissional, mas como objeto social e filosófico. Como assinala Françoise Choay, a opção de Aloïs Riegl pelo vocábulo "culto" conserva toda a sua pertinência na atualidade, num momento em que a obsessão contemporânea pelo património assume os contornos de uma verdadeira 'religião ecuménica'.[17]

Nesta obra, Riegl começa por distinguir os conceitos de "monumento" e "monumento histórico", uma diferenciação que assenta na ideia de existência ou ausência de uma intencionalidade explícita no momento da conceção do objeto. Ou seja, um "monumento intencional" é erigido num momento específico com o desígnio intencional de perpetuar uma recordação, mantendo-a presente e viva para as gerações vindouras, evocando um valor de memória. São exemplos deste tipo de monumento todas as obras que possuam inscrições datadas com a intenção de serem relembradas, como a Coluna de Trajano em Roma.

O segundo tipo de monumento, o "monumento histórico", engloba todas as obras concebidas sem essa intenção original de relembrar, mas que, aos nossos olhos representam, pelas suas características históricas e artísticas, um dado momento "que existiu e já não existe no presente", sinal de uma conceção histórica moderna evolutiva, já que "aquilo que existiu uma vez nunca mais pode existir [..., uma vez] que tudo o que se seguiu é condicionado por aquilo que lhe é anterior".[18] O valor histórico remete, portanto, à identificação desse momento como documento, enquanto o valor artístico se refere ao conteúdo percetível pelos nossos sentidos. Assim, "todo o monumento artístico sem exceção é em simultâneo um monumento histórico, pois representa um determinado grau evolutivo das artes plásticas [..., tal como] todo o monumento histórico é igualmente um monumento artístico".[19] Tomando como exemplo um documento escrito e datado, podemos afirmar que se trata simultaneamente de um monumento histórico e artístico, já que identifica um momento preciso da história e contém em si várias características estéticas e plásticas, como o papel, a caligrafia ou a técnica de impressão, por exemplo.

17 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.184.

18 RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos. Trad. João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2013. (Arte & Comunicação; 114), p.10.

19 RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, , p.11.

Na mesma publicação, Riegl introduz os conceitos de valor inerentes a todas as obras. Estes valores estão divididos entre **valores de memória**, ligados ao passado e que fazem intervir a memória, e **valores de atualidade**, pertencentes ao presente.[20]

Os **valores de memória** são divididos em três tipos, o **valor de antiguidade**, o **valor histórico** e o **valor de memória intencional**, sendo o primeiro considerado por Riegl o mais moderno e mais recorrente no edificado.

O **valor de antiguidade** está presente na perceção no monumento de sinais identificáveis da passagem do tempo. "Conhece-se pelas marcas desta atividade [o passar do tempo] que um monumento não foi produzido no presente mais chegado, mas sim num tempo mais ou menos recuado, assentando o valor de antiguidade de um monumento, por conseguinte, na percetibilidade distinta de tais marcas".[21] O valor de antiguidade reside, portanto, na identificação e perceção da distância entre o nosso presente e o momento de conceção da obra. Outra característica inerente ao conceito de valor de antiguidade é a facilidade da sua apreensão, isto é, os critérios de classificação deste valor remetem para a capacidade de ser percetível a idade do monumento e a sua simples distinção de um monumento moderno, podendo, portanto, ser facilmente identificado por qualquer pessoa, independentemente do seu conhecimento da história da arte e da arquitectura.[22] Esta facilidade de compreensão torna o valor de antiguidade apelativo às massas.

"Do ponto de vista do valor de antiguidade, não é necessário precisamente zelar pela conservação eterna dos monumentos [...], mas sim pela exibição eterna da órbita do nascer e perecer, e tal fica garantido, desde que os outros monumentos tomem o futuro dos que hoje existem"

RIEGL, Aloïs – O Culto Moderno dos Monumentos. Trad. João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2013. (Arte & Comunicação; 114). p.32

20 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.170.
21 RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, p.29.
22 "Até o mais simples do camponês consegue distinguir entre um campanário antigo e um moderno". RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, p. 33.

O segundo valor de memória é o **valor histórico**, que assenta numa base de conhecimento científico do monumento. Este valor tem um caráter documental e informativo já que representa um momento específico da criação artística, sendo a partir da sua conservação que se podem registar avanços na investigação histórico-artística. Portanto, "o valor histórico é tanto mais elevado quanto mais claro for o grau em que se revela o estado coeso, original, que o monumento possuía imediatamente ao ser produzido",[23] o que implica uma relação de proporcionalidade inversa com o conceito de antiguidade, oposto também na sua relação com as massas, que, neste caso, é reduzida. De modo a uma melhor aferição científica das características do monumento original, o valor histórico "considera o monumento original fundamentalmente como intocável".[24]

RIEGL, Aloïs – O Culto Moderno dos Monumentos. Trad. João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2013. (Arte & Comunicação; 114). p.35

"Já não se pode anular as dissoluções ocorridas até à data pelas forças da natureza e não devem [...] ser novamente eliminadas, mas as dissoluções seguintes, de hoje em diante e para o futuro [... tal como o valor de antiguidade por si não só tolera, como até postula], mas são francamente de evitar, dado que toda a dissolução seguinte dificulta o apuramento científico da obra humana originária no seu estado nascente."

Finalmente, Riegl identifica o **valor de memória intencional** como a vontade de deliberadamente selecionar um acontecimento na história e relembrá-lo num monumento. Um exemplo para fácil compreensão deste valor seria uma coluna comemorativa, como a Coluna de Trajano, erigida com a vontade marcada de manter vivo o acontecimento presente na memória de todas as gerações seguintes. "O restauro constitui, por conseguinte, o postulado basilar do monumento intencional".[25]

RIEGL, Aloïs – O Culto Moderno dos Monumentos. Trad. João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2013. (Arte & Comunicação; 114). p.42

"Enquanto o valor de antiguidade se funda exclusivamente no perecer, o valor histórico quer, na verdade, deter o perecer de hoje em diante, [...] o valor de memória intencional levanta a pretensão de imperecibilidade, ao presente eterno, a um incessante estado nascente."

23 RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, p.35.

24 "[...] Também o valor histórico considera o monumento original fundamentalmente como intocável [...]. Para o valor histórico, não se trata de conservar as marcas da idade, as modificações [...]; trata-se antes de preservar apenas um documento falsificado o menos possível para uma atividade futura de aperfeiçoamento por parte da investigação histórico-artística". RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, p.35.

25 RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, p.34.

Por oposição aos valores de memória, os **valores de atualidade** prendem-se à capacidade de satisfação de necessidades contemporâneas. Neste grupo, Riegl identifica o valor de uso e o(s) **valor(es) artístico(s).** O primeiro define-se pelo aproveitamento das condições materiais e práticas dos monumentos, sendo, portanto, um valor "terrestre de «utilização»", independentemente de mantidas as suas funções originais ou não.

O valor artístico dos monumentos divide-se em duas categorias, o **valor artístico de novidade** e o **valor artístico relativo**. O primeiro diz respeito à "atitude milenar que atribui ao novo uma superioridade incontestável sobre o velho",[26] e é, portanto, tal como o valor de antiguidade, facilmente percetível pelas massas,[27] ainda que diametralmente contrário, já que um se define pela aproximação mais fidedigna ao estado original, enquanto o outro se caracteriza pela perceção das marcas do tempo.

Já o valor artístico relativo pressupõe um maior conhecimento científico e, portanto, "só pode ser apreciado por pessoas esteticamente educadas". Este valor refere-se à apreciação do monumento não apenas pela sua "vitória" relativamente às forças da natureza, mas também à sua apreciação no que diz respeito à sua "conceção, forma e cor".[28] Até ao século XX acreditava-se na existência de um valor artístico absoluto, quando a obra seguia um cânone ou ideal artístico estabelecido, ideia que se alterou dada a convicção da sociedade moderna de que não existe um tal valor artístico absoluto. Assim, "o valor artístico de um monumento mede-se pelo grau em que vai ao encontro das exigências da vontade artística moderna, [...] que são formuladas de modo ainda menos claro e que, a rigor, nunca o poderão ser, uma vez que cambiam de sujeito para sujeito e de momento para momento",[29] constituindo, portanto, um valor de atualidade.

26 CHOAY, Françoise - A alegoria do património, 2008, p.172.

27 A "coesão do novo, [...] que expressa no mais simples critério, (...) pode ser apreciado por qualquer pessoa". RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, p.49.

28 RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, p.58.

29 RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos, 2013, p.13.

A avaliação moderna dos monumentos segundo Riegl pressupõe uma coexistência múltipla de valores. Neste ponto da dissertação propomos uma análise aos valores do Convento de Santo Cristo da Barca de modo a fundamentar uma proposta de reabilitação arquitetónica, enquanto corolário prático das reflexões teóricas produzidas pela presente investigação.

Embora a data exata da fundação do convento seja incerta, é seguro afirmar, com base na informação bibliográfica da época e na inscrição descoberta num dos lagares,[30] que se tratará de uma construção datada do início do século XVIII. Deste modo, reconhece-se um elevado valor histórico, que, no entanto, apresenta também um valor de antiguidade, na *patine* que cobre toda a obra, sinais evidentes da passagem do tempo. Dada a escassez de informação sobre a história e a vida deste complexo conventual, revela-se pertinente um estudo científico aprofundado para aferir as questões em torno da sua fundação e tempo de atividade.

À semelhança de outros imóveis da mesma tipologia, este edifício experienciou várias ocupações, desde a fase conventual até à atualidade. Inserido hoje numa propriedade privada, o complexo abre-se ao público anualmente para a celebração do dia de Pentecostes. De facto, destaca-se o valor de uso do convento, que transitou de histórico (conventual) a atual (privado) e pressupõe, nesta dissertação, um valor de uso futuro (público). Se desde a Revolução Francesa, e certamente antes, temos vindo a assistir a uma refuncionalização do património, e deste tipo edificado em particular, é apenas natural que o valor de uso do convento, desde que asseguradas as suas condições mínimas, continue a alterar-se ao longo dos tempos e das comunidades que habitem Santo Cristo da Barca.

30 No lagar de vinho, presente no braço agrícola do complexo conventual, existe uma inscrição com a datação de 1743.

Há também que salientar um valor menos evidente, já que, na verdade, ao contrário da inscrição no lagar, não está fisicamente denotado no conjunto edificado, mas que, ainda assim, é extremamente importante: o valor de memória intencional. O pouco que podemos conhecer da história da Quinta da Barca sugere-nos que este foi, desde os registos mais longínquos a que temos acesso, um lugar de peregrinação e, portanto, de hospitalidade. Nesse sentido, podemos afirmar que foi graças ao valor de uso, funcional, de apoio e acolhimento, mas também ao valor de memória intencional, de devoção religiosa, que este espaço ganhou forma. Este último valor é particularmente curioso neste caso de Santo Cristo, já que se tem mantido, há pelo menos três séculos, e, principalmente, sob variadas formas. Isto é, as romarias tradicionais transformaram-se no apoio espiritual às tropas que invadiam e eram invadidas na região, que, por sua vez, se transformaram na celebração do dia de Pentecostes, que todos os anos se continua a realizar neste sítio. Afinal, o valor de memória intencional talvez possa não estar apenas circunscrito à primeira e fundacional vontade de erigir o monumento, mas sim, ser mutável ao longo das gerações e sociedades, validado, portanto, por uma memória coletiva que tem a intenção consciente de se perpetuar no tempo.

Face a esta densa convergência de vetores, onde a *patine* histórica coexiste com a memória intencional da romaria, o Convento de Santo Cristo da Barca afirma-se como paradigma da multiplicidade de valores que a análise contemporânea exige.



2.2. OS NOVOS USOS DO PATRIMÓNIO

Experiências de refuncionalização de complexos monásticas e conventuais

Examina-se a trajetória de reconversão funcional do edificado conventual desde a extinção das ordens religiosas em Portugal, em 1834. Confrontam-se as soluções de exploração hoteleira e turística com alternativas contemporâneas assentes na colaboração cultural e social.

Figura 34_Festa em Honra do Divino Senhor da Barca
Almeida © Rita Paralvas, 2026

"*Artigo primeiro.* **Ficam desde já extinctos em Portugal, Algarve, Ilhas Adjacentes e Domínios Portuguezes todos os Conventos, Mosteiros, Collegios, Hospicios, e quaisquer Casas de Religiosos de todas as Ordens Regulares, seja qual for a sua denominação, instituto ou regra.**

Artigo segundo. **Os bens dos Conventos, Mosteiros, Collegios, Hospicios, e quaesquer Casas de Religiosos das Ordens Regulares, ficam incorporados nos proprios da Fazenda Nacional.**

Artigo terceiro. **Os Vasos Sagrados, e paramentos, que serviam ao Culto Divino serão postos á disposição dos Ordinarios respectivos para serem distribuidos pelas Igrejas mais necessitadas das Dioceses."**

Decreto de 30 de maio de 1834

As ordens religiosas, que mantiveram um papel preponderante na afirmação territorial do Reino de Portugal, foram extintas por decreto no ano de 1834. Com a afirmação dos ideários liberais e os sucessivos ataques à presença destas instituições em Portugal,[1] é em 1834 que todos os bens móveis e imóveis (com exceção dos "vasos e paramentos sagrados") destas congregações passam a integrar a Fazenda Nacional.

1 A Companhia de Jesus, expulsa de Portugal em 1759 e suprimida em 1773, viria a ser restaurada universalmente pelo Papa Pio VII em 1814.

Grandes estruturas, pontuadas ao longo de todo o território nacional, os conventos e mosteiros das ordens religiosas constituíram um grande conjunto edificado que, de um dia para o outro, passou para a alçada do Estado. Inventariados os bens de cada ordem, o património foi repartido, ficando a pertencer alguns ao Estado, sendo outros vendidos, terminando em posse privada. Assim, e sem "que se estabelecesse uma política oficial de proteção e salvaguarda destes imóveis, assistiu-se durante o período liberal à sua livre descaracterização, venda ou sucessivo abandono".[2] Como nota Rolanzo Volzone, os anos de abandono, aliados à secularização da sociedade civil, deixaram este património a uma excessiva "exposição às intempéries, [a]o vandalismo e [à] falta de manutenção [, que] levaram à perda irreversível de características arquitetónicas em vários edifícios."[3]

Com a Implantação da República, em 1910, e a Lei da Separação do Estado da Igreja, de 1911, o Estado português depara-se com um novo aumento da sua tutela sobre este tipo de património monástico-conventual.

É neste clima de indefinição, gradualmente acentuado pela secularização da sociedade moderna portuguesa, que emerge um leque alargado de estruturas 'expectantes'. O conceito de 'património expectante' explorado nesta dissertação pretende definir este tipo de edificado que, após décadas e séculos de abandono ou subutilização, permanece, ainda, sem vida. Ou seja, sem um uso capaz de colmatar dois aspetos de índoles distintas, a degradação física e material a que estão sujeitos, mas, também, o subsequente afastamento afetivo das populações que com eles se relacionam.

2 LOBO, Susana - Pousadas de Portugal: Reflexos da Arquitectura Portuguesa do Século XX. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 12.

3 VOLZONE, Rolando; MACEDO, S. C.; TOMAZ, E. - Connecting adaptive reuse with cultural resilience frameworks, 2025, p.55. p. 7.

É assim que este período de transição entre a queda da monarquia e instituição da república foi marcado pela "disputa da tutela dos serviços responsáveis pela salvaguarda do património arquitetónico" entre Ministérios e outros órgãos estatais. A existência de tantos organismos "gerou indefinição de competências e uma dispersão de serviços que necessariamente dificultou uma intervenção mais eficaz nos monumentos". A situação só iria ser esclarecida em 1929, já fora do período republicano, com a criação da Direção-Geral dos Monumentos, cujas competências passavam então pela elaboração de "projetos de reparação, restauro, conservação, tal como a respetiva execução e fiscalização das obras".

É a partir de 1926, e dada a longevidade deste que foi o regime ditatorial mais longo da Europa Ocidental, que se vão realizar, de forma mais consistente, intervenções e planos de recuperação e restauro do património nacional. A implementação do regime autoritário do Estado Novo evidenciou a necessidade de criar e consolidar um forte imaginário nacionalista, materializado com a criação, em setembro de 1933, do Secretariado de Propaganda Nacional. António Ferro, foi o convidado por Salazar para desempenhar o cargo de diretor do SPN.

É durante estas décadas que se assiste a uma instrumentalização política dos meios artísticos, com especial destaque para a arquitetura que, então, passava a representar as decisões governativas e a estética portuguesa.[4] Ainda que esta produção arquitetónica se tenha manifestado em diversas frentes (refuncionalização para infraestruturas públicas, edifícios culturais e museológicos), importa aqui analisar a sua dimensão turística. Tomando como base a investigação de Susana Lobo sobre as Pousadas de Portugal, escolhida pela sua análise focada na reconversão de complexos monásticos e conventuais, focar-nos-emos na estratégia de re-funcionalização do património como ativo económico e símbolo de uma ideia(s) política(s).

4 LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006.

É esta atenção a uma estratégia de dispersão territorial que nos interessa destacar, já que, mais tarde, foi também seguida pelos órgãos governativos portugueses.[7] Assim, em 1939 é anunciada a construção de cinco pousadas regionais, às quais se somariam mais duas.[8] As pousadas foram distribuídas pelo território português, relacionando-se com os eixos ferroviários e de ligação rodoviária nacionais e de ligação a Espanha, e refletindo uma vontade de criar relações de proximidade entre o litoral e interior.

Ancorado, em grande medida, pelo programa do "Hotel Modelo",[9] também o programa destas pousadas dava continuidade a uma visão regionalista e folclórica,[10] ecos da visão nacionalista e conservadora do Regime. Ainda assim, destacam-se as ações dos arquitetos convidados que, embora condicionados pelas diretrizes ideológicas do regime, foram capazes de experimentações de natureza modernista.[11] Como nota Nuno Portas, a "lição modernista" acabaria por sobreviver sob a "camuflagem nacionalista" imposta pela estética oficial do Estado Novo.[12]

7 No I Congresso de Turismo, realizado em 1936, é apresentada a tese de Francisco de Lima que propunha o estudo de "um novo tipo de instalação turística «para a grande massa, para o viajante mais modesto»", as pousadas. Ancorada nas ideias regionalistas do concurso do Hotel Modelo, esta proposta pretendia aproximar-se de "um leque de público mais vasto e a uma dimensão regional até então relegada para segundo plano", "uma espécie de versão reduzida do Hotel Modelo. LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 26

8 São as cinco pousadas do grupo inicial as de Elvas (1942) e São Brás de Alportel (1944) da autoria de Jacobetty Rosa; Marão (1942) e Serém (1942) de Rogério de Azevedo; e Alfeizeirãp (1943) de Veloso Reis Camelo; e as duas que se juntaram posteriormente, as de Santiago do Cacém (1945) de Jacobetty Rosa e Manteigas (1948) de Rogério de Azevedo.

9 Raul Lino volta a estar relacionado com a elaboração deste programa, já que integrava o pelouro do Turismo da Comissão Organizadora do Programa Preliminar dos Centenários, organização responsável pela definição das pousadas. Ainda que condicionado pelo ideário nacionalista de Salazar, "o seu entendimento das relações da obra com o contexto paisagístico, das relações entre os espaços [...] o conhecimento da natureza dos materiais e do seu uso na construção, [...] confer[iram-lhe] a possibilidade de uma leitura moderna", Alves Costa "A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa", LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p.45

10 "Devendo, pelo seu estilo e cor local, integrar-se tanto quanto possível no pitoresco das regiões". Decreto-Lei n.º 31:259, Diário do Governo, 1.ª série, n.º 106, 9 de maio de 1941, LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 45

11 A título de exemplo, destaca-se o "dinamismo volumétrico das obras de Rogério de Azevedo, revestidas de seguida com o pesado granito rematado pelas densas coberturas em telha, com alpendres, portadas e chaminés", FERNANDES, José Manuel in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006,

12 "Arquitectos de formação Beaux-Arts e, de alguma forma, comprometidos com o Regime, de quem recebem importantes encomendas, são também eles que, dez anos depois, vão dar expressão à «restauração cultural» que o Estado Novo vai empreender. Mas a lição modernista dos anos 20 sobreviveria por baixo da camuflagem nacionalista imposta pelo Regime, para voltar a ganhar sentido alguns anos mais tarde" PORTAS, Nuno in LOBO,

O I Congresso Nacional de Arquitetura, realizado em maio de 1948, foi reflexo de um momento de maior atenção às condições económicas e sociais do país, símbolo de uma consciência social e ética influenciada por um neo-realismo crescente, marcando um ponto de viragem para a arquitetura portuguesa. As teses apresentadas reivindicavam uma "atualização formal e ideológica" e destacavam uma maior preocupação com as condições da população, em especial rural. Neste congresso os arquitetos reclamavam uma posição mais ativa nos momentos de decisão e advogavam a "necessária racionalização e estandardização dos meios de produção no sentido da democratização da habitação e, por conseguinte, da própria arquitetura".[13]

"Compete a colaboração num «trabalho sério, conciso, bem orientado e realista», que, com «um sentido atual», refletisse sobre o meio português (na sua relação com o Homem e a Terra); olhar o passado não em si próprio, mas tornando-o elemento colaborante da nova Arquitetura e das possibilidades modernas."

TÁVORA, Fernando. O Problema da Casa Portuguesa in Lobo, Susana. Pousadas De Portugal: Reflexos Da Arquitectura Portuguesa Do Século XX. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 62

Esta nova geração de arquitetos, que participa ativamente nos CIAM, introduziu uma nova mentalidade arquitetónica, moderna, preocupada com as condições de vida da maioria dos portugueses, e também, com a articulação entre a obra e o seu contexto. Em 1947 e 1949, Távora e Keil do Amaral,[14] respetivamente, advogam a necessidade de um estudo sistemático da arquitetura popular em Portugal que pudesse "encontrar as bases para um regionalismo honesto, vivo e saudável".[15] Em 1961 é publicado em livro o inquérito, sob o título *Arquitetura Popular em Portugal*.

Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 57.

13 LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 57

14 Em Uma Iniciativa Necessária, Keil do Amaral advoga a realização do Inquérito dizendo tratar-se "da recolha e classificação de elementos peculiares à arquitetura portuguesa nas diferentes regiões do país" de modo a "encontrar as bases para um regionalismo honesto, vivo e saudável", acrescentando a necessidade de "[...] analisar até que ponto as soluções são boas e conservam atualidade, isto é, continuam a ser as mais adequadas, funcional e economicamente", in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006.

15 AMARAL, Keil do - Uma Iniciativa Necessária, Arquitectura n.º 14, abril de 1947.

AMARAL, Francisco Keil do. A Arquitetura e a Vida in Lobo, Susana. Pousadas De Portugal: Reflexos Da Arquitectura Portuguesa Do Século XX. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 53

"Considero, por isso, como o maior título de glória e de orgulho que um arquiteto pode reivindicar, a certeza de que os seus dons de artista, a sua cultura e a sua inteligência servem para que a Humanidade possa traduzir, plasticamente, o jogo eterno e maravilhoso da sua evolução."

É neste período que, em 1954, a DGEMN anuncia uma segunda fase de construção de pousadas, integradas numa estratégia territorial, enquadradas numa lógica de turismo local. Neste novo ciclo seriam construídas quinze pousadas distribuídas pelas regiões, às quais seriam adicionadas duas, em 1966.[16] Estas intervenções materializaram as reflexões da nova geração de arquitetos convidados,[17] preocupada com uma relação mais direta com a paisagem e a região em que foram chamados a intervir. Neste trabalho, destacaremos a Almeida, não apenas pela óbvia proximidade geográfica ao objeto de estudo, mas por constituir um exemplo de como a arquitetura moderna procurou dialogar com a memória e a morfologia dos territórios raianos da Beira Alta, antecipando metodologias de intervenção em contextos de forte carga histórica e simbólica.

16 Foram as Pousadas de Vale do Gaio (Raúl Chorão Ramalho, 1977), Santa Clara (Raúl Chorão Ramalho, 1971), São Bento (Eduardo Coimbra Brito, 1968), Santa Catarina (Leonardo Castro Freire, 1962), São Pedro (-, 1954), da Ria (Alberto Cruz, 1960), do Infante (Jorge Segurado, 1960), da Arrábida (Raúl Chorão Ramalho, -), da Nazaré (Ruy d'Athouguia, -), São Teotónio (João Andresen, 1963), São Jerónimo (Alberto Cruz, 1962), São Gens (Leonardo Castro Freire, 1960), São Bartolomeu (José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, 1959), de Vilar Formoso (Nuno Teotónio Pereira, -), da Portela da Gardunha (Francisco Blasco, -), da Senhora das Neves (Cristiano Moreira, 1987) e de Santa Bárbara (Manuel Taínha, 1971).

17 Desta nova geração de arquitetos, destacam-se os grupos ODAM e ICAT que, no Porto e em Lisboa, respetivamente, divulgam e produzem estudos científicos que apresentam nos congressos nacionais e internacionais de arquitetura. Durante os anos 50 foram definidas duas linhas de interpretação ao Movimento Moderno: uma primeira mais próxima da continuidade dos princípios do MM; e uma segunda que sugeria a interpretação do MM como uma metodologia e não tanto como uma simples questão estilística. É nesta linha de pensamento que em 1956, a equipa liderada por Viana de Lima e Fernando Távora apresentam o "Plano de uma Comunidade Rural", trabalho que alimentaria a vontade da criação do Inquérito à Arquitetura Portuguesa.

FERNANDEZ, Sérgio. Prefácio in Lobo, Susana. Pousadas De Portugal: Reflexos Da Arquitectura Portuguesa Do Século XX. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

"O «fenómeno Pousada» foi um «período altamente profícuo por corresponder a desígnios claramente definidos: o de fomentar, essencialmente nos portugueses, o conhecimento do interior do país, interior tomado como paradigma das qualidades pátrias, na sua visão conservadora e provinciana»."

Destaca-se aqui o concurso do "Hotel Modelo", lançado em 1933 pela revista Notícias Ilustrado e com o programa elaborado pelo arquiteto Raul Lino, que procurava "fixar um novo conceito de hotel que promovesse uma diferente abordagem turística do país". Este programa determinava que "os edifícios deviam integrar-se na «fisionomia particular» da região a que se destinavam, incorporando motivos arquitetónicos e materiais recuperados da tradição local, e relações com a paisagem […]", abordagem que espelhava um claro "regresso a valores tradicionais da cultura portuguesa".[5]

Neste mesmo número da revista, dá-se destaque à ação do Patronato Nacional de Turismo, organização homóloga ao SPN, que na Espanha franquista tinha levado a cabo a intervenção no Parador de Enrique II de Ciudad Rodrigo. Esta intervenção, integrada na Junta de Paradores y Hosterías del Reino, criada em 1928, consistia na adaptação a pousada do castelo do município e é mencionada neste número do periódico, revelando, segundo Susana Lobo, "o sentido de oportunidade e o valor estético da intervenção", reforçando que "Ciudad Rodrigo apostava na valorização do seu património artístico e cultural como atração turística". Este parador ilustrava uma estratégia alargada do governo espanhol para "facilitar a visita a zonas turísticas consideradas não rentáveis pela indústria privada", onde estas intervenções pontuavam alguns dos eixos de acesso a Portugal. Assim, o governo espanhol "garantia não só o restauro dos monumentos […], como também a sua conservação para adaptação e reafectação a um «uso necessário e congruente»".[6]

5 LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 22

.6 LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 25

POUSADA DE NOSSA SENHORA DAS NEVES

Cristiano Moreira



Figura 35_36_ Pousada de Nossa Senhor, Fernando Távora, 1980-1985
Guimarães © Beira.pt





Figura 37_Relação interior exterior com a paisagem de Almeida
Almeida © Beira.pt

O projeto de Cristiano Moreira para a pousada de Nossa Senhora das Neves começa no ano 1971, ainda que apenas em 1986 se desse por concluída a sua construção. Numa situação espacialmente circunscrita pela condição intramuros de Almeida, isto é, pela sua muralha abaluartada, o arquiteto recorre a uma estratégia mais objetual, tratando o edifício "como uma escultura sobre uma plataforma, [... que se solta] da envolvente para criar o seu próprio espaço, definindo um embasamento em granito […] sobre o qual se afirma um volume compacto".[18] A divisão programática surge diretamente de uma forma estratificada, com as zonas de serviço no embasamento, zonas comuns no piso intermédio, o do pátio, por onde se faz o acesso, e os quartos num piso superior, dispostos em claustro.

Esta pousada materializa uma reinterpretação da matriz do claustro conventual no contexto arquitetónico moderno. Estruturada em redor de um pátio interior elevado, a proposta gera um microcosmos de intimidade que dialoga diretamente com o terreiro do Convento de Santo Cristo da Barca. Em ambos os casos, a figura do claustro (e a sua ausência) atua como um dispositivo de transição entre a escala do território e a vivência comunitária recolhida.

No âmbito do VAI DAR RAIA, programa de ativação cultural desenvolvido no âmbito da dissertação, a Pousada deixa de ser entendida como um equipamento turístico isolado para se integrar na rede do programa enquanto infraestrutura de residência artística. Esta articulação entre o edificado moderno dentro da muralha abaluartada de Almeida e a ruína conventual no Vale do Côa representam uma polaridade complementar: o pátio da Pousada converte-se num polo de acolhimento para os criadores convidados, estendendo as dinâmicas de debate e trabalho do festival ao próprio tecido urbano da vila.

18 LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 92

Os anos 60 foram marcados por movimentos de revisão local do Movimento Moderno, pela influência do pensamento da Team X, em suma pela consolidação de uma abordagem local da arquitetura. Em Portugal, foi nesta década que se registaram grandes fluxos emigratórios da população portuguesa, principalmente de meios rurais, motivadas pelas difíceis condições sociais e económicas, acentuando o (ainda atual) desequilíbrio territorial entre os grandes centros urbanos, que recebiam alguma desta migração interna, e o interior, cada vez mais despovoado. Nos meios rurais, identifica-se a "proliferação das «casas de emigrante», produto singular das economias provenientes da emigração que iria transformar a nossa paisagem rural em «espaços de competição», porque «reproduzindo um modelo de conforto que se afirmava pela diferença relativamente à arquitetura tradicional»".[1]

Em 1966 é publicada pelo ICOMOS a Carta de Veneza de 1964, onde são esclarecidas algumas estratégias referentes à intervenção em património. A classificação dos "monumentos históricos" altera-se para "património arquitetónico", conceito mais abrangente, prevendo também a classificação dos conjuntos edificados contíguos a estes monumentos, por exemplos as vilas históricas em que estavam inseridos, evitando demolições excessivas que descaracterizassem a visão global do monumento.[2] Sugerindo um linha de atuação arquitetónica, a Carta de Veneza propõe a distinção da nova intervenção arquitetónica do edifício existente a reabilitar, associado a um estudo sistemático e científico do monumento.

É no seguimento desta linha de atuação que se propõe dar nota de duas intervenções que mudaram o panorama arquitetónico português, pela qualidade, atenção e integração das intervenções. Trata-se, portanto, do projeto de Fernando Távora na Pousada de Santa Marinha, e da Pousada de Santa Maria do Bouro, de Eduardo Souto de Moura. Ainda que com uma década de distância entre as intervenções, quer-se destacar as várias, e nem sempre convergentes, linhas projetuais de ambos os projetos.

1 PEREIRA, Paulo - Acerca das Intervenções em Património Edificado, in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 100.

2 "Neste sentido, em vez de proteção exclusiva de um monumento histórico [..., passou-se] a proteger e valorizar conjuntos e sítios, onde esses monumentos de integram como um todo, [...] – na sua coerência, nas suas continuidades e ruturas – de uma vivência no tempo e no espaço". LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p.119.

Em Santa Marinha, Távora utiliza a pré-existência como "matéria de projeto",[3] "apoi[ando-se] na História e na Arqueologia para, à luz de um conhecimento rigoroso da evolução do edifício e dos seus valores, continuar inovando".[4] Nesta reconversão, é adicionado um novo corpo que, baseado na história do convento, "ultrapassa a condição de acrescento ascendendo a parte integrante da História de uma poderosa estrutura em lenta e continuada transformação".[5] Exemplo paradigmático da intervenção em património, com este projeto, Távora é capaz de criar património do nosso tempo, contribuindo para a criação de ensinamentos para a disciplina.[6]

A pousada de Santa Maria do Bouro inscreve-se na mesma matriz de intervenção, isto é, no "entendimento do monumento como um «organismo vivo», aberto a «uma reorientação de reafectação de uso ou de restauro integrador»",[7] "deixando «ao monumento, através do seu estudo, determinar a intervenção possível e, eventualmente, ideal»".[8] Souto de Moura rejeita a visão dicotómica entre história e contemporaneidade, apresentando uma proposta onde utiliza o mosteiro como matéria-prima projetual.

3 ALVES COSTA, Alexandre - Pousada do Convento de Santa Marinha da Costa in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p.120.

4 LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p.120.

5 Siza, Fernando Távora, Catálogo da Exposição, in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006.

6 "Mais do que seguir convenções e princípios passíveis de falência à luz de novos conceitos, o que se equaciona, em Guimarães, é a própria relação da obra com a vida, esta intervenção é «produção de património da sua época», construindo ela mesma doutrina", Luís Ferreira Calado, Conceitos Operativos in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006.

7 CALADO, Luís Ferreira - Conceitos Operativos in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p.145.

8 PEREIRA, Paulo - Acerca das Intervenções em Património Edificado, in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p. 100.





Figura 38_39_ Pousada de Santa Marinha, Fernando Távora, 1980-1985
Guimarães © Heritage Atlas Porto





Figura 40_41_ Pousada de Santa Maria do Bouro, Eduardo Souto de Moura, 1989-1997
Braga © Hisao Suzuki

Assiste-se, em ambos os casos, a uma ressignificação do lugar de memória coletiva, os mosteiros ganham uma nova função e são devolvidos ao usufruto público, alargando o seu significado e valor. Tomando as palavras de Carlos Antunes, este tipo de resignificação permite que o espaço, na sua "complexidade fenomenológica, histórica e política", atue como estímulo para o reconhecimento identitário, fazendo com que o edifício passe a "ser outra coisa" na co-existência de novos usos.[9]

PORTAS, Nuno, MENDES. Arquitetura portuguesa in LOBO, Susana - Pousadas de Portugal, 2006, p.4.

"Na sua evolução recente, a prática da arquitetura em Portugal pressiona a reconsideração do seu equilíbrio vocacional: redescobrir a profundidade do tempo e da memória como material natural da sedimentação da verdade limitada do projeto; [...] [bem como] dos resultados e destinos da experiência criativa, da capacidade de confrontação crítica dos seus instrumentos de conhecimento nos compromissos que estabelece com a realidade particular".

9 Sobre a relação com a preexistência, Carlos Antunes afirma que "O espaço [Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra], na sua complexidade fenomenológica, social, histórica e política, reúne condições excecionais de estímulo para a criação artística [...]. Pela sua longa história foram sempre objetos de ocupações por vezes contraditórias ou complementares. A história continua a ser o grande obreiro que deixa marcas profundas de uso nos edifícios, marcas essas que se constituem como matéria apetecível para a produção artística. [...] Esperamos que os artistas potenciem, ativando continuamente, ao longo destas duas edições e das edições que se seguirão, os edifícios, permitindo a sua releitura e complexificação do seu significado simbólico". VAHIA, Liz – Carlos Antunes e Désirée Pedro — uma entrevista. Artecapital.

A refuncionalização de estruturas monásticas e conventuais tem sido prática comum de vários governos e órgãos administrativos. Adaptadas a espaços culturais, hoteleiros e museológicos,[10] em edifícios de carácter administrativo ou sedes do poder local, estas estruturas albergam também universidades ou instituições de ensino, ou até sedes de IPSSs, no entanto, é clara a preponderância de projetos hoteleiros e de exploração turística. Ou geridos diretamente pelo Estado, ou concessionados à iniciativa privada através de programas como o REVIVE, esta tipologia de património público, de grandes dimensões e associada a um elevado custo de manutenção, tornou-se, desde o Estado Novo num ativo económico e comercial. Ainda que se entenda a necessidade de manutenção dos espaços para evitar o abandono, esta é, consideramos, uma alternativa simplista e muitas vezes alheia aos movimentos de índole comunitária local, que se revelam como uma alternativa cada vez mais realista de manutenção e salvaguarda deste edificado.

Não haverá outras alternativas, se não a concessão a privados, para o futuro deste património?

Rolando Volzone, arquitecto e investigador, no ensaio *Connecting adaptive reuse with cultural resilience frameworks: assessing monastic and conventual heritage in Southern Portugal* dá-nos pistas, advogando soluções de refuncionalização adaptadas às comunidades locais, prática que, defende, "fomenta o desenvolvimento inclusivo e a capacitação comunitária. Por conseguinte, a reutilização deve ser enquadrada não apenas como uma resposta técnica à desocupação do património, mas sim como uma estratégia cultural e política."[11]

10 Mosteiro de Tibães

11 "These examples show that adaptive reuse, grounded in cultural resilience, transcends mere preservation. It fosters inclusive development and community empowerment. Reuse should thus be framed not simply as a technical response to heritage vacancy but as a cultural and political strategy. Policies must shift toward community-based and resilience-focused models that position heritage sites as spaces for creativity, knowledge exchange and social innovation". VOLZONE, Rolando; MACEDO, S. C.; TOMAZ, E. - Connecting adaptive reuse with cultural resilience frameworks, 2025.



2.3. A RAIA E O NOVO MUNDO RURAL NÃO-AGRÍCOLA

As Terras de Ribacoa e a fronteira invisível

Caracteriza-se a especificidade geográfica e histórica da Raia de Ribacoa perante a rutura com a economia agrícola tradicional. A partir do conceito de mundo rural não-agrícola, propõe-se a construção de uma região cognitiva ativada pela cultura.

O planalto beirão foi, historicamente, um lugar de disputas e batalhas entre os reinos ibéricos, mas onde, ainda que de uma ou outra maneira dividido, sempre predomina uma ideia de conjunto e de continuidade visual e territorial. É a partir do século XIII que se encontram registos do topónimo "beira" para se referir àquelas terras, que estavam iminentemente «à beira» de algo, seja de uma margem, de um rebordo, de uma transição ou de uma fronteira.[1] Quer em sentido literal ou figurado, esta condição divisória esbarra com a configuração una da topografia do lugar, ainda que quebrada pelos "cerros e vales" daqueles que serão os afluentes do Côa, do Douro ou do Tejo.

Figura 42_O planalto beirão e o vale do rio Côa
Sabugal © Rita Paralvas, 2019

MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra: um retrato histórico e geográfico por regiões. 4.ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013, p. 30.

"[...] Se algumas gargantas profundas marcam certos trechos da fronteira, outras não exerceram nenhuma influência sobre o seu traçado. A maior parte da raia, «seca» ou fluvial, divide paisagens pouco acidentadas e semelhantes em ambos os lados. [...] O país foi uma construção de base fundamentalmente humana".

A persistência de combates e a predominância de uma economia pecuária levaram, segundo Mattoso, a uma dispersão dos assentamentos ao longo do território beirão, perfil este que se mantém até à atualidade. De facto, a organização social deste território favoreceu a criação de pequenos concelhos, densos e amuralhados, governados por coletividades de "cavaleiros vilãos" que, partilhando um forte espírito de solidariedade, subsistiam de uma economia assente na pecuária e habituada à viagem.[2] Destaca-se a presença de fortificações militares, mais ou menos recentes,

1 "À primeira vista, é uma palavra perfeitamente inteligível em português moderno: uma «beira» é um rebordo, uma margem ou uma orla; estar «à beira» de qualquer coisa é estar muito próximo dela, em sentido direto ou figurado; pode-se estar à beira de um rio ou um mar, estar-se à beira do abismo ou até «à beira de um ataque de nervos»". MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.321.

2 "Na Beira Setentrional a persistência de combates de fronteira até ao século XIII levou à fundação de concelhos com sedes de tipo aglomerado e protegidas por muralhas, dominadas por coletividades de cavaleiros vilãos, sem privilégios senhoriais individuais, e, por isso mesmo, com um forte espírito de solidariedade. A predominância da pecuária contribuiu para que os habitantes da região se habituassem à viagem e às deslocações, mas o espírito de independência de cada comunidade levou à fragmentação dos concelhos em pequenas unidades, desde o momento em que as aldeias se constituíam como "vilas", quando cessou a guerra endémica nas suas fronteiras mais próximas. Na Beira Alta, os concelhos são frequentemente de dimensões territoriais verdadeiramente minúsculas". MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.67.

em várias aldeias, vilas e cidades, desta linha territorial defensiva norte-sul.[3] Esta divisão político-administrativa, na qual os povoados eram pouco densos e dispersos, revelou-se alheia ao "evidente esforço para povoar os lugares de fronteira", devido ao facto de que o "seu carácter bélico, como meio de defesa contra os ímpetos expansionistas de Castela, não foi suficiente para lhes assegurar a importância económica e social" na Beira.[4] Finalmente, passada a época das guerras de fronteira, cada vila constituiu-se, muitas vezes, como sede de concelho, gerando unidades concelhias de "dimensões territoriais verdadeiramente minúsculas".

A instabilidade constante na definição dos territórios raianos tem no Tratado de Alcanizes um momento-chave. Em 1297, os reinos de Portugal e de Castela e Leão, assinam este tratado onde é estabelecida a posse portuguesa das Terras de Ribacoa, "aquelas que estão compreendidas entre o rio Côa e e a ribeira de Tourões e, depois, o rio Águeda."[5] Séculos mais tarde, em 1810, a terceira invasão francesa entrou em território português a partir da praça-forte de Almeida, dando lugar ao Combate do Côa e ao cerco da vila. O cerco deu-se nos últimos dias do mês de agosto e teve o seu fim devido a uma explosão de pólvora de grandes dimensões que destruiu o castelo medieval e a igreja matriz, deixando a vila destruída quase na totalidade devido aos projéteis da explosão, e culminando na rendição das tropas.

Durante vários períodos estas terras assentaram o seu modelo económico numa economia de guerra, compensada pela exploração pecuária, fatores de repulsão para as populações que contribuíram para o isolamento crónico desta região. No entanto, foram também as distâncias e, principalmente, os invernos agrestes que dificultavam o desenvolvimento de práticas agrícolas que "convid[aram]" estas populações a "emigrar facilmente", fenómeno que marcará a região profundamente durante o século XX.

3 Elaborado entre 1509 e 1510, o Livro das Fortalezas de Duarte d'Armas destaca, nesta região, os castelos do Sabugal, Vilar Maior, Castelo Mendo, Castelo Bom, Almeida e Castelo Rodrigo. A posse portuguesa destes territórios e de outras fortificações de Ribacoa (como Alfaiates, Castelo Melhor e Pinhel) remonta à assinatura do Tratado de Alcanizes.

4 "No século XII, a Beira não era a terra junto à Serra da Estrela, mas a que estava perto da fronteira castelhano-leonesa". MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.326.

5 MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.61.

MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.350.

“A própria dureza de vida no Inverno obrigava a gente a frequentar as planícies periféricas à procura de empregos temporários, a vender aí os seus produtos agrícolas ou artesanais, a levar o gado para as «invernias». Foi este hábito de contactos e viagens que convidou os Beirões a emigrar facilmente (...). No Verão e no Natal voltavam, e ainda voltam, fielmente à terra, e quando podem organizam concorridas merendas ao ar livre. Sustentam assim uma solidariedade tradicional que desconhece distâncias, cimentada na antiga necessidade de se defenderem de uma natureza agreste e de terem de emigrar para terra alheia.”

A emigração é o fenómeno mais determinante na caracterização sociológica desta região. Num território marcado pela “austeridade dos descampados onde só se vêem moitas de tojo branco e os esparsos «negrilhos» - os resistentes carvalhos de folha caduca muito recortada que só se encontram nas terras interiores onde o Inverno é mais frio”,[6] a agricultura e a pecuária asseguravam o autoconsumo e a subsistência. A pobreza estrutural destes lugares manifestava-se em condições de vida muito duras dos assalariados que a partir do século XIX abandonavam as suas terras em direção ao Novo Mundo.[7]

A neutralidade de Portugal na II Guerra Mundial trouxe “benefícios palpáveis” e “trunfos que permitir[am] o relançamento do regime”, tendo as décadas de 1950 e 1960 sido marcadas por uma vontade capitalista de modernizar a indústria e a agricultura. No entanto, esta industrialização revelou-se “lenta, irregular e desequilibrada”, um cenário que perpetuou a condição desfavorável das populações rurais.[8] Adicionalmente, as taxas de analfabetismo em meados do século XX em Portugal assemelhavam-se às de Inglaterra do século XVIII,[9] enquanto a guerra colonial iniciada em 1961 concentrou grande parte dos esforços económicos do país.

6 MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.339.

7 Esta vaga de emigração, que iria decorrer até aos anos 30 do século XX tinha como destino maioritariamente ao continente americano, com especial ênfase no Brasil. Ainda hoje é muito comum encontrar habitantes destes sítios cujos antepassados fizeram a travessia transatlântica em busca de melhores condições de vida, para muitas vezes não retornar.

8 “[...] Com o padre em casa nem comer pão dava... a gente íamos matar a fome, íamos para ali às cerejeiras... olha as uvas ali”. ENTREVISTA a José António (74 anos) - Convento de Santo Cristo da Barca, 24 de maio de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

9 MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.29.





Figura 43_44_ Arquitetura vernacular no povoado abandonado de Faleiro
Sabugal © Rita Paralvas, 2025

Destaca-se a expressividade da alvenaria de granito e a sobreposição funcional tradicional da casa raiana, articulando as “lojas”, espaços destinados ao gado, e a habitação no piso superior.

Figura 45_46_“Aqui não há nada para ver, são só casas!”, Aldeia do Escabralhado
Sabugal © Rita Paralvas, 2025

O testemunho dos habitantes sintetiza a perda de autoestima coletiva, mas afirma, sem o saber, a força da arquitetura vernacular: a casa como gesto primordial de construção da paisagem e guardiã da memória coletiva do povoado.







MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.19.

“A história do poder central e do comércio marítimo, assim como a pobreza de matérias-primas, estão na origem deste forte desequilíbrio regional, agravado pela civilização industrial e pelo Estado moderno”.

Assim, a incapacidade de modernização tecnológica da agricultura em Portugal, a repressão do regime e a estagnação económica levaram a uma verdadeira transformação do mundo rural, que se esvaziou em massa, seguido por um êxodo rural de dimensões nunca registadas. Tendo como destino os grandes aglomerados citadinos[10] ou a Europa, em particular França, entre 1950 e 1970 meio milhão de camponeses, assalariados rurais e respetivas famílias tinha deixado o interior do país, com grande expressão nas Terras de Ribacoa.

Este contínuo esvaziamento demográfico contribuiu para a rutura definitiva da relação ancestral entre as populações locais e a produção agrícola, impactando a paisagem, que passou a ser caracterizada pela predominância de modos de vida urbanos inscritos numa morfologia de cariz tradicional que se manteve. A forma da exploração agrícola mudou, e atualmente destacam-se as “construções especializadas, onde a gestão da terra ou da água remete-se a expedientes administrativos ou ações públicas - por via da subvenção habitualmente - longe do trabalho persistente e quotidiano dos habitantes”,[11] ou os pequenos produtores pecuários.[12]

10 A desigualdade territorial era gritante, em 1910 Lisboa registava 70% da população urbana de todo o país. Atualmente a desigualdade mantém-se, a capital concentra 41,5% dessa população, em comparação com Madrid que concentra 17% ou Roma que concentra 11%. MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra, 2013, p.19. e World Bank, 2023.

11 AFONSO, Rui Braz; JUSTEL, Gregorio Vázquez; HERNÁNDEZ, Miguel Martín - Lugares em perda, 2023, p.63.

12 Embora as Políticas Agrícolas Comuns (PAC) constituam a principal fonte de investimento no setor, têm sido alvo de críticas por serem prejudiciais aos pequenos agricultores portugueses, favorecendo sobretudo as explorações de maior escala em detrimento da agricultura familiar.

A Quinta da Barca é um dos numerosos exemplos que podemos encontrar na Raia nos quais se torna evidente o gradual abandono dos espaços agrícolas. No complexo conventual é possível identificar as várias culturas agrícolas exploradas ao longo dos anos, como o olival (plantado pelos frades), a vinha e pomares, bem como se podem distinguir várias construções de cariz produtivo ao longo da cerca e na ala agrícola do complexo principal do convento. Contam-se dois lagares de vinho, um de azeite, dependências para a pecuária e fontes. A componente agrícola era de elevada importância já que representava a fonte de subsistência da população conventual. Após a transição para a posse privada, foi preservada a função daqueles campos agrícolas, como recorda Joaquim Silva:

“Viviam [l]á os donos. E produziam aqui na terra. E produziam tudo isto aqui, e cultivavam esta coisa toda. Isto é uma quinta que tem muito... tem muito valor e tem muitas oliveiras. Até lá abaixo ao rio Côa, era tudo... era tudo cultivado. Macieiras, oliveiras, tudo. Isto dava tudo. [...] Empregava aqui muito pessoal.”

ENTREVISTA a Joaquim Silva - Convento de Santo Cristo da Barca, 24 de maio de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

O cultivo histórico das terras agrícolas na Barca foi diminuindo gradualmente, até aos dias de hoje, nos quais já não se destaca nenhuma atividade agrícola de relevo.

A tetralogia do mundo rural, segundo João Ferrão, define-se a partir de quatro conceitos: uma função principal, de produção de alimentos; uma atividade económica dominante, a agricultura; um grupo social, a “família camponesa, com modos de vida, valores e comportamentos próprios”; e um tipo de paisagem, reflexo de uma relação entre o meio natural e as atividades económicas humanas.[13] No entanto, a partir do século XVIII a Revolução Industrial trouxe um “processo de perda de centralidade económica, social e simbólica” do mundo rural, tendendo este a ser identificado como “realidade arcaica, enquanto as aglomerações urbano-industriais [passam a ser] vistas como «palco», por excelência, do progresso”.[14] Esta dualidade entre os mundos rural e urbano veio ao longo dos anos, a acentuar-se, desequilibrando a tetralogia estabelecida ao longo de séculos.

13 FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p. 46.

14 FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p. 46.

Figura 47_Nora e sistema de regadio tradicional
Vilar Maior © Rita Paralvas, 2021

Antiga nora e sistema de regadio, testemunho das técnicas de gestão da água e da sustentação da paisagem agrícola raiana, mantidas em funcionamento até época recente.



Figura 48_O rebanho que atravessa a estrada, Aldeia de Malhada Sorda
Almeida © Rita Paralvas, 2019

A permanência da pastorícia tradicional e dos seus ritmos ancestrais, que continuam a desacelerar a mobilidade contemporânea e a testemunhar a resiliência dos modos de vida seculares na Raia.



Este desequilíbrio surge a partir de diversos fatores, entre os quais os processos de despovoamento dos aglomerados rurais, a terciarização generalizada das economias, a crescente globalização que redefine as estruturas familiares, ou a industrialização da produção agrícola, consequência da "mercantilização da agricultura em massa".[15]

Os processos de transformação do mundo rural não são alheios aos aglomerados urbanos de maiores dimensões, com os quais, de facto, foram estabelecidas relações de interdependência, frequentemente desiguais e assimétricas. Ferrão identifica a existência de quatro tipos de mundos rurais, associados ao grau de proximidade com as áreas urbanas, designadamente as áreas rurais *centrais*, *periféricas*, *marginais* ou, ainda, *profundas*.

Deste modo, esta transformação do tecido rural tem um ponto de viragem na década de 1980, período no qual se identifica a "invenção social de uma nova realidade: o mundo rural não-agrícola".[16] Esta nova tipologia surge na sequência dos processos anteriormente identificados, e define-se por um conjunto de novos conceitos e fatores. Em primeira instância, destaca-se a mudança, provavelmente mais profunda, que tem que ver com a rutura com dois dos elementos basilares da tetralogia antes identificada: a função principal, a produção de alimentos, e a atividade económica dominante, a agricultura. De facto, a globalização dos mercados e a terciarização da economia levaram a um abandono das práticas agrícolas tradicionais, que foram substituídas por grandes explorações e plataformas comerciais. Perde-se, portanto, o meio de sustento das populações e, consequentemente, a sua relação com a paisagem e a terra produtiva.

FERRÃO, João - Portugal, três geografias em recombinação: espacialidades, mapas cognitivos e identidades territoriais. Lusotopie. N.º 9 (2.º Semestre 2002), p. 156.

Mas "que melhor expressão que a palavra «terra» - simultaneamente fonte da riqueza das populações rurais, por via do trabalho ou do rendimento, e local onde se nasceu, se vive[u] ou possui família [...] - para traduzir esta estreita associação entre geografias sem fronteiras [...], as geografias com fronteiras que se aprendem na escola [...], e a formação de identidades de base territorial?"

15 FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p. 47.

16 FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p. 48.

Em segundo lugar, destaca-se uma alteração nos valores da paisagem, baseada na noção de património, natural e edificado, a partir da valorização de componentes não-agrícolas do mundo rural. Identificam-se movimentos de renaturalização, dedicados à conservação e proteção da natureza; a busca pela autenticidade local histórica e cultural; culminando na "mercantilização das paisagens, [...] tempos livres, [...] turismo e lazer". O mundo rural foi, assim, capitalizado, frequentemente para usufruto daqueles que lá não vivem.

Como consequência, esta transformação de valores e funções das paisagens agrícolas levou a mudanças nas fontes económicas das famílias, que passaram a acumular várias atividades, traduzindo-se num pluri-rendimento, que contrasta com a anterior dependência exclusiva da produção agrícola.

Finalmente, a transição para um mundo rural não-agrícola levou a uma nova conceção dos espaços de baixa densidade, caracterizada por um lado pela sua dimensão física, decorrente do alto nível de despovoamento, e, por outro, por uma vertente moral e relacional, traduzida em baixas taxas de participação cívica e de associativismo, quando em comparação com os territórios urbanos.

FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p. 48.

"Populações envelhecidas, empresas de reduzida dimensão [...], ausência de movimentos significativos de associativismo ou ainda instituições públicas pouco dinâmicas transformam estas áreas em espaços sem a «espessura» social, económica e institucional necessária para suportar estratégias endógenas de desenvolvimento sustentadas no tempo".

A dispersão populacional portuguesa é fortemente marcada pela dicotomia entre o litoral e o interior e, de facto, segundo o Barómetro do Poder Local da Fundação Francisco Manuel dos Santos (FFMS), de 2025, 80% da população reside em 30% dos municípios, quase exclusivamente nas zonas litorais. Em Portugal, não se regista um aumento da população residente em municípios a mais de 20km da faixa costeira, sendo Viseu e Sernancelhe as únicas duas exceções. A par deste desequilíbrio, a descentralização do poder, ainda que consagrada na Constituição da República Portuguesa, está longe de se sentir na prática. Atualmente, nestes territórios é generalizado o "sentimento de abandono, esquecimento e perda de utilidade que se instala nestas comunidades, nestes perdedores do progresso".[17] Vítimas de uma regionalização que nunca se impôs, estas comunidades sentem-se afastadas do poder

17 FERRÃO, João in AFONSO, Rui Braz; JUSTEL, Gregorio Vázquez; HERNÁNDEZ, Miguel Martín - Lugares em perda, 2023, p.10.

central, sendo precisamente nestes territórios não-urbanos e de baixa densidade que mais se testemunha "a ausência de serviços públicos, o afastamento de serviços públicos, o fecho de serviços",[18] como salienta Filipe Teles.

Em *Portugal, Três geografias em recombinação: Espacialidades, mapas cognitivos e identidades territoriais*, João Ferrão expõe o desenvolvimento histórico das várias configurações territoriais portuguesas. A dicotomia histórica tradicional Norte-Sul transformou-se, a partir de processos de modernização do país, na amplamente reconhecida dicotomia Litoral-Interior, que opunha as visões de um Portugal litoral "urbanizado, industrializado, infra-estruturado e demograficamente dinâmico" e um outro, interior, "rural, agrícola, subdesenvolvido, demograficamente repulsivo",[19] conforme temos vindo a desenvolver.

Os mais recentes processos de modernização e desenvolvimento, marcados pela entrada de Portugal na então Comunidade Económica Europeia (CEE) em 1986, foram materializados em alterações na rede viária, nos transportes públicos, no aumento do parque automóvel privado, mas também nas tecnologias de informação e comunicação. Estas últimas décadas modificaram, consequentemente, as relações entre os mundos rural e urbano, criando o que Ferrão define como um "território arquipélago". Ainda que a dicotomia Litoral-Interior se sinta em grande medida, esta nova forma de caracterizar o território em "ilhas" advém da noção de que "[a]s aglomerações urbanas e respetivas bacias de emprego imediatas, [...] constituem ilhas desse arquipélago [que] ligadas entre si [...], ignoram os espaços intersticiais que as separam".[20]

Esta configuração em arquipélago reflete a nova lógica de mercado aberto, na qual as vias de comunicação representam a base dessa organização. No entanto, como adverte Ferrão, "aconcentração geográfica - e não a dispersão - parece ser a irónica consequência de um mundo marcado pela crescente mobilidade e intangibilidade dos vários fatores de produção".[21] A mobilidade viária nestes territórios raianos de baixa densidade, historicamente

18 TELES, Filipe – Filipe Teles: que falta nos faz o poder local? E a regionalização?. Entrevistado por Daniel Oliveira. Perguntar Não Ofende [Online]. Podcast. (7 de outubro de 2025). [Consult. 21 de abril de 2026]. Disponível na WWW: https://open.spotify.com/episode/13dMQRk9MvQLDPN5SjzIJJ?si=0d282eaba58a406b

19 FERRÃO, João - Portugal, três geografias em recombinação, 2002, p. 154.

20 FERRÃO, João - Portugal, três geografias em recombinação, 2002, p.155.

21 FERRÃO, João - Policentrismo e coesão territorial: um novo papel para as «regiões»?. Novas Fronteiras: Revista do Centro de Informação Europeia Jacques Delors. Lisboa. N.º 12 (Dezembro 2002), p. 32.

dispersos, é um dos pilares fundamentais da vida quotidiana das populações, já que um crónico subinvestimento noutros tipos de meios de transporte, sobretudo ferroviário,[22] continua a inviabilizar esta alternativa.

Perante este cenário, acumulam-se as reflexões críticas sobre as vantagens da descentralização e da regionalização em Portugal. Filipe Teles identifica a "melhor imagem" do poder local nas populações dos territórios não-urbanos, criada a partir de uma combinação de fatores. A proximidade entre a comunidade e o governo local e a "dependência de serviços que são prestados pelas autarquias",[23] acentuada pela diminuição da oferta de serviços públicos nestes territórios, são fatores que contribuem para esta visão. Segundo o Barómetro do Poder Local da FFMS, "mais importante do que as áreas específicas de política pública que aparecem mais valorizadas como sendo necessárias ou possíveis de atribuir às autarquias com mais autonomia em termos de competência [saúde, habitação, serviços públicos], é o facto de em quase todas elas [...] haver claramente uma posição favorável a que as autarquias tenham mais competências."[24]

22 Inaugurada em 1882, a Linha da Beira Alta constitui um dos principais eixos ferroviários de ligação internacional de Portugal, bem como a ligação interna desta região. Recentemente, foi alvo de profundas e prolongadas obras de modernização integradas no plano Ferrovia 2020, que ditaram o seu encerramento total entre abril de 2022 e 2024, com datas de inauguração continuamente adiadas.

23 TELES, Filipe - Filipe Teles: que falta nos faz o poder local? E a regionalização?, Perguntar Não Ofende, 2025.

24 TELES, Filipe - Filipe Teles: que falta nos faz o poder local? E a regionalização?, Perguntar Não Ofende, 2025.

Este modelo centralizado de decisão conduz a uma "conclusão aparentemente incontornável: o futuro dos «mundos rurais» decide-se, no essencial, em sede urbana".[25] Assim, segundo Ferrão, a promoção de um desenvolvimento territorial sustentável exige, antes de mais, a adoção de uma perspetiva de "bio-região", assegurando um verdadeiro *continuum* rural-urbano. Esta visão integrada pressupõe uma mudança de paradigma cultural, sendo necessário "estimular a criação de imagens mentais e representações sociais que considerem os centros urbanos e as áreas rurais vizinhas como uma mesma *região cognitiva*".[26] Teles segue a mesma linha de pensamento, propondo uma organização territorial baseada na "governação de escala", que confira mais autonomia às comunidades intermunicipais e às regiões.

Seguindo a estratégia desenvolvida no projeto Museu Experimenta Paisagem, procuramos os "sinais de cuidado", que acreditamos constituirem as bases para a criação de uma nova região cognitiva raiana, proposta nesta dissertação.

FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p. 52.

"[...] o patamar de exigência dos dias de hoje deve ser outro: colocar na agenda das instituições de sede urbana os problemas do mundo rural"

25 FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p. 49.

26 FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano, 2000, p. 50.



3.1. O LUGAR E O CONVENTO

História, geografia e património expectante no Vale do Côa

Entre a vila fortificada de Almeida e o Rio Côa, o Convento de Santo Cristo da Barca ergue-se como uma estrutura expectante. Este ponto analisa a evolução histórica, o valor comunitário e a condição de charneira territorial de um edificado em ruína.

Figura 49_Convento de Santo Cristo da Barca
Almeida © Rita Paralvas, 2023

Em estreita relação com a fronteira invisível com Espanha, na Raia Seca, o território estende-se por entre montes, vales e planaltos, formando sítios onde o olhar alcança o expoente máximo do horizonte. Nestas terras de Ribacoa, delimitadas em 1297 pelo Tratado de Alcanizes, compreendidas entre os rios Côa e Águeda, afluente do rio Douro, a fronteira com os vizinhos castelhanos foi sendo redesenhada ao longo dos séculos, configurando hoje uma linha imaginária, visual e fisicamente impercetível. Ao visitar a Beira Alta damos conta de um "planalto rodeado de montanhas. Quem percorrer a parte central da velha província caminha por uma sucessão ininterrupta de cerros e vales; mas do alto da Estrela, ou de qualquer bom miradouro natural, a impressão de conjunto é a de uma plataforma com os cimos abrangidos pelo mesmo plano".[1] É, portanto, em Almeida, praça-forte marcada por esta mesma condição fronteiriça, que encontramos o objeto de estudo desta dissertação, o Convento de Santo Cristo da Barca, que se ergue imponente, no topo de uma colina suave, e é ladeado a poente pelo rio Côa e a nascente pela muralha abaluartada da vila.

Esta região, que muito bem caracteriza o conceito de novo mundo rural não-agrícola, anteriormente abordado, é marcada por uma ocupação dispersa, de baixa densidade, onde as deslocações são predominantemente realizadas por meios de transporte privado e, frequentemente, interconcelhos.

MATTOSO, José, et al. Portugal: O Sabor da Terra: um retrato histórico e geográfico por regiões. 4a ed., Círculo de leitores, 2013. p.344

"Para leste, a paisagem modifica-se progressivamente. As matas tornam-se mais raras, o horizonte abre-se e afasta-se para longe, a ondulação dos seus contornos torna-se mais regular. A distância entre as aldeias começa a aumentar e em cada lugar as casas concentram-se em malha mais apertada. Multiplicam-se as aglomerações amuralhadas, como memória quase imóvel dos recuados tempos das razias e fossados quando a fronteira com os Mouros ainda estava perto, ou de outros, mais recentes, em que as incursões castelhanas ainda eram frequentes."

1 RIBEIRO, Orlando, Guia de Portugal in MATTOSO, José, et al. Portugal: O Sabor da Terra: um retrato histórico e geográfico por regiões. 4a ed., Círculo de leitores, 2013. p.331

Esta proliferação de aglomerações amuralhadas reflete a forma como a vila de Almeida e o território envolvente assentaram secularmente a sua sobrevivência numa economia de guerra, fortemente associada ao isolamento populacional e ao trabalho pecuário e agrícola de sustento às populações e militares. Erguida como uma imponente máquina de guerra, de planta abaluartada "à Vauban",[2] em estrela de seis pontas, a praça-forte de Almeida assumiu-se historicamente um como ponto-chave da fronteira e o principal eixo de entrada no território nacional, tendo sido palco de combates decisivos durante a Guerra da Restauração, e na terceira invasão napoleónica de Portugal com a explosão do paiol de pólvora em 1810.

A origem da toponímia da Quinta da Barca não é clara nem precisa, sendo, portanto, comum encontrar várias referências, por vezes contraditórias, da sua origem. Desde lendas que contam a história de um soldado que terá avistado a partir da muralha abaluartada da praça-forte uma barca no topo do monte do Convento, até à implementação do uso de embarcações ao longo do rio Côa durante o reinado de D. Manuel I,[3] as histórias que tentam explicar a utilização desta designação multiplicam-se.

É impossível definir a data de fundação do Convento de Santo Cristo da Barca, sendo, portanto, necessário recorrer aos escassos registos históricos existentes, de modo a tentar desenhar uma cronologia. Na *Gazeta de Lisboa Occidental* de 1727, encontramos a primeira referência ao lugar da Barca, onde se dá nota de uma cruz de pedra tosca, que se entende ser aquela que atualmente se encontra no altar-mor da igreja, que, já há três séculos, atraía peregrinos e militares, movidos pela crença nas capacidades milagrosas da imagem. Um ano depois, a 24 de dezembro de 1728 é assinado um contrato com um ensamblador e um entalhador para a montagem do altar-mor da igreja, o que permite intuir que as obras de construção deste espaço deveriam estar próximas de terminar.[4]

2 A expressão remete para o sistema de fortificação abaluartada desenvolvido e sistematizado por Sébastien de Vauban (1633–1707), engenheiro militar do rei Luís XIV de França. Desenvolvido para responder aos avanços da pirobalística, o modelo «à Vauban» caracteriza-se por plantas poligonais estreladas com baluartes angulares sali-entes e revelins. Na Raia portuguesa, destacam-se as praças-fortes de Almeida, Elvas e Valença. MATTOSO, José, et al. Portugal: O Sabor da Terra: um retrato histórico e geográfico por regi-ões. 4a ed., Círculo de leitores, 2013. p.345.

3 PARALVAS, Rita; SOUSA, Ana Catarina; ANDRADE, J. Gabriel; BARROS, J. Vítor MARTINS, Alberto - Convento de Santo Cristo da Barca, Almeida. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023-2024. Trabalho académico não publicado.

4 Monumentos.pt. "1728, 24 de dezembro - contrato com o ensamblador Manuel de Carvalho para a montagem do retábulo da capela-mor, executado

No *Diccionário Geográfico* de 1747-1751, a referência a uma "ermida" do Santo Cristo da Barca onde "já nela se diz[ia] Missa", reforça, novamente, o carácter hospitaleiro daquele espaço;[5] e em 1801 fixava-se a população conventual em dez frades, dois leigos e um moço.[6]

Gazeta de Lisboa Occidental 1727. Lisboa, 2 de julho

"Escreve-se da Praça de Almeyda que, havendo obrado Nosso Senhor Jesus Cristo repetidos prodígios por meio de uma sua Imagem posta em uma Cruz de pedra tosca, que se entende existe há mais de 300 anos em um campo vizinho daquela Vila com o título de Senhor da Barca, tem começado a concorrer gente sem número em romagem a venerá-la, não só das Províncias deste Reino, mas também de Castela; e que os militares, e moradores daquela Praça movidos da devoção, e querendo dar o devido culto à mesma Imagem em parte mais decente, instituíram uma Irmandade, e que fizeram Juíz ao Marquês de Távora, e determinaram fazer-lhe uma igreja no mesmo sítio, para o que compraram já o terreno, e até os Soldados, ainda que pobres, vão concorrendo para a despesa da obra."

pelo entalhador Manuel Vieira da Silva, pela quantia de 670$000."

5 "Há a Ermida da invocação de S. Pedro Mártir extramuros desta Vila, (...) e outra do Santo Cristo da Barca em distância da Vila de um quarto de légua, em cujo sítio havia uma cruz antiga de pedra inteiriça, toscamente lavrada, e nela uma imagem de Cristo morto de meio relevo, que haverá sete anos se fez famosa com muitos, e insignes milagres (...); e por esta causa é muito frequentada de romeiros em todo o ano, assim deste Reino, como do de Castela, e com esmolas se lhe tem feito uma Igreja com três Altares, e todos os paramentos necessários, e já nela se diz Missa." Diccionário Geográfico 1747-1751, p.339

6 CARVALHO, José Vilhena de. Almeida: Subsídios para a sua História. Vilar Formoso: Edição do Autor, 1973. Vol. 2. P.315

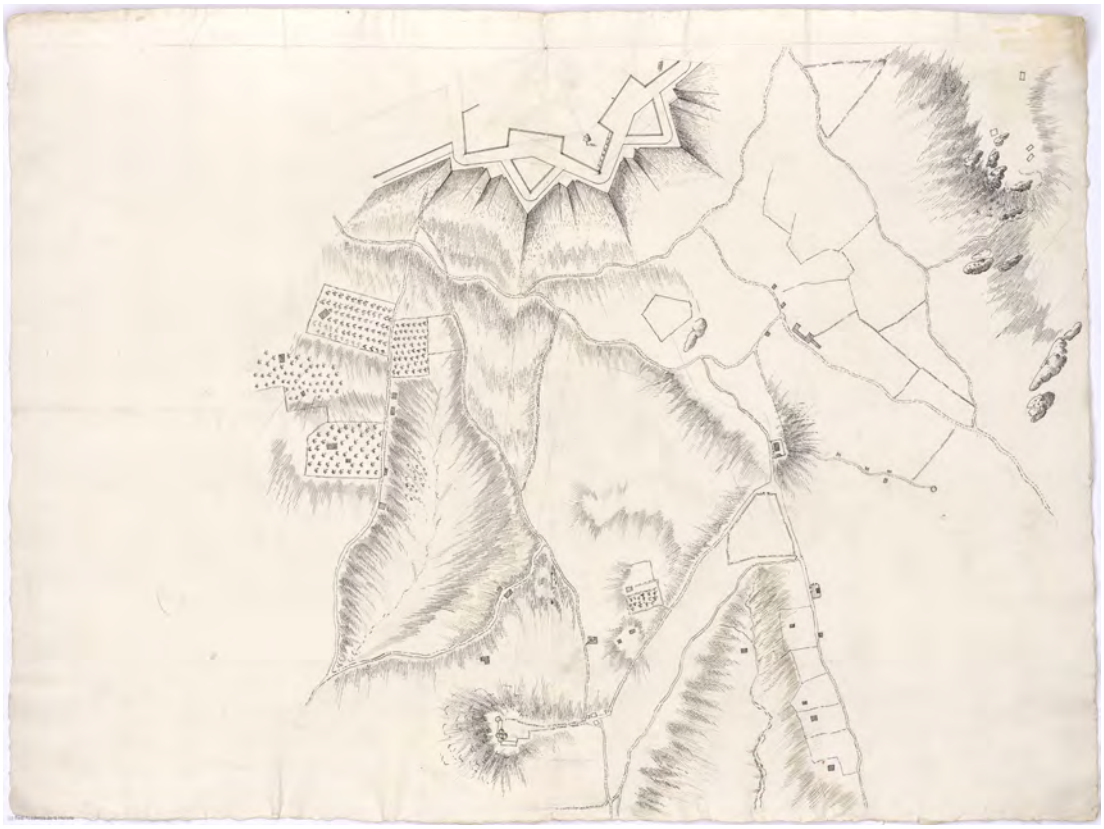


Figura 50_*Plano de la plaza de Almeida y sus contornos*, 1762
© Biblioteca Digital Real de la Historia, 2010

Uma das raras representações cartográficas a registar o Convento de Santo Cristo da Barca e a sua relação com a praça-forte abaluartada de Almeida. Mais do que a fidelidade geométrica do edificado conventual, esta cartografia militar priorizava o reconhecimento tático do terreno, representando a topografia, as vias de acesso e a posição estratégica das construções extramuros para uso em contexto de guerra.



Figura 51_Vista do Convento de Santo Cristo da Barca a partir da muralha de Almeida
Almeida © Rita Paralvas, 2023

Correto será afirmar que, em meados do século XVIII, a igreja estaria em total funcionamento, e provavelmente também o complexo conventual, já que num dos lagares de vinho do convento foi descoberta uma inscrição datada de 1743.[7] Ao analisar a igreja e as alas conventuais, torna-se claro que terão existido dois momentos: um primeiro, marcado pela construção da igreja de planta centralizada, e um segundo, com a construção das alas. Esta tese baseia-se na identificação do embasamento granítico exterior que continua para o interior do espaço da sacristia, contíguo ao altar-mor, e também pelo inusitado encontro volumétrico entre as alas conventuais e o corpo da igreja.

A partir da muralha abaluartada da vila de Almeida, a nordeste do complexo conventual, é facilmente identificável o corpo centralizado da igreja de Santo Cristo da Barca, implantado numa das colinas que descem para o Côa, graças às formas, tanto complexas como abstratas que acentuam o jogo de escalas e proporções tipicamente barroco da construção. De facto, a grandiosidade afirmada na paisagem, também ela ampla e infinita, contrasta com a escala próxima e humana que o visitante encontra quando se aproxima do convento. A autoria do projeto de arquitetura é desconhecida, ainda que se trate de um exemplar de arquitetura religiosa barroca notável deste período, onde se destacam o jogo de abóbadas interior verdadeiramente complexo e as curvas e contracurvas exteriores, de linguagem seca e abstrata, contrastantes com o portal de entrada profusamente decorado de motivos e elementos arquitetónicos barrocos.

7 Em fevereiro de 2024, na Unidade Curricular de História da Arquitetura Portuguesa tive a oportunidade de, juntamente com os meus colegas Ana Catarina Sousa, João Gabriel Andrade, João Vítor Barros e Alberto Martins, visitar o Convento de Santo Cristo da Barca. Com a proprietária, visitámos os espaços agrícolas de uma das alas conventuais, onde descobrimos esta inscrição, até então desconhecida.

Ainda que muito pouco se conheça da história deste sítio, são facilmente identificáveis os vários elementos que compunham o funcionamento da vida conventual. Ao longo da cerca do convento, que se estende até ao Côa, estão dispostas várias edificações de apoio agrícola que confirmam a natureza autossuficiente de qualquer complexo conventual ou monástico, tais como um lagar de vinho, um lagar de azeite, uma eira, duas fontes, para além de pomares e olivais, cujas árvores denunciam uma manutenção e existência seculares. Após a Extinção das Ordens Religiosas em Portugal, os bens móveis do Convento de Santo Cristo da Barca foram inventariados e vendidos, sendo posteriormente vendida toda a propriedade. Desde então, vários proprietários continuaram, até há cerca de duas décadas, a manutenção do carácter produtivo da cerca.

O convento desenvolve-se a partir de uma organização bipartida, onde se destaca uma ala agrícola a sul destinada às práticas produtivas, com dois espaços para estábulos e um lagar de vinho; e uma ala conventual a norte, onde decorreriam as dinâmicas religiosas e o quotidiano dos frades que habitariam o convento, com espaços para *cellas*, sacristia e refeitório. Na ala conventual, no alçado nascente e em relação com o terreiro do complexo, dá-se nota da existência de uma arcaria em aparelho granítico de sete tramos. Nesta arcaria é possível identificar a existência de mísulas que se projetam em direção ao terreiro, isto é, perpendicularmente ao corpo conventual, tornando evidente a vontade de edificação de um sistema de abobadamento de um claustro, que, no entanto, nunca terá sido construído.

Para uma leitura espacial do complexo conventual, o registo videográfico encontra-se disponível para visualização **aqui**.

A [provável] curta vida do Convento de Santo Cristo da Barca foi marcada por uma vincada instabilidade política e militar que se sentia no país, e na região em particular. No entanto, parece de elevada relevância a permanência, na contemporaneidade, da romaria e celebração do dia do Senhor da Barca. Ainda que o convento se encontre em regime de propriedade privada desde 1834, atualmente esta celebração religiosa é organizada pelas gerações mais jovens e celebrada no Domingo de Pentecostes, continuando a juntar vários agentes da comunidade local, que, seguindo a tradição, se deslocam em romaria ao convento e, ao longo dos espaços da cerca partilham uma tarde de convívio.

Figura 52_Ala agrícola do Convento
Almeida © Rita Paralvas, 2023





Figura 53_Igreja e ala conventual
Almeida © Rita Paralvas, 2026

Figura 54_55_56_57_58_59 Festa em Honra do Divino Senhor da Barca
Almeida © Rita Paralvas, 2026



A celebração anual no Convento de Santo Cristo da Barca, no Domingo de Pentecostes, constitui o único momento do ano em que os portões do complexo se abrem à comunidade.



A missa, a procissão e o almoço partilhado na cerca reativam temporariamente um espaço habitualmente fechado. Este acontecimento efémero afirma-se como um testemunho vivo do valor de memória intencional atribuído pela população ao lugar, demonstrando que a verdadeira reabilitação do património começa na prática de acolher, reunir e reabitar o espaço coletivo.











3.2. VAI DAR RAIA
Um programa de ativação cultural

Perante o despovoamento e o abandono do interior raiano, enquadra-se a urgência de uma resposta cultural integrada. A reativação do Convento fundamenta-se na convergência entre os valores do património expectante, a memória coletiva e as novas práticas artísticas comunitárias.

Figura 60_Festa em Honra do Divino Senhor da Barca
Almeida © Rita Paralvas, 2026

O programa VAI DAR RAIA, desenvolvido nesta investigação, propõe uma reflexão crítica sobre o tecido cultural, patrimonial e social da zona raiana de Almeida. Num contexto de acentuado afastamento entre a comunidade local e os meios de expressão artística e arquitetónica contemporâneos, a criação de um programa de ativação cultural visa a aproximação das populações à arte, ao património e ao território. Esta proposta afasta-se dos tradicionais meios de relação entre arte e sociedade, propondo uma alternativa ancorada ao lugar, adaptada à comunidade local e baseada em métodos de envolvimento e de fomento da participação cidadã. Recusando perspetivas de "embalsamamento" anteriormente exploradas, considera-se essencial o desenvolvimento de uma alternativa anticenográfica, que reutilize o património arquitetónico expectante, considerado "bem destinado ao usufruto de uma comunidade alargada"[1] e, portanto, pertencente à memória coletiva [ainda] viva.

CARMO, Fernanda do apud AFONSO, Rui Braz; JUSTEL, Gregorio Vázquez; HERNÁNDEZ, Miguel Martín – Lugares em perda: Restos y rastros. Porto. Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023. p.68

"[...] Cuidar a paisagem é uma condição essencial para manter vivas as suas dimensões produtiva e lúdica (...) o futuro passa pela construção de uma paisagem viva, evolutiva e segura, onde a simbiose entre a humanização e a paisagem seja um ativo social, organizativo e económico de referência."

O Convento de Santo Cristo da Barca surge como objeto de estudo para o desenvolvimento de um método participativo de interação com o meio. Os "sinais de cuidado", identificados por Marta Aguiar como um imprescindível ponto de partida na aproximação ao território, são evidentes para quem visita a Quinta da Barca. Este complexo conventual, que por décadas marcou gerações em Almeida, continua a conservar um carácter simbólico partilhado. No entanto, os sinais de degradação, consequência de anos de subutilização e relativo abandono, são evidentes e, assim, o programa VAI DAR RAIA apresenta-se como uma alternativa a processos comuns de reabilitação do património, tantas vezes associados à exploração pela iniciativa privada ou por elevados investimentos estatais. Procura-se, assim, uma estratégia de reabilitação sustentável, assente na convicção de que o primeiro passo para reabilitar é reativar.

1 CHOAY, Françoise - A alegoria do património. Trad. Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2008. p.11

Recuperando o conceito de *pagus* de Ilídio Araújo, a ideia de que uma unidade territorial simbiótica deve fornecer os recursos a uma comunidade por um número indeterminado de gerações, entende-se que a ação cultural deve funcionar como um "gatilho" de capacitação autónoma. Em vez de subordinar a paisagem raiana à indústria do entretenimento não diferenciado, procura-se restaurar a autoestima de quem nela habita, devolvendo ao complexo conventual a sua dimensão de hospitalidade, de espaço gerador de valor económico e social sustentável. Reutilizar e refuncionalizar o Convento de Santo Cristo da Barca significa enquadrar a intervenção não apenas como uma resposta técnica e prática à degradação do edificado, mas, principalmente, como uma nova estratégia cultural e política, atenta à inclusão e à capacitação da comunidade local. Ao relacionar o edificado expectante com a experimentação artística, à produção arquitetónica, ao trabalho da terra e à discussão cívica, o VAI DAR RAIA torna-se um catalisador para a renovação da autoestima e da identidade local, permitindo que a comunidade reinterprete e repense de forma contemporânea as funções deste espaço, marcadamente simbólico e memorial.

"[...] Adaptive reuse, grounded in cultural resilience, transcends mere preservation. It fosters inclusive development and community empowerment. Reuse should thus be framed not simply as a technical response to heritage vacancy but as a cultural and political strategy."

CARMO, Fernanda do apud AFONSO, Rui Braz; JUSTEL, Gregorio Vázquez; HERNÁNDEZ, Miguel Martín – Lugares em perda: Restos y rastros. Porto. Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023. p.68

Num contexto raiano historicamente arredado dos centros de decisão política, a ativação do Convento pressupõe uma metodologia de proximidade e horizontalidade, onde se promove a construção de uma narrativa comum de futuro que aproxima os cidadãos, os decisores locais e os agentes culturais.

É nesta confluência entre a reflexão teórica e a urgência prática de agir sobre o edificado e o território que se consolida a necessidade de operacionalizar a intervenção através de um modelo curatorial estruturado. Para que a reativação do Convento de Santo Cristo da Barca não se dissolva em eventos efémeros ou desligados do quotidiano local, o programa VAI DAR RAIA traduz estas premissas num manifesto conceptual e numa estratégia de programação contínua. Define-se, então, uma matriz operativa assente num compromisso entre a cultura, a reutilização do património expectante e a ressignificação da memória coletiva tal como explorado nos casos de estudo apresentados: Anozero, MEP e *Concêntrico*.

A programação desenvolvida no VAI DAR RAIA assentou em dois conceitos basilares: a continuidade temporal e a interdisciplinaridade.

A oferta cultural presente nestes territórios de baixa densidade em geral, e em Almeida em particular, tende para um desequilíbrio, em grande medida concentrada nos meses de verão, período em que a população destes concelhos se multiplica, graças ao turismo, mas, principalmente, graças às famílias que retornam às terras onde nasceram e cresceram, ou de onde os seus familiares, mais ou menos próximos, eram oriundos. Em Almeida, o Auditório Municipal, com cerca de 200 lugares, não apresenta uma programação consistente, e os esforços de programação cultural no concelho, à parte das típicas festas de aldeia organizadas por comissões próprias, concentram-se em eventos como a Recriação Histórica do Cerco de Almeida e a Feira de São Bartolomeu em Vilar Formoso.

A interdisciplinaridade surge como ferramenta para enfrentar a panóplia de temas urgentes que afetam a região de Ribacoa, unindo a criação artística contemporânea, a arquitetura, o trabalho do solo produtivo e a discussão sobre o território e o património, a partir de ações comunitárias desenvolvidas por especialistas de cada área. Olhar para o território pressupõe uma análise a várias escalas: desde a conformação e características da geografia física do lugar até à sua condição histórica e o consequente reflexo na arquitetura vernacular e de exceção; desde o estudo das condições sociais e económicas da população, desde o emprego, às escolas e à aposentação, até às dinâmicas institucionais e a relação estabelecida entre os círculos autárquicos ou intermunicipais.

Propõe-se, portanto, a criação de uma programação consistente e diversificada, anual e cíclica, que se debruce sobre quatro temas-chave associados às quatro estações do ano. As artes plásticas, a arquitetura, a natureza e a paisagem e o território e património expectante serão os temas explorados, a partir dos quais se propõe analisar o território em questão, aproximar as comunidades à criação contemporânea e promover a cooperação intermunicipal, mas, acima de tudo, debater alternativas futuras, no fundo, sobre a construção de um futuro coletivo e partilhado.

MANIFESTO

Ativação é a palavra-chave que guia todo o projeto de curadoria para o VAI DAR RAIA. Ativar o território, a comunidade, as estruturas culturais e políticas. Procura-se encontrar uma resposta prática para temas como as artes, a arquitetura, a terra e o território, para a memória coletiva, para a ressignificação de lugares e para o património expectante. O Convento surge como o terreno de experimentação, o objeto que materializa estas intenções.



CULTURA

Criação de uma programação regular e anual de oferta qualificada focada na arte, arquitetura e natureza, materializada em exposições, atividades, colóquios, performances, instalações.

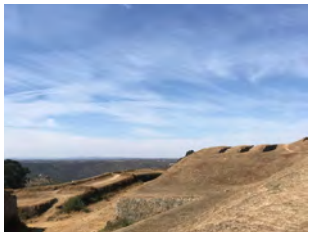
A programação anual transforma o Convento num laboratório vivo de criação artística contemporânea. A arquitetura efémera é o instrumento pedagógico para a construção e transformação coletiva e sucessiva do espaço. A terra é o meio de aproximação ao sítio.



PATRIMÓNIO EXPECTANTE

Utilização do Convento de Santo Cristo da Barca, em Almeida, como terreno de experimentação.

O Convento de Santo Cristo da Barca é o bem comum destinado ao usufruto da comunidade alargada, onde a reabilitação da estrutura surge a partir do uso continuado. A reutilização transforma as dinâmicas sociais e o seu valor de uso.



RAIA

Foco no território de Ribacoa, caracterizado pelo povoamento de baixa densidade e pela fronteira invisível luso-espanhola.

O território de Ribacoa e a sua fronteira invisível tornam possível o já antigo fluxo transfronteiriço, aqui redesenhado através da cooperação e do fomento de uma ideia partilhada de região cognitiva. Repensa-se o futuro deste novo mundo rural não-agrícola.



COMUNIDADE LOCAL

Implementação de processos de participação cívica e democrática, através da transferência de conhecimento intergeracional.

O diálogo sobre o que é comum capacita as populações através de processos participativos, de índole horizontal e democrática, encurtando a distância até aos decisores políticos.



MEMÓRIA COLETIVA

Intervenção a partir da ressignificação de lugares, físicos ou imateriais no imaginário comum.

A ressignificação do lugar de pertença coletiva materializa-se através da transformação cíclica. A memória coletiva de algo que é de todos ganha, consecutiva e indeterminadamente, várias formas.

A operacionalização do programa VAI DAR RAIA exige uma estrutura de governança capaz de articular a produção cultural contemporânea com o tecido social, político e institucional do concelho de Almeida. Para garantir uma atuação integrada e representativa, constitui-se uma equipa de produção e mediação multidisciplinar, reunindo especialistas das áreas da arquitetura, artes plásticas, sociologia, antropologia e geografia, em estreita colaboração com as associações locais, os órgãos autárquicos (Câmara Municipal de Almeida e Juntas de Freguesia) e os agentes educativos e económicos da região.

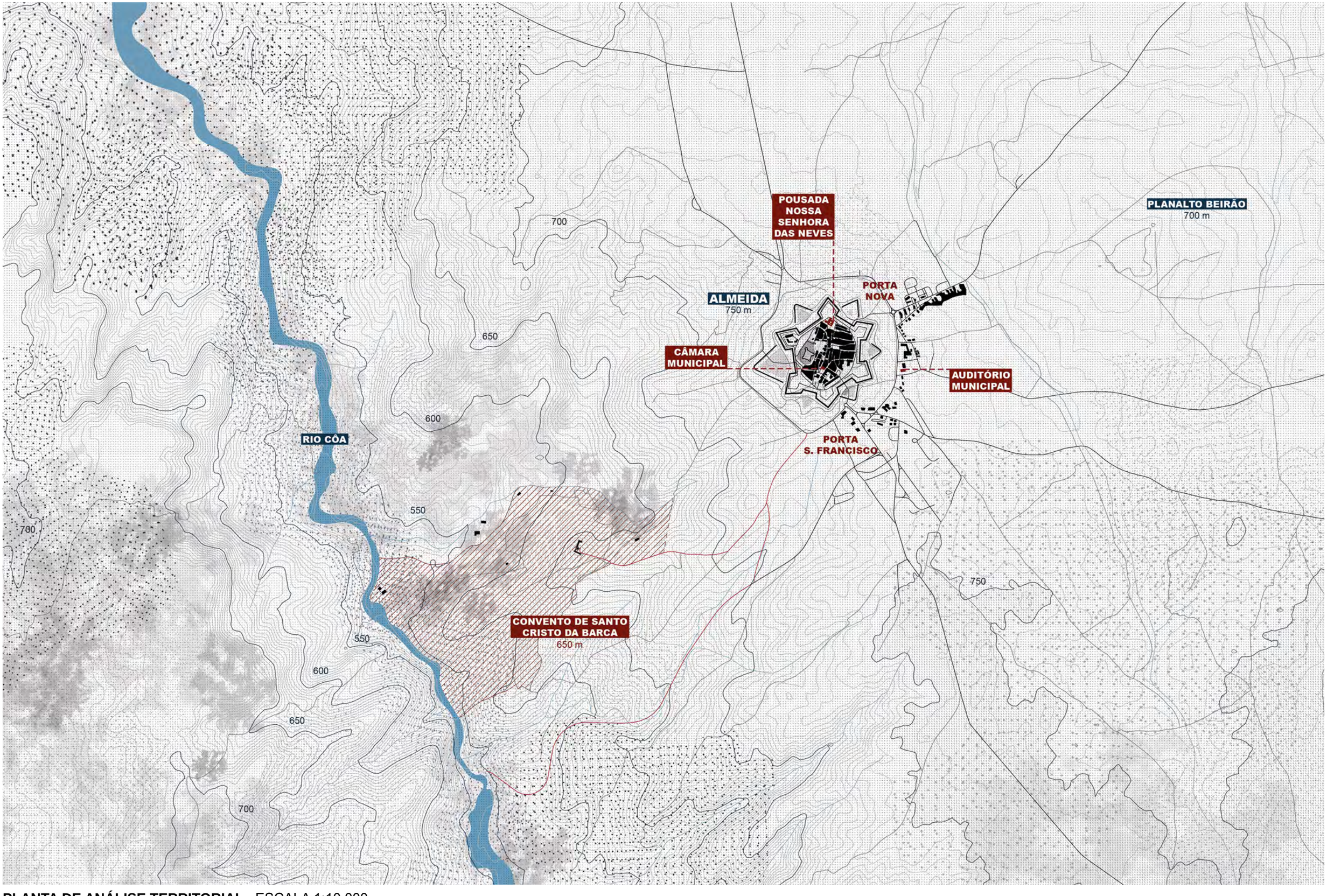
A estratégia curatorial adota um modelo de curadoria convidada e rotativa, inspirando-se nas práticas analisadas anteriormente, como a Anozero Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, o Museu Experimenta Paisagem e o *Concéntrico*. Para cada um dos quatro ciclos sazonais, a equipa de organização do VAI DAR RAIA lança um tema-mote a agentes dinamizadores e curadores externos convidados, estimulando-os a propor atividades e intervenções a partir das suas respetivas lentes disciplinares. O desenvolvimento de um projeto de transformação territorial efetivo traduz-se na vontade de realizar uma transição de autoria, na qual os fundadores do projeto passam do papel de criadores diretos para o de programadores e mediadores. Cabe, assim, à equipa permanente do VAI DAR RAIA assegurar a coerência das linhas definidoras, através da garantia da inscrição local das propostas, da articulação da logística com a autarquia e da mediação do contacto contínuo com as populações, dando espaço às equipas curatoriais convidadas para o desenvolvimento de propostas e perspetivas renovadas sobre o edificado expectante e o território de ação.

Ainda que cada ciclo tenha a duração de três meses, promove-se uma transversalidade e permeabilidade temática entre todas as estações. O tema explorado em cada ciclo não se encerra em si mesmo, servindo antes de matéria-prima para o ciclo seguinte. A procura por este atravessamento disciplinar densifica o debate e cruza saberes tradicionais e eruditos, assegurando que o Convento de Santo Cristo da Barca funcione todo o ano como um laboratório vivo e contínuo.

Finalmente, a governação e conceção do programa curatorial assenta numa metodologia de escuta ativa e participação cívica. Recusando imposições *top-down* ou a importação de modelos culturais desfasados da realidade raiana, o programa procura ser sensível aos acontecimentos e tradições que já estruturam a vida comunitária em Almeida. A escolha do Convento de Santo Cristo da Barca fundamenta-se precisamente na identificação dos “sinais de cuidado” que revelam uma memória coletiva viva e um sentimento de pertença que se espera preservar e valorizar.

Adota-se uma abordagem curatorial que desenha um programa anual, enquadrando cada ação numa estratégia alargada e continuada no tempo. De modo a organizar as temáticas a abordar, a programação estrutura-se em quatro momentos que acompanham as quatro estações do ano, alinhando as atividades culturais com os ciclos da própria natureza e com as mutações da paisagem raiana.

Deste modo, instituem-se o **Ciclo da Primavera**, dedicado às artes; o **Ciclo do Verão**, dedicado à arquitetura; o **Ciclo do Outono**, dedicado à terra e à dimensão produtiva; e o **Ciclo do Inverno**, dedicado à reflexão sobre o território e o património expectante.



PLANTA DE ANÁLISE TERRITORIAL_ ESCALA 1:10 000

	PRIMAVERA | mar abr mai	VERÃO | jun jul ago	OUTONO | set out nov	INVERNO | dez jan fev
	ARTES PLÁSTICAS	ARQUITETURA	NATUREZA E PAISAGEM	TERRITÓRIO E PATRIMÓNIO EXPECTANTE
O QUÊ?	**Residências Artísticas**	**Festival de Arquitetura Efémera**	**Ciclo Terra**	**Programa Rede Raia**
PARA QUEM?	- Artistas convidados - Comunidade local	- Arquitetos convidados - Comunidade local (alargada) - Estudantes de arquitetura, turistas, etc.	- Associações locais de proteção da natureza - Comunidade local - Escolas	- Comunidade local - Escolas e Bandas Filarmónicas - Poder local (municípios, autarquias) portugueses e espanhóis + Organizações governamentais (CCDRs, etc.)
ONDE?	- Convento e Igreja - Exposição final - Auditório Municipal - Ciclo de cinema	- Convento e Igreja - Cerca conventual	- Convento - Cerca conventual	- Convento e Igreja
PORQUÊ?	- Aproximação da comunidade local à arte contemporânea - Criação de programação regular de cinema na vila de Almeida	- Participação em processo e projeto colaborativo - Autoconstrução - Learning by doing - pedagogias alternativas	- Recuperação da relação com o solo produtivo, o pagus, a Terra - Reativação das memórias de sustento	- Intercâmbio musical - Promoção da coesão territorial e criação de uma região cognitiva - Produção de pensamento/estratégias de atuação/reutilização do património
COMO?	- **março** - artistas em residência + sessão de cinema semanal (curadoria dos artistas) - **abril** - workshops com artistas (cada semana um artista) - **maio** - apresentação e exposição final das peças/objetos artísticos	- **junho** - apresentação pública e discussão do projeto + construção protótipo - **julho** - construção dos dispositivos modulares - **agosto** - celebração e programação a definir, tendo por base o espaço criado	- **setembro** - atividades relacionadas com vindima e apanha da azeitona, com os agentes de memória - **outubro** - trilhos/caminhadas organizadas pelas associações locais (fauna e flora, rio Côa) - **novembro** - mês da gastronomia, workshops, masterclasses, ...	- **dezembro** - encontro entre bandas filarmónicas da região (Bendada International Music Festival) - **janeiro** - O que é uma fronteira - atividades com escolas e comunidade idosa, criação de mapas mentais - **fevereiro** - Fórum do Património Expectante - colóquios com representantes dos municípios e entidades reguladoras do património
QUANDO?	- segunda a sexta-feira - artistas em residência - fins-de-semana - programação com público	- junho - fins-de-semana - julho e agosto - todos os dias	- fins-de-semana	- fins-de-semana
RESULTADOS	- Programação regular de artes plásticas e cinema - Refuncionalização de espaços existentes em subutilização	- Resignificação do lugar de memória coletiva - Aproximação da linguagem e processo da arquitetura e construção à comunidade local - Aumento da autoestima e orgulho local	- Reconexão com lugar a partir da vertente produtiva e natural - Exposição com resultados dos workshops das associações	- Ciclo de espetáculos de música - Criação de uma rede raiana - região cognitiva - Exposição dos mapas mentais de fronteira

RECRIAÇÃO HISTÓRICA

CERCO DE ALMEIDA

- Caminhada histórica entre convento e baluarte de Almeida

- Colóquio do Património Expectante - Reutilização adaptativa como possível futuro para as estruturas militares de Almeida

DIA DE PENTECOSTES

FESTA EM HONRA DO DIVINO SENHOR DA BARCA

- Celebração religiosa

- Almoço coletivo organizado pelas associações locais tendo por base culturas da cerca

- Workshop de memórias e lendas da Quinta da Barca

- Serviço educativo

FESTIVAL PAN

ALMEIDA | CIUDAD RODRIGO

- Festival PAN - Encontro e Festival Transfronteiriço de Poesia, Património e Arte de Vanguarda em Meio Rural

- fim-de-semana dedicado à realização de edição do PAN entre Almeida e Ciudad Rodrigo

PROGRAMAÇÃO ANUAL_ VAI DAR RAIA

Quando vier a primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na primavera passada.
A realidade não precisa de mim.

Sinto uma alegria enorme
Ao pensar que a minha morte não tem importância nenhuma.

Se soubesse que amanhã morria
E a primavera era depois de amanhã,
Morreria contente, porque ela era depois de amanhã.
Se esse é o seu tempo, quando havia ela de vir senão no seu tempo?
Gosto que tudo seja real e que tudo esteja certo;
E gosto porque assim seria, mesmo que eu não gostasse.
Por isso, se morrer agora, morro contente,
Porque tudo é real e tudo está certo.

Podem rezar latim sobre o meu caixão, se quiserem.
Se quiserem, podem dançar e cantar à roda dele.
Não tenho preferências para quando já não puder ter preferências.
O que for, quando for, é que será o que é.

CAEIRO, Alberto, Poesia (Poemas Inconjuntos), ed. Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 109

CICLO PRIMAVERA

O Ciclo da Primavera debruça-se sobre a criação artística contemporânea, promovendo a aproximação da arte às populações locais e a qualificação da programação na região. Para tal, convidam-se quatro artistas (nacionais ou internacionais) para realizarem uma residência artística distribuída entre o Convento de Santo Cristo da Barca e a vila de Almeida.

O desdobramento temporal organiza-se em três momentos estruturantes. No primeiro mês, os artistas em residência desenvolvem a curadoria de um ciclo regular de cinema no Auditório Municipal de Almeida, apresentando um filme por fim-de-semana. No segundo mês, cada fim-de-semana é dedicado à realização de workshops participativos dinamizados pelos próprios artistas com a população. Finalmente, realizam-se as apresentações e exposições públicas finais das obras produzidas nas residências artísticas no Convento.

Este ciclo atribui especial relevância ao serviço educativo e à mediação intergeracional com o meio escolar local. A sua ativação culmina na articulação com a Festa em Honra do Divino Senhor da Barca (no Domingo de Pentecostes), integrando a tradicional procissão, a celebração e um almoço coletivo na cerca conventual, ao qual se soma uma oficina de recolha de memórias e lendas da Quinta da Barca.

IX

Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.

Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

CAEIRO, Alberto, Poesia (O Guardador de Rebanhos), ed. Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 42

CICLO VERÃO

O Ciclo do Verão será marcado pela realização de um festival de arquitetura efémera/efémero de arquitetura. Este é o período de maior dinamismo em Almeida e nas aldeias e concelhos vizinhos.

A escolha por uma arquitetura de carácter efémero prende-se com a sua condição não-estática e com a potencialidade de todos os anos se metamorfosear de acordo com os novos desafios propostos pela equipa curatorial, contribuindo para atrair ciclicamente as pessoas a este sítio, estação após estação. Por outro lado, o exercício pretende desencadear o envolvimento direto da comunidade local. A autoconstrução surge como um meio pelo qual se pode aprender fazendo (*learning by doing*), desconstruindo modelos pedagógicos convencionais.

A escolha dos arquitetos será parte da responsabilidade curatorial da organização de todo o programa. Com um enunciado cambiante todos os anos, os arquitetos serão desafiados a pensar em estruturas efémeras passíveis de serem construídas juntamente com a população local, estudantes de arquitetura e demais interessados. Procura-se aproximar a disciplina da arquitetura e da construção aos participantes.

No primeiro mês realizar-se-á a apresentação pública da proposta, com espaço para um momento de discussão do projeto. Neste mês ainda passar-se-á à construção de um protótipo da peça a realizar. O segundo mês será dedicado à construção de toda a estrutura, ficando o último mês reservado a variados momentos de celebração e programação a definir, que utilizarão a estrutura efémera.

O festival vai construir algo de novo num convento já conhecido por todos, e é esta ressignificação, introduzida pela peça arquitetónica, que contribuirá para a criação de uma memória coletiva renovada e para o fortalecimento de uma autoestima partilhada.

XXI

Se eu pudesse trincar a terra toda
E sentir-lhe um paladar,
E se a terra fosse uma cousa para trincar
Seria mais feliz um momento...
Mas eu nem sempre quero ser feliz.
É preciso ser de vez em quando infeliz
Para se poder ser natural...

Nem tudo é dias de sol,
E a chuva, quando falta muito, pede-se.
Por isso tomo a infelicidade com a felicidade
Naturalmente, como quem não estranha
Que haja montanhas e planícies
E que haja rochedos e erva...

O que é preciso é ser-se natural e calmo
Na felicidade ou na infelicidade,
Sentir como quem olha,
Pensar como quem anda,
E quando se vai morrer, lembrar-se de que o dia morre,
E que o poente é belo e é bela a noite que fica...
Assim é e assim seja...

CAEIRO, Alberto, Poesia (O Guardador de Rebanhos), ed. Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 55

CICLO OUTONO

O Ciclo do Outono foca-se na reconexão com o solo produtivo e na reflexão crítica sobre o conceito de «novo mundo rural não-agrícola» definido por João Ferrão. Num contexto em que a agricultura deixou de ser o meio de subsistência exclusivo das populações raianas, pretende-se reativar a memória agrícola que moldou a Quinta da Barca durante séculos, onde a cerca conventual, o olival secular, o lagar de azeite, o lagar de vinho e os pomares garantiam a autossuficiência da comunidade. Recuperando a noção de pagus conceptualizada por Ilídio Araújo, a terra é assumida como o meio primordial de aproximação ao sítio.

Durante o primeiro mês, a natureza produtiva do sítio serve de mote para a dinamização de workshops participativos dedicados à vindima e à apanha da azeitona na cerca conventual. Esta ação é desenvolvida diretamente com os agentes locais de memória, antigos moradores e produtores da região, promovendo a transferência intergeracional de saberes e a reativação dos espaços de produção tradicionais. O segundo mês será dedicado à realização de trilhos e caminhadas pela cerca do convento, focados na fauna e flora locais, atividades coordenadas em conjunto com as associações locais. O encerramento do ciclo celebra os frutos da terra através do mês da gastronomia. Realizam-se oficinas e masterclasses gastronómicas sobre os produtos raianos, culminando na celebração de um magusto comunitário no terreiro do Convento.

Esta abordagem visa a reconexão das populações com a terra, sendo este o meio de aproximação ao sítio, promovendo novos olhares sobre a sustentabilidade económica deste ativo.

XX
O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios
E navega nele ainda,
Para aqueles que vêem em tudo o que lá não está,
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha
E o Tejo entra no mar em Portugal.
Toda a gente sabe isso.
Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
E para onde ele vai
E donde ele vem.
E por isso, porque pertence a menos gente,
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o mundo.
Para além do Tejo há a América
E a fortuna daqueles que a encontram.
Ninguém nunca pensou no que há para além
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
Quem está ao pé dele está só ao pé dele.

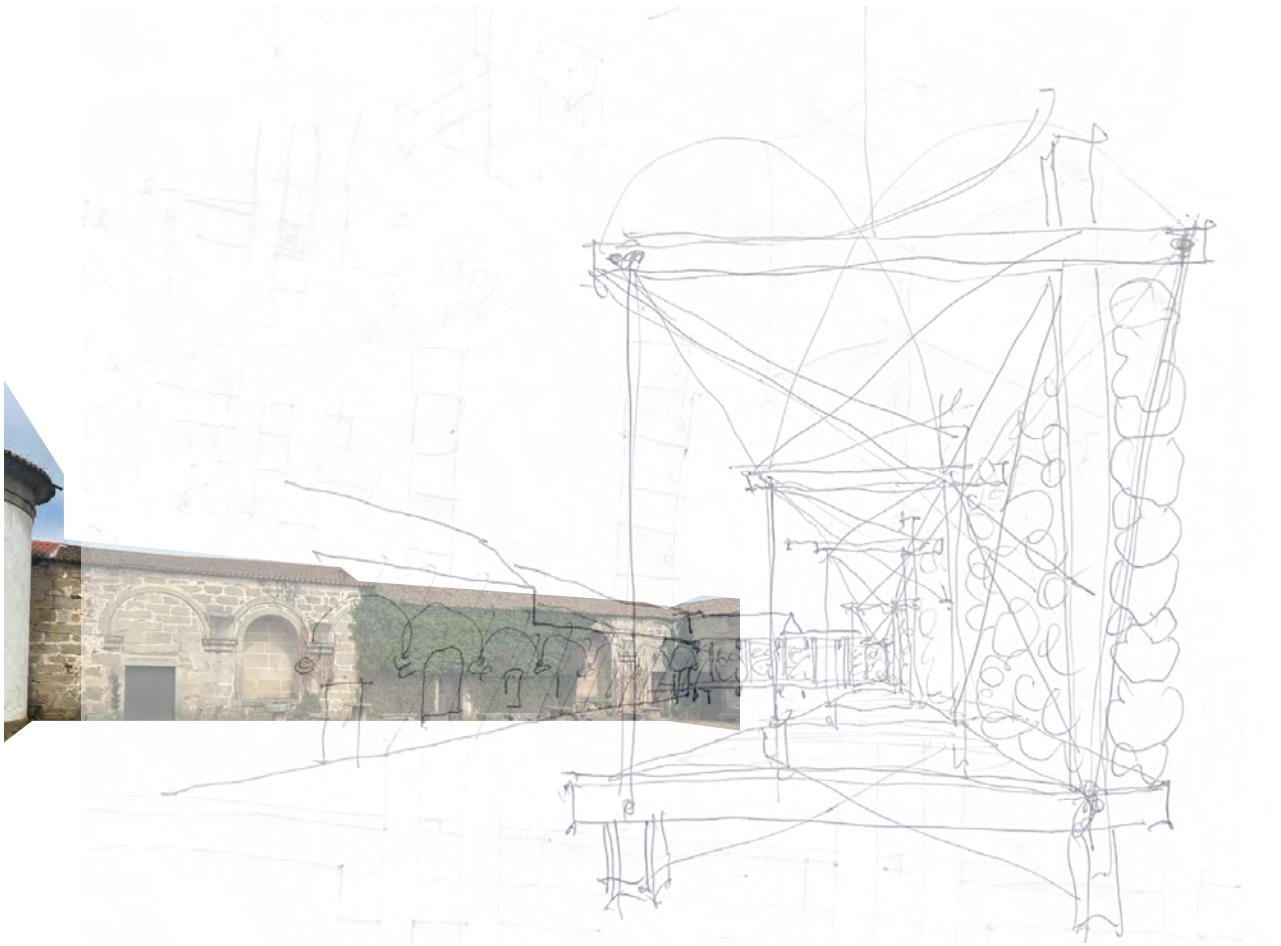
CAEIRO, Alberto, Poesia (O Guardador de Rebanhos), ed. Fernando Cabral Martins, Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, pp. 53-54

CICLO INVERNO

O Ciclo do Inverno será dedicado ao Território e Património, procurando envolver, de forma direta os decisores políticos locais, a comunidade educativa e a população mais envelhecida. É, portanto, parte da estratégia global do programa curatorial, fomentar uma ideia partilhada de região cognitiva, e, ao mesmo tempo, fortalecer redes de cooperação intermunicipal, a nível nacional, mas também com os municípios raianos do país vizinho.

No primeiro mês, será realizado um encontro com as bandas filarmónicas da região, tendo como inspiração o Bendada International Music Fest, onde se prevêm sessões de aprendizagem em grupo e apresentações e concertos públicos. No segundo mês, a condição de fronteira será explorada a partir do desenho de mapas mentais, com os membros da comunidade local, desde as crianças aos idosos. Como se desenha uma fronteira, onde começa e acaba Portugal e Espanha, quais os caminhos de fronteira, serão algumas das questões.

Finalmente, o terceiro momento deste ciclo encerrará com um conjunto de colóquios e conferências que se debrucem, por um lado, sobre políticas culturais em territórios de baixa densidade, e, por outro, em estratégias de reutilização de 'património expectante'. Esta programação contará com a presença de representantes políticos dos municípios raianos, como também representantes de órgãos de gestão do património, como as CCDRs, e também arquitetos, sociólogos, geógrafos e antropólogos. O objetivo deste ciclo de inverno é a criação de uma região cognitiva inter-municípios e trans-fronteiriça, ancorada em princípios de ativação a partir de património expectante por um novo destino.



3.3. CICLO VERÃO
Um festival efémero de arquitetura

Partindo de um gesto fundacional de delimitação do recinto espacial do claustro, a partir da construção do limite no chão e da parede perimetral, o projeto estabelece uma infraestrutura mínima de acolhimento. A autoconstrução no Ciclo do Verão ativa uma curadoria livre e continuada, demonstrando que a ruína pode ser reabilitada quando reabitada.

A INFRAESTRUTURA MÍNIMA

O projeto de intervenção para o Convento de Santo Cristo da Barca parte de um diagnóstico pragmático sua situação atual, para fundamentar uma proposta arquitectónica relacionada com o lugar, a sua condição, meio e futuro. Esta estrutura conventual de matriz franciscana encontra-se a cerca de 5 minutos de carro da Porta de São Francisco da vila, e, tal como anteriormente mencionado, apenas é aberta à população no episódio pontual e sazonal da romaria do Divino Senhor da Barca.

Ainda que vítima de consecutivos anos de subutilização, em que se assistiu a uma descontextualização funcional do complexo, a quinta da Barca encerra, em toda a sua extensão e tipologia, um objeto de elevado valor patrimonial, paisagístico e comunitário. A igreja, as alas conventuais, o terreiro de chegada, a cerca, o património natural, a relação com o rio Côa, e os dispositivos agrícolas que pontuam a cerca constituem um repositório imenso de memórias e potencialidades de uso.

Perante a escala deste património expectante e a realidade sociodemográfica da Raia, a formulação da proposta recusa visões maximalistas, programas de reabilitação integral de custos proibitivos ou puras cenografias efémeras desfasadas da capacidade de gestão local. Em alternativa, estabelecem-se três princípios operativos a priori que orientam toda a estratégia projetual.

ECONOMIA DE MEIOS

Reconhece-se que a primeira fase de ativação de um espaço em perda deve operar com recursos orçamentais contidos, demonstrando viabilidade económica antes de exigir grandes investimentos públicos ou privados. A sustentabilidade do projeto mede-se pela máxima eficácia com o mínimo de meios aplicados.

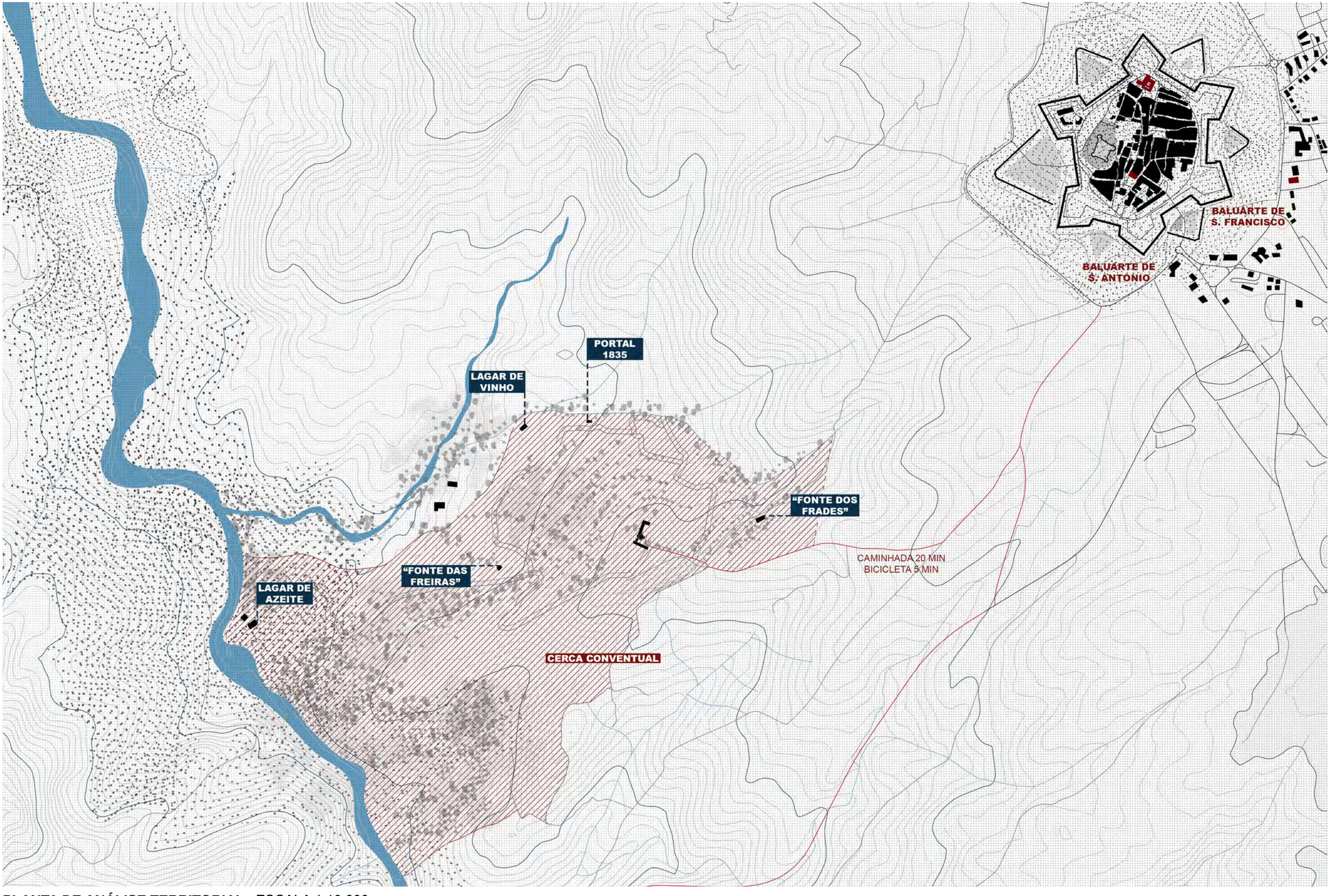
REALISMO OPERACIONAL

A fase inicial não pode depender de contingentes massivos de autoconstrução ou de uma logística oficinal complexa. Sendo o primeiro gesto de uma estratégia continuada no tempo, a intervenção física deve ser exequível por equipas reduzidas de estudantes e tutores (arquitetos, artistas ou construtores), sem requerer maquinaria pesada ou processos de montagem e desmontagem recorrentes.

INSCRIÇÃO LOCAL

O projeto promove a adoção de sistemas construtivos enraizados na identidade do lugar. A matéria da intervenção deve ser endógena, valorizando os recursos locais e os saberes industriais do concelho e da região raiana, nomeadamente a extração e transformação do granito.

A conjugação destes três princípios resulta na definição de uma infraestrutura mínima: um gesto de arquitetura que não pretende resolver nem esgotar o futuro do Convento, mas sim criar a base, o ‘terreiro’ fundacional, a partir do qual as edições e curadorias vindouras poderão intervir.



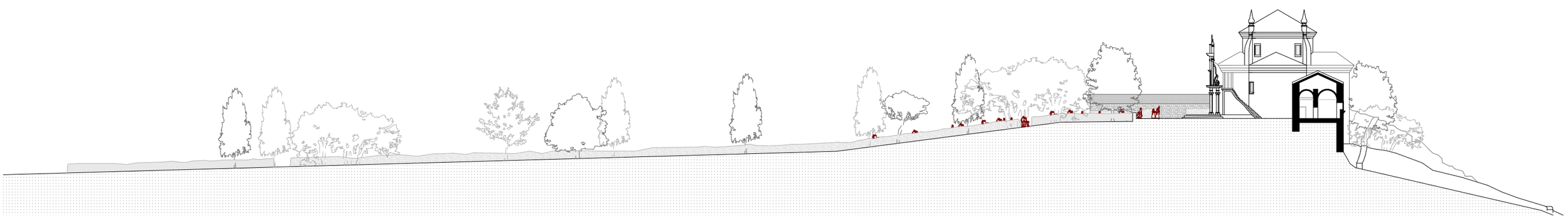
PLANTA DE ANÁLISE TERRITORIAL_ ESCALA 1:10 000

ANO 1

No Ano 1, a intervenção fundacional do programa VAI DAR RAIA foca-se no desenho e na reinterpretação espacial da geometria perdida do claustro do Convento de Santo Cristo da Barca. Assumindo a ruína como matéria-prima projetual, a proposta baseia-se num gesto de criação de um limite. Remetendo para a ideia de claustro presente nas mísulas do aparelho de pedra da fachada da ala conventual, propõe-se uma interpretação e delimitação do espaço claustral, a partir de um elemento horizontal e de um elemento vertical.

Em primeiro lugar, o limite vertical. De modo a delimitar a volumetria vazia deste espaço claustral, ergue-se uma parede pétrea infraestrutural em gabiões de granito. Este gesto surge da vontade de materializar o isolamento tradicional de um claustro monástico ou conventual, que separa o universo interior do exterior por planos fechados que impedem qualquer permeabilidade visual. A opção pelos gabiões, estruturas modulares em rede metálica preenchidas com pedra granítica, surge da reinterpretação contemporânea dos típicos muros raianos daquele território, que ao longo de toda a paisagem vão delimitando pequenas propriedades, tão ou mais pequenas quanto as pedras que os compõem. Estes gabiões são concebidos e desenvolvidos em articulação com produtores e indústrias locais do concelho e região, procurando,

PLANTA DA PRÉ-EXISTÊNCIA_ ESCALA 1:666



CORTE DA PRÉ-EXISTÊNCIA_ ESCALA 1:666

também, responder ao princípio da sustentabilidade de meios já que estes pequenos silhares podem provir do desperdício das pedreiras locais ou até próprio recinto conventual. Trata-se de um sistema construtivo de grande simplicidade oficinal, que prescinde de argamassas e permite uma montagem limpa e exequível por equipas reduzidas de estudantes, tutores e trabalhadores locais no decorrer do Ciclo do Verão.

Assim, a parede de gabiões é dimensionada a partir da análise geométrica e da métrica dos tramos da ala conventual. O ritmo dos tramos, denunciado pelas mísulas de pedra no alçado nascente, dita a modularidade dos gabiões, estabelecendo uma relação proporcional, material e espacial direta com o edificado existente. Simultaneamente, a utilização do gabião estabelece um diálogo tectónico entre o granito aparelhado e trabalhado do convento e a crueza da pedra bruta enquadrada pela fina rede metálica. Para além da sua função de fecho perimetral, a parede de gabiões serve de alimentação infraestrutural ao recinto então delimitado, dotando o espaço de pontos elétricos, de água e outros serviços relevantes.

Em segundo lugar, a marcação perimetral do limite interior do claustro é concretizada através da instalação de um lancil de granito. Este elemento desenha no chão a projeção do limite interior das alas do antigo claustro e a subdivisão dos seus tramos arquitectónicos, devolvendo ao participante e futuro visitante a perceção da escala, do ritmo e da espacialidade que definiria o claustro do convento. Sem erguer barreiras visuais, o lancil atua como uma linha de memória marcada na terra, organizando a circulação e sugerindo a transição entre a intimidade do claustro e a vastidão da cerca envolvente.

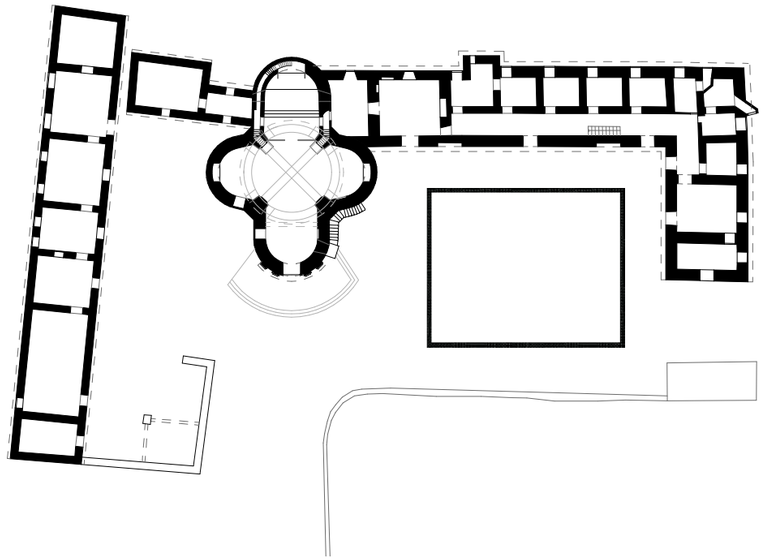
Com esta dupla ação, o Ano 1 não impõe uma forma definitiva nem esgota o futuro do Convento; estabelece, antes, a volumetria primordial que ressignifica a ruína e prepara o sítio para as dinâmicas curatoriais e comunitárias dos anos subsequentes.

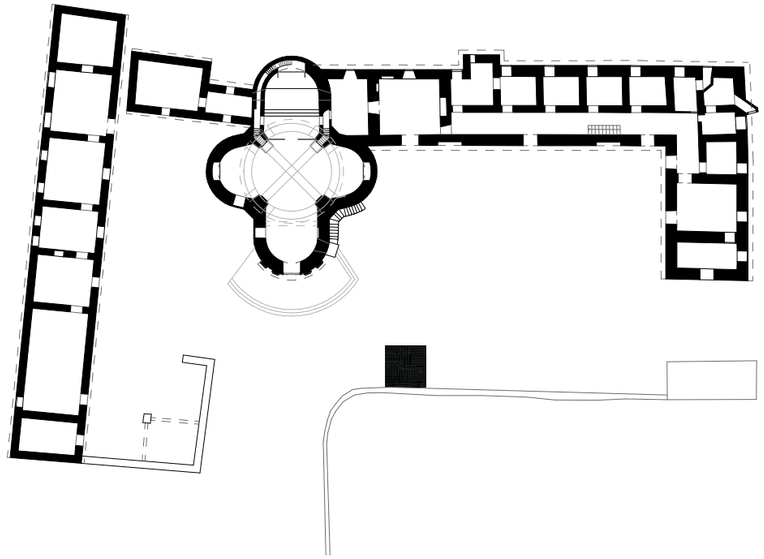






Figura 62_63_64_ Herzog & de Meuron, *Dominus Winery*, 1996-1998
Yountville, California © Herzog & de Meuron





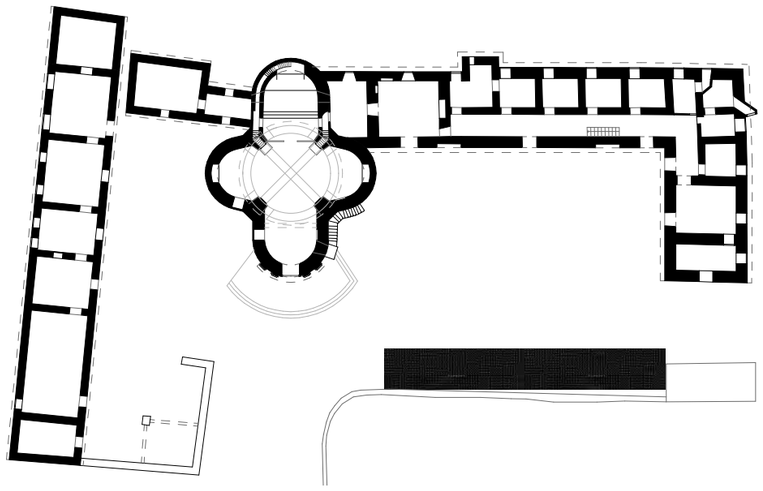
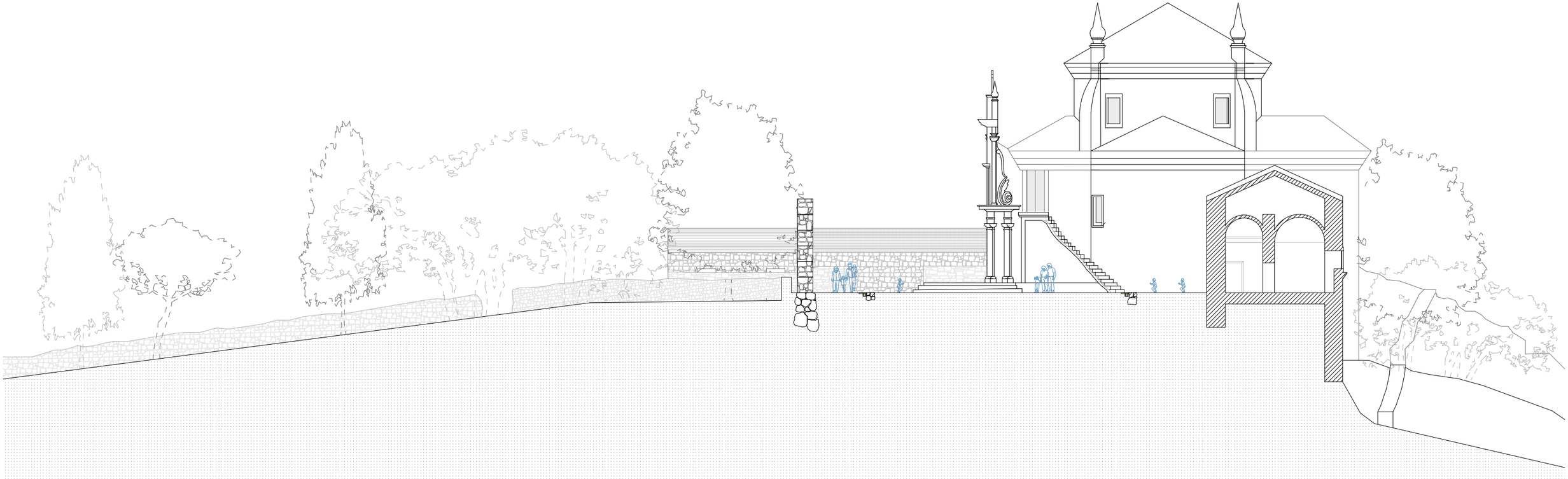








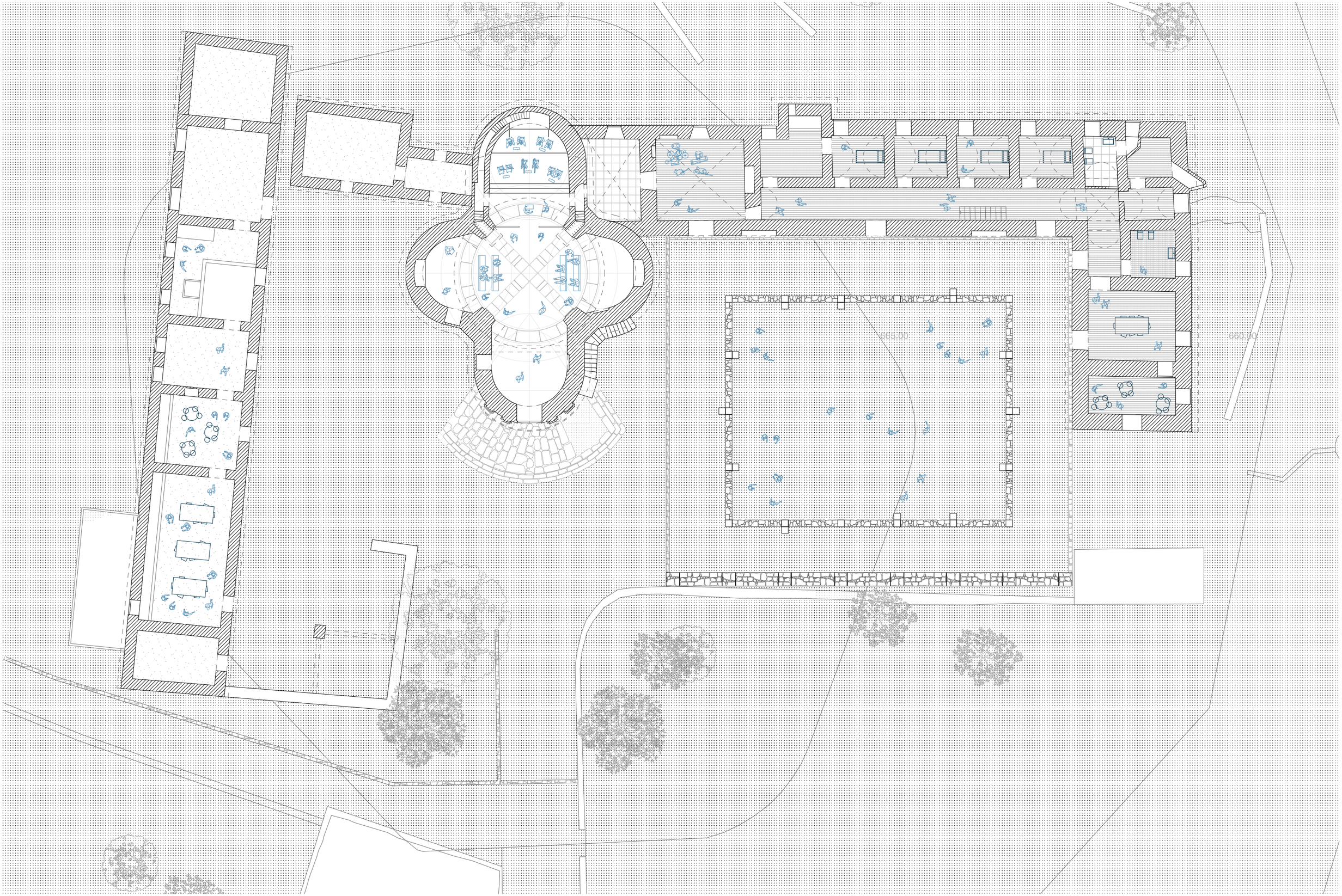
Figura 65_66_67_ Arquitetura vernacular raiana_A pedra granítica como matéria e sistema construtivo tradicional
Vilar Maior © Rita Paralvas, 2021



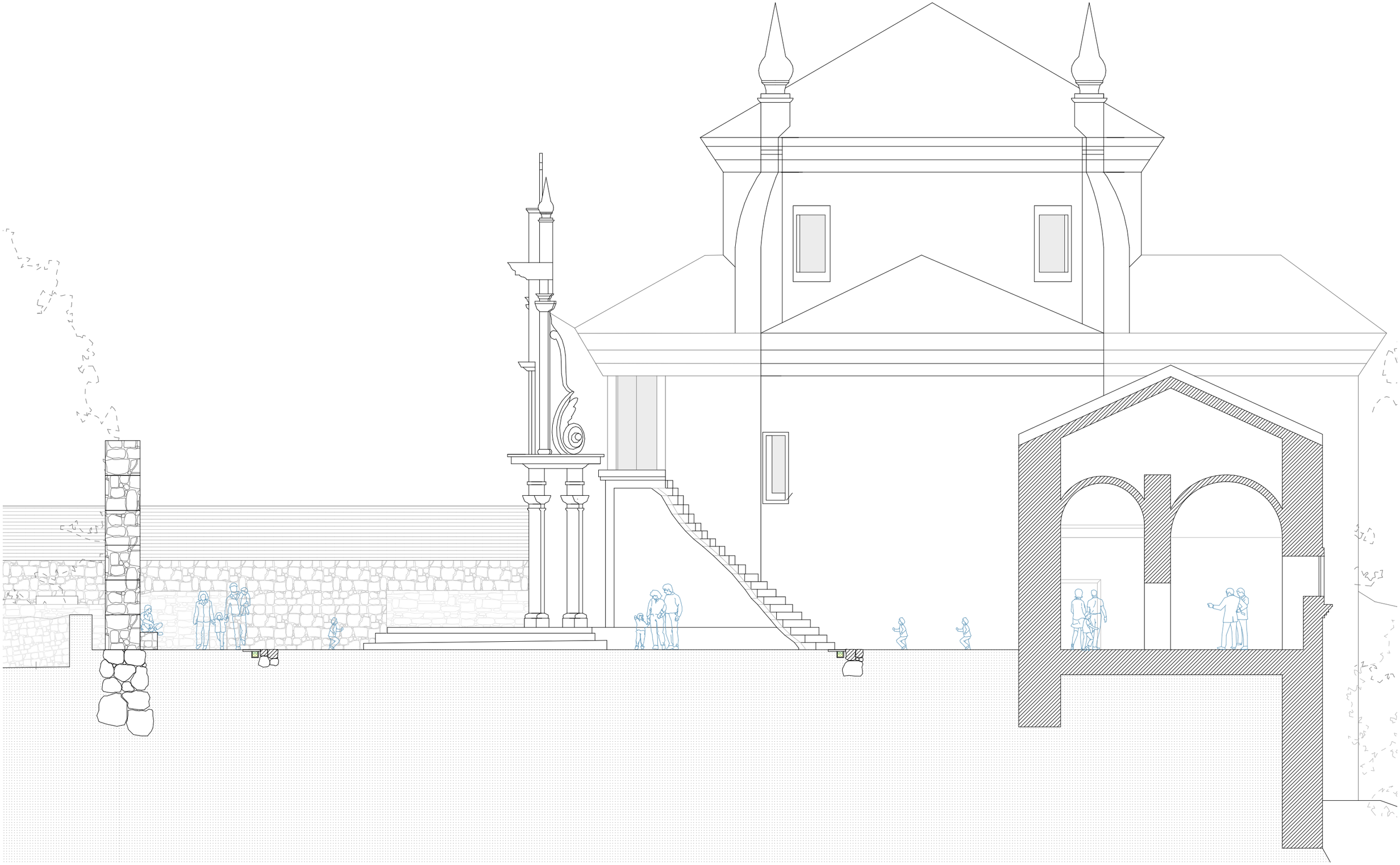
CORTE ANO 1_ ESCALA 1:250



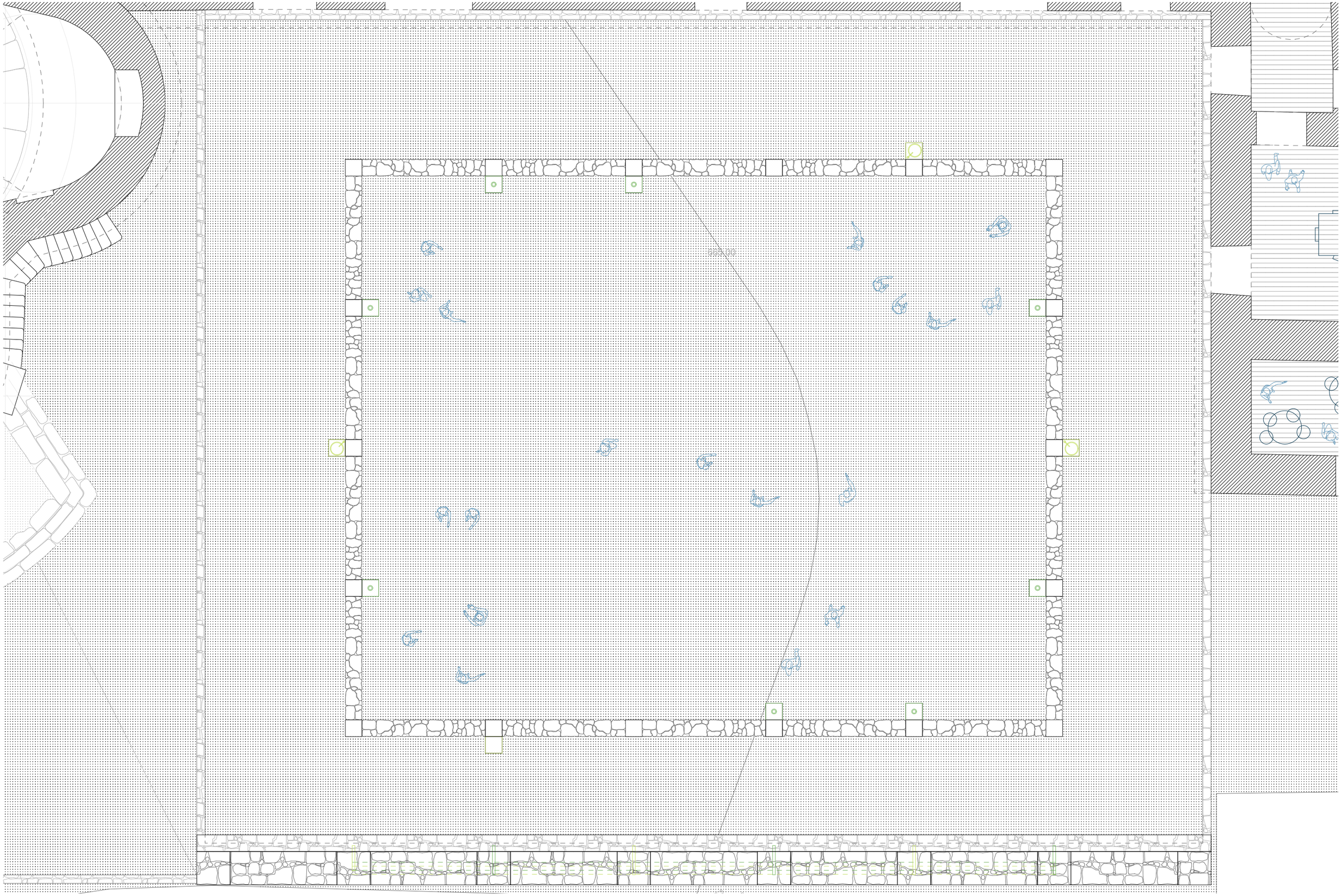
ALÇADO ANO 1_ ESCALA 1:250



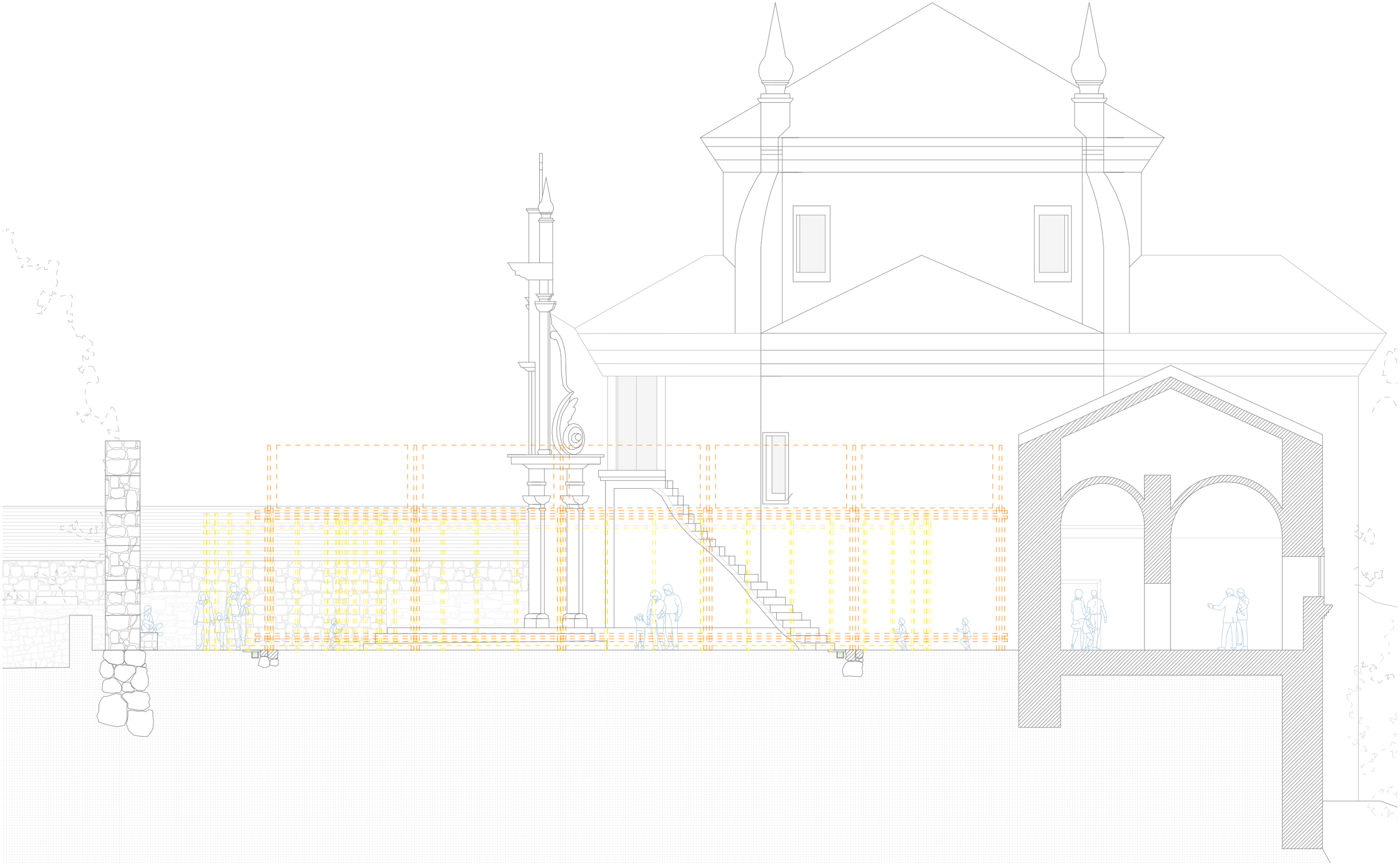
PLANTA ANO 1_ ESCALA 1:250



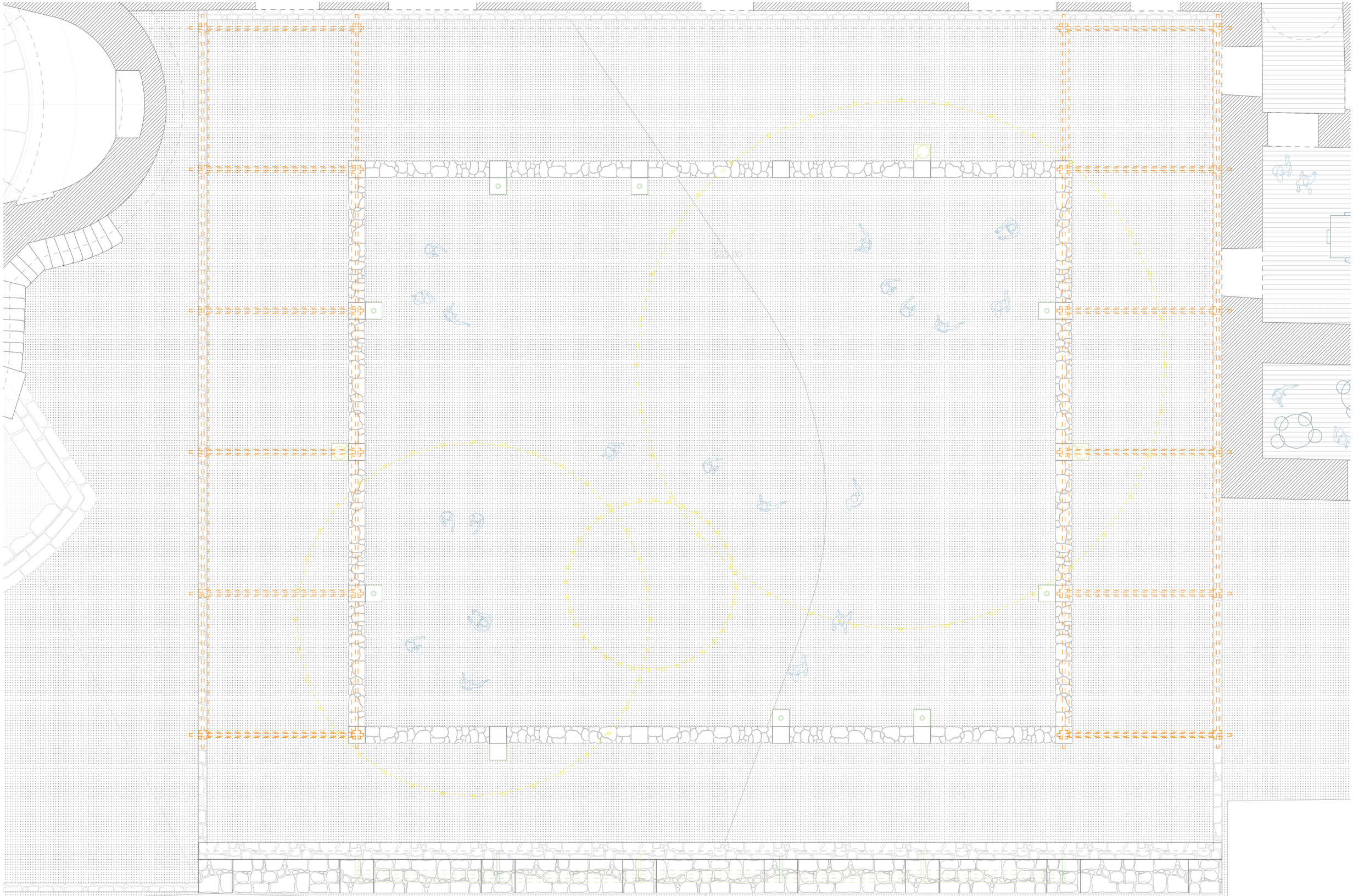
CORTE ANO 1_ESCALA 1:100_**REABILITAÇÃO DA MEMÓRIA**



PLANTA ANO 1_ESCALA 1:100_**REABILITAÇÃO DA MEMÓRIA**



CORTE_ESCALA 1:100_**REAPROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA**



PLANTA_ESCALA 1:100_**REAPROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA**

ANO 1 + x

A partir do Ano 1+x, o programa VAI DAR RAIA consolida a sua estratégia de continuidade através da ativação do modelo de curadoria livre e rotativa. Tendo a equipa fundadora iniciado o processo de ativação e assegurado a marcação do ‘terreiro’ fundacional, opera-se uma efetiva “transição de autoria”, transferindo a responsabilidade projetual para as equipas de arquitetos e artistas convidados.

Seguindo as práticas anteriormente analisadas, como por exemplo o Festival *Concéntrico*, a convocatória curatorial (ou *open call*) para as edições subsequentes prescinde intencionalmente da imposição de um tema anual abstrato. Reconhece-se que o Convento de Santo Cristo da Barca e a sua cerca encerram, por si só, um conjunto inesgotável de estímulos e camadas de reflexão: desde a igreja barroca centralizada, às alas conventuais e agrícolas, à zona agrícola dos pomares e do olival secular, à relação de proximidade com o rio Côa, à simples noção de imensidão do território raiano, por exemplo. Ao eliminar a obrigatoriedade de um tema predefinido, garante-se que cada equipa convidada dispõe de total autonomia para escolher o seu lugar de atuação e propor intervenções estritamente vinculadas ao sítio (***site-specific***), relacionando-se com as memórias, as matérias e, porventura, as carências espaciais de cada espaço e momento.



TERREIRO DO CLAUSTRO_01_ COLAGEM

A fase de autoconstrução e montagem oficinal concentra-se exclusivamente durante o Ciclo do Verão, aproveitando a presença de equipas de estudantes, voluntários, tutores e artesãos locais num momento de maior dinamismo e disponibilidade do território. No entanto, recusa-se a lógica do evento efémero descartável e encerrado em si mesmo: as estruturas construídas no Verão não são desmontadas, permanecendo instaladas no sítio para servirem de suporte e infraestrutura de acolhimento às atividades dos ciclos seguintes (Outono - Agricultura e Natureza; Inverno - Território e Património Expectante; Primavera - Artes Plásticas).

Deste modo, a arquitetura produzida no Verão é habitada e ressignificada ao longo de todo o ano: serve de apoio às oficinas de vindima e apanha da azeitona no Outono, acolhe as sessões pedagógicas e os fóruns do património expectante no Inverno, e transforma-se no palco de intervenções artísticas e performativas na Primavera. O Convento deixa, assim, de ser um objeto estático e subutilizado para se afirmar como um laboratório cultural contínuo, onde em cada edição é adicionada uma nova camada de memória e significação.

EPÍLOGO

A fechar o ciclo de reflexão projetual, o presente Epílogo constitui um exercício de especulação e exploração arquitetónica sobre o futuro do Convento de Santo Cristo da Barca. Funcionando como um ensaio prospetivo, uma antecipação projetual do que poderá acontecer a estas ‘personagens’ e aos espaços após sucessivas edições, este momento traduz-se num conjunto de fotomontagens e colagens que ilustram cenários hipotéticos de intervenção e apropriação ao longo dos anos e dos ciclos.

A utilidade deste exercício não reside no desenho de objetos definitivos ou na imposição de respostas formais rígidas, mas sim na demonstração de possibilidades espaciais de apropriação efémera no Convento.

Assim, o Epílogo demonstra que a ruína do Convento de Santo Cristo da Barca não necessita de um restauro cenográfico e cristalizado para recuperar o seu sentido no território, pode ser reabilitada quando reabitada. Através de um gesto inicial contido e de um programa curatorial aberto e continuado, o edificado expectante converte-se num organismo vivo e em transformação permanente, um lugar onde a memória coletiva da Raia é continuamente ressignificada e celebrada pela comunidade.



TERREIRO DO CLAUSTRO_02_ COLAGEM



EIRA_ COLAGEM



CERCA_ COLAGEM



VISTA AÉREA 01_ COLAGEM



VISTA AÉREA 02_ COLAGEM



CONSIDERAÇÕES FINAIS
ReHabi[li]tar

A ativação do património expectante na Raia e a ressignificação do Convento de Santo Cristo da Barca reclamam uma voz ativa da arquitetura na governação e ativação do território.

Figura 68_Convívio na Festa em Honra do Divino Senhor da Barca, Dia de Pentecostes
Convento de Santo Cristo da Barca, Almeida © Rita Paralvas, 2026

Ao iniciar esta investigação, a inquietação fundamental residia em compreender de que modo a cultura e a criação contemporâneas poderiam atuar como catalisadores de um território historicamente 'em perda', entendendo que não se procurariam respostas estanques ou dogmáticas, mas sim reflexões capazes de desenhar caminhos alternativos. Recusando percursos de cenografização e mercantilização da paisagem, partiu-se da convicção de que uma intervenção enraizada e sustentável exige uma interpretação genuína do lugar e da sua comunidade, elegendo a prática cultural como veículo de mediação e de construção do sentimento de pertença.

Assim, o Convento de Santo Cristo da Barca, encarado como bem comum, 'lugar de cuidado' e símbolo do conceito de 'património expectante', tornou-se a base para o projeto VAI DAR RAIA. Projetada a partir de uma ideia de continuidade temporal, esta programação sazonal responde às forças e fragilidades do sítio, concretizando o propósito central da dissertação: a ativação do território. Afirma-se, assim, que ativar um lugar não passa pela sua museificação passiva, mas pelo regresso da vida humana ao seu interior, **porque reabilitar é, em última análise, habitar o espaço**.

Ao longo da dissertação estes objetivos desdobraram-se na articulação de cinco eixos fundamentais: a reflexão sobre as **políticas culturais**, propondo uma alternativa descentralizada e inclusiva de acesso à cultura; a **valorização do 'património expectante'**, resgatando os valores de uso, vivência e memória do Convento; o incentivo à **participação cívica**, estabelecendo uma relação horizontal entre a estrutura organizadora e a comunidade; o reconhecimento da **paisagem**, na sua dimensão produtiva e integradora da natureza conventual; e, finalmente, a **ativação cultural**, enquanto estratégia contínua e sustentável de longa duração.

Advoga-se, por fim, uma tomada de posição inequívoca sobre o papel do arquiteto, **reivindicando para a disciplina uma voz ativa enquanto agente na programação e mediação das dinâmicas territoriais**. Compete, pois, também ao arquiteto intervir no desenho de políticas públicas e culturais verdadeiramente ancoradas nestes 'lugares em perda'. A **leitura rigorosa das escalas**, do edifício à paisagem, o **diagnóstico do lugar**, e a **interpretação das aspirações das comunidades**, constituem metodologias próprias do campo arquitetónico que devem ser colocadas ao serviço do bem comum e da **construção de um futuro partilhado, agora ressignificado**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografias e obras de referência

AFONSO, Rui Braz; **JUSTEL**, Gregorio Vázquez; **HERNÁNDEZ**, Miguel Martín - Lugares em perda: Restos y rastros. Porto: Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023.

AZEVEDO, José Correia de - Inventário Artístico Ilustrado de Portugal. Vol. 4: Beiras. Algés: Edições Nova Gesta, 1992.

BARRETO, António - Anatomia de uma revolução: a reforma agrária em Portugal 1974-1976. Lisboa: Publicações Europa-América, 1987.

CARDOSO, Luís - Diccionario geografico, ou noticia historica de todas as cidades, villas, lugares, e aldeas, rios, ribeiras, e serras dos Reynos de Portugal, e Algarve. Lisboa: Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1747-1751. 2 vol.

CAPELA, José Viriato; **MATOS**, Henrique - As Freguesias do Distrito da Guarda nas Memórias Paroquiais de 1758: memórias, história e património. Colab. Luís de Sousa, Eurico Loureiro. Braga: José Viriato Capela, 2013.

CARVALHO, José Vilhena de - Almeida: Subsídios para a Sua História. Viseu: Tipografia Guerra, 1973. 2 vol.

CHOAY, Françoise - A alegoria do património. Trad. Teresa Castro. Lisboa: Edições 70, 2008.

CHOAY, Françoise - Património e mundialização. Trad. Paula Seixas. 2.ª ed. [S.l.]: Editora Licorne, 2005

COSTA, António Carvalho da - Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso Reyno de Portugal. Lisboa: Na Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1706-1712. 3 vol.

CONGRESSO DA GEOGRAFIA PORTUGUESA, 10, Lisboa, 2015 - Os valores da Geografia. Lisboa: Associação Portuguesa de Geógrafos; Departamento de Geografia e Planeamento Regional da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2015.

Diccionário Geográfico 1747-1751, p.339.

DIONÍSIO, Eduarda - Títulos, ações, obrigações: (a cultura em Portugal, 1974-1994). Lisboa: Edições Salamandra, 1993.

FRANCO, José Eduardo; **MOURÃO**, José Augusto; **GOMES**, Ana Cristina da Costa (dir.) - Dicionário Histórico das Ordens e Instituições Afins em Portugal. Lisboa: Gradiva, 2010.

FUNDAÇÃO FRANCISCO MANUEL DOS SANTOS - Barómetro do Poder Local. Coord. Filipe Teles. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2025. (Barómetros FFMS; 05).

GAZETA DE LISBOA OCCIDENTAL. Lisboa. (1727), p. 206.

GINOULHIAC, Marco [et al.], coord. - Ludic Architecture. A Coruña: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia; Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2017.

GIL, Júlio - As Mais Belas Vilas e Aldeias de Portugal. Fotogr. Augusto Cabrita. 2.ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1985.

GOMES, Paulo Varela - Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII: A Planta Centralizada. Porto: FAUP Publicações, 2001.

MATTOSO, José [et al.] - Portugal: O Sabor da Terra: um retrato histórico e geográfico por regiões. 4.ª ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

MOTA, José Carlos - A Participação Cívica em Portugal. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2025.

LOBO, Susana - Pousadas de Portugal: Reflexos da Arquitectura Portuguesa do Século XX. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

RIBEIRO, Orlando - Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico: estudo sobre diferenciação geográfica. 7.ª ed. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1998.

RIEGL, Aloïs - O Culto Moderno dos Monumentos. Trad. João Tiago Proença. Lisboa: Edições 70, 2013. (Arte & Comunicação; 114).

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e - Ordens Religiosas em Portugal das Origens a Trento: guia histórico. Lisboa: Livros Horizonte, 2005

Artigos em revistas científicas e periódicos

FERRÃO, João - Relações entre mundo rural e mundo urbano: Evolução histórica, situação atual e pistas para o futuro. Sociologia, Problemas e Práticas. N.º 33, 2000, p. 45-54.

FERRÃO, João - Portugal, três geografias em recombinação: espacialidades, mapas cognitivos e identidades territoriais. Lusotopie. N.º 9 (2.º Semestre 2002), p. 151-158.

FERRÃO, João - Policentrismo e coesão territorial: um novo papel para as «regiões»?. Novas Fronteiras: Revista do Centro de Informação Europeia Jacques Delors. Lisboa. N.º 12 (dezembro 2002), p. 31-36.

HENRIQUES, E. B. - Novos desafios e orientações das políticas culturais: tendências nas democracias desenvolvidas e especificidades do caso português. Finisterra. Vol. XXXVII, n.º 73, 2002. p. 65-82.

MENDONÇA, Maria Isabel Lopes de - A raia de Ribacôa: perspetivas de investigação compreendendo o período de 1762-1960. Revista Ciências e Técnicas do Património. Porto: FLUP; FAUP. Vol. 11 (2020), pp. 359-396.

VOLZONE, Rolando; **MACEDO**, S. C.; **TOMAZ**, E. - Connecting adaptive reuse with cultural resilience frameworks: assessing monastic and conventual heritage in Southern Portugal. Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development. Vol. ahead-of-print, n.º ahead-of-print, 2025.

Dissertações e teses académicas

GRANDE, Nuno - Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa. Tese de doutoramento. Coimbra: [s.n.], 2009.

PINTO, Carolina Elisabete Sobral - Festival de Arquitetura Urbano: Um espaço potencial para pensar o futuro. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP], 2023. Dissertação de mestrado integrado.

Trabalhos académicos não publicados

PARALVAS, Rita; **SOUSA**, Ana Catarina; **ANDRADE**, J. Gabriel; **BARROS**, J. Vítor; **MARTINS**, Alberto - Convento de Santo Cristo da Barca, Almeida. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2023-2024. Trabalho académico não publicado.

Entrevistas realizadas pela autora

ENTREVISTA a Marta Aguiar - Porto, 23 de julho de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

ENTREVISTA a Carlos Antunes e Désirée Pedro - Coimbra, 22 de julho de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

ENTREVISTA a Augusto Moutinho Borges - Almeida, 19 de julho de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

ENTREVISTA a José António (74 anos) - Convento de Santo Cristo da Barca, 24 de maio de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, [FAUP].

ENTREVISTA a Joaquim Silva - Convento de Santo Cristo da Barca, 24 de maio de 2026. Entrevista concedida à autora realizada no âmbito da dissertação de Mestrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP].

Registos Audiovisuais, Conferências e Podcasts

Encontros Experimenta Paisagem - Transformação do Território #1: Processos de transformação do Território. [*Online*]. Produção Cortiçada Art Fest. 13 de outubro de 2021. [Consult. 20 de junho de 2026]. Disponível na rede: https://www.youtube.com/watch?v=zfWZY5gKNzs&t=7834s.

NOTÍCIAS DE COIMBRA - Anozero - Bienal de Coimbra [*Online*]. Entrevista a Carlos Antunes. Coimbra: Notícias de Coimbra, 24 de maio de 2024. [Consult. 15 de junho de 2025]. [Vídeo YouTube]. Disponível na WWW: https://www.youtube.com/watch?v=o7EObN4G1k0.

PEÑA IBÁÑEZ, Javier - Urban Talks: Concéntrico (ES) [*Online*]. Conferência realizada no CAMP (Centrum Architektury a Městského Plánování) em colaboração com o Landscape Festival. Praga: CAMP, 2022. [Consult. 15 de setembro de 2026]. [Vídeo YouTube]. Disponível na WWW: https://www.youtube.com/watch?v=JLvR1pchv4Q.

TELES, Filipe - Filipe Teles: que falta nos faz o poder local? E a regionalização?. Entrevistado por Daniel Oliveira. Perguntar Não Ofende [*Online*]. Podcast. (7 de outubro de 2025). [Consult. 21 de abril de 2026]. Disponível na WWW: https://open.spotify.com/episode/13dMQRk9MvQLDPN5SjzIJJ?si=0d282eaba58a406b

Webgrafia

ANOZERO - BIENAL DE COIMBRA - Sobre [*Online*]. Coimbra: Anozero, [s.d.]. [Consult. 05 de maio de 2026]. Disponível na WWW: https://geral.anozero-bienaldecoimbra.pt/sobre/.

ARCHITECTURAL AFFAIRS - Art(e)facts: Supernatural Togetherness [Online]. Curad. Andreia Garcia. Porto: Architectural Affairs, 2021. [Consult. 16 maio 2026]. Disponível em WWW: https://architecturalaffairs.pt/pt-pt/work/artefacts/ .

CÍRCULO DE ARTES PLÁSTICAS DE COIMBRA - Sobre [*Online*]. Coimbra: CAPC, [s.d.]. [Consult. 05 de maio de 2026]. Disponível na WWW: https://capcoimbra.org/informacao/sobre.

VAHIA, Liz - Carlos Antunes e Désirée Pedro - uma entrevista [*Online*]. Artecapital. 2017. [Consult. 30 de março de 2026]. Disponível na WWW: https://www.artecapital.net/entrevista-227-carlos-antunes.



A_01 ENTREVISTA

Carlos Antunes e
Désirée Pedro

[02:50] Rita Paralvas [RP]

Já o ouvimos muitas vezes definir a Bienal como um "anti-evento", um "programa de ação para a cidade", um "projeto em continuidade" que deve estar na cidade "365 dias por ano". É a partir desta ideia de permanência que surgem os SoloShows.

Como é feita a escolha para os artistas para estas exposições individuais? A decisão parte (apenas) da Direção do Círculo? Como é que os SoloShows materializam esta presença constante fora do momento "luminoso" da Bienal?

[03:24] Carlos Antunes [CA]

Sim. O propósito dos *Solo Shows* é exatamente esse: é encurtar o tempo de ausência naquele lugar e marcar o ritmo dos dias no mosteiro. O critério é simples: é inscrever Coimbra nos circuitos de arte internacional, fazendo exposições que sejam, por si só, acontecimentos culturais muito relevantes. É um propósito simples, mas parece-me bastante eficaz numa cidade que tem estado mais ou menos arredada dos circuitos internacionais de exposições, em particular nas exposições individuais. Portanto, esse é o propósito: trazer a Coimbra um artista de dimensão internacional evidente, idealmente que nunca tenha exposto em Portugal, embora também consideremos que possamos dar visibilidade e espaço a um artista português que não tenha tido oportunidade de fazer uma grande exposição individual integrada num ciclo de exposições com a qualidade que tem vindo a ser reconhecida ao Anozero.

RP

O primeiro Solo Show foi o José Pedro Croft.

[03:24] CA

Exatamente, o primeiro Solo Show foi o José Pedro Croft [...] O José Pedro tem esta coisa extraordinária: altera as peças em função dos lugares. O José Pedro não entende as obras de arte como coisas em si mesmas, mas entende-as sempre numa relação direta com o lugar.

[...]

Depois disso tivemos, de facto, dois Solo Shows de artistas estratosféricos. O Ragnar Kjartansson e a Janet Cardiff & George Bures Miller, sempre no mosteiro. A escolha — voltando à pergunta — a escolha é da responsabilidade da direção do Círculo [de Artes Plásticas de Coimbra], ou seja, da responsabilidade da direção para já, minha e da Désirée. Nós gostaríamos de conduzir os caminhos da Bienal para um *board* que pudesse ajudar na seleção, um conselho diretivo, mas ainda não aconteceu. [...] O board passam a ser embaixadores da Bienal no circuito internacional. E esse passo ainda não conseguimos dar, é um dos objetivos da Bienal: é ter, de

facto, um board a sério, uma direção artística densa, enfim, seguindo as boas práticas internacionais, mas isso ainda não aconteceu.

[06:46] RP

Em entrevistas anteriores, referiu que o modelo da Anozero pode ser um "modelo paradigmático para o futuro de muitas bienais" pela sua "pequena escala e inscrição local". Esta pequena escala talvez para 2028 será ultrapassada através da colaboração com a Manifesta, Bienal Itinerante Europeia, tema que abordaremos mais a frente.

Até agora, como é o processo de escolha curatorial para as Bienais? Numa lógica de curadoria convidada, quem faz parte do "comité" de decisão dos curadores? Como é que essa escala local influencia a escolha do curador convidado e a autonomia do mesmo?

[07:08] CA

Mesma lógica, exatamente a mesma lógica. A primeira edição foi feita por mim como curador de artes plásticas, o Luís Quintais e o Pedro Pousada. [...] Portanto, a presença da arquitetura sempre esteve, desde a primeira edição, de uma forma mais ou menos discreta, mas sempre achámos que a arquitetura cumpre melhor o desígnio da Bienal que quer ser, como sempre dissemos, um programa de ação para a cidade, como referi no início da conversa. [...] Há muita gente que diz que foi a edição mais emocionante — as coisas variam sempre muito, claro — mas as pessoas ficaram muito tocadas por essa primeira edição. Na segunda, achámos que devíamos crescer sob o ponto de vista de um curador mais credível e achámos que era o justo momento de reconhecer a enorme qualidade do Delfim Sardo, que é um dos mais extraordinários curadores portugueses, um dos mais extraordinários curadores que eu conheço até internacionalmente, com ligações fortíssimas a Coimbra e ao Círculo de Artes Plásticas. [...] E pela primeira vez no mosteiro. Na primeira edição não usámos o mosteiro. Portanto a escolha, em resumo — creio que era esta a pergunta — a escolha é nossa.

[...]

Quanto à escala — era disso que falávamos, não é? — à escala da Bienal... Eu acho que essa inscrição local é muito garantida por nós. O trabalho invisível que nós, o Círculo de Artes Plásticas, fazemos, garante essa inscrição local. Os curadores não conhecem o contexto local, nem interessa que conheçam muito [...] Mas o nosso trabalho na sombra é precisamente garantir essa inscrição local. Somos os dois arquitetos, conhecemos muito bem o território, conhecemos muito bem as necessidades do território e nós vamos garantindo essa inscrição local. Mas a inscrição local às vezes não tem tanto que ver com as propostas artísticas, mas tem que ver com a ativação do programa. Tem que ver com o serviço de mediação e a forma como a Bienal chega à cidade.

[...]

Essa é aliás uma grande pergunta sua. Hoje há uma tendência das Bienais virem ilustrar programas com uma dimensão social muito evidente, eu diria até às vezes caricaturalmente evidente. [...] Os artistas hoje, se não tiverem, e os curadores hoje, se não tiverem uma componente de integração social evidente, parece que não têm relevância. Como se a arte em si mesma não tivesse toda uma complexidade que se auto-justificasse. Como se tivéssemos de ir à procura de uma raiz sociológica e antropológica, eu diria mais até sociológica, para justificar o fenómeno artístico. [...] O que é extraordinário na arte é precisamente este caminho solitário que os artistas fazem, como pitonisas que vão percebendo o estado do mundo e vão permitindo que possamos ir avançando. É preciso ter crença neste movimento dos artistas.

[...]

A questão da escala é uma questão que me preocupa muito. A mim faz-me muita impressão ir ver as grandes Bienais e no fundo vemos uma sopa de grandes artistas, cada um a querer berrar mais alto que o outro, porque o espaço que lhe dão está em competição direta com o espaço do outro. [...] Nós temos vindo a contrariar essa ideia. Por isso a nossa Bienal tem tão poucos artistas e nós podemos destinar 200 metros lineares a um artista, coisa que não acontece em mais lado nenhum do mundo, ou acontece muito pouco. Mas eu sinto que aqui os artistas sentem que têm um espaço que não concorre com os outros artistas e que lhes permite estarem plenamente inteiros naquele projeto sem estarem preocupados em berrar mais alto. Eu acho que é uma vantagem extraordinária. Eu acho que é por isso que os artistas valorizam a nossa Bienal para lá daquele espaço magnífico que é, em si mesmo, o maior dos conteúdos da Bienal, o mosteiro.

[14:08] RP

Já varias vezes o Mosteiro foi referido como a "jóia da coroa" da Bienal de Coimbra. É um edifício cujas marcas do tempo, e das várias ocupações, impactam não só os visitantes, mas também os artistas que são convidados a expor, e rapidamente se entusiasmam com este diálogo e confronto. Estas várias ocupações, religiosa, militar, o abandono e agora o Anozero, foram deixando patines no complexo.

Já descreveu Santa Clara como um "lugar carregado de memórias, sombras e fantasmas" que "resignifica as obras". Defende também que o espaço, na sua "complexidade fenomenológica, social e política, que reúne condições excecionais de estímulo para a criação artística.", desafiando curadores e artistas.

De que maneira lhe parece, ou não, pertinente que as marcas latentes nesta estrutura, as tais patines, estejam evidenciadas, por um lado, no diálogo com as obras dos artistas, e por outro no simples deambular pelo complexo e exposição?

[15:06] CA

Essa é a grande vantagem daquele edifício. Qualquer edifício contemporâneo é necessariamente um "White Cube" ou próximo desta ideia do que pode ser feito. Não se faz as coisas a parecer velho, não é? Não se vai dar uma patine a parecer velho, fica meio patético. Portanto, os edifícios quando são feitos novos, são novos e têm essa circunstância.

Um edifício que tem 300 anos de história, e uma história tão complexa como aquela que acaba de descrever, ela reverbera. Ela tem uma memória inscrita que nós sentimos de uma maneira evidente. [...] Há uma dimensão espectral que se impõe quando nós ultrapassamos aquela porta. E nesse sentido há uma solenidade associada àquele lugar que condiciona, de uma forma positiva, a maneira como os artistas olham para ela. E esse tem sido o maior trunfo.

[...]

Quando nós escrevemos ao Ragnar, nós estávamos absolutamente convencidos de que não íamos sequer obter uma resposta. Que é o normal! "Mandar o barro à parede". [...] Mas o que lhe permitiu considerar o nosso convite, mesmo neste momento tão difícil para ele, foi o mosteiro. Não foi a Bienal de Coimbra. [...] foi a presença mágica daquele lugar, mesmo vista através de fotografias, que depois se confirmou quando vieram cá. Ele ainda hoje diz que foi a exposição mais extraordinária da vida dele. [...] e diz que a exposição da vida dele foi a exposição de Coimbra no mosteiro.

Ora, é nesse sentido que eu digo que aquilo é a galinha dos ovos de ouro. Não perceber isso, não perceber que estamos perante um lugar único globalmente, um edifício único globalmente, que tanto atrai os artistas precisamente pela sua história e pela evidência inscrita da sua história... é um erro de lesa-pátria brutal e nem devia ser um assunto já.

[...]

A Janet Cardiff foi exatamente o mesmo processo. Mandámos um e-mail, respondeu-nos também a partir do edifício.

[21:59] RP

Eu já fui a esta Bienal e ao *Solo Show* da Janet Cardiff. E quando entrei naquela sala [onde estava a peça *The Infinity Machine*], a primeira impressão que tive foi de que tinha sido uma peça feita para aquela sala. As proporções da sala, aquele espaço parecia ter sido feito para a peça... ou melhor, a peça para o espaço. Percebe-se que foi mesmo muito bem escolhida.

[14:08] RP

Referiu que em Santa Clara foi feita uma "reabilitação suave" e que o espaço "estava sujo, não estava destruído". Sendo, talvez, o edifício o "mais desafiador do mundo" para um artista.

Quais foram os maiores obstáculos físicos e materiais, que o habitar

do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova trouxe, para garantir as "condições únicas de produção" que os artistas procuram?

Como foi lidar com estas condicionantes? E quais foram as necessidades físicas que tiveram de resolver/colmatar?

[23:01] CA

Curiosamente não foram muitos. O edifício estava muito, muito, muito, muito batido.

[...]

Mas nós não consideramos que seja preciso fazer muito ali. E esse é o grande diferencial: qualquer intervenção mais, enfim, a ideia de um hotel, que é o que continua a estar em cima da mesa... um hotel é necessariamente uma intervenção muito violenta sobre o edifício, sobre o edifício e sobre o património.

[...]

É preciso, de facto, um gesto muito violento para infraestruturar um edifício como hotel de cinco estrelas, coisa que manifestamente não é para um edifício de arte contemporânea. Porque tudo está bem. Enfim, se pudermos não ter as janelas podres, ótimo. Se pudermos não ter água na cobertura, ótimo. Mas não precisamos de muito mais do que isto. Não precisamos mesmo de muito mais. Depois há delicadezas, não é? E nesse sentido as intervenções de arquitetura num edifício destes para arte contemporânea aproximam-se um bocadinho de intervenções de quase de artes plásticas, de peças escultóricas, quase instalativas. O que eu e a Désirée temos vindo a fazer com a cafetaria que tem as árvores... estão no limite de serem instalações, que podiam ser uma instalação do artista que trabalha com as questões do espaço, como podem ser arquitetura. Nós trabalhamos um pouco nesse limite.

[...]

Isto é, com muito poucos recursos nós conseguimos ativar aquele lugar. E eu creio que quem entra naquele edifício hoje não diz que é um edifício abandonado em ruínas, acho que não é essa a sensação. [...] É uma vantagem enorme este edifício permitir ativá-lo com poucos custos — o que não é um argumento menor nos dias que vivemos — conseguir soluções simples e económicas para ativar os edifícios e com o programa que tem, que enfim, faz dele um programa único e isso é reconhecido.

[...]

Depois a arte contemporânea tem esta coisa maravilhosa: nós vamos sempre ao edifício. Há bocado disse por lapso de linguagem "a mais bela das coisas", que é: parece que aquela sala foi feita para aquela escultura. De facto, a sensação que temos é que o acerto das obras naquele lugar parece que aqueles espaços estiveram toda a vida à espera daquelas peças.

[...]

É uma coisa muito comovente imaginar que isso acontece muitas vezes naquele lugar com as obras que ali se inscrevem. Porque elas passam a ser outra coisa. O Visitors do Ragnar Kjartansson no refeitório, instalada já

em tantos sítios, uma obra tão celebrada, hiper celebrada mundialmente, aconteceu exatamente o mesmo. Naquele lugar ressignifica-se, passa a ser outra coisa, porque aquele lugar, aquelas paredes não são paredes neutras.

[31:43] RP

A primeira vez que fui à Anozero, no ano passado, tenho de dizer que fui mesmo quase "ao acaso". Convidei amigos e ninguém sabia nada, ninguém sabia o que é que íamos ver. Saímos de lá esmagados. Sim, completamente surpreendidos porque íamos mesmo sem saber. E desta vez fui muito expectante e tenho a dizer que cumpriu completamente as minhas expectativas e fez-me ver aqueles espaços que eu já conhecia de uma maneira muito diferente.

[32:23] CA

Isso é que é incrível. E é isso que a obra de arte faz, porque ela — e eu uso sempre a expressão — ela ressignifica os lugares. De repente os lugares, mesmo conhecendo-os, passam a ser outros lugares. E a obra passa a ser outra obra.

[32:45] RP

Muitas vezes reforça a singularidade da Bienal de Coimbra, a partir da ideia da participação dos agentes locais e da Academia. Afirmou, até, que a Universidade de Coimbra é "talvez a única universidade do mundo que tem uma bienal internacional".

Qual e como é e como se equilibra a intervenção das outras entidades organizadoras (Câmara Municipal e Universidade de Coimbra) na programação da Bienal? Existe alguma influência?

[33:20] CA

Não há e não pode haver. Essa pergunta é uma boa pergunta.

[...]

Que eu saiba é, de facto, a única universidade que eu saiba, posso estar enganado, a ter uma Bienal internacional e pertencer à organização de uma Bienal internacional. Pelo menos uma Bienal já com algum reconhecimento internacional que eu saiba. Eu acho mesmo que isso é uma singularidade e que tem um potencial único. Agora, acho que estamos a anos-luz de tirar total partido dessa singularidade. É um processo muito difícil porque as universidades são organismos com uma grande inércia e com uma grande resistência. E os ciclos de montagem das Bienais, por questões de constrangimentos financeiros e da forma como tarde chegamos a eles, muitas vezes não coincidem com os ciclos de definição programática das universidades, dos programas de estudos, dos cursos, por exemplo. Mas é uma coisa que temos vindo a conquistar. E quando eu digo que é uma singularidade muito útil, é de facto: já temos feito

coisas, temos feito coisas com o curso de arquitetura, temos feito coisas com os Estudos Artísticos.

[...]

Os estudantes de arquitetura que, por exemplo, têm vindo a refletir muito sobre aquele lugar. Temos feito workshops sobre aquele lugar a partir da matriz da Bienal. Isto é: não é na Bienal ela mesma, se quisermos, mas é naquilo que é a ativação permanente daquele lugar e da Bienal — aquela que foi a sua primeira pergunta — de ser um programa de ação para a cidade. É a Bienal que lança reptos à academia para fazer reflexões sobre isso.

[...]

Agora, que eu sinto dificuldade às vezes em penetrar mais na academia e conseguir convencer os meus colegas a integrar esse tecido? Sinto. Que a Manifesta está a alterar um bocadinho esse paradigma? Está.

[38:04] RP

E a Câmara, como é que entra nisto?

[38:10] CA

A Câmara é um parceiro de mediação, de financiamento, e dá-nos total liberdade. É um parceiro inestimável para questões mais operativas [...] eu só posso dizer muito bem dos nossos parceiros. E a circunstância também de não intervirem artisticamente eu acho que é ótimo. Porque seria o grande problema.

[39:14] RP

Destaca outros parceiros?

[39:17] CA

Claro, as fundações. Absolutamente extraordinário a forma como as fundações nos apoiam e acreditam neste projeto. É uma coisa tocante. Obviamente destacaria a Fundação La Caixa, o BPI La Caixa; a Fundação Millenium BCP também... diria que estas duas de uma maneira absoluta. Recentemente, nesta última edição, a Fundação Gulbenkian.

[40:27] RP

Acredito que, acima de tudo, o projeto da Bienal, dentro do Círculo, se mantenha como uma vontade e energia dos intervenientes. Já afirmou que a Bienal deve ser uma "locomotiva para a dinâmica social e económica da cidade".

Se o objetivo é inscrever uma prática regular de arte contemporânea, como é que se garante então que o financiamento não seja apenas para o evento, mas para a tal continuidade 365 dias? Como é que começou o financiamento, como é que se tem mantido ao longo do ano?

[41:06] CA

A Bienal surgiu como uma resposta à inscrição da cidade como Património da Humanidade.

[...]

E quando eu tomo o Círculo com a Désirée — quando digo tomo no melhor sentido, passamos a ser a direção — foi um processo completamente pacífico. Achávamos que era muito importante o Círculo ganhar alguma centralidade, do ponto de vista nacional. Pensámos: talvez uma Bienal resolvesse.

Mas não queríamos fazer mais uma Bienal, o mundo está... o mundo tem mais Bienais do que dias, parece que inaugura mais de uma Bienal por dia, uma loucura a nível mundial. Mais uma Bienal? É preciso encontrar uma razão forte. E essa razão foi a classificação de Coimbra como Património da Humanidade pela UNESCO. Nós vimos nisso uma oportunidade maravilhosa para fazer uma Bienal.

Achámos que uma cidade com as características de Coimbra, sendo Património da Humanidade, podia ser uma coisa muito assustadora para o pensamento contemporâneo. Porque o património trabalha dentro de limites fechados; a arte contemporânea trabalha de aí para fora. Havia um conflito, diria, territorial que era preciso ocupar, era preciso denunciar. E era preciso que a arte contemporânea chegasse a Coimbra como uma espécie de agente provocador dessa classificação e contrariasse qualquer discurso laudatório da cidade. Para nós era vital fazer isso para poder continuar a respirar. Fizemos esta provocação de fazer uma Bienal e, curiosamente, foi aceite com grande entusiasmo por parte da Universidade e da Câmara. Porque perceberam que o discurso "pescadinha de rabo na boca" de lauda da cidade é muito pouco interessante. E é um bocado a experiência de algumas cidades do mundo, na América do Sul é mais evidente: cidades tornadas Património da Humanidade tornam-se "Disneylândias". Isso não interessa nada, as cidades são organismos vivos, ao contrário de qualquer ideia de uma Disneylândia.

[...]

E é por isso que hoje na sua entrevista me diz se a Bienal pode ser a locomotiva da ação cultural da cidade. Porque esse é um desejo que eu tenho, que eu acho que ainda não é. Mas acho que poucos projetos têm a capacidade como a Bienal de potenciar isso. E às vezes não é de uma maneira direta.

[...]

Porque a Bienal traz muita atenção dos media e dos habituais mecenas para Coimbra e a cidade pode fazer um bom uso disso. E depois faz uma outra coisa, que é: torna mais exigente a ação cultural da cidade. Eu sinto isso. Sinto, por exemplo, que os agentes culturais da cidade, em particular nas artes plásticas hoje, são muito mais rigorosos e muito mais exigentes do que aquilo que eram há uns anos. Porque no fundo acho que a Bienal fez subir o nível. Fez subir o nível da nossa responsabilidade como agentes culturais e ninguém quer, se for sério, ficar atrás. E eu acho isso extraordinário.

[...]

E depois faz outra coisa que eu acho que não é nada menor, antes pelo contrário: é um contributo evidente para o reforço da autoestima da cidade. Isso é talvez a coisa mais importante de todas. Porque não há nada pior do que a autoexclusão imposta. A coisa pior de todas é nós excluirmos do mundo porque achamos que não pertencemos a esse mundo.

[...]

A fatalidade de nos sentirmos excluídos do mundo desaparece quando vemos na nossa cidade, num lugar improvável como Coimbra, coisas que contrariam um bocado este centralismo que é altamente nocivo para o país e acima de tudo faz com que as pessoas da cidade sintam que têm uma voz a dizer.

[54:40] RP

A Bienal "ocupou" o Mosteiro de Santa Clara, uma infraestrutura brutal que fazia parte de um grande conjunto de edifícios que tenho vindo a chamar de "património expectante". Afirmou também que "Mais do que um evento artístico, a Bienal inscreve-se no território através deste trabalho de mediação, essencial para aproximar o público da arte contemporânea", reforçando a importância do programa educativo no seio da Bienal, abrangendo públicos desde o pré-escolar à terceira idade.

No dia-a-dia das alturas de exposição, como se trata da manutenção do espaço? Quem são as pessoas que asseguram todo o funcionar do "backstage", produção, montagem e manutenção deste espaço? Há espaço para voluntários, estudantes, pessoas simplesmente interessadas em fazer parte?

[55:51] CA

Nós vivemos este drama de estar só temporariamente no edifício. Nós temos autorização sempre todos os anos. É a primeira vez que nós não vamos sair do edifício, vai ser esta. Porque já está garantido o Solo Show, coisa que não costumava acontecer tão cedo. [...] Tudo isso obriga sempre a um trabalho que é cada vez mais simples, que na verdade ele vai-se mantendo com as nossas intervenções. Mas tem uma coisa que é mais trágica: a circunstância de nós não estarmos lá em permanência não nos permite ser mais consequentes, por exemplo, na relação com o espaço público, com o jardim. [...] Há esta dimensão de estar ali a defender aquilo que não era expectável que defendêssemos. O que seria expectável era que nós saíssemos e aquilo se ficasse entregue a si próprio. E nós fazemos este movimento de resistência... eu gosto pouco de utilizar a palavra "resistência" porque tenho demasiado respeito pela palavra resistência. Gosto mais da palavra "dádiva". [...] Mas esta coisa de permitir dar àquele lugar a oportunidade de ser sempre usado pelas pessoas, ir lá e tratar dele e cuidar dele, mesmo quando não é suposto que nós estejamos lá.

[...]

Quem toma conta é a nossa equipa de produção, claramente, a equipa

de produção do Círculo que se reforça em épocas da Bienal. De montagens e desmontagens. Mas é sim, um trabalho muito feito por nós. E muito dele é o cuidar daqueles espaços de facto. [...] Curiosamente este ano, alguns dos artistas e arquitetos lançaram propostas já para a ocupação logo nestes espaços [...] deram este sinal de que é muito importante que nos possamos expandir para lá das paredes para aquele lugar e tomar conta dele. E que o mosteiro também implica... as cercas monásticas são em si mesmo uma tipologia muito importante. [...] Mas é muito mais ainda numa lógica instalativa-interventiva do que concreta e arquitetónica, diria eu. E esse passo é o que nós gostaríamos de dar a seguir.

RP

Este envolvimento público é também uma forma de garantir a manutenção e a "vida" do projeto a longo prazo?

CA

E é cada vez mais assim, nós vemos pelas novas gerações. Já há uma geração que cresceu com a Bienal. Há muitos estudantes de artes plásticas em Coimbra que foram para Lisboa ou para o Porto por causa da Bienal. [...] A Bienal pertence à sua relação com o mundo e a Bienal é a que faz a mediação entre ele e as artes plásticas. Pode ser o primeiro momento em que um jovem, uma criança, tenha um primeiro contacto com a arte contemporânea.

[...]

É uma coisa de uma beleza indescritível porque se percebe a forma como eles já absorveram a estranheza e fizeram aquilo que eu designo sempre — comecei a inventar esta expressão que acho feliz — que é: a arte contemporânea é o lugar da estranheza.

[...]

E eu acho que esta é a grande revolução: é a forma como a cidade hoje e as jovens gerações têm uma estranheza familiar com a arte contemporânea.

[...]

Agora, continuo a dizer: estamos a anos-luz de estar numa situação de gestão sob o ponto de vista da manutenção do edifício, por exemplo. Claro que eu gostava que o edifício se mantivesse como está, mas não estou a dizer com isto que queria um edifício pintadinho de branco e recuperado como se tivesse sido feito de raiz. E não precisamos.

[63:52] RP

O Mosteiro de Santa Clara foi concessionado para a construção de um complexo hoteleiro, seguindo um "modelo" de reconversão, iniciado já no século passado, e do qual tantos exemplos temos, considerando a reabilitação do arquiteto Fernando Távora do Convento de Santa Marinha como exemplo paradigmático.

Cada vez mais, assistimos a uma disseminação de projetos

culturais em território nacional que se alinham com a Bienal, no sentido de reconversão deste "património expectante" em algo que, com uma índole mais ou menos participativa, tem sempre um forte envolvimento da comunidade.

Acho que é muito vocal sobre isto: ou o edifício continua a ser um lugar que atrai milhares de pessoas ou se transforma num "hotel... um lugar de exclusão para ricos". Disse também, a propósito da 2ª edição da Bienal, em 2017, que ser arquiteto é "ativar processos de cura".

Como pode o Estado, sendo o detentor de grande parte destas estruturas, continuar a ignorar estes projetos, muitas vezes até liderados pela sociedade civil, perpetuando uma lógica capitalista, através de, não só apenas contratos de concessão, mas até, da venda do património nacional? Como se podem fazer ouvir estas alternativas talvez não tão economicamente aliciantes?

[65:11] CA

Claro. E não é só por isso. É por isso sim, mas é porque há um modelo preguiçoso que as pessoas consideram ser o único modelo. [...] O projeto Revive tem um bom propósito, é um projeto muito bem-intencionado. Isto é: perante um país que tem uma quantidade per capita de património relevante em todo o lugar como é Portugal, perante um país que tem um PIB bastante baixo e tem muito pouco dinheiro para a cultura, o que fazer com isto? Deixar cair? Não. Recuperar tudo? Não temos dinheiro. Portanto a única forma é entregar a privados que o recuperem, normalmente para hotéis. É uma fatalidade, mas eu percebo o Estado.

Ora, se isto é verdade como princípio, tem de ser aferido caso a caso. O mosteiro de Santa Clara hoje não é um edifício abandonado. Portanto a opção não é entre nada e um hotel. A opção hoje é entre uma Bienal que é hoje considerada uma Bienal relevante internacionalmente, que acabou de ser ontem, creio, inscrita na mais importante associação de bienais do mundo, a IBA (International Biennial Association).

[...]

Portanto o que estamos aqui a discutir é: o Estado prefere o modelo preguiçoso ("Sim senhor, património, concurso, hotel, está feito") ou prefere ser menos preguiçoso, mais exigente e mais atento às reais necessidades locais? O que é mais importante para Coimbra hoje? É ter um hotel de cinco estrelas ou alimentar aquilo que é hoje considerado um dos mais importantes eventos artísticos pelo menos ibéricos, para não falarmos mais?

[...]

Portanto a questão é esta: não devia estar a ser sequer uma discussão. [...] É preciso garantir a salvaguarda do património? Sim. Como é que nós podemos fazer isto e ajudar-vos nesse processo?".

[...]

Portanto eu acho que já demonstrámos mais do que uma vez a qualidade

única da Bienal e acho que é a altura do Estado nos dar condições de fazer as coisas como somos capazes e como demonstrámos que somos capazes de fazer.

Porque tenha a certeza que nenhum hotel do mundo, por melhor que seja, dará a Coimbra o retorno e o prestígio internacional e o reforço da autoestima da cidade, que é um bem absolutamente imensurável, que um hotel de cinco estrelas dará.

[70:46] RP

Como é que o projeto cultural "cura" o edifício de uma forma que o hotel não consegue?

[70:56] CA

Desde logo por isso: porque não anula as memórias. Desde logo por isso: porque cada momento, cada vida adivinhada daquele hotel, daquele mosteiro, reaprece aqui e ali na voz dos artistas.

[...]

Permanentemente ali há sempre memórias que nós... que nós inventamos, que é a coisa mais maravilhosa. Porque aquilo não tem nenhuma, nem pretende ter nenhuma fidelidade histórica. [...] O que os artistas fazem é usar um imaginário expectante, uma possibilidade de histórias que ali se pode... podemos sonhar [...] E aquele edifício tão cheio de histórias permite que os artistas estejam sempre a efabular em torno da história daquele edifício, às vezes mais próximo da verdade, outras vezes menos, mas sempre reativando aquele lugar. E isso faz de uma forma perfeita no edifício assim, com as feridas à mostra. Coisa que um hotel vai anular completamente.

A questão da exclusão. E acima de tudo permitir que ele seja visto como um lugar que pertence verdadeiramente à cidade. Às pessoas acharem que podem fazer daquele lugar um lugar deles.

[...]

O que nós estamos é a acrescentar na importância social, na capacidade de transformação social, no sentido eu diria de revolução social no sentido cultural.

[74:11] Diálogo alargado à participação de Désirée Pedro

[75:44] CA

Este ano houve aquele projeto dos Três Quartos. Tem exatamente que ver com isso. [...] Que resultou um bocadinho de uma conversa entre nós os três: e se nós, nesta Bienal que tinha o tema da exposição ela mesma e da indistinção entre habitar e expor, fala sobre as questões da reciprocidade, sobre a horizontalidade, a possibilidade de recuperarmos uma visão anárquica de mundo a partir do pensamento dos pensadores russos sobre o anarquismo. Que é tudo o contrário de uma ideia de caos, que é exatamente o contrário:

é a possibilidade de pensarmos um mundo onde relações de poder são muito mais horizontalizadas, muito menos definidas por uma hierarquia que é imposta verticalmente.

Tudo isso entrava em jogo ali e ocorreu-nos nesta permanente discussão sobre o destino daquele lugar, recuperar aquilo que nós chamamos a dimensão hospitaleira do mosteiro. Que nos pareceu uma coisa bastante bonita, que é: se não vamos distinguir entre habitar e expor, então porque é que não podemos de facto habitar o mosteiro como estando em exposição? E isto concretizou-se de forma muito simples que foi transformar alguns dos quartos — o número foi variando em função dos nossos recursos, do nosso tempo — alguns dos quartos em quartos verdadeiramente onde as pessoas podiam ficar a dormir. Reparem que eu não estou a usar a expressão quartos de hotel e não a usarei jamais. Porquê? Porque os mosteiros sempre foram um lugar de hospitalidade. Foram enquanto espaços religiosos: nos mosteiros pode-se ficar. Os mosteiros sempre foram lugares de receber peregrinos, de receber pessoas que passavam temporariamente, mas não perdiam, antes pelo contrário, a sua dimensão tutelar que era de ser um mosteiro religioso. Na sua dimensão de mosteiro religioso, numa lógica proporcional, havia o lugar para receber as pessoas. Esta regra passou quando foi um quartel militar, porque nos quartéis também se pode ficar. Na sua dimensão dominante militar, é possível ficar. Isto é, também um quartel tem uma dimensão hospitaleira.

E o nosso pensamento foi o seguinte: se isto foi um espaço religioso onde se podia ficar, foi um espaço militar onde se podia ficar... se agora é um espaço de arte, porque é que também não se pode ficar a partir da dominante da arte?

[78:39] Désirée Pedro [DP]

É que tanto no mosteiro como no espaço militar, a diferença em relação àquilo que foi feito é que, de algum modo, são espaços onde é possível estar, mas são, mas há aqui uma contingência, um limite, porque eles são espaços de reclusão. [...] Um espaço como o mosteiro com estes três quartos passou a ser um espaço de receber o visitante da exposição completamente aberto nesse sentido. E ele próprio fazer parte da exposição.

[79:42] CA

É, e isso é interessante porque é por isso que nos quartos havia também obras de arte, eram simultaneamente quartos de exposição.

[...]

E é muito bonito a pessoa de repente fica num quarto em que está nessa relação tão próxima, do ponto de vista semântico, com o que está a acontecer na obra de arte.

[...]

Isto é, eu acho que o que nos interessa é tornar mais sofisticada e complexa a discussão. [...] É muito rasa esta discussão quando há formas de apropriação do lugar muito mais sofisticadas e que não apagam nenhuma

possibilidade, mas permite que elas possam viver em conjunto.

[81:41] DP

E a mais democrática que o hotel de cinco estrelas é um lugar de reclusão e de exclusão. Não de hospitalidade.

[83:52] RP

Quando eu estava a visitar, estava um senhor que disse: "Agora vou ali ao quarto número não sei quê, porque eu quando estive cá a dormir, dormia no outro". Ou seja, um senhor que tinha feito aqui a tropa, e estava super curioso de também descobrir. Para ele também ressignificou claramente aquele espaço.

[84:18] RP

A Bienal já adquiriu uma dimensão internacionalmente reconhecida, para além do espaço que tem vindo a ocupar dentro do contexto nacional. Já afirmou que "um projeto cultural pode ter um

impacto transformador numa pequena aldeia, numa cidade ou numa região inteira". Além disso, defende que as "distâncias são coisa mental". Reforçando uma vontade de "descentralização" dos dois grandes polos de Lisboa e do Porto, para além de afirmar a lógica fundadora do Círculo, que desde os anos 50/60 do século passado tem vindo a afirmar-se como a "casa" da vanguarda.

Como entendem que a bienal possa ter vindo a afetar o território mais alargado em que está inserido, numa continuação da lógica de descentralização? Existe esta vontade? E, mesmo não existindo, pensam que isso possa ter acontecido?

[85:22] CA

[...] Há esta ideia hoje de que somos "resistentes" e "ativistas", não é? É a palavra com que as pessoas mais enchem a boca: somos todos ativistas. Porque se calhar somos cada vez menos cidadãos e porque perdemos a consciência de que a cidadania é sempre reivindicativa. Ser cidadão é sempre reivindicar a cidade.

[...]

E quando há bocado dizia sobre esta bipolarização entre Lisboa e Porto, e que Coimbra não apresenta propriamente resistência... não! Agora, como lugar de dádiva é muito bonito: nós podemos oferecer a uma cidade e a um país uma coisa que soma a um país bipolarizado.

[...]

Eu sei que ainda não atingimos objetivos em Coimbra e muito menos nas pequenas aldeias à volta, longe disso. Mas que chegam ecos disso, chegam. E que chegam, que organizamos viagens desses lugares de escolas e lugares improváveis que vêm à Bienal, chegam.

[96:06] RP

No final desta última edição de 2026 foi anunciada a colaboração com a Manifesta para a Bienal do ano de 2028. Para além de servir como prova de reconhecimento e atenção internacional, de que forma funcionará esta colaboração?

O que é que se pode aprender também com este salto de escala? O que é que esperam vir a aprender?

[96:32] DP

Nós esperamos vir a aprender muito. E acho que de alguma maneira esta atenção que nos foi dada, dispensada, resulta de também reconhecerem na Bienal boas práticas e profissionalismo.

[...]

Agora, nós esperamos efetivamente aprender imenso, sobretudo nessa relação com um outro público que é um público global que nós temos assim uma migalha.

[...]

Mas não só nós. No fundo é o tecido cultural da cidade que pode e acho que vai aproveitar e pode e vai aprender. Porque há muito que nos vão ensinar e que vão partilhar connosco, mas nós também vamos ensinar: nós, os agentes culturais de Coimbra, quem trabalha há muitos anos na cultura, também tem coisas para ensinar. E acho que vai ser um trabalho de troca e partilha relevante para a cidade.

[...] o "e depois da Manifesta?". Onde é que se vai? Sim, esse é o grande desafio. Porque aí temos de ganhar enquanto tecido orgânico cultural ativo, temos de ganhar capacidade de ser autónomos e ser sustentáveis. E o investimento na cultura tem de ser mesmo uma prioridade.

[101:31] CA

Nós achamos que é importante que a Bienal dê um salto de escala. Não é de tamanho. É de capacidade de influência sobre o território. Não é aumentar a escala da Bienal, mas é ser mais consequente.

[...]

Como é que isto se faz? Se calhar com mais recursos, ou aproveitando a boleia de um evento com muito maior escala que toda a gente ouviu falar. [...] Portanto a escala mudou logo e o interesse começou logo a surgir. Propostas da cidade a querer trabalhar na Manifesta, como é que vamos colaborar... Portanto, o que nos interessa é isso: é ganhar músculo, como dizia a Désirée muito bem, ganhar músculo, aprender metodologias de financiamento, de produção...

[...]

Porque Coimbra tem de se perceber que, de facto, a cultura pode ser verdadeiramente um elemento diferenciador desta cidade e um fator de riqueza. Um fator de produção de riqueza. [...] Não é aumentar a escala, mas a eficácia da capacidade de concretização e de resposta da cidade.



Entrevista realizada [n] Aloja, Coimbra
22 de julho de 2026



A_02 ENTREVISTA

Marta Aguiar

[00:08] Rita Paralvas [RP]

O Museu Experimenta Paisagem define-se como um "museu aberto, de acesso livre, sem paredes", onde a arte é um instrumento de transformação e não um fim em si mesma.

Françoise Choay defende que o património hoje é um "conceito nómada". Ou seja, o conceito de património que no século XIX era algo que os pais deixavam para os filhos, como nós dizemos uma herança agora, passou a designar "um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada". Nós agora não entendemos património como o património de nós todos.

De que modo é que o MEP tenta ou não "operacionalizar" esta transferência semântica do conceito de património? De herança familiar para herança coletiva. Será que agora, para estas populações de territórios de baixa densidade, as obras na sua paisagem também fazem parte do seu próprio espólio?

[01:31] Marta Aguiar [MA]

Acho que há aqui duas dimensões que eu vejo mais evidentes da relação da criação artística e da criação do próprio museu na relação com o património.

Uma é: cada obra de arte, digamos assim, da coleção do museu, portanto permanente, tenta revincular as pessoas que usufruem daquele território, sejam habitantes ou não sejam, com um património e uma memória em perda [...] E depois há uma segunda dimensão, que é a de contribuir... essa é mais ténue, mais difícil... contribuir para dar um sentido contemporâneo a esse património. Uma ideia de futuro, de alguma maneira.

[...]

Há uma dimensão quase de comunicação, que é: tem de ser um sítio não esperado. Que é para criar uma fricção. E de alguma forma chamar a atenção. Mas não chega ser não esperado, tem de ser um sítio em que existam alguns sinais de cuidado. Portanto, que haja pessoas que se interessem de alguma forma e queiram... queiram voltar, queiram cuidar, que haja uma vontade. Porque o ponto de partida, pelo menos nestes territórios onde tem estado o Museu Experimenta Paisagem, são sempre territórios em perda. Em perda de pessoas. E, portanto, a procura dos lugares são lugares necessariamente em perda, mas que ainda há um sinal de cuidado, ainda é possível resgatar.

O que é que isso provoca? [...] provoca que há quase sempre um luto. Ora, esta noção eu não tinha quando começámos a trabalhar. Há necessariamente um luto porque as pessoas foram embora. Largaram. E, portanto, é uma perda.

E, portanto, quando se retoma uma relação com algo que foi perdido de alguma forma, há contradições. Vou dar um exemplo para concretizar: Farol dos Ventos. Está ali na Serra das Talhadas, junto à Cova da Moura. A Cova da Moura tem todo um património, não só oral, mas físico.

[...] Quando chegámos em 2019, toda a gente nos dizia "esta serra não serve para nada, nem para as cabras serve". Ninguém nos contou história

nenhuma de Moura, nem de cova, nem de nada. E demorou algum tempo até começarem a vir essas histórias. Só ao fim de alguns anos é que me apercebi que esse é o processo praticamente em todos os sítios. As histórias demoram a vir.

Portanto, esse património, vamos pôr assim, demora a vir à superfície porque há uma ambiguidade de relação. Por um lado, há uma vontade "esta serra podia ser", por outro lado, "esta serra foi aquilo que nós deixámos". Portanto, há aqui uma espécie de conflito. E o processo de criação de obra de arte tenta ir de encontro a esse conflito. Vamos tentar ressignificar, reapropriar de algo em que há memórias, há um significado, há histórias, e eventualmente elas passarem a ter valor outra vez. Mas um valor já diferente, naturalmente diferente. Eu acho que é das coisas que eu acho mais incríveis que nós assistimos, é ver as mesmas pessoas a dizerem "Ah, esta serra é a mais linda de todas". E não é o Farol. É o conjunto. É tipo "Ah, agora falo disto com orgulho".

[...]

É um processo. Pelo menos neste território em que há claramente um abandono, o voltar e ver com outros olhos parece-me que é a única forma do lugar não se perder, por um lado, o que tem valor, e por outro lado dar um sentido com futuro.

Por exemplo, no caso do Ninho Globo, que já não é uma obra nossa, é dos YokYok. O processo repetiu-se, de alguns aspetos com mais quase que violência. Porque o sítio é no limite Salvaterra [do Extremo], Salvaterra está no limite do país, não é? Estamos aqui limite em limite. E são as furdas comunitárias, portanto, uma posse comunitária. Portanto, um sítio que não dá para a agricultura, que não dá para nada, só dá para os porcos, mesmo, pedra. Para um arquiteto é um sítio lindíssimo, mas para quem deixou Salvaterra à procura de uma vida melhor, as memórias só podem ser duras. Um sítio destes só podem ser duras.

[...]

E houve todo um processo de voltar às furdas e fizemos visitas, [perguntando] e aqui o que é que se melhoraria? E o caminho? E aqui? E, no fundo, foi giríssimo. Mas era preciso voltar a olhar. Era preciso voltar a olhar e voltar a ver: aqui talvez sinalizar que havia uma porta que já não existe, e como é que faríamos? Era madeira, então volta-se a fazer madeira. Mas vale a pena fazer a porta porque os porcos já não estão cá?

[09:22] RP

A Marta afirma que, aquando da criação deste projeto em 2019, "o grande objetivo deste museu […] [era] contribuir para inverter um destino". Destino esse de aparente despovoamento. Vai mais longe dizendo que esta inversão se deve fazer através do "cuidado".

Em que é que se traduz este cuidado na prática na ação do MEP?

[09:44] MA

A relação do território com as pessoas é muito bem explicada pelo Ilídio

Araújo, paisagista, com o seguinte conceito: nós usamos paisagem e não *landscape*. A origem da palavra *landscape*... usamos paisagem, que é mesmo dos franceses, *paysage*, que tem raiz no *pagos*. O *pagos*, dito por ele, é uma unidade territorial que fornece as calorias necessárias para um conjunto de pessoas. E depois ele acrescenta uma coisa que é: por um número indefinido de gerações. No fundo, é a questão da sustentabilidade, se quisermos, num tempo longo.

Ora, esta relação entre a terra e as calorias ou energia, se quisermos de forma mais lata, e as pessoas que estão lá, já não existe. E não vai existir.

[...]

No entanto, o território existe e as pessoas estão lá. E ou há uma relação das pessoas com aquele território, ou de facto o abandono provoca desastres, é insustentável.

[...]

Nós assumimos que, pelo menos nos lugares em que há sinais de cuidado, que já existe alguma vontade, que vale a pena tentar inverter este abandono. Agarrar as vontades que existem e tentar reforçar.

[...]

E o que fazemos no Museu Experimenta Paisagem é: cada ação de criação ou de mediação ou de projeto de transformação tenta-se segurar âncoras de cuidado e criar novas. Pode ser, por exemplo, uma obra de arte em que as pessoas são envolvidas, não na criação — não há qualquer utopia aqui de processo colaborativo criativo nas obras de arte, não existe — mas existe envolvimento em todas as fases da criação, de forma as pessoas quererem se apropriar da obra e quererem dela cuidar. Sempre que há um incêndio, eu recebo imensas telefonemas a dizer: “o Farol não ardeu”. Portanto, há esse sentimento de cuidado. [...] Porque quando as pessoas que vivem junto ao Farol estão preocupadas se a obra ou se a torre ou se o trilho arde ou não arde, há uma reapropriação que é mais benigna, digamos assim, do que pensar só “Pronto, já não serve nem para as cabras, portanto só serve para arder”.

Agora pode ser outros níveis, por exemplo, quando há a criação artística como a performance da Moon Gate ou as outras, aí já há uma ideia de futuro. Há um lugar que é escolhido, que pode ser transformado, e há uma visualização partilhada de que aquilo pode ser diferente.

[15:24] RP

Disse que as pessoas não entram no processo criativo da obra. Porquê?

[15:40] MA

É importante. Eu se calhar vou pôr em paralelo dois processos criativos: um de uma obra de arte e o outro de um trilho.

[...]

A obra, a *Magma Cellar*, não foi um processo colaborativo, foi um processo

de envolvimento das pessoas. [...] Quando estamos a fazer uma obra de arte que tem um sentido de dar um significado e uma eventual ideia de futuro para um lugar e que tenha sentido para aquelas pessoas, eu tenho de falar com as pessoas. Tenho de ir ao lugar e tenho de falar com as pessoas. E tentar interpretar da melhor maneira possível. E, portanto, a relação com as pessoas é essa. É a relação com o lugar no seu todo: das suas memórias, das suas aspirações, e tentar fazer uma leitura. É uma leitura do lugar, de facto. A partir daí é um processo criativo com essa matéria-prima.

Num trilho já não. Há uma matéria-prima também, claro, há o lugar e há uma série de investigação que é feita da história e depois há a recolha mais concreta de entrevistas e do que é que não pode faltar na sequência do percurso. E aí já precisamos da colaboração das pessoas que lá estão. Aí mantemos uma curadoria.

[...]

Mas a criação artística é de autor.

[19:44] RP

Agora queria falar um pouco mais do Pinhal Interior, do território, do sítio. Os territórios em que o vosso projeto se propôs intervir têm vindo a ser continuamente fustigados por fenómenos naturais como os incêndios florestais, que muitas vezes já identificou como um dos motores da criação do MEP. Mas essa não é a única condição determinante destes lugares. São regiões que, em geral, estão a passar por um processo de desertificação, ou despovoamento, onde existem carências de várias índoles. Infelizmente, este "Pinhal Interior" não é a única área do país nesta condição.

Para além das razões já mencionadas, porquê intervir aqui? Encontrou junto das comunidades mais facilidade ou vontade para começar este projeto? Foi por alguma facilidade logística, por alguma relação afetiva com este sítio, com estas populações? Porquê o Pinhal Interior?

[20:28] MA

Tivemos uma encomenda. Então, tivemos em 2018, pós os incêndios de 2017, o escritório foi contactado para fazer uma proposta para um centro cultural, um edifício. O presidente da câmara de Proença-a-Nova, já em articulação com outros dois municípios, Oleiros e Sertã, pede muito em concreto: um centro cultural, um edifício, já tendo o terreno. Bom, e acontece uma coisa espantosa, que é: a visita ao terreno dura cinco minutos, exagerando. [...] E parecia que as coisas tinham assim umas contradições. Mas a terceira contradição surge no dia da visita: vamos visitar terreno, cinco minutos, e "agora era preciso ver o território". Então estamos o dia inteiro, oito horas de visita ao concelho de Proença-a-Nova de ponta a ponta, até São Pedro do Esteval. Os incêndios, os pinheiros, os eucaliptos, o abandono...

Tínhamos de fazer uma proposta. Demorámos imenso tempo, um mês a

fazer a proposta. A leitura para mim não era clara. Vamos fazer um edifício... porque depois começámos a estudar o cliente. Portanto, o cliente é um município, e o município qual é a programação cultural que tem? Uma loucura de programação cultural neste sentido. [...] E, por outro lado, onde tínhamos gasto mais tempo era a visitar o território. A verdade era essa.

E, portanto, ao fim do mês apresentámos uma proposta que foi mesmo arriscada. E apresentámos o Museu Experimenta Paisagem.

[...]

E, portanto, depois começámos com cada um dos municípios a escolha dos sítios, que é um assunto delicado porque tendencialmente o município vai para a praça principal, para o largo, que é natural, que é aquele que é mais representativo. E também não é óbvio que ao deslocar, deslocar para onde? E esse processo foi interessantíssimo. No fundo, foi ir a muitos sítios e tentar encontrar sinais que pudessem fazer sentido por si, porque há pessoas, e que pudessem fazer sentido depois também no conjunto na relação entre as obras.

[Interrupção da gravação; a marcação temporal é reiniciada a partir deste ponto]

[00:07] RP

João Ferrão, o geógrafo investigador, descreve o território contemporâneo como um arquipélago, onde as ilhas urbanas estão conectadas, mas onde os espaços intersticiais, o tal mundo rural, está entre e acaba muitas vezes esquecido ou marginalizado. De facto, a atuação do MEP está em expansão, tanto para outros territórios nacionais — acho que mesmo Salvaterra do Extremo acho que já não faz parte do inicial Pinhal Interior, corrija-me se tiver em erro — como também para o município raiano de Zarza la Mayor, em Espanha.

Pode o MEP funcionar como um gatilho para a criação de uma "região cognitiva"? Conceito que define uma região onde "as imagens mentais e as representações sociais" passem a considerar os "centros urbanos e as áreas rurais vizinhas parte da mesma unidade de vivência"? Ou seja, como é que se trabalha em rede, como é que surge e como é que agora está a crescer?

[01:03] MA

Quando se fala em património, há sempre um vocabulário partilhado, não é? Uma significação partilhada. E o que falta neste território é uma significação com futuro. As vivências são urbanas e a infraestrutura é rural. Pronto, há este *gap*, este desacerto. E quando, penso eu, quando o João Ferrão explica esta leitura de arquipélago, é interessante porque este arquipélago se calhar mesmo esses territórios intersticiais rurais se calhar já não são assim propriamente rurais. [...] Estamos a falar de um território que não tem

nome. Não tem nome. Se temos uma rede urbana e território rural, ela não se adequa, não corresponde à realidade. E, portanto, há esta necessidade desta perceção, desse conceito, da região cognitiva é o que falta. É o que falta.

Se o MEP pode dar isso? Eu espero bem que sim. Ou pelo menos contribuir. [...] Que no fundo é reimaginarmo-nos que há relações territoriais. No caso do Farol dos Ventos, é muito evidente, ao falar com as pessoas, que as várias aldeias que estão à volta da montanha têm mais relações entre si do que com outras aldeias que estão até mais próximas mas que não estão diretamente relacionadas com a serra. E estas relações persistem. Persistem, mas já não têm o mesmo significado que tinham antigamente, pelo menos de uso e de economia. Isso já não têm. Portanto, talvez o Farol ajude a resignificar e a manter aqui um vínculo, mas que já tem um novo significado. E tem de ter.

O território do MEP começa nesses três municípios e tem expandido. Portanto, juntou-se Pedrógão Grande e Idanha-a-Nova com o projeto Landscape Together, com o financiamento da Europa Criativa. Ao longo desse projeto, ao desenvolver o trilho do Ninho Globo, o município de Zarza la Mayor, que está mesmo em frente a Salvaterra, também se quis associar e, portanto, o trilho também vai a Zarza la Mayor. [...] Depois há outros municípios como Mação, Castanheira de Pêra, que quiseram arrancar com o processo de pertença ao Museu Experimenta Paisagem e começaram por outro lado que não o da obra de arte. Portanto, no caso de Mação foi muito interessante, fizemos um Cortiçada em Mação, o de 2023, com o desafio da Câmara e de uma empresa privada. A empresa privada o desafio foi pensar em usos da madeira, soluções com o uso da madeira de pinho nacional. [...] Castanheira de Pêra, o processo arrancou também de outra forma, com eventos performativos, criações artísticas nas ruínas, que são a parte mais pobre neste momento do município

[...]

Tu falaste várias vezes do Pinhal Interior... claro que é verdade que o projeto arranca no Pinhal Interior. Eu tenho muitas dúvidas e reticências em relação ao termo Pinhal Interior. E nós usámos bastante [o termo] no início porque era esse... e fomos recuando. Fomos claramente recuando. É uma denominação muito recente e corresponde a uma transformação da paisagem também muito recente. [...] Mas em muitas destas regiões não há pinheiros. Não há. A paisagem aparentemente é estilo montado. Portanto é muito diferente. Não há massas arbóreas em contínuo. Não existe isso. Não existe. [...] E, portanto, neste momento recuo bastante de usar Pinhal Interior. Mas usei, usei.

[09:07] RP

Agora vamos agora a um bocadinho de dados. Saiu agora há pouco tempo, em 2025, o *Barómetro do Poder Local* **da** *Fundação Francisco Manuel dos Santos***, que revela que 80% da população reside em 30% dos municípios, quase exclusivamente nas zonas litorais. Com apenas duas exceções, Viseu e Sernancelhe, não há aumento da população**

residente em municípios a mais de 20km da faixa costeira. "Portugal continua a ser um dos países mais centralizados da OCDE", afirma Filipe Teles, cientista político e membro da Unidade de Investigação em Governança, Competitividade e Políticas Públicas da Universidade de Aveiro. O investigador nota também que, embora o poder local tenha boa imagem, a participação cívica é muitas vezes baixa e as pessoas sentem-se inibidas de ter voz ativa na decisão local.

O projeto *Landscape Together* ou Museu Experimenta Paisagem — tenho um bocado dificuldade de perceber onde é que acaba um e começa o outro — envolve uma rede complexa de parceiros que operam ou representam diferentes escalas: autarquias, associações locais, universidades. Como é que se faz a gestão das estratégias e investimentos dos próprios municípios ou destas instituições com os *inputs* recebidos a partir do contacto com as populações ou outros órgãos da sociedade civil? Até que ponto é que a lógica *bottom-up*, se é que existe neste projeto, está presente no desenvolvimento do MEP?

[10:53] MA

o Museu Experimenta Paisagem é, vamos dizer assim, o grande chapéu. Dentro do Museu Experimenta Paisagem há várias dimensões: uma quisermos do festival que é temporário, que é o Cortiçada, e o Landscape Together surge como um projeto para testar dimensões do Museu Experimenta Paisagem com outros parceiros. Primeiro projeto, Landscape Together, financiado pela Europa Criativa: testar um método de trabalho, de envolvimento das pessoas em várias áreas de criação. Uma: arquitetura e território, com Coimbra, Universidade de Coimbra e Politécnico de Milão. Outra dimensão: criação artística, com outros. Outra: mediação, com o Chillida-Leku. E, finalmente: a apropriação dos lugares, que é a MAG. Portanto, foi testar, é testar. E testar com outros. Que sejam peritos em várias áreas diferentes complementares ou que exponenciem.

Em termos de poder e de transformação. A questão é quem opera a transformação. Se olharmos do ponto de vista dos arquitetos e dos urbanistas e de quem planeia, dos geógrafos, do ordenamento e assim, é muito claro que o único instrumento de transformação operativo é o PDM. [...] Os PROTs, os PNOTs, Planos Nacionais de Paisagem, não são de facto operativos. E o impacto que têm na transformação, no mínimo temos de assumir que não é direto. No mínimo.

Por outro lado, todos sabemos que há financiamentos europeus para vários eixos consoante as políticas europeias. Por exemplo, sistematicamente vemos aparecerem ciclovias. Nesta região do MEP também vemos isso a acontecer, que não estavam necessariamente inscritas nem no PDM, nem no Plano Nacional de Paisagem, nem no PROT, nem lá em lado nenhum. E elas aparecem porque houve um financiamento. E, portanto, a transformação acontece porque há interesse e vontade de iniciativa de privados e porque há interesse e vontade porque há dinheiro.

E as intenções e as estratégias que estão nos planos mais macro nem sempre estão cosidas com estas vontades, seja a dos financiamentos, seja a das pessoas que estão interessadas em construir a sua casa, a sua fábrica, o que for.

[...]

Como é que isto se faz? Depende. [...] Porque há claramente um desajuste. Mais não seja por causa da questão dos financiamentos.

[...]

Por exemplo, no *Landscape Together* em que estávamos a testar esta forma de trabalhar também com a universidade, aí foi muito importante voltarmos a falar com os municípios.

[...]

Fizemos visitas aos sítios com o executivo, se possível também com a equipa técnica. Perguntámos quais são as vossas estratégias, instrumentos, prioridades. E depois sempre uma ação de envolvimento com habitantes. [...] E aí é encontrar os motes que provocam uma discussão e trazer ao de cima quais são as preocupações. E as nossas propostas, depois tal como no início, tentam juntar umas e outras.

[20:06] RP

É a partir desta relação com as comunidades locais que os projetos ganham maior legitimidade, por um lado, e é aqui que reside o segredo de tentar perpetuar no tempo esta ação territorial. A tal questão... agora faz-me ainda mais sentido aquilo que disse: "Houve um incêndio mas eu recebo mensagens a dizer que o Farol dos Ventos não ardeu".

[20:41] MA

Acho que o grande desafio aqui é esse, é o de como é que se dá continuidade. E o ponto de partida é: para transformar um território demora tempo. Não há volta a dar. Por um lado. Por outro, não temos o direito de criar expectativas falsas. E, portanto, é muito interessante este trabalho de chamar, de fazer saltar, o que é que tem significado e já se perdeu e o que é que podem ser as mudanças. E ao provocar esse salto, naturalmente surgem intenções. E se? E ao longo destes sete anos, a mudança tem sido brutal.

[23:24] RP

Nos últimos anos, temos vindo a assistir à criação de uma nova realidade que o João Ferrão, novamente, chama de "mundo rural não agrícola". Esta nova definição deve-se ao abandono de um dos pilares do desenvolvimento destes territórios: a agricultura. Agora notamos que muitas vezes se procura o "Interior" numa lógica de turismo da paisagem, de natureza, do património. João Ferrão fala de uma "mercantilização das paisagens, dos tempos livres e do turismo e lazer".

Agora esta pergunta é um bocado uma provocação: o MEP tem impulsionado parcerias para o desenvolvimento de negócios como a

marca Textura de Xisto. Podem estas ações ser entendidas também como parte desta mercantilização do espaço rural, das "aldeias adjetivadas" — e com isto quero dizer Aldeias Históricas, Aldeias do Xisto, Aldeias de Montanha — onde face a esta nova realidade são criados mecanismos de sustentabilidade económica que visam promover a fixação e melhoria de condições das populações que desta ferramenta beneficiam.? É jogar com as novas regras do jogo? Como encontrar um equilíbrio então?

[24:42] MA

Sim. Eu acho que é jogar com as regras do jogo, que sempre existiram, por mais que sejam novas. É o *pagos* lá do Ilídio Araújo. É assim: tem de haver uma relação económica com o território.

[...]

A parte que é interessante é que seja por um número indefinido de gerações. É que é mesmo importante essa questão, não é mesmo um pormenor. E a forma, e eu acredito profundamente nisso... Chamemos exploração económica, chamemos o que se quiser, a forma como se cria a relação económica com o território nasce, não é neutra. Não é neutra. É evidente que montar, como aconteceu com alguns projetos promovidos pelo Estado, que foram montar infraestruturas turísticas em sítios onde não há ninguém porque as aldeias são muito bonitas, o que é que aconteceu? Nada. Pronto, porque não há ninguém.

E algumas, tanto as [Aldeias] Históricas como as [Aldeias] do Xisto, algumas funcionaram, outras de todo [que não funcionaram]. E valia a pena analisar as que não funcionaram porquê e as que funcionaram porquê. [...] Se calhar há espaço para Portugal ter duas ou três cenografias ou não sei quantas, se calhar há, não digo que não. Mas assuma-se que é isso. Tudo bem, é uma estratégia.

Não é a nossa abordagem. A abordagem é criar gatilhos que as pessoas se possam apropriar e desenvolver, as pessoas, indivíduos. E fazer a ponte com as entidades. Agora eu acho mesmo que quando se cria a imagem de marca de Cunqueiros, é para as pessoas tomarem conta dela. Cria-se porque já havia uma energia e criação de produtos.

[29:00] RP

As peças de arte estão dispostas na paisagem em associação com trilhos ou roteiros com uma componente turística. Como é que, com o terminar da obra, não se perde o efeito do fim em si mesmo como um fechar de ciclo? Ou seja, a obra é o fim de um processo de desenvolvimento comunitário que é depois entregue a esta mesma comunidade, estávamos a falar disto agora. Como é que se promove o voltar ao sítio da obra depois de a ver pela primeira vez? Como é que se garante um futuro contínuo do MEP?

[29:25] MA

É um desafio que temos desde o início e que tentamos de alguma forma resolver com o Landscape Together. O Landscape Together é uma candidatura que nós promovemos em 2022, e um dos eixos é o tal da apropriação, e tem a criação de trilhos culturais.

[...]

E os trilhos culturais têm esse objetivo, não é de construir o trilho, é de articular com trilhos que já existem, caminhos e sítios que já existem, e criar camadas de visitação. No fundo é termos a possibilidade de ter uma interpretação do território em que: por exemplo, começar [um] trilho que começa na barragem do Cabril, vamos imaginar, e consiguir através do QR Code ou através da sinalética, indo ao site, ouvir o Álvaro Domingues a explicar a relação desta barragem com aquela ponte Filipina e este contraste"... e portanto naturalmente a minha visita, em vez de demorar cinco minutos, se calhar demora uma hora, uma hora e tal.

[...]

Portanto esse é o nosso contributo para tentar prolongar a continuidade da vida daquilo e contribuir para esta região cognitiva, não é? Criar leituras do lugar naquele território.

[31:34] RP

Agora falando desta nova fase de colaborações com outros artistas, coletivos, ateliês… As primeiras obras de arte na paisagem começaram por ser desenvolvidas pelo MAG, o escritório de arquitetura que foi também génese de todo o projeto do MEP. No ano de 2026 foi inaugurada, agora há uns meses, uma obra do Atelier YokYok em Salvaterra do Extremo.

O que vos levou a fazer esta transição de autoria das obras? Esta transição de um modelo de produção própria para uma lógica de curadoria por convite esteve presente desde a génese do MEP? E se sim, quais as razões para não o fazer desde o início? Quando surge esta ideia de abertura? Quando e como é que surge esta transição de autoria?

[32:21] MA

Portanto, o projeto nasce desta proposta muito concreta de um centro cultural que passa a ser um museu aberto. O museu que nós definimos, onde, então vamos criar este conjunto de obras e definir uma forma de trabalhar com as pessoas e de pensar o território a longo prazo. E, portanto, de 2019 a 2021 foram criadas cinco obras e definimos uma metodologia e a execução de um trilho. E o objetivo de sermos nós a criar foi isso: foi conseguirmos definir um método de ação com a comunidade. E acho que isso foi mesmo fundamental.

[...]

Quando começámos em 2021 a pensar numa candidatura e num financiamento, apontámos para a Europa Criativa porque permitia a circulação de artistas. No fundo já tínhamos o método e o programa curatorial perfeitamente definido. E era mesmo importante termos outros, até para expandir o método

de trabalho. [...] E ir buscar quem saiba de áreas complementares.

Mas a escolha foi uma coisa interessantíssima. Começámos por artistas plásticos, escultores, e acabámos por não escolher, acabámos por ir para arquitetos. E eu acho que há aqui um meio-meio: há uma parte que eu acho que tem a ver com eventualmente o defeito de fabrico de sermos arquitetos, a comunicação se calhar é mais ágil com pares; por outro lado, acho que não é só isso, acho que tem a ver com uma questão do programa, da encomenda.

[...]

É a questão da encomenda, que é a análise do lugar e a questão das pessoas. Para um arquiteto fazer a ponte, além da análise do lugar tem de haver um entendimento das pessoas para quem esta obra está a ser realizada ou com o lugar no seu todo, não é um shift muito grande. É um alargamento. E isso foi a grande questão.

E outra questão foi a questão da permanência. A capacidade técnica de executar uma obra permanente. Não era evidente que um artista plástico tivesse a capacidade técnica para uma obra permanente e tínhamos de ter essa garantia.

[37:47] RP

Chegámos à nossa última pergunta. Um dos pontos de partida do projeto era pensar, palavras suas, "como mudar o destino deste território", não como uma utopia, mas como um "ponto de partida possível para pensar numa estratégia a longo prazo e desenvolvimento".

Em que ponto estamos na construção desta utopia? Será que o MEP conseguirá passar a exemplo para outras formas de arte, outros projetos que possam vir a surgir? E que marcas é que já foram deixadas na paisagem? É um resumo prospetivo.

[38:20] MA

As marcas que eu vejo mais, são as de mudança na maneira de olhar. Isso é o que é palpável, apesar de não ser uma obra, mas é palpável. Que as furdas que eram motivo de vergonha passarem a ser motivo de orgulho, a montanha... esse shift é realmente incrível e dá gosto.

[...]

Em termos de futuro, eu acho que o que alcançámos é que conseguimos testar um método, uma forma de trabalhar e que tem sentido, acho eu, para os dias de hoje e para as atuais questões. Quer dizer, realmente o planeamento de cima para baixo, de macroplanos - que não estou a dizer que não sejam importantes, eles são importantes - mas que estão necessariamente muito longe de uma realidade que está em mudança acelerada. E também não podemos estar à mercê só das intenções individuais. Portanto, há que cruzar. E acho que é aí que estamos. Tem mesmo de se sobrepor e também não podemos estar à mercê de uns financiamentos que caem de forma aleatória. É um absurdo.



Entrevista realizada no Atelier MAG, Porto
23 de julho de 2026

A_03

CORTIÇADA ART FEST

Festival do Museu Experimenta Paisagem

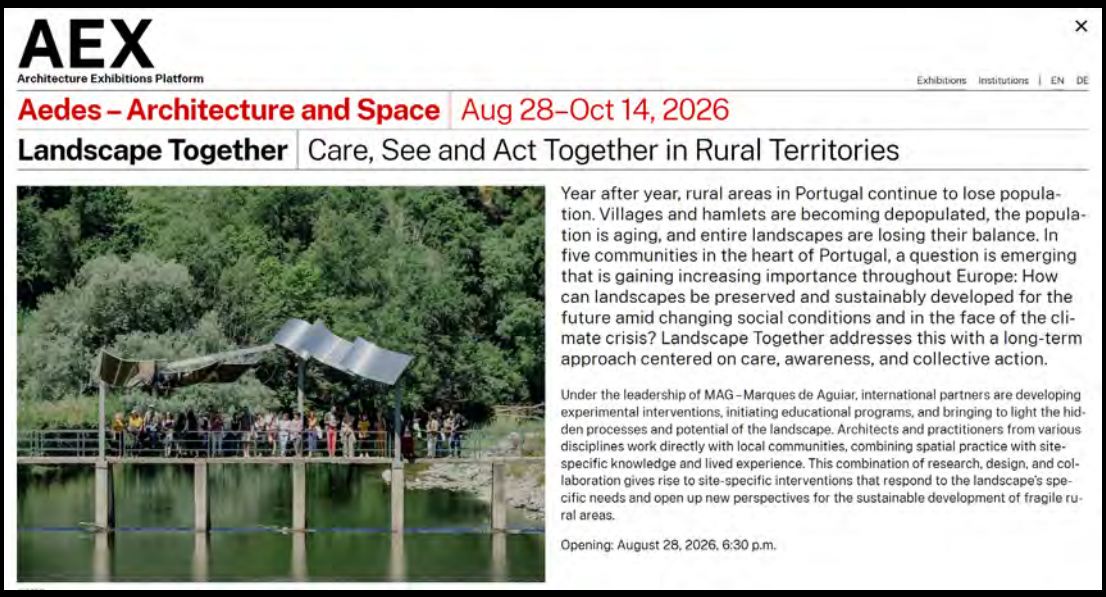




No Cortiçada Art Fest fomos desafiados a reinterpretar um *tropeço*.
Uma malha. Um plano. Um banco.

Oleiros, 2-6 julho 2025





Exposição *Landscape Together: Care, See and Act Together in Rural Territories*

Berlim, 28 agosto-14 outubro 2026



CORTIÇADA ART FEST | LANDSCAPE TOGETHER

DArq-UC
POLIMI Piacenza
MAG



A_04 BARCA

Festa em Honra do Divino
Senhor da Barca



Procissão e celebração da missa.
Convívio e merenda com os mordomos e comunidade local.













Convento de Santo Cristo da Barca
Almeida
24 de maio de 2026



A_05 ENTREVISTA

Augusto Moutinho Borges

[03:57] Rita Paralvas [RP]

Queria que falasse da raia seca por um lado e das terras de Riba-Coa por outro, se existe concordância, e qual é que seria a terminologia mais adequada para usar aqui neste sítio?

[04:14] Augusto Moutinho Borges [AMB]

Região de Ribacoa. Aparece muitas vezes em diversas grafias, é muito diferenciado. Mas o mais correto é Ribacoa tudo junto, sem acento [...]. É a mesma coisa que Alentejo. Não dizes "Além Tejo". [...]. Ribatejo não é "Riba Tejo", é Ribatejo tudo junto. Portanto, nessa terminologia, está bem. E assim já podes defender as origens.

[07:18] RP

Como delimitaria e descreveria esta região da raia seca e o seu valor estratégico inicial?

[07:18] AMB

Esta zona é uma área geográfica, Ribacoa, raia seca, onde predomina essencialmente do lado português essa ideia de que temos aqui uma linha imaginária [...]. Porque é que D. Dinis quer, em 1296, ocupar toda esta zona? Aquilo que D. Dinis procurava era ter três linhas defensivas. Não só a que vai do lado esquerdo do Rio Côa, que nasce na zona do Sabugal e vai desaguar no Rio Douro...

[09:23] RP

Como é que se organizava a linha fortificada na margem direita do Côa?

[09:23] AMB

Aquilo que D. Dinis procurou foi ocupar a margem direita do Rio Côa, mas depois para lá, uma área que lhe permitisse definir um espaço defensivo [...]. A nós era a defesa. Poderiam passar uma primeira linha, que depois são os sete castelos de Ribacoa: norte para sul, Castelo Melhor [...], Castelo Rodrigo, Almeida, Castelo Bom, Vilar Maior, Alfaiates e Sabugal.

[10:57] RP

Qual a relação entre o povoamento militar e a presença das estruturas religiosas na Raia?

[10:59] AMB

Toda esta região precisava de ser ocupada por espaços castrenses, mas também religiosos em termos de povoamento. Daí Santa Maria de Aguiar, vamos encontrar um pouco mais para sul, Sacaparte... e temos depois no meio a existência ou a necessidade de ir ocupando através de conventos.

[12:59] RP

Como surgiu a necessidade da barca e a designação de Quinta da Barca?

[13:01] AMB

A Quinta da Barca... há ali um nicho agrícola, um microclima nas faldas do Rio Côa, que vai permitir passagem do lado de Ribacoa para o outro lado, que seria já Pinhel [...]. E vai surgir a necessidade de uma nova ponte. Custa dinheiro [...]. Enquanto se não faz a ponte, põe-se uma barca de passagem. Daí a Quinta da Barca.

[13:34] RP

Como surgiu a necessidade da barca e a designação de Quinta da Barca?

[13:34] AMB

E era preciso passagens. Temos que pensar na mobilidade. Quinta da Barca, precisamente porque uma das fontes de rendimento dos frades que se encontravam no convento da barca era precisamente a passagem.

[19:35] RP

Como se insere a região de Ribacoa no panorama nacional das invasões e eixos territoriais?

[19:35] AMB

O professor Orlando Ribeiro [...] define as cinco áreas principais para as entradas naturais no território português [...]. A terceira entrada natural é a região de Ribacoa. Portanto, o eixo Salamanca, Ciudad Rodrigo, Almeida [...]. É um eixo natural, a região de Ribacoa.

[24:48] RP

Quando tem início a transformação de Almeida numa grande praça-forte abaluartada?

[24:49] AMB

As Guerras de Aclamação, 1640 a 1668 [...]. A partir de 1641 é que começa efetivamente a problemática defensiva. E então temos aqui Almeida [...] em 1641 começa precisamente já uma nova estratégia, a construção à moderna, sistema militar abaluartado.

[06:33] RP

Qual a razão para a atribuição de nomes de santos às estruturas defensivas da praça-forte?

[06:55] AMB

Temos seis baluartes. O baluarte de São Francisco, o baluarte de Santo António, o baluarte de Nossa Senhora das Brotas [...], o baluarte de Santa Bárbara, baluarte de São João de Deus e o baluarte de São Pedro. Se vires, são todos nomes de santos. E porquê? É a proteção. É a proteção espiritual. Para além da proteção física das muralhas, precisavam de uma proteção espiritual.

[31:28] RP

Como é que a estrutura militar de Almeida se consolida no século XVIII?

[31:36] AMB

Guerra dos Sete Anos. 1762. A chamada "Guerra Fantástica". Porque em termos de ocupação militar e em termos de manobras militares, foi o conde de Lippe que veio para Portugal. E ele desenhou aqui... isto é a fase do conde de Lippe [...]. Almeida é uma máquina de guerra.

[12:05] RP

O que originou a devoção popular e a fundação do lugar de culto no Santo Cristo?

[12:10] AMB

Há uma lenda. A lenda do Santo Cristo. Diz-se que, em tempos de seca... lá está a seca a aparecer outra vez... as pessoas faziam uma procissão com a imagem do Santo Cristo. E quando a imagem passava, começava a chover [...]. E o convento... o cenóbio da Barca está ligado a essa devoção.

[36:28] RP

Quais foram as condições geográficas que ditaram a localização do Convento de Santo Cristo da Barca?

[36:31] AMB

E os frades sabiam escolher os sítios. Eles não se instalavam em

qualquer lugar. Tinham de ter água, tinham de ter terras férteis... como aquele nicho agrícola de que falámos... e tinham de ter silêncio. O silêncio para a oração. E a Barca tinha tudo isso. Para além de ser um ponto estratégico para a tal passagem do rio.

[38:58] RP

Qual deve ser a estratégia para a recuperação e reabilitação do Convento de Santo Cristo da Barca?

[38:05] AMB

O futuro é incerto. O atual proprietário tem boas intenções, mas é preciso muito dinheiro. Muito dinheiro para recuperar aquilo tudo. E é preciso um projeto. Um projeto que respeite a história do lugar, mas que lhe dê uma nova vida. Pode ser um hotel de charme, pode ser um centro de estudos... há muitas possibilidades. Mas o mais importante é não deixar que aquilo caia. Porque se cair, perde-se uma parte da história de Almeida.

Entrevista realizada em Almeida
19 de julho de 2026



A_06 ENTREVISTA
Comunidade Local

[00:02] Rita Paralvas [RP]

Quem costumavam ser os mordomos que organizavam a Festa do Senhor da Barca?

[00:08] Joaquim Silva [JS]

As pessoas que iam só para a inspeção. Para a inspeção. Não era que iam para a tropa ainda. E era só essa malta que ia à inspeção.

[01:05] Rita Paralvas [RP]

Sabe porque é que se chama a Quinta da Barca?

[01:06] JS

Não, não sei porque é que chamam Quinta da Barca.

[...]

No tempo... vinham cá fazer o... vinham cá comer a merenda. Porque antigamente, antigamente, na altura que eu fazia isto, toda a malta trazia a merenda. Agora estão aqui estas pocilgas de porcos.

[...]

Viviam cá os donos. E produziam aqui na terra. E produziam tudo isto aqui, e cultivavam esta coisa toda. Isto é uma quinta que tem muito... tem muito valor e tem muitas oliveiras. Até lá abaixo ao rio Côa, era tudo... era tudo cultivado. Macieiras, oliveiras, tudo. Isto dava tudo.

Empregava aqui muito pessoal. Empregava, empregava aqui muito pessoal... deixou de ter pessoal já... há mais de 20 anos.

[00:46] RP

Sabe porque é que se chama a Quinta da Barca?

[01:19] José António [JA]

Já ouvi uma história, por acaso os meus pais viveram aqui uns anos. Aqui, no convento, aqui na propriedade. Naquelas casas ali, naquela casa ali viveu o meu pai. Nasceu cá uma irmã minha. Eu tinha quatro anos quando vim para aqui, não me lembro de cá estar. Os meus pais estavam aqui na agricultura.

[01:34] RP

O que é que se produzia aqui?

[01:19] JA

Aqui, esta zona aqui era de oliveiras, vinha... tinha muita agricultura. Oliveiras, vinha... andavam aqui, ficavam cá dois casais, depois durante o

tempo de todo o ano... durante todo o ano estavam cá dois casais. E depois iam metendo outro pessoal para quando era para a apanha da azeitona, da vindima, naquelas fases assim com mais gente.

[01:19] Ernesto [E]

A capela [e o convento] é dos proprietários. Mas o povo tem direito a esta festa. Se um ano deixarem de fazer a festa, podem ir fechar e não deixar fazer mais. Mas não se deve deixar acabar com a festa.

[00:40] JA

A agricultura aqui não dá nada, não é? Se estarem a pagar a pessoas por causa da agricultura, se formos a ver, se formos a ver isto, o país em geral, olhe... parou. E aqui então, isto era uma propriedade muito rica, isto tinha aqui tudo. Tinha lá em baixo um lagar de azeite.

[02:43] RP

Em termos de animação cultural o que é que tem Almeida a oferecer? Com o que é que se entretêm?

[02:48] JA

Teve, que há uns anos atrás até tinha... tinha o rancho folclórico, chegou a ter banda de música, tinha futebol... E agora não se entretêm com nada.

[00:19] RP

O que é que acha que fazia com que as pessoas mais jovens não fossem tanto embora?

[00:23] JA

Sei lá… que tivessem mais possibilidade de emprego aqui. Não há. Tirando a câmara e os bombeiros não há mais emprego nenhum.

[08:03] RP

Então esta festa é mais assim para o convívio, para as pessoas estarem juntas, é? Mas vinham para aqui merendar então as pessoas? Mas fazia-se cada um trazia o seu ou fazia-se comida para toda a gente?

[08:12] Cândida [C]

Vinha tudo! O burro preso aí à árvore e nós aí com a... não precisávamos

de banda, um cantava aqui, outro cantava além, outro cantava acolá.

Aquelas arvorezinhas tinham uma toalha, uma manta de farrapos, aqui com a merenda... a música depois era distribuída pelas... pelas merendas.

[11:24] RP

O que consegue imaginar que pudesse acontecer aqui no Convento de Santo Cristo?

[11:24] C

Que isto fosse restaurado. Sim. Aqui com este conventinho... Já viu estas casas aqui todas em volta... turismo de habitação... faziam um turismo rural... com a capelinha aqui... as excursões tinham acesso... têm aqui um bom lar... se explorassem isto... depois nestes dias aqui umas... umas tasquinhas, umas barraquinhas.

Na eira íamos lá dançar ao final da festa, a banda ia para lá tocar e fazíamos lá um grande bailarico.

[...]

Esta festa é bonita é assim. Trazer a família, pôr as cadeirinhas, as mesinhas, a manta no chão... e é assim, passamos aqui assim a tarde.


JG
09-93

Convento de Santo Cristo da Barca
Almeida
24 de maio de 2026



A_07 TERREMOSSE

SESAM X Amatrice 2026

COMPETITION

01 Pedagogies
02 Key Plan
03 Changing form
04 Scenarios Gifs
05 Ways of using it
06 Axonometry
07 Vertical ideas
08 Interactions

SCENARIOS,
A REACTION!
SCENARIOS,
ARE ACTION!

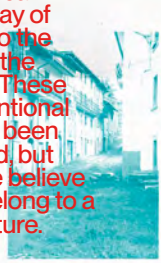
PEDAGOGIES

"using participative tools to construct a 'collective imaginary' for a place" colletivo stalker



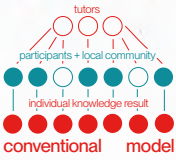


The scale of this project is the ideal scale to work pedagogical ideas that believe in a new way of relating to one another and to the specific territory in which the workshop will take place. These ideas question the conventional models to which we have been subjected, but which we believe do not belong to a caring future.



Hierarchies in education are based on the belief that not all knowledge and wisdom are valid and relevant, ignoring the vast reservoir of personal experiences, knowledge, methodologies, perspectives, and insights that all participants can bring to this space. The innate curiosity, questions, life experiences, individual references have to shape the teaching experience.

Conventional pedagogical hierarchies are not only counterproductive to creating an egalitarian space where knowledge circulates in both directions, but also make it impossible to establish environments where everyone feels comfortable to experiment and learn.
Eva Gonçalves



conventional model



proposed model

METHODOLOGICAL APPROACH

What we believe

In Cornillo Nuovo
We should walk to recognise
The act of walking is simultaneously aesthetic, political, and architectural. Thus, the author, Francesco Carreri suggests that architecture is not limited to the building, but also includes actions, paths, and narratives. Space ceases to be merely a physical object to become a process in constant transformation, activated by human presence and wandering.

What we propose

The exercice zero
We propose an exercise that begins with a recognition of the territory through each participant's individual act of wandering.
Stripped of preconceptions or pre-established lenses, participants are encouraged to walk as an act of knowledge and creation, inviting them to inhabit the territory with a critical eye and attention to the anthropological physiognomy of Cornillo.

In a place of constant transformation and growth, we believe that one way to re-inhabit the streets of Cornillo Nuovo is by introducing the possibility of transforming the landscape itself. To conceal, to reveal, to engage in dialogue—gestures capable of generating encounter, appropriation, and identity. The structure is conceived as a exible scenographic device, able to assume three distinct positions within this condition, adapting to the space and to the dierent dynamics of the place. More than a physical object, it is a mutable intervention that works collectively and dialogues with the morphology, history, and future of Cornillo Nuovo, thus seeking to propose new readings of the territory.







É nas diferentes formas e possibilidades de criar inumeros fundos e imagens que a estrutura encontra o seu expoente. Num lugar em constante mudança e crescimento sentimos que uma das maneiras de alegrarmos as ruas de Cornillo Nuovo é, tambem, trazer a possibilidade de transformar a paisagem. Esconder, embelezar, criar, pode ser uma maneira de encontro e inovação. A estrutura encontra três posições possíveis com a vertente cenografica.

01



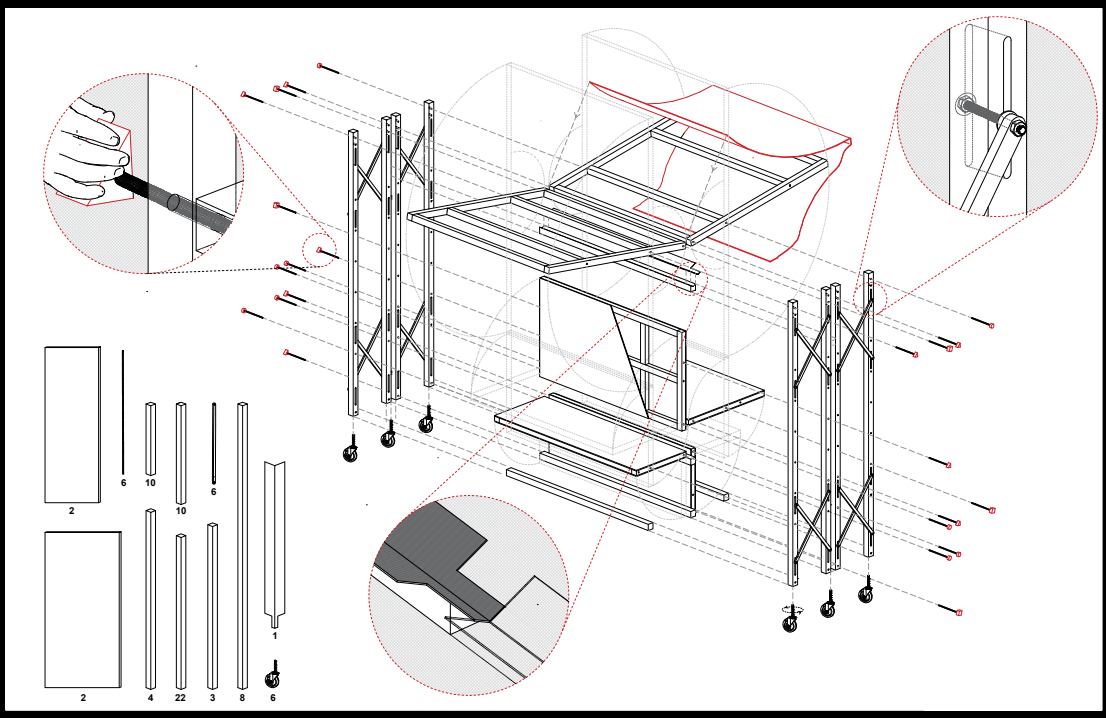
02

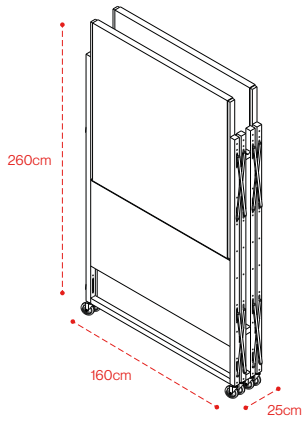


03

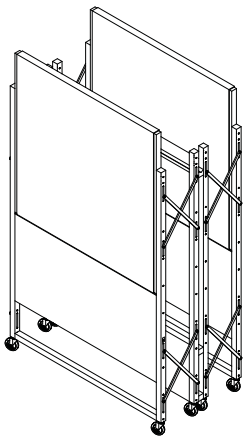


sobre a possibilidade de transformar a paisagem de um território


6
10
10
6
2
1
2
4
22
3
8
6

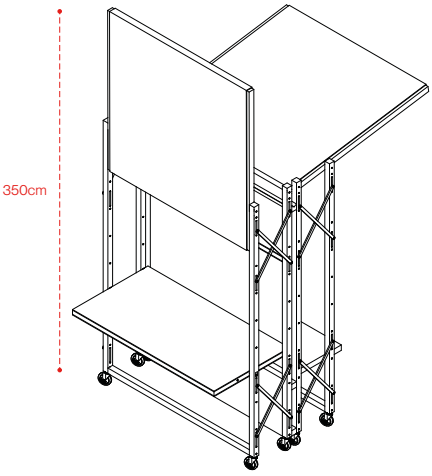


1 everything close

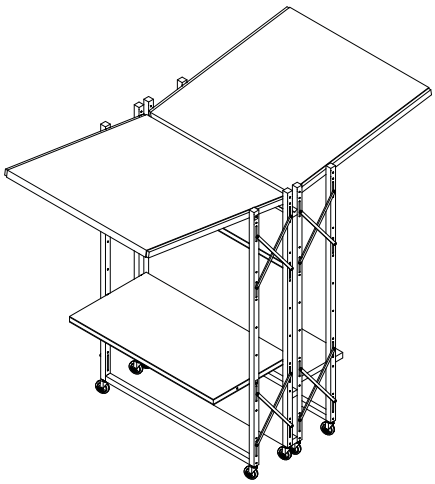


2 scenography type one

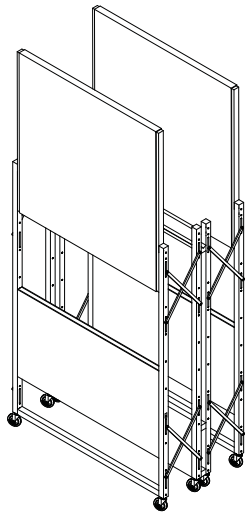
5 a bench with shadow
+ a table with scenography



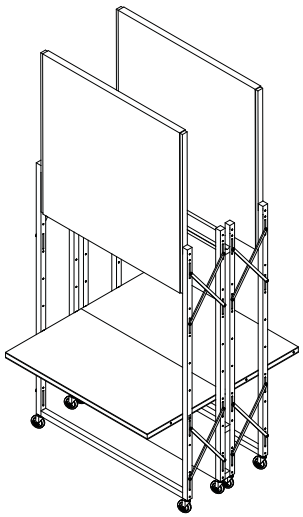
6 a bench with shadow
+ a table with shadow



Different ways of using the structure - thinking that we can build a various number of structures with the aim of as

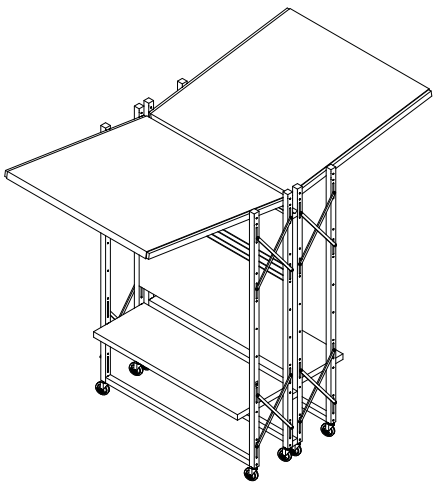


3 scenography type two

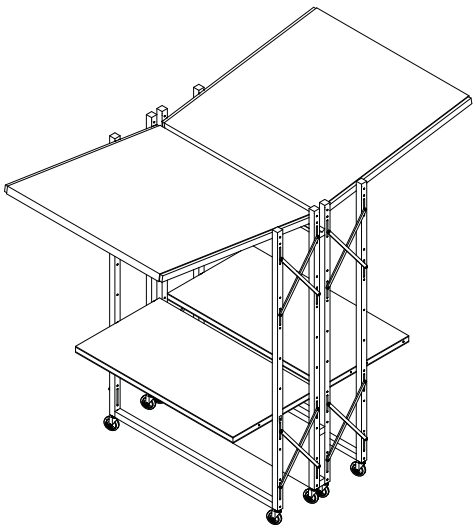


4 scenography + table

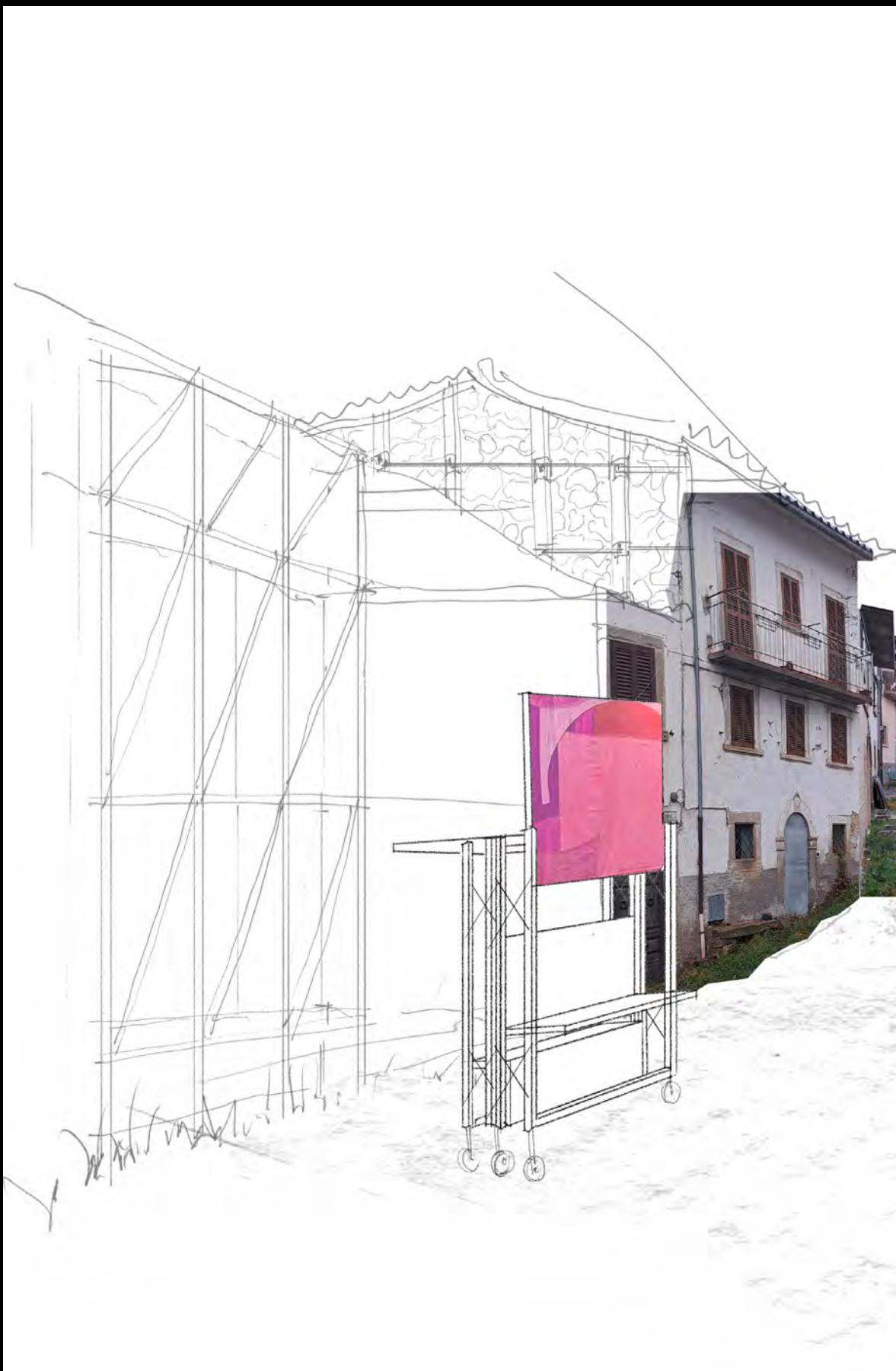
7 two benches with shadows

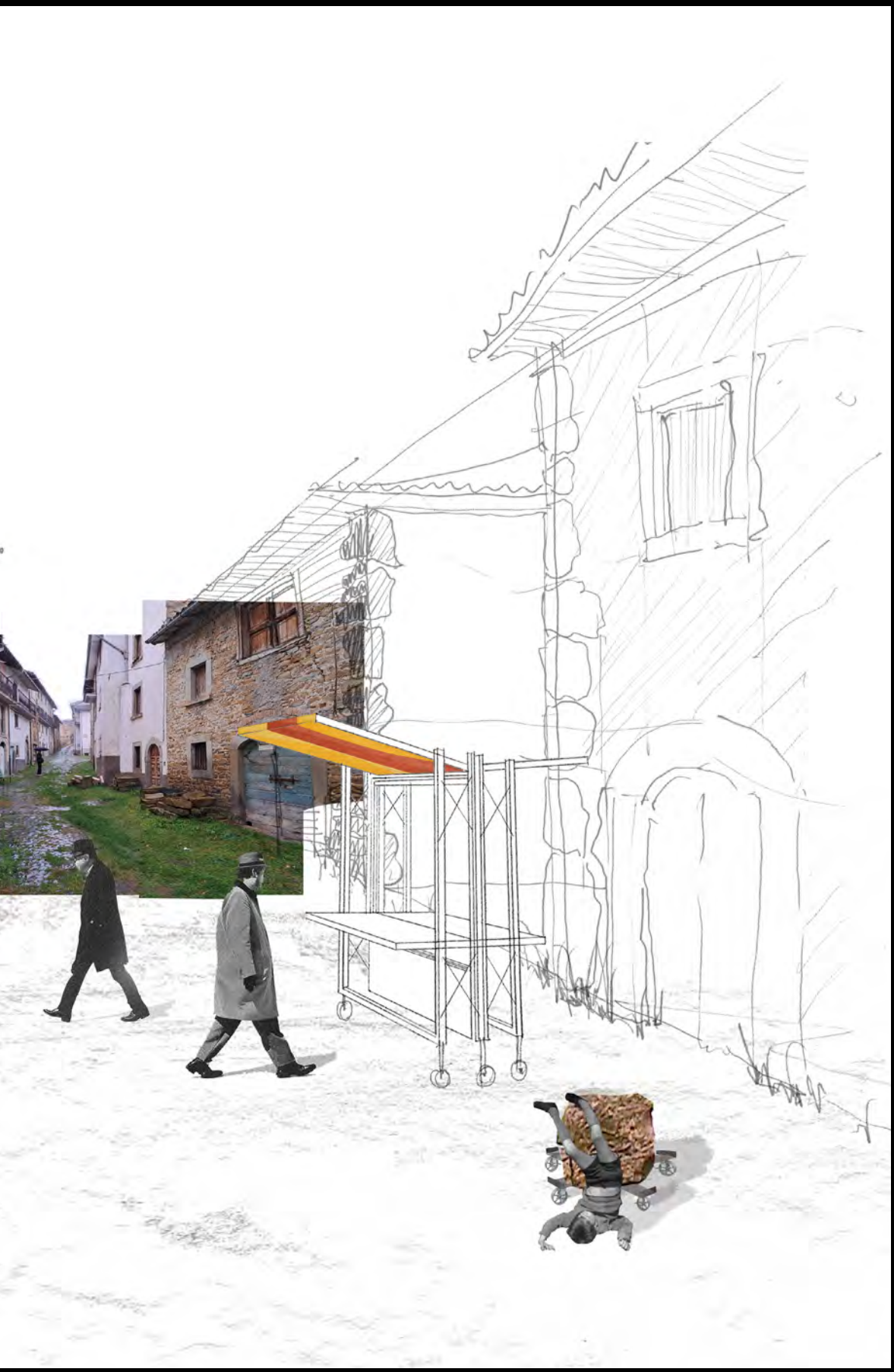


8 two tables with shadows



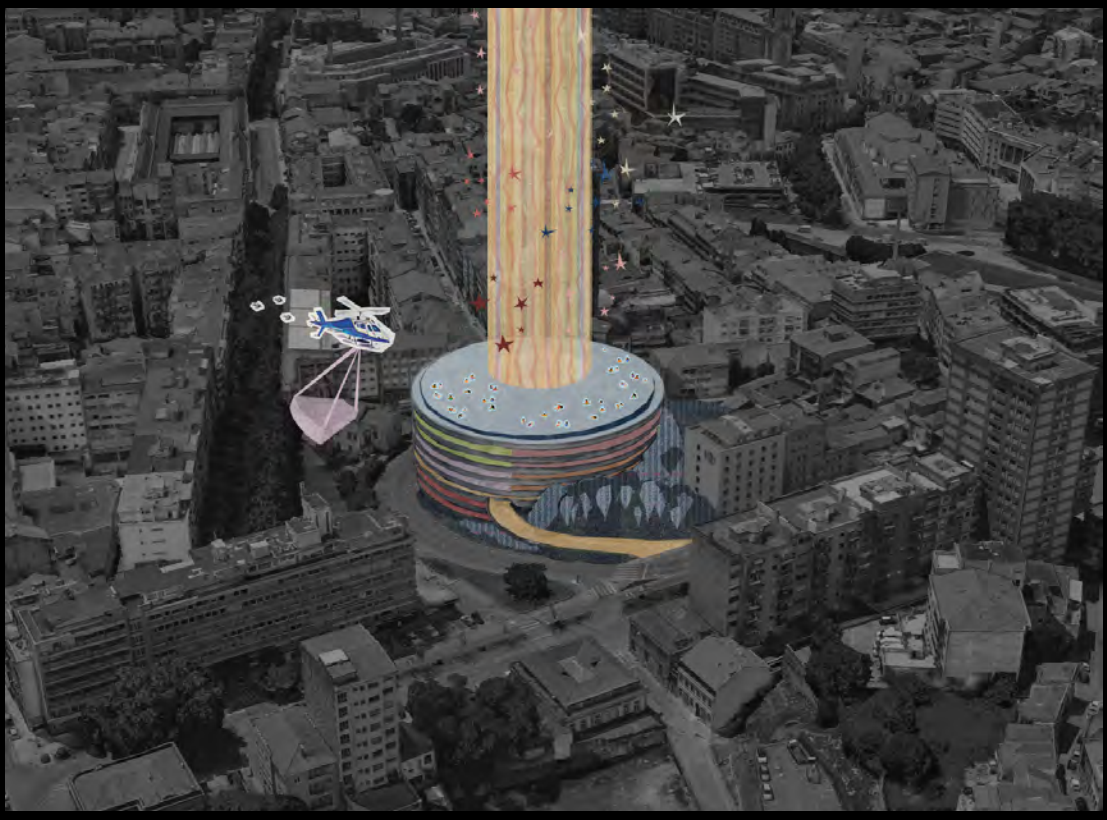
ssembling them together, to create various compositions.





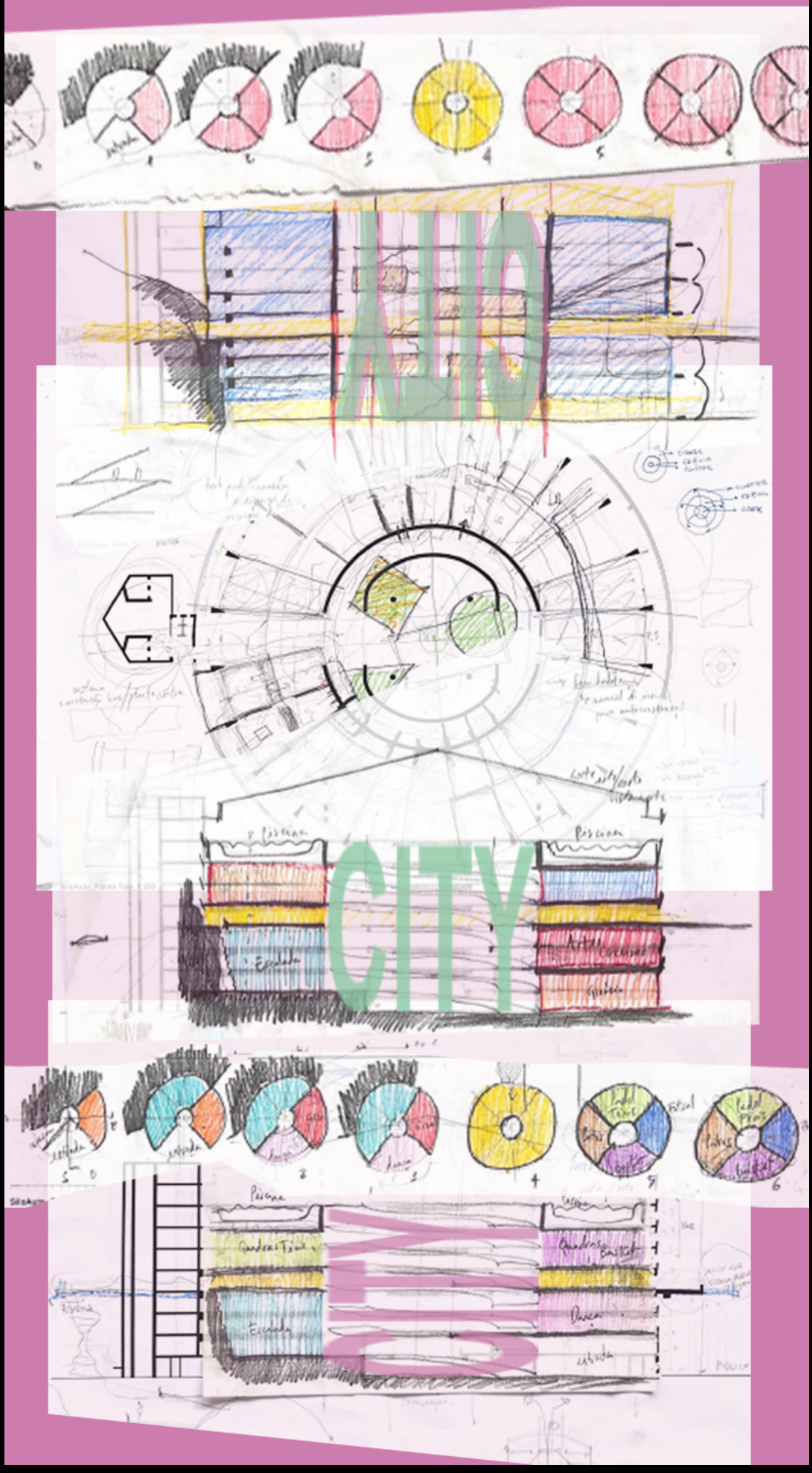
Participação no concurso de ideias para o SESAM TERREMOSSE

António Lopes Cardoso
Domiziana Roberi
Filippo Paganini
Margarida Tomé Ribeiro
Pedro Oliveira
Pedro Rodrigues
Rita Paralvas



A_08 UAH!

Living and Inhabiting: the city of Silo Auto


AUTO
CITY
PLAY



Living and Inhabiting: the city of Silo Auto is the a reversal of the traditional cluster through the insertion of urbanity and collective life. Opposite to the idea of enclosing functions inwardly, the proposal opens the structure to the dynamics of the city, allowing it to breathe, transform, and host a diversity of uses.



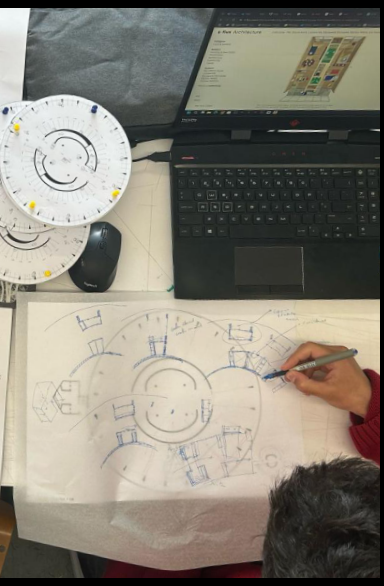




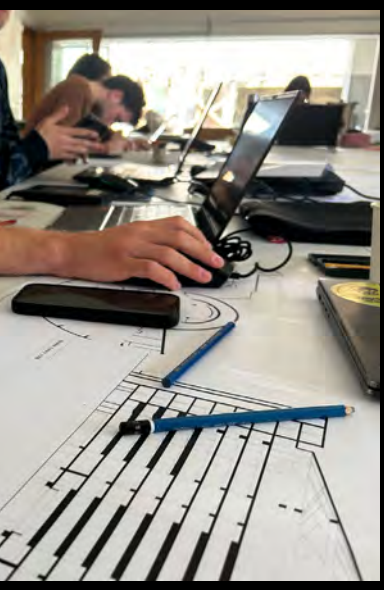










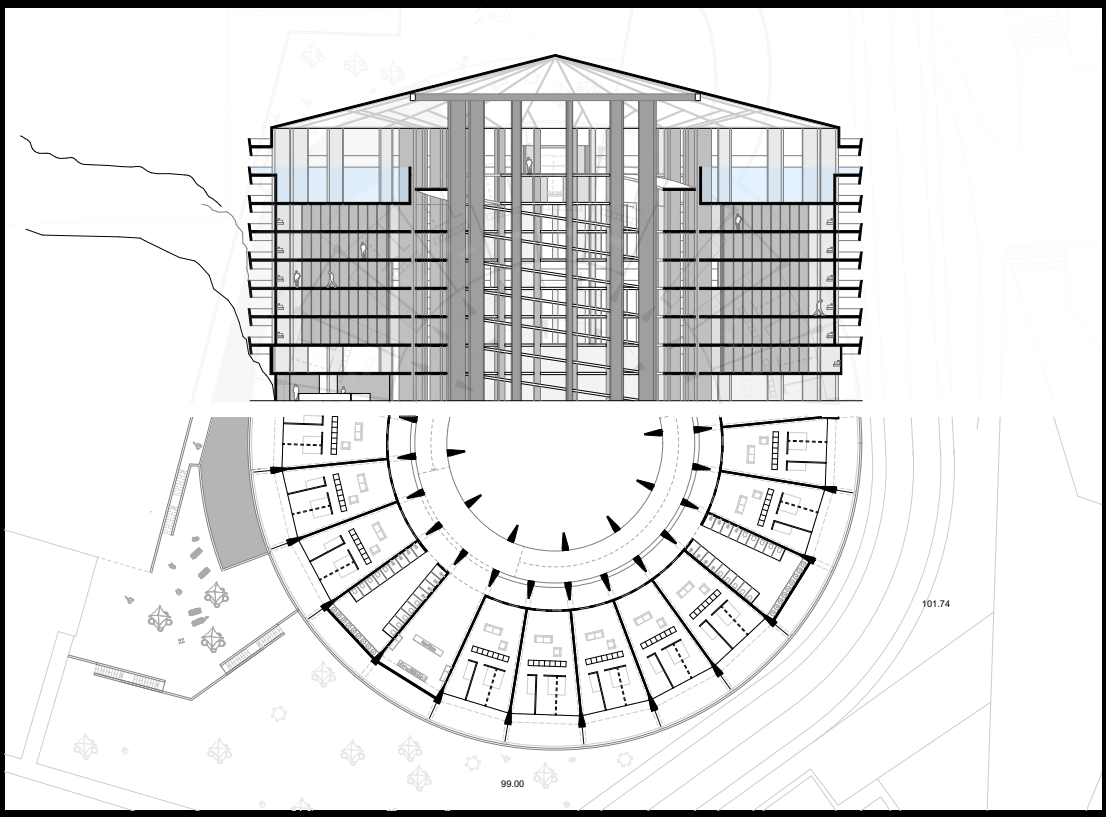


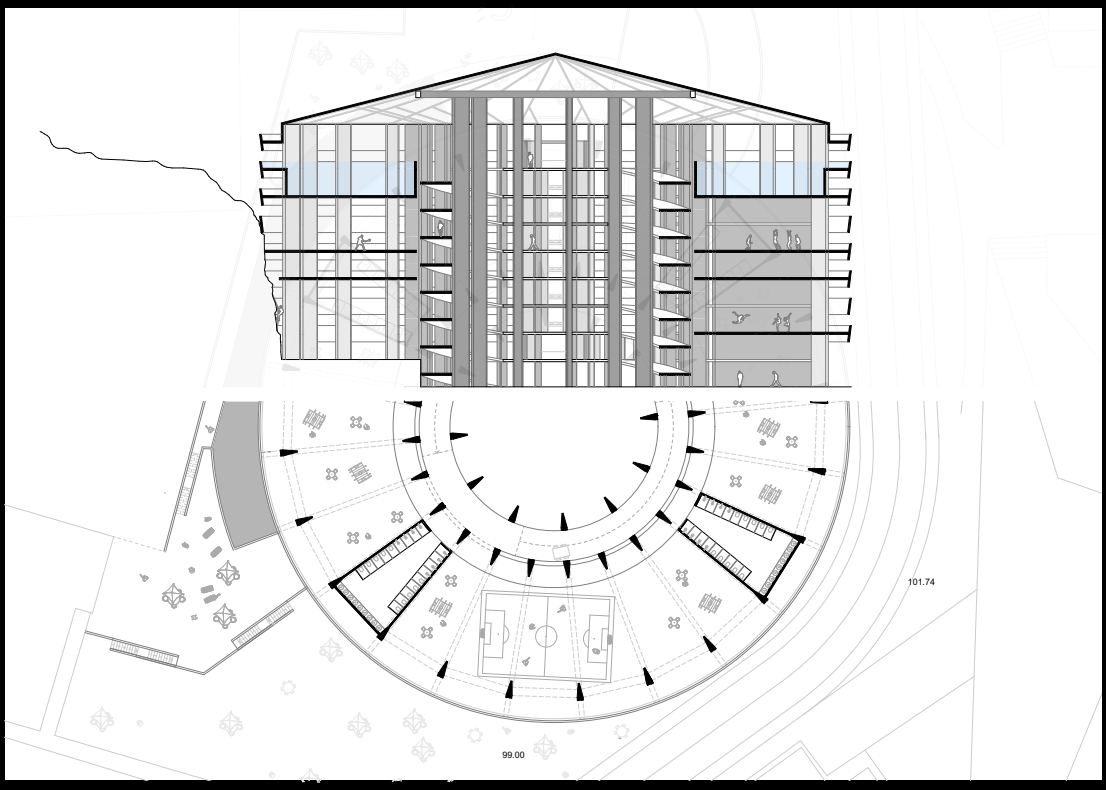


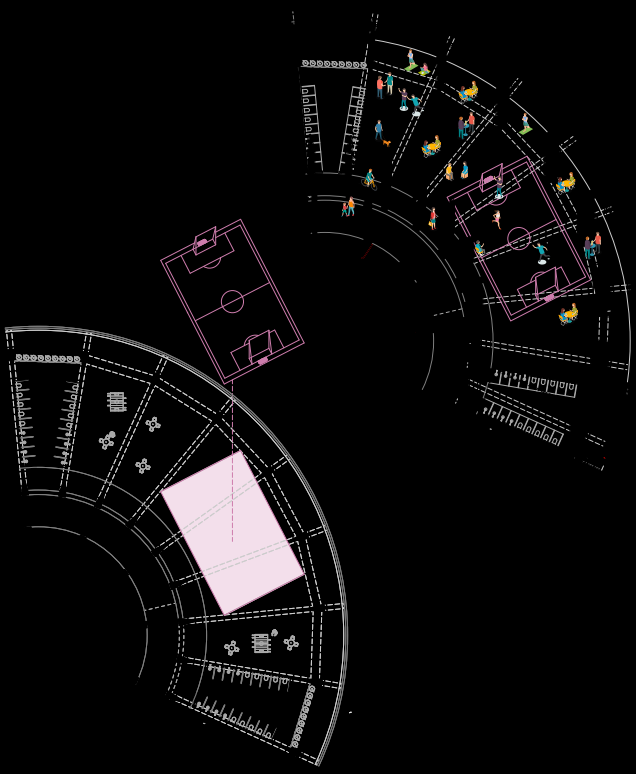


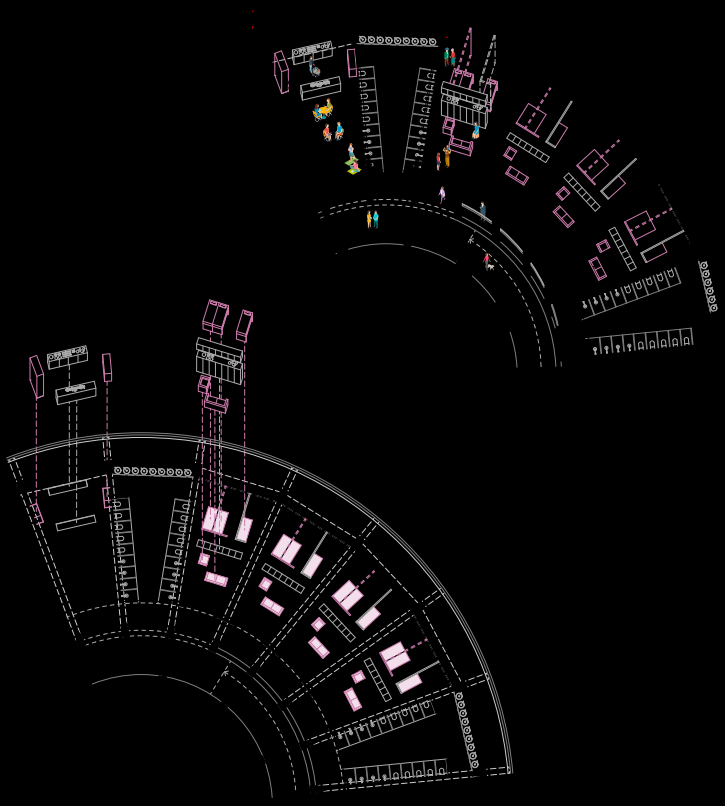
SWIMMING POOL
CITY
CITY
TENNIS FUTSAL
SKATING
CITY
CLIMBING GYM


PUBLIC SWIMMING POOL
HOUSING
CITY
HOUSING
BIKE PARK
HOUSING


101.74
99.00


101.74
99.00






BIKE PARK HOUSING
CITY
PUBLIC SWIMMING POOL
HOUSING
BIKE PARK
HOUSING
Breathing Silo :
Inter-generational co-living
MONO_MOVE_ment

Apresentação projetos UAH!
Pavilhão Áustria
Bienal de Arquitetura de Veneza
setembro de 2025



UAH!ackathon
POLIMI_FAUP
Living at Silo Auto Porto

Letícia Rodrigues
Rita Paralvas
Vitor Menezes

A_09 RUSH

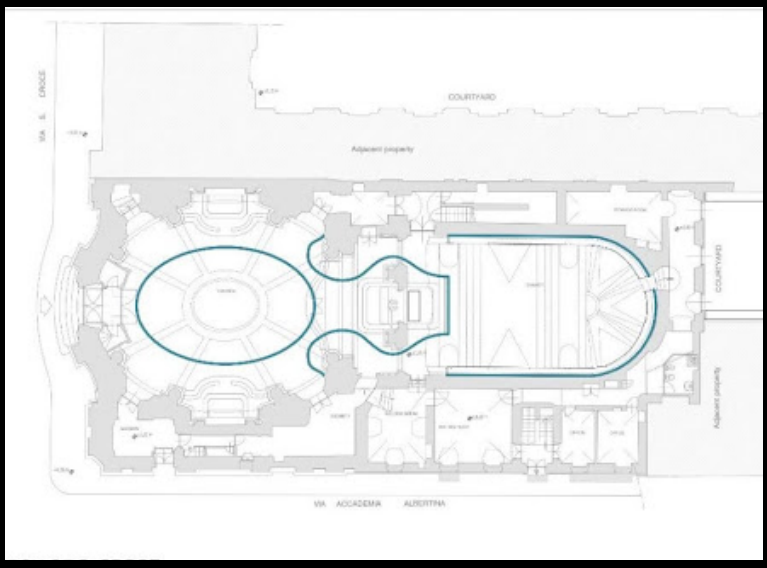
Reimagining Urban
Sacred Heritage





Santa Croce is turned into a public space.
A metalic viel was the chosen material , we were interested in the interaction between light, refletion and sound.
Sunlight will go though and reflect the material, creating changing ambiences during the day.
Sound will improve the immersiveness of the experience.




COURTYARD
Adjacent property
COURTYARD
Adjacent property
VIA ACCADEMIA AUSTRIACA


0 300 600 cm

BLENDED INTENSIVE PROGRAM
Turin, october 2025
Intersecting perspective on the future of architectural religious heritage

Andreea-Florina Popa | UAUIM
Bonin Mahdavi Estalkhsari | PoliTo
Bjarne Vennekens | KU Leuven
Joana Gagliardini | FAUP
Rita Paralvas | FAUP
Shayan Mokhtarpour | PoliTo