

jul – dez / jul – dec

#5 / 2017

guimarães

Cidade Visível / Visible City



guimarães

Cidade Visível / Visible City

#5

jul – dez 2017

Sobre About

Guimarães - Cidade Visível é publicada semestralmente pela Câmara Municipal de Guimarães, tendo como principal missão a divulgação do Concelho de Guimarães nas suas componentes cultural, turística e patrimonial, bem como a partilha de conhecimento gerado a partir da reflexão exercida sobre o seu território, os seus costumes e as suas gentes.

Guimarães - Visible City is a biannual publication of the Guimarães City Hall mainly devoted to the promotion of the Guimarães municipality in its cultural, touristic and patrimonial dimensions, as well as to the sharing of knowledge and insights on its territory, its traditions and its people.

Contacto Contact

Câmara Municipal de Guimarães
Largo Cónego José Maria Gomes
4804-534 Guimarães
Email: cultura@cm-guimaraes.pt

Por decisão dos respetivos autores, os artigos que integram a presente publicação não cumprem o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, com a exceção dos artigos de António José de Oliveira, Filipe Vilas Boas, Jorge Silva e Miguel Melo.

Propriedade Property

**Câmara Municipal
de Guimarães**

Diretor Director

José Bastos

Editor Editor

Paulo Pinto

Apoio Editorial Editorial Support

João Costa

Colaboradores Contributors

**António
Amaro das Neves
António José
de Oliveira
Carlos Correia
Filipe Vilas Boas
Inês Graça
João Almeida
Jorge Silva
Manuela Pimentel
Maria Manuel Oliveira
Miguel Melo
Pedro Moura
Samuel Silva
Vasco Rosa**

Tradução Translation

**TTM - Traduções
Técnicas do Minho**

Capa Cover

Daniel Lima

Design Design

Silvadesigners

Depósito legal Legal deposit

395552/15

ISSN

2183-5403

Tiragem Print Run

1000

Da importância da ilustração

JOSÉ BASTOS

DIRETOR

“A line is a dot that went for a walk”

Paul Klee

Viajar no espaço e deixar a sua marca. É esse o desígnio do ponto que se transforma em linha pela mão do criador formal, dirigindo-se à plateia onde se sentam os “criadores receptivos”. A forma, essa, encarrega-se de absorver as cores e o espaço, gerando o movimento. As Artes Visuais são, assim, uma espécie de “música”, e também elas capazes de se ligarem à expressão da vida interior do ser humano. A ilustração, como arte visual, tem uma função. Ela propõe-se esclarecer, ilucidar. Torna ilustre. Instrui. A ilustração é linguagem, semântica. Quando junto ao texto, adquire paridade em relação a este. Mas vai mais além. Ilustrando-o, toma o seu caminho próprio. Ambos se complementam. Ambos sobrevivem isolados. Ela é importante no livro, na educação, na publicidade, no jornalismo, nos videojogos. Ela é importante no processo criativo. Ela é processo criativo. A ilustração é estética. A ilustração é também importante como espaço de negatividade. Combate a superfície, o polido, o puro reflexo. A ilustração é também o silêncio, o espaço negativo, a sombra carregada. A ilustração é jogo. E jogo é recuo, sedução, insinuação. A ilustração é política. Da importância da ilustração falaremos neste número, a propósito de bienal.

The importance of illustration

JOSÉ BASTOS

DIRECTOR

“A line is a dot that went for a walk”

Paul Klee

Traveling in space and leaving one's mark. That is the intent of the dot that becomes a line by the hand of the formal creator, while addressing the audience where “receptive creators” are seated. The form itself will deal with absorbing the colors and the space, generating the movement. Visual Arts are, thus, a sort of “music,” as they, too, are able to connect to the expression of the human being's inner life. Like visual art, illustration has a function. It intends to clarify, elucidate. It becomes prominent. It instructs. Illustration is language, semantics. When combined with text, it gains parity in relation to it. But it goes a step further. By illustrating it, it embarks on its own path. Both complement each other. Both survive separately. It is important in the book, in education, in advertising, in journalism, in videogames. It is important in the creative process. It is creative process. Illustration is esthetics. Illustration is also important as a space for negativity. It fights the surface, that which is polished, pure reflection. Illustration is also silence, the negative space, the loaded shadow. Illustration is game. And game means backing up, seduction, insinuation. Illustration is politics. We will talk about the importance of illustration in this edition, with regard to the biennial.

	HISTÓRIA	8	HISTORY
	Vou à Oliveira		
	ANTÓNIO AMARO DAS NEVES		
ARQUITETURA O Paço dos Duques de Bragança MARIA OLIVEIRA E INÊS GRAÇA	ILUSTRAÇÃO Ler com olhos de ver PEDRO MOURA	32	ILLUSTRATION
ARQUITETURA Arranjo urbanístico do Largo de Donães no Centro Histórico de Guimarães MIGUEL MELO	HISTÓRIA Dinâmicas da arquitetura religiosa, pública e privada de Guimarães nos séculos XVII e XVIII ANTÓNIO JOSÉ DE OLIVEIRA	66	HISTORY
LITERATURA 150 anos de Raul Brandão VASCO ROSA	PORTEFÓLIO O Sangue todo na Cabeça MANUELA PIMENTEL	88	LITERATURE
		94	PORTFOLIO

ARTE

14

ARTS

ENTREVISTA / INTERVIEW

Nuno Cardoso: nem regra, nem exceção

SAMUEL SILVA

ILUSTRAÇÃO

40

ILLUSTRATION

Luís Filipe de Abreu, ilustrador

JORGE SILVA

LITERATURA

78

LITERATURE

Ave Blues

JOÃO ALMEIDA

105

ENGLISH TEXTS

ARQUITETURA

50

ARCHITECTURE

Arquitectura com Autor

FILIPE VILAS BOAS

COMUNIDADE

82

COMMUNITY

Outra Voz - Um conjunto de emoções fortes

CARLOS CORREIA

Citânia de Bracara / Iron Age Site
Fotografia / Photography
Paulo Pacheco





Vou à Oliveira

Nas culturas mais enraizadas, os topónimos são reflexos da história, podendo ser as últimas sobrevivências de lugares que se desconheciam ou se julgavam completamente extintos.

In more deeply rooted cultures, toponyms are reflections of history, which can be the last surviving vestiges of places that were unknown or which were thought to be completely extinct.

A posição que o homem ocupa à face da Terra resulta, em larga medida, do modo como se serve de uma linguagem complexa, codificada em estruturas linguísticas, para descomplicar a sua interacção com os outros e com o meio envolvente. Dar nomes aos outros homens, aos objectos, às ferramentas, aos gestos, às acções, aos lugares é um processo de simplificação da percepção do mundo e da existência. Se alguém diz “— Vou à Oliveira”, quem o escuta percebe, de imediato, onde vai e, provavelmente, o que vai lá fazer. Se aquele lugar não tivesse um nome, a mensagem teria grandes dificuldades de expressão e de compreensão.

A toponímia (do grego *topos*, lugar, e *onyma*, nome) é uma área de conhecimento do campo da linguística assumida como ciência auxiliar de diferentes disciplinas, como a geografia, a antropologia ou a história. O seu objecto de estudo é a identificação e enumeração dos nomes dos lugares e a reconstrução da sua origem e do seu significado. Um topónimo designa uma realidade geográfica — uma montanha, um vale, um rio, uma aldeia, uma vila, uma cidade, uma rua, uma praça. Diversos factores participam na sua origem, reflectindo, por regra, uma particularidade presente ou pretérita do sítio que designa.

Nas culturas mais enraizadas, os topónimos são reflexos da história, podendo ser as últimas sobrevivências de lugares que se desconheciam ou se julgavam completamente extintos. Francisco Martins Sarmento, pioneiro da arqueologia portuguesa, sabia bem da importância da toponímia para a descoberta e a interpretação da história dos sítios e da sua ocupação humana. Nas suas peregrinações por montes e vales do Noroeste peninsular, perguntava por ruínas, cacos, lendas, tradições, mouros, mouras e nomes de lugares: castro, crasto, citânia, citaina, cividade, cidade, castelo, *castêlo*. As informações que recolheu a partir de referências toponímicas colocaram no mapa arqueológico português muitos sítios antes esquecidos.

Ao contrário do que sucede, por exemplo, na Rússia, onde Sampetersburgo foi Petrogrado, para depois ser Leninegrado e voltar a ser Sampetersburgo, em Portugal os nomes

das povoações têm carácter permanente, não estando sujeitos a alterações induzidas por transformações políticas. Guimarães, descontando as sucessivas variações ortográficas decorrentes da evolução da língua, foi sempre Guimarães. Porém, não podemos dizer o mesmo das suas ruas, ruelas, praças e pracetas.

Nem sempre foi assim. Até à segunda metade do século XIX, prevaleceu a estabilidade toponímica. A rigorosíssima planta de Guimarães, datada de meados do século XVI, que D. João VI levou para o Brasil e que pertence ao acervo da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, identifica pelos nomes cerca de três dezenas de ruas, praças e lugares da vila e dos seus arrabaldes. Embora de alguns não saibamos o significado nem a origem, é certo que todos partilham um elemento comum: remetem para um traço identificador do lugar, seja uma característica física (Rua Escura, das Flores, de Gatos, aliás, de Entre Regatos), ou uma construção dominante, civil (Rua do Castelo, Rua Nova do Muro, Rua da Cadeia, Cano das Gafas, que se refere ao aqueduto que transportava a água para a vila e à gafaria ou recolhimento de leprosas que ali existia), ou religiosa (Santa Luzia, S. Francisco, S. Sebastião), ou actividades económicas predominantes (Campo da Feira, Hortas do Prior, Rua da Sapataria, Rua dos Mercadores).

Quando, já no início do século XVIII, o Padre Torcato Peixoto de Azevedo escreveu as suas *Memórias ressuscitadas da antiga Guimarães*, continuava a prevalecer a constância toponímica. A vila tinha crescido, estendendo os seus arrabaldes. O número de ruas e de praças nomeadas no texto quase triplica em relação à planta do século XVI. Os nomes já conhecidos mantêm-se e os que agora aparecem remetem para características dos lugares (Ramada, Trigais, Lajes, Guardal, Fornos, Poço), para estabelecimentos religiosos (Misericórdia, S. Lázaro, S. Paio, S. Domingos), para elementos arquitectónicos (Pelourinho, Postigo, Fonte Nova) ou para actividades económicas (Praça do Peixe, Couros, Ferraria). Em nenhum caso encontrámos referência a acontecimentos históricos ou a pessoas concretas (é certo que há um Rocio do Mestre-Escola, mas

A posição que o homem ocupa à face da Terra resulta, em larga medida, do modo como se serve de uma linguagem complexa, codificada em estruturas linguísticas, para descomplicar a sua interacção com os outros e com o meio envolvente



esta designação remete para a função e não para qualquer dos seus titulares). Nos cento e cinquenta anos que se seguiram à obra do padre Torcato, a estabilidade continuou a marcar a toponímia vimaranense.

A propensão para alterações topográficas ao sabor de modas políticas ou comemorativas inaugurou-se em Guimarães em 1853, quando D. Maria da Glória elevou a vila a cidade. Guimarães agradeceu dando o nome da rainha à sua artéria mais importante, que ia da Porta da Vila à Praça da Oliveira e que passou a designar-se Rua da Rainha D. Maria II.

Passariam dez anos até à consumação do segundo acto desta nova moda topográfica. Aconteceu no dia 20 de Março de 1863, em que se assinalou a transferência do Padrão de S. Lázaro para o local onde hoje se encontra, com o propósito de desimpedir a circulação na Rua de Gatos, a principal via de comunicação com Famalicão. A Rua de Gatos (expressão apocopada da designação original, Rua de Entre Regatos, por correr entre os dois cursos de águas

que abraçam a cidade e confluem logo a seguir a S. Lázaro, os rios de Couros e de Santa Luzia), tomou o nome do rei D. João I, iniciador da dinastia de Avis e devoto da Senhora da Oliveira.

Quase uma década depois, a 10 de Julho de 1872, o conjunto composto pelas Ruas do Poço e do Gado e o Largo dos Laranjais foi rebaptizado como Rua D. Luís I, rei que tinha acabado de visitar a cidade. No início do último quartel de oitocentos, Guimarães já tinha três ruas com nomes régios, mas ainda ninguém se lembrara de atribuir o nome do rei fundador a uma rua ou praça da cidade que se regozijava de lhe ter servido de berço.

No mais, por aqueles tempos as inovações topográficas decorriam de *melhoramentos* urbanísticos que abriram novas ruas, baptizadas com nomes ligados à história de Guimarães: Conde D. Henrique, senhor do Condado Portucalense, Paio Galvão, vimaranense do século XIII que chegou a cardeal, Gil Vicente, escritor do século XVI. A única excepção significativa aconteceu em 1873, com a mudança de

nome da antiga Rua da Fonte Nova, que o povo então conhecia pelo nome de um famoso taberneiro que ali exerceu o seu ofício, o *Mata Diabos*, e que passou a ser, oficialmente, a Rua de Santo António.

O advento da *modernidade* na prática toponímica vimaranense, em que se quebrou definitivamente o princípio secular da estabilidade dos nomes das ruas, pode ser datada de 1880. Naquele ano, quando o país celebrava a passagem do terceiro centenário da morte do autor dos *Lusíadas*, a Câmara de Guimarães, reunida em sessão pública no dia 10 de Junho, decidiu atribuir o nome do poeta à Rua Nova das Oliveiras. Na mesma sessão, foi decidido passar a designar o Largo do Pelourinho, também conhecido como Largo da Rua de Couros, pelo nome de Largo do Trovador, em memória do primeiro poeta português, Manuel Gonçalves, de quem não se conhece um único verso, mas que teria nascido na Rua de Couros.

No dia 27 de Outubro de 1887, a Câmara decidiu, finalmente, dar o nome de D. Afonso Henriques ao Terreiro de S. Francisco, onde já estava o monumento concebido por Soares dos Reis, inaugurado na semana anterior. Na mesma data, foi atribuído ao Terreiro da Misericórdia o nome do deputado Franco Castelo Branco, que tinha conquistado o coração dos vimaranenses, pela sua acção no contexto do conflito brácaro-vimaranense.

Os últimos anos da monarquia em Guimarães foram relativamente contidos no tocante a inovações toponímicas. Em Janeiro de 1890, deu-se o nome do explorador colonial Serpa Pinto à nova rua que atravessou a muralha para ligar os Palheiros à estrada de Fafe. Ao findar do mesmo ano, em tempo de exaltação contra o ultimato inglês, foi decidido chamar Tenente Valadim, outro dos protagonistas das campanhas de África, à rua que iria desde S. Lázaro até à avenida

P. 10
Terreiro de S. Sebastião /
Praça D. Afonso Henriques /
Passeio da Independência /
Largo Sidónio Pais / Largo do
Prior do Crato / Largo 28 de
Maio / Largo 25 de Abril
S.Sebastião Yard / D.
Afonso Henriques Square /
Independência Walkway /
Sidónio Pais Square / Prior do
Crato Square / 28 de Maio
Square / 25 de Abril Square

P. 11
Placa toponímica de Tuy
Toponym plate of Tuy



Placa toponímica de Guimarães
Toponym plate of Guimarães

12



de ligação do Toural à estação, que nunca saiu do papel. No dia seguinte à morte de Francisco Martins Sarmento, a 9 de Agosto de 1899, foi atribuído o seu nome ao largo onde está implantado o palacete onde viveu. Em Janeiro de 1902, seria a vez do primeiro presidente da Sociedade Martins Sarmento, José Sampaio, ter o seu nome na rua que sai das Hortas em direcção à Costa. Uns dias antes, já o influente Francisco Agra tinha tomado o lugar de Santa Luzia na toponímia vimaranense.

O 5 de Outubro de 1910 produziu uma verdadeira revolução na toponímia vimaranense. Os nomes das ruas foram republicanizados, a começar pela Rua da Rainha, que passou a Rua da República e pela Rua de D. Luís I, que passou a denominar-se 5 de Outubro. João Franco foi deposto do largo a que dava nome, que recuperou a designação de Campo da Misericórdia. O Campo da Feira passou a Campo da República Brasileira. A antiga Rua das Molianas, que então se chamava Rua da Alegria, foi transformada na Rua da Liberdade. O Largo do Seminário-Liceu, antigo Terreiro das Claras, recebeu o nome de Francisco Ferrer, pedagogo, anarquista e anticlerical militante catalão, provocando acesa controvérsia na imprensa local. As avenidas da Indústria e do Comércio passaram a ostentar os nomes de heróis republicanos, Miguel Bombarda e Cândido dos Reis. No seu frenesi renovador, a República não esqueceu figuras vimaranenses: o Largo dos Trigais passou a ser o Largo do Dr. Alberto Sampaio, a Rua de S. Paio tornou-se na Rua Dr. Avelino Germano e a Rua de Santa Cruz, Rua Padre António Caldas.

Daqui para a frente, as mudanças de orientação política no país passaram a corresponder, por regra, renovações toponímicas. Apagavam-se nomes das placas, inscreviam-se outros. Para uma simples enumeração sistemática dessas alterações não nos chega o tempo nem o espaço, pelo que nos fixaremos num exemplo paradigmático, o do sítio que fica entre o local de assentamento da antiga igreja de S. Sebastião e o topo Sul do Toural. Manteve seu nome natural, Terreiro de S. Francisco, até 1887, quando passou a designar-se Praça de D. Afonso Henriques. Em 1911, a República

decidiu transferir a estátua do rei para o centro do Toural, levando consigo o nome da praça, que passou a designar-se por Passeio da Independência, nome que vigorará até 1918, quando os camaristas monárquicos decidiram atribuir-lhe o nome do presidente-rei. Foi efémero o Largo Sidónio Pais. Morto Sidónio, recebeu o nome do Prior do Crato. Finda a Primeira República, nova mudança de designação: o largo pas-

Em aqui chegando, percebe-se que, para que o nome de um lugar se afirme, o que prevalece não é a decisão administrativa, mas sim a sua apropriação pelo uso corrente. Não faltam em Guimarães exemplos de sítios que o povo continua a chamar por nomes diferentes das designações oficiais: Palheiros, Rua de Santa Luzia, Tulha, Campo da Feira, etc. Dir-se-ia que prevalece o princípio dos nomes históricos. No entanto, o que prevalece é o princípio da apropriação colectiva, como a seguir se demonstra.

Há em Guimarães uma praça que perpetua uma tal Condessa do Juncal, aliás Amélia Augusta Ferreira Cabral Pais do Amaral Vieira da Mota, que poucos saberão dizer quem foi, mas que o povo persiste em ignorar, designando-a como a Feira do Pão. Poderíamos supor que o nome do Largo Condessa do Juncal foi uma imposição administrativa a que o povo não aderiu, preferindo continuar a chamar aquele lugar pelo seu nome histórico. Porém, a realidade é diferente: quando a Câmara a baptizou, em 1918, com o nome de uma quase desconhecida que tinha beneficiado a Misericórdia no seu testamento, aquela praça não tinha nome histórico, até porque não tinha grande história, já que só começou a existir em 1911, após a demolição do Recolhimento do Anjo. Já era Largo Condessa do Juncal há quase uma década quando ali começou a funcionar a feira do pão (e, logo a seguir, a feira do leite, o outro nome pelo qual a praça também é conhecida). O que prevaleceu foi o nome que remete para uma característica identificativa da praça, a sua função de mercado do pão e do leite.

E assim continuará a ser. ●

O velho Terreiro de S. Francisco também aderiu à revolução e passou a chamar-se Largo 25 de Abril. Porém, a maior parte dos vimaranenses nem se apercebe que aquele sítio tem nome próprio, já que, para quase todos, faz parte do Toural.

sou a assinalar a data da implantação da Ditadura Militar, 28 de Maio. Assim ficou por mais de quatro décadas, até que a democracia chegou a Portugal, em 1974. O velho Terreiro de S. Francisco também aderiu à revolução e passou a chamar-se Largo 25 de Abril. Porém, a maior parte dos vimaranenses nem se apercebe que aquele sítio tem nome próprio, já que, para quase todos, faz parte do Toural.

FONTES DAS DESIGNAÇÕES TOPONÍMICAS

Planta de Guimarães de c. 1569, da Fundação da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Azevedo, Padre Torcato Peixoto de Azevedo, *Memórias Ressuscitadas da Antiga Guimarães*, Porto, Typographia da Revista, 1845.
Caldas, Padre António, *Guimarães, Apontamentos para a sua História*, Porto, 1881, 2 volumes
Meireles, Maria José Marinho de Queirós, *Opatri-mónio urbano de Guimarães no contexto da idade contemporânea (Séc. XIX-XX): permanências e alterações*, Dissertação de mestrado em Arqueologia Urbana, Universidade do Minho, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/9012>

Nuno Cardoso: nem regra, nem excepção

ENTREVISTA INTERVIEW

Sou um criador contemporâneo, ligado ao teatro de repertório, com uma linguagem muito específica, que tem a ver com uma leitura contemporânea de matéria teatral.

I am a contemporary creator, linked to repertoire theater, with a very specific language, which has to do with a contemporary reading of theater material, which means its theatrical revisiting.

Está a celebrar 20 anos de carreira e tem um lugar particular no teatro em Portugal: ninguém se atira ao repertório clássico como Nuno Cardoso. Na última década, habituamo-nos a ver o seu Ao Cabo Teatro em Guimarães.

Tem estado a celebrar 20 anos de carreira como criador. Quando estreou “Subterrâneo” [Centro Cultural Vila Flor, Janeiro 2016], apresentou-o como um “ponto de situação”. Foi esclarecedor para perceber onde está afinal?

NUNO CARDOSO: Nessa celebração usei o mote “Vida, Morte e Canas de Senhorim”. Só vou terminar esse trajecto em Setembro, com o “Canas de Senhorim”, que espero fazer com o meu pai. Trabalhei com o Luís [Araújo] no “Subterrâneo” e com o John Romão no “O Naufrago”. Isto deu para ver à distância o que foi o meu percurso. Desde o aluno de Direito que entra um bocadinho à sorte no CITAC [Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra], à forma como me construí como criador. Ao contrário das gerações anteriores, a minha geração – se é que podemos falar de uma geração de criadores com a minha idade – não desenvolve os seus projectos em cima de uma ideia de companhia com um programa para executar, antes enquanto criador individual. E só se define em retrospectiva.

Como se define?

NC: Sou um criador contemporâneo, ligado ao teatro de repertório, com uma linguagem muito específica, que tem a ver com uma leitura contemporânea de matéria teatral, o que implica a sua revisitação dramatúrgica. O meu tipo de trabalho é apenas um bocadinho da miríada de formas de trabalhar teatro que existem. Não é regra, nem exceção. É só mais uma forma de fazer.

O facto de trabalhar repertório clássico coloca-o, ainda assim, num lugar muito particular do que é a criação em Portugal.

NC: Eu acredito que quase toda a tradição dramatúrgica ocidental tem, de uma forma concisa e fulminante, quase todos os nossos assuntos. Não há melhor





16





sítio para reflectir sobre a absoluta loucura que é a hecatombe “trumpiana” nos Estados Unidos do que num texto do Shakespeare. Em Portugal posso ser particular, mas lá fora, não. O que eu faço, lá fora, é norma.

O que explica isso?

NC: Portugal é um mercado muito pequeno e com um gosto muito estreito. A tradição pós-moderna chegou rapidamente com várias pessoas a proporem coisas novas, como o Teatro Praga e a Mala Voadora, etc. Isso fez com que as pessoas que trabalhariam como eu, a partir de repertório, tenham tido uma razia quase total.

Teme que haja um desgaste do público em relação às suas propostas?

NC: Sim, claro. Tenho consciência que algum dia vou deixar de ser interessante. A questão é sempre se um criador tem ou não vitalidade. Algum dia vou perdê-la. Para já ainda não a perdi.

Não são muitos os teatros municipais com predisposição para a co-produção. Onde está o problema?

NC: Uma estrutura como a nossa, independente, com um subsídio de 70 mil euros anuais, só consegue fazer as maiores digressões que são feitas em Portugal com o apoio de alguns co-produtores, nomeadamente Guimarães e o Porto. Esta é, acima de tudo, uma questão de dinheiro. Isso isentou os programadores de fazer co-produções ou de verem isso como o seu objectivo fundamental. E isso tornou o mercado muito mais aleatório. Em termos de criação, Portugal tem os apetrechos todos, mas estão atrofiados em termos orçamentais. Não se tomam decisões arriscadas no teatro em Portugal.

Há também um problema político?

NC: Há um entendimento quase estatístico da cultura. Uma instituição que até consegue arriscar está muito dependente da aprovação, dos níveis de público, do impacto que tem na sociedade, etc. O poder político tem que perceber que está em jogo uma luta titânica entre aquilo que não é famoso e deixa um lastro e aquilo a que toda a gente adere, mas que na semana a seguir já desapareceu. O teatro só existe

e só é saudável se houver teatro de vanguarda, teatro pós-moderno, teatro de repertório, teatro comercial, teatro-círco, teatro amador, teatro nas escolas, etc. A única parte que é sustentável – e mesmo assim em Portugal não completamente – é o teatro comercial. Neste momento, se os decisores políticos não perceberem que preservar esta diversidade é vital e que é necessário investir, estaremos mal.

Então não é apenas um problema de dinheiro?

NC: A falta de dinheiro leva a contracções, a improvisação. Isso faz com que sejam queimadas etapas e processos de formação aos criadores, aos programadores, aos decisores políticos. O que devia acontecer era um programador ter um conjunto de experiências que lhe permitam tornar-se num decisor político, que é escolhido pela sua competência. Agora, se há um conjunto de saltos, esse percurso nunca será feito. E o decisor político será sempre político. Para termos este secretário de Estado da Cultura [Miguel Honrado], quantos outros tivemos completamente distantes do meio?







É preciso que tudo o que se faz esteja extremamente fundamentado em pensamento e não em moda.

Teve experiência durante quase dez anos no Teatro Carlos Alberto como programador. Vê-se a voltar a uma experiência desse tipo?

NC: Não me imagino a voltar se não for como criador também. É bom desenvolver um projecto de outra forma e até com outras premissas e outra intervenção na cidade. Como criador essa experiência também me faria reflectir de outra maneira e refrescar-me. E pôr em prática muitas coisas em que penso e sobre as quais falo.

Onde é que o artista contamina o programador e onde é que o programador contamina o artista?

NC: Eu nunca teria capacidade de dimensionar os meus projectos e de os projectar no país se não fosse também programador. Eu programo a minha estrutura com ciclos de pensamentos, atenção aos públicos. Há todo um trabalho por trás do trabalho artístico que desenvolvo. Quando procuro co-produtores, quando procuro teatros, encontro muito mais recepção porque o faço. Por outro lado, a maneira como eu vejo a programação, para além de todos os critérios estatísticos e as taxonomias a que somos obrigados, tem por raiz uma ideia de intervenção artística no “habitat” em que estou inserido. Tem sempre uma ligação muito concreta e reconhecível com as pessoas.

O programador também tem que perceber o lugar em que está.

NC: Quando programo o Ao Cabo Teatro não penso no Porto, penso na região. Esta é a região mais rica do país em termos culturais e que vai de Aveiro a Braga. Temos um eixo Atlântico de 100 e tal quilómetros: Braga, Guimarães, Porto, Ovar, Aveiro. Tudo isto pode ter repercuções em termos de trabalho e de lastro cultural na região. Depois há uma miríada de pequenos teatros à volta e que neste momento lutam por um sentido. Conseguimos chegar a Vila Real e a Bragança. O Norte em si tem que ser pensado em rede em termos de programação. Mas uma rede que não

seja um cartólogo. Esse é o grande trabalho a fazer.

Nesse ecossistema do eixo litoral Norte, qual é o lugar de Guimarães?

NC: Se fosse uma constelação, Guimarães, nestes últimos anos, fixou-se como a Estrela Polar. Em termos teatrais, a gestão de Guimarães foi incrivelmente sábia. No sentido de que não deu passos maiores nem mais pequenos do que devia. Passou agora por um alguns problemas, mas manteve uma coerência e criou uma estabilidade. É um dos pontos de apoio para a minha companhia, como é o Porto. Ainda por cima, Guimarães definiu-se de uma forma muito específica. Por um lado, é abrangente, mas por outro lado tem uma personalidade muito própria.

E a nível de infra-estruturas?

NC: Nem toda a gente tem noção do esforço de Guimarães para sustentar todas as infra-estruturas criadas com a Capital Europeia da Cultura de 2012. Isso pode estar sujeito a crítica, mas as pessoas não têm consciência da quantidade de infra-estruturas que Guimarães ganhou e como é difícil fazer um malabarismo com tudo isso. O papel de Guimarães é importantíssimo.

Em termos de público, houve uma evolução ao longo desta década que leva de apresentações regulares na cidade?

NC: O público cultiva-se e torna-se muito mais específico e com mais conhecimento. Como criador tenho uma relação um bocadinho equívoca com os públicos. Raramente nos cruzamos. Mas sim, há uma definição específica do que é o público de Guimarães. Há vários públicos em Guimarães que coabitam, ao contrário do que acontece no Porto, por exemplo, e isso é interessante.

O público é diferente em função das cidades?

NC: É, completamente. Porto, Lisboa, Guimarães, todas têm gostos diferentes. Isso sente-se. Cada público é um público. A minha linguagem é muito mais familiar em Guimarães ou no Porto, que são as nossas duas cidades matriciais, do que em Lisboa. ●

P. 15, PP. 18–20
Fotografia / Photography
 João Tuna
"Veraneantes" (2017), Nuno Cardoso

PP. 16–17
Fotografia / Photography
 João Tuna
"Misanthropo" (2016), Nuno Cardoso

ARQUITETURA

MARIA MANUEL
OLIVEIRA
INÊS LOURENÇO
GRAÇA

ARCHITECTURE

O Paço dos Duques de Bragança

Contribuição da planta de Guimarães para o seu conhecimento

Ao longo dos seus seis séculos de existência o Paço dos Duques de Bragança nunca perdeu um lugar proeminente na cidade de Guimarães.

Throughout its six centuries of existence, the Palace of the Dukes of Braganza never lost its place of prominence in the city of Guimarães.

O presente artigo resulta do trabalho que tem vindo a ser desenvolvido pelo Centro de Estudos da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, em permanente articulação com a Doutora Isabel Fernandes, directora do Paço dos Duques de Bragança, do Castelo de Guimarães e do Museu Alberto Sampaio, e investiga a génesis e evolução arquitectónica do Paço dos Duques de Bragança. Este estudo, integrando o conhecimento entretanto produzido sobre o edifício, procura contribuir para uma mais ampla percepção das intervenções de que foi sendo objecto nos séculos passados e, simultaneamente, compreender o seu protagonismo na linhagem paçal a que pertence.

1.

Ao longo dos seus seis séculos de existência o Paço dos Duques de Bragança nunca perdeu um lugar proeminente na cidade de Guimarães: proeminência física – testemunhada pela sua, desde sempre, perene afirmação no *skyline* urbano; proeminência simbólica, enquanto imagem profundamente enraizada na memória colectiva vimaranense, que o reconhece como objeto icónico na história da cidade - e na história do país; e, ainda, proeminência institucional, quer pelo seu carácter de moradia originária de uma das mais elevadas famílias do Reino, quer pela sua adaptação a Residência Oficial do Presidente da República no Norte, em 1959, cinco séculos depois da sua construção.

Esse reconhecimento é-nos transmitido, também, pela sua visibilidade e projecção. Imediatamente na esteira do Castelo de S. Jorge e do Mosteiro dos Jerónimos, o Paço dos Duques foi, no ano transacto, um dos monumentos mais visitado do país¹.

Entre períodos de grande exaltação e outros de evidente declínio, a cronologia

do Paço dos Duques é conhecida e tem vindo a ser amplamente estudada e divulgada. Trata-se de um edifício cuja construção se iniciou no primeiro quartel do século XV a mando de D. Afonso, 1º Duque de Bragança, não existindo a certeza de que tenha chegado a ser, alguma vez, devidamente concluído². Muito em breve conheceu um longo período de abandono parcial, originado pela morte da Duquesa de Bragança, D. Constança de Noronha, em 1480. Apesar desta decadência e consequente silêncio a que se viu remetido, o Paço foi sempre identificado na cidade como um dos seus mais importantes ícones. Sabemo-lo, nomeadamente, por notícias do século XVII, quando a Câmara protestou veemente contra a autorização real para os frades capuchos utilizarem a pedra do edifício na construção do seu convento, referindo-se-lhe como “[a] obra mais notável que nesta villa vesita toda pessoa grande que vem a ella (...)³”.

Voltamos a ter notícias suas a propósito das invasões napoleónicas, quando em 1807 foi aquartelado, tendo permanecido ocupado pelo Exército até à sua cedência ao Ministério da Instrução, em 1935. Reconhecida a sua importância, à escala nacional, pelo Estado Novo, abriu-se assim o último grande ciclo do Paço enquanto edifício de representação, num crescendo que se prolonga até aos nossos dias.

A intervenção da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) iniciou-se pouco depois, estendendo-se por duas décadas, até 1959, ano em que o Museu Paço dos Duques de Bragança foi inaugurado, tendo a obra sido enaltecida através de uma retórica política que perdura, ainda, associada à sua imagem: “E, finalmente, na Primavera de 1937, começa-se a maior obra vimaranense dos últimos cinco séculos – a reintegração dos famosos Paços dos Duques de Bragança e Guimarães, que

esta gloriosa cidade deve, exclusivamente, ao Génio, à Cultura e ao Patriotismo de Salazar.”⁴

Dando nota do relevo que lhe foi atribuído, aí se instalou, também, a Residência Oficial do Presidente da República no Norte.

2.

A história do Paço, apesar de bastante investigada apresenta, ainda hoje, substanciais interrogações e lacunas. O avançado estado de ruína em que se encontrava quando foi intervencionado pela DGEMN, favoreceu uma aberta controvérsia sobre a adequação das opções arquitectónicas assumidas.

Essa polémica deu origem à difusão, e genericamente aceite, catalogação do actual edifício, quer como uma ‘invenção’ do Estado Novo - fruto da sua política em promover, enquanto expressão arquitectónica oficial, a exaltação da identidade patriótica -, quer como uma interpretação demasiado livre do arquitecto Rogério de Azevedo.

Estudos recentes sobre o Paço dos Duques de Bragança têm vindo, no entanto, a revalorizar a monumentalização de que foi alvo, em particular encontrando no projecto de Rogério de Azevedo o reflexo de uma extensa investigação – desenvolvida pelo próprio, e amplamente apoiada pela pesquisa de Alfredo Guimarães, grande impulsionador do restauro do Paço – e de um conhecimento histórico notável.

A atenção dada à pré-existência pelo seu projecto, cujas opções se reconhecem deduzidas a partir desse saber e não em retóricas de cariz nacionalista,⁵ permite colocar a hipótese de estarmos perante um dos paços portugueses em que a traça original quattrocentista se encontra mais presente⁶, apesar da extensa reconstituição que foi alvo.

3.

Fundamental para possibilitar este novo olhar sobre o edifício contemporâneo foi a revelação em 2005, por Maria Dulce Faria⁷, da existência da planta quinhentista “De Guimarães”, posteriormente divulgada em Portugal por Mário Gonçalves Fernandes⁸. Esta carta encontra-se, desde 1810, na Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, integrando o volume “Mappas do reino de Portugal e suas conquistas collegidos por Diogo Barbosa Machado”⁹, juntamente com onze outras do mesmo período, que serão do segundo ou terceiro quartel do século XVI¹⁰.

Não estando assinada, a planta “De Guimarães” – juntamente com a “De Vila do Conde”, que pertence ao mesmo conjunto –, não acolhe ainda consenso sobre a sua datação e encarregados. Se alguns investigadores associam a encomenda destas duas plantas à família de Bragança¹¹, uma vez que a ela pertencia Vila do Conde (adquirida pelo Infante D. Duarte e herdado por sua esposa, D. Isabel de Bragança), bem como Ducado de Guimarães (oferecido por D. Teodósio, Duque de Bragança, a D. Duarte, como dote de casamento), já Rafael Moreira as atribui a Simão de Ruão, que se encontrava à época na região do Porto, a mando do Cardeal D. Henrique, a “desenhar os lugares onde se construirão novas fortificações”¹².

Pese embora o facto de diferentes conclusões sobre a autoria e/ou encomenda conduzirem a propostas de datação também não coincidentes – o último inclinando-se para o terceiro quartel do século XVI (1568-70), os primeiros para data anterior, c. 1540¹³ – é um facto que a proximidade temporal da planta “De Guimarães” à construção do edifício nos permite considerar a pormenorizada representação do Paço que nela surge, bastante fiel à sua espacialidade original. Esta acuidade é-nos sugerida pela sua exactidão métrica, que percorre várias escadas – desde a urbana à do edificado –, testada através de um exercício de sobreposição a levantamentos actuais.



P. 24

Perfis elevados e rebatíveis.

A partir de "De Guimarães", c.1569, planta de autor desconhecido, in: Coleção Diogo Barbosa Machado da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Fot. CE.EAUM, 2016)

High and foldable profile

According to "De Guimarães", c.1569, plant of unknown author, in: Coleção Diogo Barbosa Machado da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Collection of Fundação Biblioteca Nacional (Fot. CE.EAUM, 2016)

"De Guimarães", c.1569, planta de autor desconhecido, in: Coleção Diogo Barbosa Machado da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Fot. CE.EAUM, 2016)

"De Guimarães" c.1569, plant of unknown author, in: Coleção Diogo Barbosa Machado da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Collection of Fundação Biblioteca Nacional (Fot. CE.EAUM, 2016)

P. 25

"De Guimarães", c.1569, planta de autor desconhecido, in: Coleção Diogo Barbosa Machado da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional. Encontram-se assinalados os acessos à vila e o seu sistema defensivo, assim como, as portas e torres da Vila Alta. (CE.EAUM, 2017)

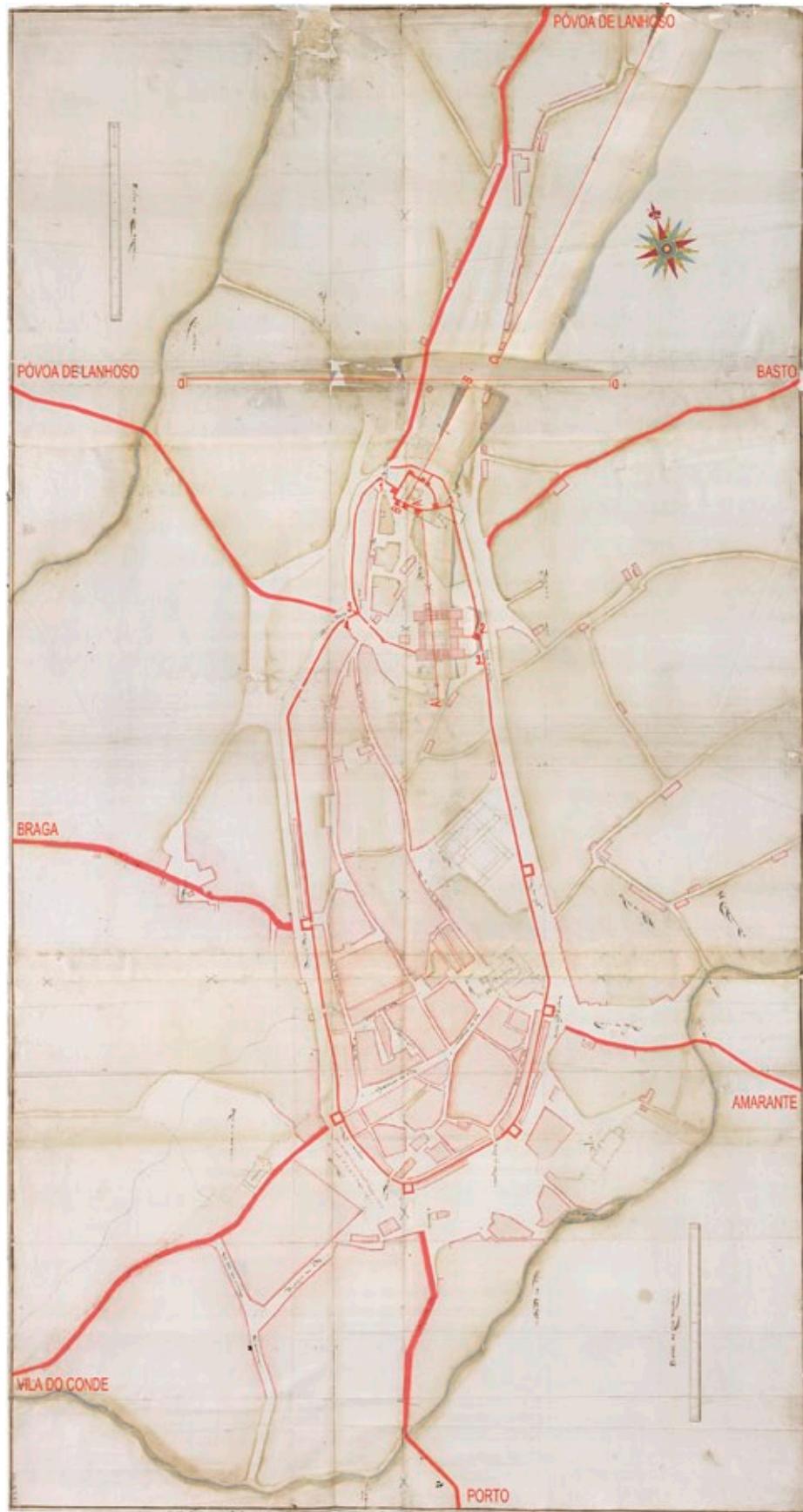
"De Guimarães", c.1569, plant of unknown author, in: Coleção Diogo Barbosa Machado da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. Collection of Fundação Biblioteca Nacional. The access to the village and its defensive system are marked, as well as the doors and towers of Vila Alta. (CE.EAUM, 2017)

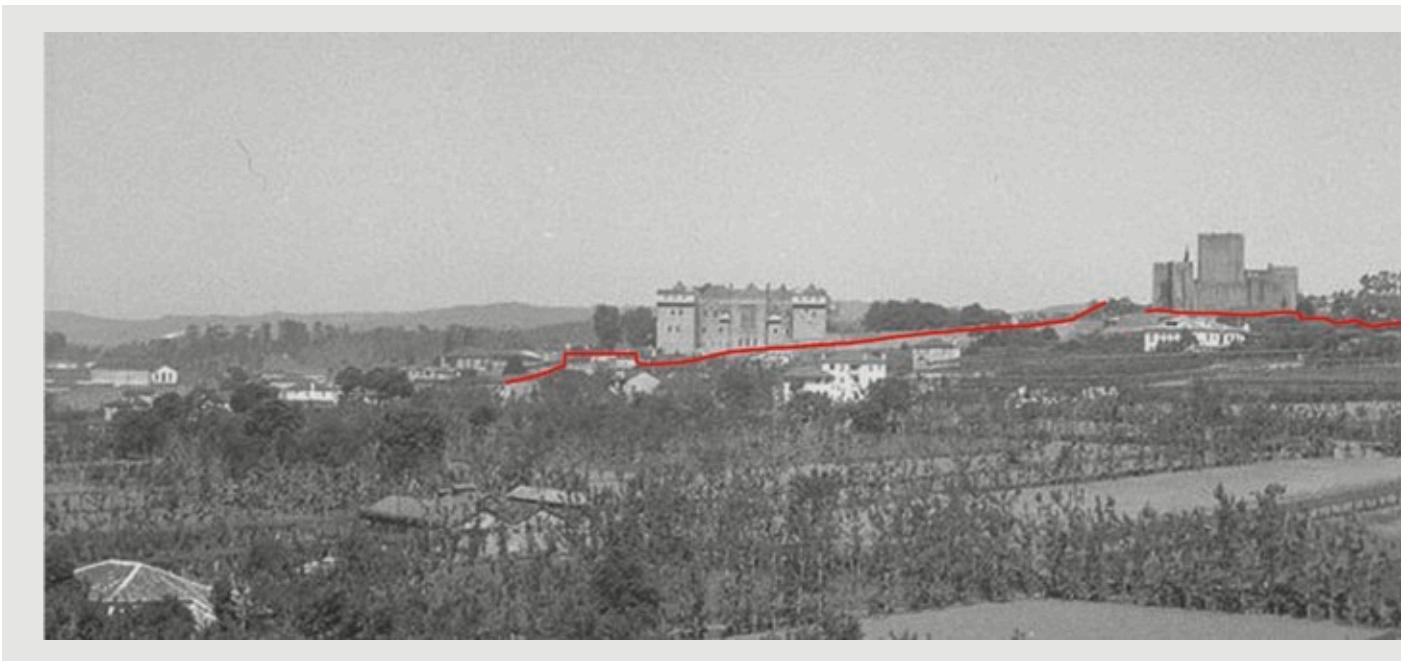
As Torres e Portas da Vila segundo "De Guimarães":

1. Porta do Castelo
2. Torilhão da Freiria
3. Porta da Freiria
4. Porta da Garrida
5. Torilhão da Garrida

The towers and doors of the old town according to "De Guimarães":

1. Castle Gate
2. Freiria Tower
3. Freiria Gate
4. Garrida Gate
5. Garrida Tower





A partir de: fotografia SIPA, c.1960; perfis elevados e rebatíveis AA, BB e CC, planta "De Guimarães", c.1569. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (CE.EAUM, 2017)

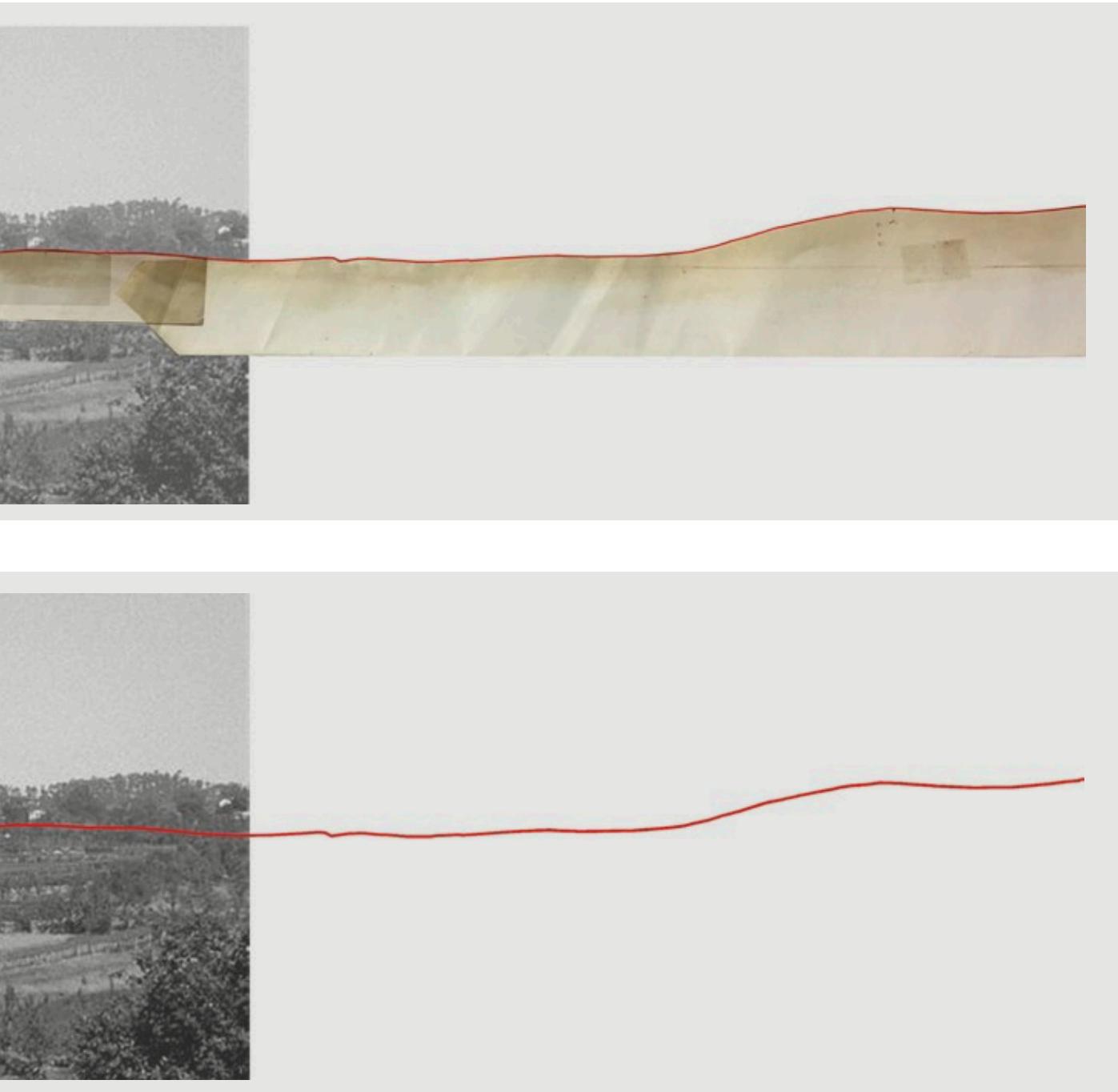
A partir de: fotografia SIPA, c.1960; recorte topográfico dos perfis elevados e rebatíveis AA, BB e CC, planta "De Guimarães", c.1569. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (CE.EAUM, 2017)

From: photography SIPA, c.1960; High and foldable profile AA, BB e CC, plant "De Guimarães", c.1569. Collection of Fundação Biblioteca Nacional (CE.EAUM, 2017)

From: photography SIPA, c.1960; topography of high and foldable profile AA, BB e CC, plant "De Guimarães", c.1569. Collection of Fundação Biblioteca Nacional (CE.EAUM, 2017)

A "De Guimarães" é uma planta extraordinária, não apenas pelo seu rigor e beleza, mas, também, porque apresenta dois perfis tendencialmente perpendiculares, elevados e rebatíveis, que se cruzam a nascente da colina do Castelo e do Paço.

Estes perfis não atravessam totalmente a cidade, mas procuram representar a sua cota mais elevada, sublinhando a



importância estratégica, morfológica e simbólica daqueles dois edifícios e, simultaneamente, o vínculo da vila à Casa de Bragança. Precisos no seu desenho, quando rebatidos representam o terreno e os edifícios em planimetria; quando elevados, o Castelo surge em corte, com a torre de menagem, e o Paço em alçado – sendo que para obter esta vista em medida

real, a orientação do corte quinhentista infletiu, comprovando a intencionalidade dessa representação. São precisos, também, em altimetria, revelando o seu rigor quando comparados com perfis similares realizados a partir de cartografia actual.

Corroborando esta veracidade, encontramos o alçado da comumente designada Fachada Nascente: de facto,

a representação quinhentista é de uma notável exactidão, confirmada pelo seu cotejamento com os levantamentos realizados pelo Exército em inícios do século XIX, e pela DGEMN, nos anos 30 do século XX. O elevado grau de pormenorização daquele desenho é, ainda, testemunhado pelas fotografias efectuadas pela DGEMN à mesma época.



4.

Realizado num período em que na Europa instruída, ainda na esteira do século XIX, se confrontavam teorias sobre o restauro de edifícios com valor patrimonial, o projecto de Rogério de Azevedo foi abertamente contestado por vários dos seus pares. Se, por um lado, a opção tomada, de ‘reconstituição integral’ era já por muitos considerada anacrónica, por outro, o estado de avançada ruína do Paço e a ausência de evidências sobre o que ele teria sido no passado, levaram a rotular a sua proposta como uma hipótese pouco fundamentada, um pastiche elaborado a partir de obras análogas francesas e italianas.

José Marques da Silva, seu mestre e professor, escrevia já em 1934 que “[as intervenções] que mais ferem a nossa sensibilidade é o que se faz nos países cultos do mundo. Desnaturá-las para ficarem muito compostas e completas, fazendo-se novo onde nada existia ou

existia diferentemente é um crime. E sem dúvida, para se conseguir a adaptação do Paço dos Duques, ter-se-ia de construir mais de novo do que existe de antigo.”¹⁴

Mas o maior crítico da obra de Rogério de Azevedo à época foi, provavelmente, Alfredo Pimenta, que em 1942 iniciou um acalorado – e público – diálogo entre ambos¹⁵, que se prolongou no tempo e cujos reflexos se mantêm até à actualidade. Escrevia então que “A qualquer solução que se lhe dê [à reconstituição dos Paços dos Duques], em face da penúria absoluta de documentos é puramente conjectural; (...) abonarão, quanto muito, o poder imaginativo de artistas e arquitectos.”¹⁶

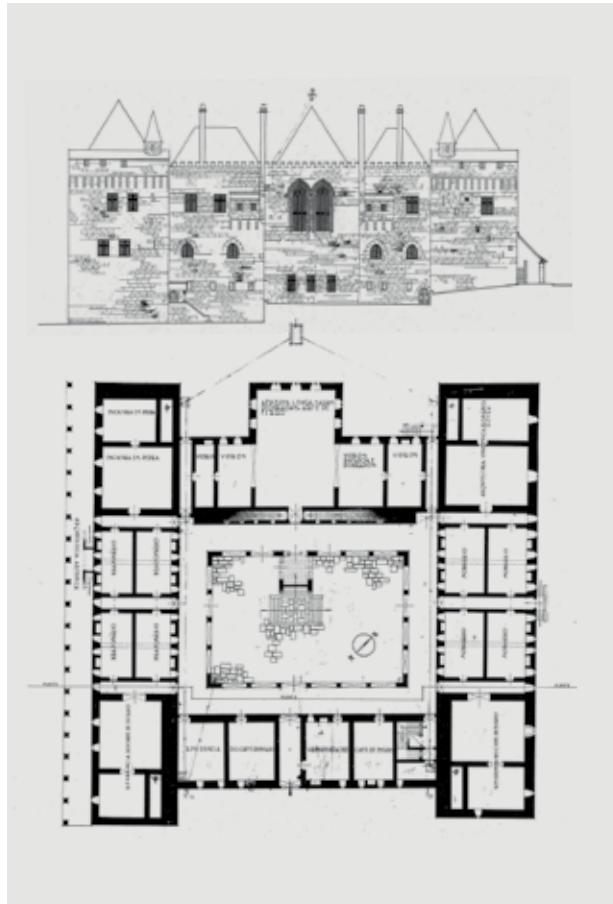
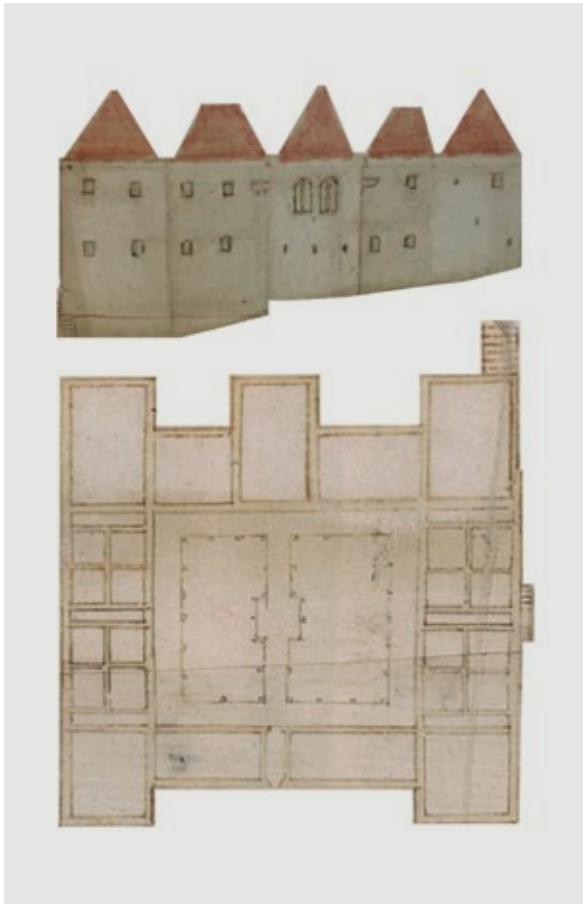
A erudição e rigor metodológico de Rogério de Azevedo, têm vindo, no entanto, a ser progressivamente valorizadas: “A estimulante análise [do seu percurso] obriga a um deambular pelas várias épocas da história da arquitectura, comprovando a sabedoria do seu

autor e a qualidade e coerência individual de cada obra.”¹⁷

Independentemente da abordagem adoptada por Rogério de Azevedo, baseada no pressuposto da ‘reconstituição integral’, importa sublinhar que o trabalho efectuado no Paço dos Duques de Bragança e zona envolvente resulta de uma profunda investigação, sempre acompanhada pelo meticuloso registo - gráfico e escrito - das suas perplexidades, questionamentos e opções.

Não influindo, naturalmente, na discussão teórica relativa à opção pela reconstituição integral do edifício, a revelação da planta “De Guimarães” vem iluminar algumas das questões mais contestadas da reabilitação do Paço dos Duques de Bragança, respeitante à afirmação de que as decisões de projecto do seu restauro seriam pouco fundamentadas.

De imediato ressalta a solução encontrada por Rogério de Azevedo para o desenho dos telhados – tão



severamente criticada ao longo das décadas -, agora validada pela “De Guimarães”, no alçado Nascente retraçado no perfil rebatível que passa junto ao Paço. Nele se encontram representados, coloridos a vermelho, telhados tão semelhantes, na forma e na proporção, àqueles que o arquitecto desenhou quatro séculos depois, que se diria que o conhecimento desse alçado existia já à época do projecto. Uma dedução tão precisa, só pode ter sido baseada num minucioso conhecimento quer do próprio edifício, quer dos seus congéneres.

Comprovando a pesquisa que Rogério de Azevedo desenvolveu para alicerçar o projecto, e a sua atenção ao detalhado levantamento em que terá suportado muitas das decisões, encontramos ainda vários exemplos, dos quais um dos mais interessantes será aquele que ao pátio se refere.

Os enigmáticos vestígios de fundações encontrados na prospecção

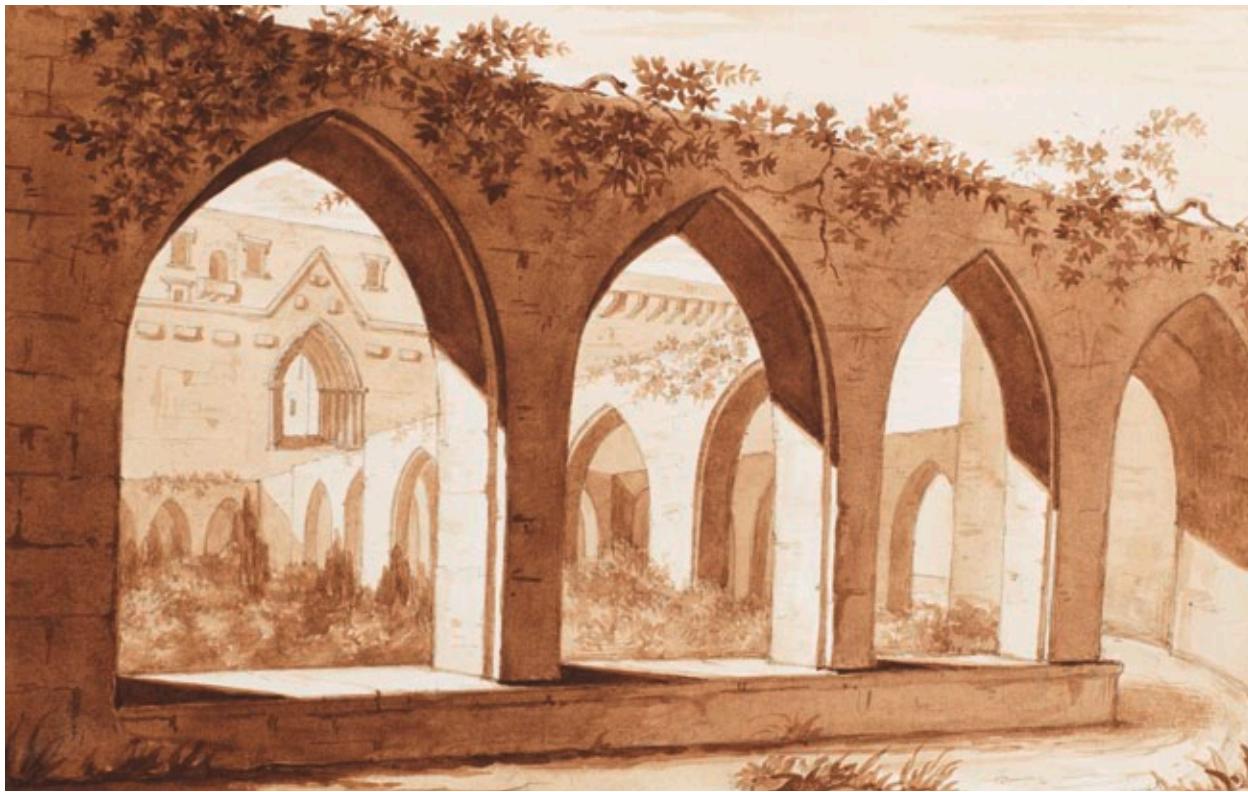
arqueológica do pátio realizada nos anos 30 – cujos registos desapareceram, mas que o arquitecto refere nas suas notas – conduziram-no, em 1939, à elaboração de duas propostas, solicitando a sua apreciação pelo Conselho Superior de Belas-Artes. Numa delas – a aprovada pela DGEMN – propunha a execução de uma escadaria monumental que conduzia à entrada da capela, localizada no piso superior. Construída, e depois “implacavelmente arrasada”¹⁸ sob instrução de Baltazar de Castro, percebemos hoje em dia, que a implantação dessa escada condiz com uma estrutura, até há pouco tempo não identificada, representada no interior do pátio pela “De Guimarães”. O levantamento de 1816, realizado pelo Exército, ainda dá nota da existência dessa estrutura. No entanto, tendo-a posteriormente demolido, não deixou qualquer outro registo que esclarecesse o que ela seria.

Apenas muito recentemente foi publicada informação adicional¹⁹, a partir

P.28
Alçado Nascente, perfil elevado e rebatível e Planta Piso Térreo do Paço dos Duques de Bragança.
A partir de Planta “De Guimarães”, c.1569. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional (CE.EAUM, 2016)
East elevation, high and foldable profile and ground floor plant of Paço dos Duques de Bragança
From “De Guimarães”, c.1569. Collection of Fundação Biblioteca Nacional (CE.EAUM, 2016)

P.29
Corpo Nascente do Paço dos Duques de Bragança, DGEMN. (SIPA, c.1935)
East body of Paço dos Duques de Bragança, DGEMN (SIPA, c.1935)

Alçado Nascente e Planta Piso Térreo do Paço dos Duques de Bragança.
Projeto de Rogério de Azevedo, DGEMN. (SIPA, c.1939)
East elevation and ground floor plant of Paço dos Duques de Bragança
Project by Rogério de Azevedo, DGEMN. (SIPA, c.1939)

**P. 30**

"Inside the Palace of Braganza", Folha 19 in: John Synge, "Book of paintings made in Portugal", Department: Manuscripts & Archives Research Library, Trinity College Dublin, 1813.
 "Inside the Palace of Braganza", Folha 19 in: John Synge, "Book of paintings made in Portugal", Department: Manuscripts & Archives Research Library, Trinity College Dublin, 1813.

P. 31

Fotografia / Photography
(SIPA, c.1935)

Fotografia / Photography
(SIPA, c.1960)

de um documento iconográfico que adquire uma importância acrescida, porque não só clarifica aquela planta, como valoriza o esforço interpretativo de Rogério de Azevedo em relação aos vestígios encontrados. O caderno de viagem de John Synge, do início de Oitocentos, intitulado "Book of paintings made in Portugal"²⁰, contém uma perspectiva do pátio do Paço, revelando que este era dividido em duas partes, sensivelmente simétricas, por uma arcaria orientada à entrada principal.

5.

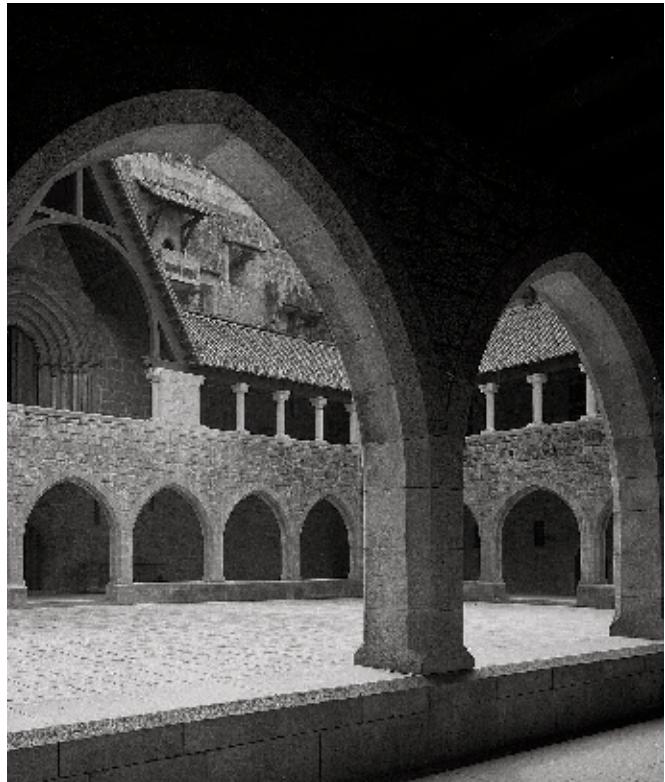
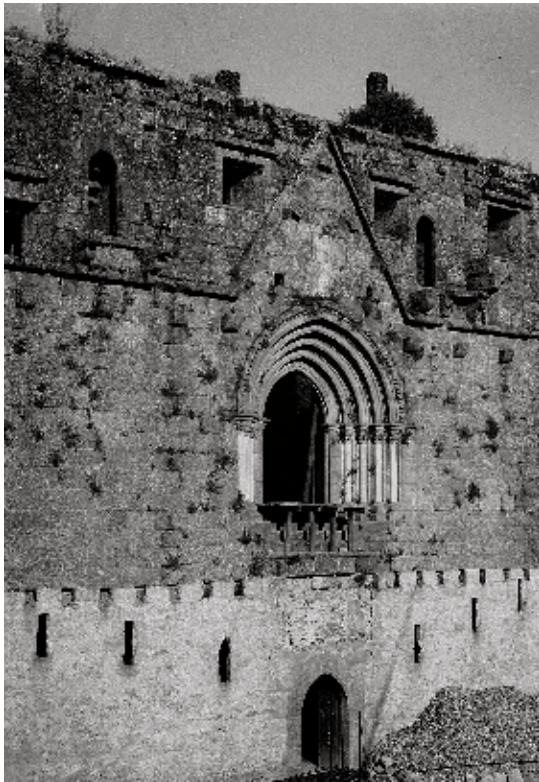
Embora em planimetria nos revele apenas o desenho da cota terrea, a "De Guimarães" permite ler a matriz compositiva que orientou a concepção do edifício, acrescentando informação que fundamenta, com consistência, algumas hipóteses sobre o que poderia ter sido o Paço na sua versão idealizada - embora, provavelmente, não completamente construída.

Dentro das conjecturas entretanto colocadas a partir do seu conhecimento,

uma das mais estimulantes será, talvez, a de o projecto inicial prever a execução de uma *loggia* na ala poente²¹, que seria acedida pela passagem superior da galeria central do pátio, desenhada por Synge. Orientada ao vale e, aparentemente, ao acesso à cidade pelas estradas da Póvoa de Lanhoso, Braga e Vila do Conde, essa varanda coberta seria, sem dúvida, um elemento de cultura e conforto senhorial.

E, talvez mais significativo ainda, face à recíproca visibilidade que proporcionava a quem estava sediado e a quem se aproximava da vila, constituiria uma eloquente afirmação do domínio e poder da família de Bragança sobre os territórios que envolviam o seu Paço.

Na sua comprovada fidelidade, a planta "De Guimarães" apresenta-se, assim, como uma fonte inquestionável, e preciosa, para o conhecimento não só da vila quinhentista e dos seus limites, das suas ruas, quarteirões e traçado das muralhas, como dos seus edifícios mais marcantes, entre os quais se destaca o Paço dos Duques, na sua morfologia e espacialidade originais. ●



NOTAS

1. Enquanto conjunto, o Castelo de Guimarães, o Paço e o Museu Alberto Sampaio, receberam, em 2016, cerca de um milhão e meio de visitantes, conforme dados disponíveis em: <http://www.culturanorte.pt> [consultado em 05-06-2017]
2. AZEVEDO, Torcato Peixoto de - "Memórias ressuscitadas da antiga Guimarães" (Original de 1692), Porto: Typographia da Revista, 1845. p. 155. in "Paço dos Duques de Bragança", Guimarães. Boletim da DGEMN, n.º 102, Dezembro de 1960. p. 20.
3. "Assento feito com a nobreza e povo sobre a pedra dos Passos desta villa". 31 de Janeiro de 1666. Transcrição de Maria José Meireles, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Atas de vereação. p. 126-128v. doc. 213.
4. GUIMARÃES, Alfredo - "Guimarães. Guia de Turismo", Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 1940. p. 60.
5. (...) Rogério de Azevedo nunca foi um arquitecto do regime e muito menos praticou uma arquitectura comprometida com valores de representação do Estado, pelo menos não na forma que este enunciado contém de depreciativo.". PIMENTEL, Jorge - "Obra pública de Rogério de Azevedo. Os anos do SPN / SNI e da DGEMN". Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2014. p. 58.
6. "Estamos, portanto, perante uma parte de uma habitação senhorial do séc. XV que se conseguiu manter mais ou menos intacta até hoje (...)" FERNANDES, Isabel - "Paço dos Duques de Bragança: novos dados sobre o edifício". A Cidade de Évora, III Série, nº1 2016. p. 551.
7. FARIA, Maria Dulce - "A planta de Guimarães

- no atlas factício de Diogo Barbosa Machado". 21st International Conference on the History of Cartography, 17 a 22 de Julho de 2005, Budapeste.
8. FERNANDES, Mário Gonçalves - "As plantas 'de Guimarães e 'de Vila do Conde', da Biblioteca Nacional do Brasil". Passado & Presente para o Futuro. III Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica. 10 a 13 de Dezembro de 2009. Ouro Preto: Minas Gerais - Brasil.
 9. CORTEZÃO, Armando; MOTA, Avelino Teixeira da - "Portugaliae Monumenta Cartographica", Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1960. Volume 5, p.94.
 10. Apesar de originalmente situadas na segunda metade do século XVII por A. Cortesão e A. Mota, Rafael Moreira defende uma datação anterior, na segunda metade do século XVI. O autor defende também que "(...) devia formar um relatório para estudo do provedor das obras e do "mestre-mor" das fortificações do Reino, e constitui exemplo único que nos resta de época anterior ao período filipino.". In PAULINO, Francisco (Coord.) - "A Arquitectura Militar na Expansão Portuguesa", Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Porto, 1994. pp. 152-155.
 11. AFONSO, José Ferrão; OLIVEIRA, Marta; RAMOS, Sílvia, "Guimarães: ad radicem montis Latito". Monuments, Nº33, Abril 2013. p. 12.
 12. "Cf. Rafael Moreira: 'Simão de Ruão, filho do escultor renascentista João de Ruão, foi enviado ao Porto em 1567 pelo regente Cardeal D. Henrique para planejar a fortificação da Foz do Rio Douro; deve ter ido a Vila do Conde (cujo desenho esta aí) em 1568-70 desenhar os lugares onde se construirão novas fortificações...' E-mail enviado a Maria Dulce de Faria em 18 de Abril de 2017. Disponível em: http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html [consultado a 06-06-2017]
 13. AFONSO, José Ferrão; OLIVEIRA, Marta; RAMOS, Sílvia, - Op. Cit. p. 11.
 14. SILVA, José Marques da, Jornal Notícias de Guimarães, 1934. Disponível em: http://pduques.culturanorte.pt/pt-PT/Paco_Duques/pdhist/restauro/ContentDetail.aspx [consultado em 05-06-2017]
 15. PIMENTA, Alfredo - "A propósito do Paço dos Duques", Guimarães: Arquivo Municipal de Guimarães, 1942. AZEVEDO, Rogério de - "Despropósito a Propósito do Paço dos Duques de Guimarães - Epístola ao Sr. Dr. Alfredo Pimenta", Porto: Livraria Fernando Machado & Cª Lda, 1942.
 16. PIMENTA, Alfredo - Op. Cit. p. 304.
 17. COSTA, Ana Sousa Brandão Alves - "Projecto e Circunstância. A coerência na diversidade da obra de Rogério de Azevedo". Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidade do Porto, 2016. V.1, p. 375
 18. (...) após a minha saída dos Monumentos (...) a escada, que chegou a construir-se, foi implacavelmente arrasada. (...) Para lá poderem dar espetáculos, não houve dúvidas em sacrificar um dos elementos mais característicos destes Palácios,...". AZEVEDO, Rogério de - "O Paço do Conde D. Henrique e o Paço dos Duques, de Guimarães", Boletim Cultural, Vol. XXV. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1962. pp. 12-13.
 19. FERNANDES, Isabel - Op. Cit. p. 542.
 20. SYNGE, John - "Book of paintings made in Portugal". Manuscripts & Archives Research Library, Trinity College Dublin, 1813. Fls. 18 e 19.
 21. FERNANDES, Isabel - Op. Cit. p. 543.

ILUSTRAÇÃO

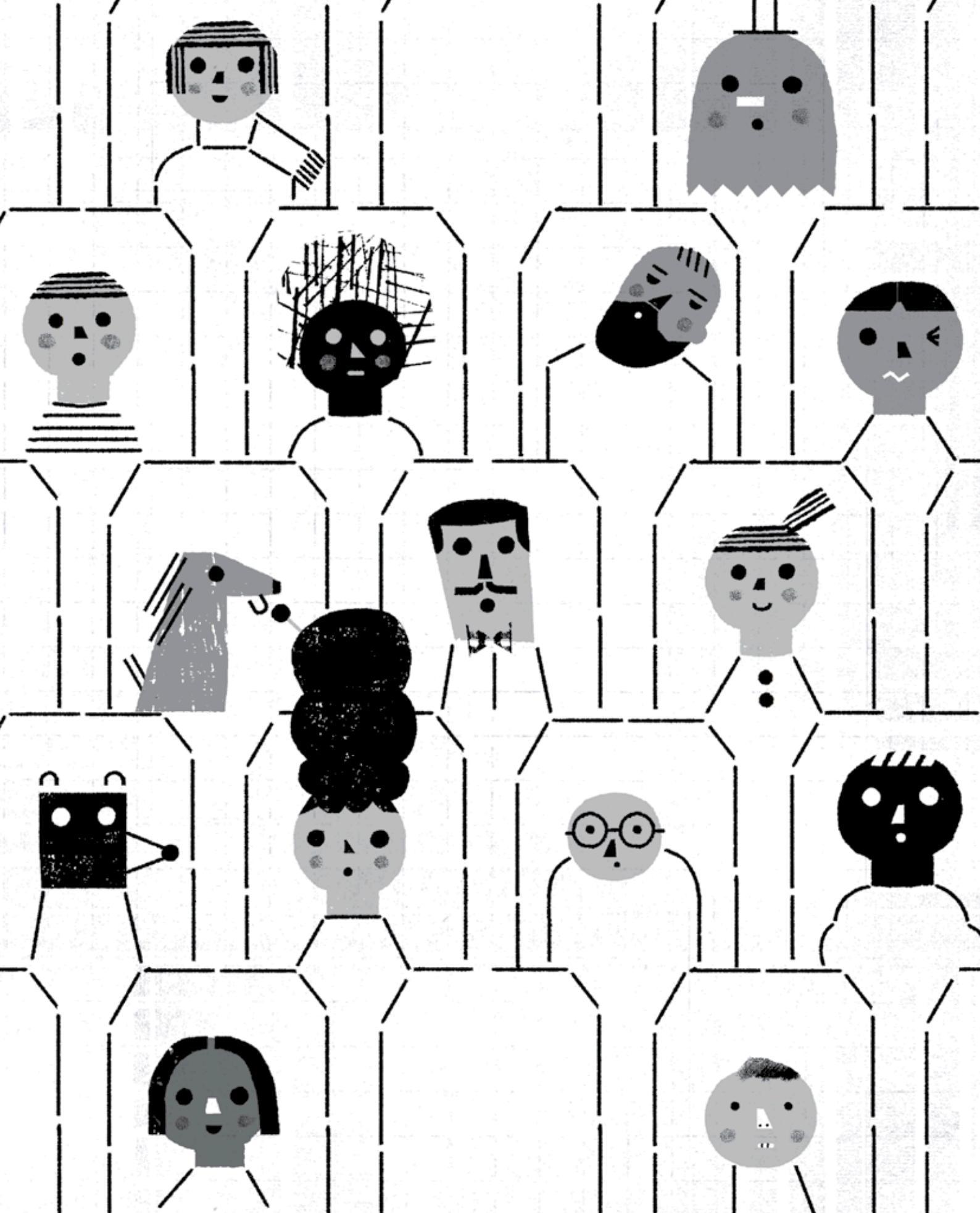
PEDRO MOURA

ILLUSTRATION

Ler com



olhos de ver



PP. 32-33
Imagem, 2015
Yara Kono

P. 35
Ilustração para poema Os Sinos,
de Edgar Allan Poe (2009)
Illustration for the poem Os Sinos
Filipe Abrantes

Esteja a origem na grafite sobre papel ou numa mesa digital, é sempre a linha que se mantém e que é convidada para um passeio, na consabida frase de Saul Steinberg.

Whether their origin lies in graphite on paper or in a digital table, it is always the line that remains and which is invited for a walk, in the well-known phrase by Saul Steinberg.

34

Todo e qualquer acto humano existe, logo à partida e sempre, integrado numa incomensurável rede de relações, sejam elas materiais ou temporais, culturais e históricas, imaginativas ou ancoradas da forma mais perene às circunstâncias das quais emerge. No entanto, é também inevitável, pelos ritmos e regimes de categorias culturais em que vivemos, que façamos recortes bem distintos conforme a “disciplina” a que nos referimos, julgando-os pelo que nos parecem ser graus “naturais” de autonomias, independências, e até mesmo valências intrínsecas. É dessa maneira que, num cômputo geral das actividades artísticas, aquilo que usualmente descrevemos com a palavra “ilustração” nos pareça ser, por um lado, de uma diversidade extrema mas, por outro, subsumível à ideia de que é algo sempre em associação íntima com outra coisa.

Etimologicamente, a palavra “ilustração” tem a ver com o *lançar luz sobre qualquer coisa*, tecendo na sua própria designação essa relação de ligeira distância entre o objecto em si – a ilustração

– e o seu objecto mental – um texto, um acontecimento, uma circunstância, o significado, o sentido. O seu emprego, como descrevendo um uso particular do desenho, surge a meados do século XIX (nas línguas europeias) mas cobre uma actividade que, bem vistas as coisas, é com efeito contemporânea da própria emergência da capacidade da espécie humana (ou mesmo antes) em criar imagens gráficas, isto é, *marcadas*, fruto do trabalho da mão. Aliás, é preciso jamais perder de vista a irmandade etimológica entre o acto de “desenhar” e de “escrever” pelo grego γράφω (*graphein*); por alguma razão aprendemos a *desenhar* as letras antes de as *escrever...* Não deixa de ser um escolho permanente esta ideia de uma espécie de maturidade que nos faria escapar das malhas das imagens em direcção à permanência das palavras escritas, complexa mas sólida coluna da cultura ocidental. E sentida na diferença que se faz entre os livros infanto-juvenis, profusamente ilustrados, contra o livro adulto, enxuto de imagens gráficas; ou na velocidade superficial de um

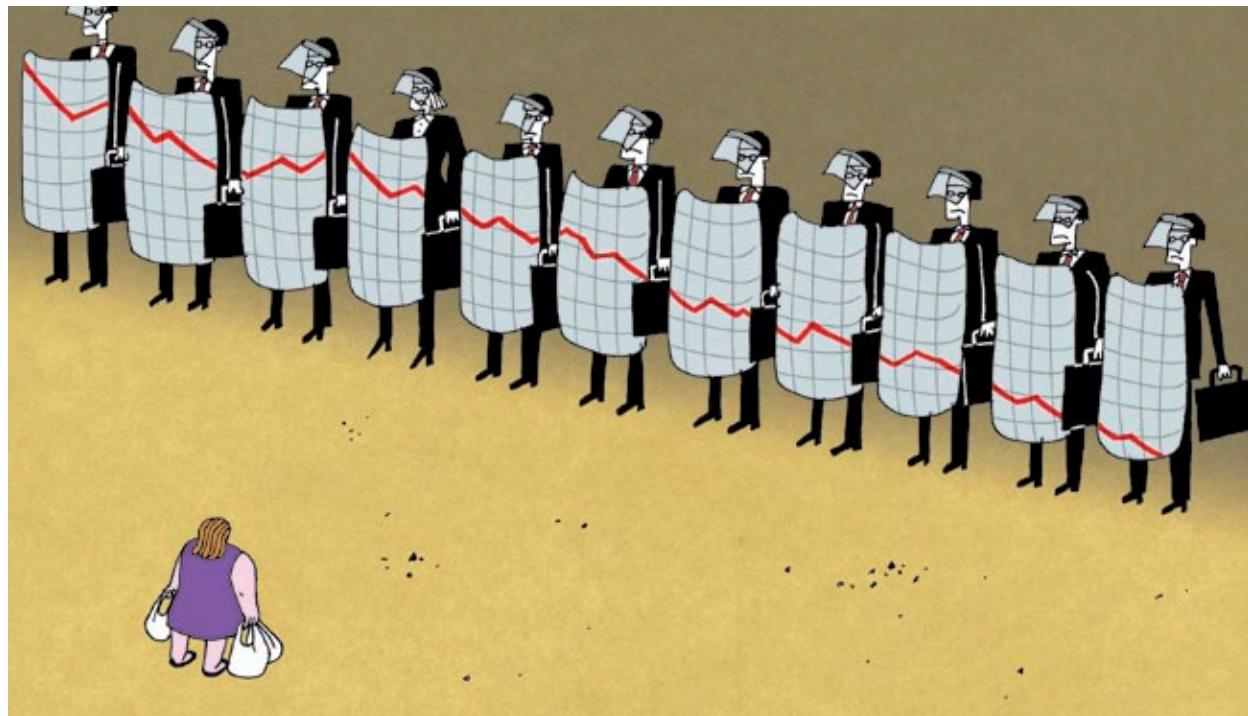
cartoon editorial contra a profundidade de um pensamento articulado numa coluna de opinião; ou na proeminência dada aos conceitos articulados pelo “escritor” em detrimento do pensamento do “ilustrador”, expresso na sua própria matéria, quando confrontados com colaborações dessa natureza. Há sempre um desequilíbrio entre estas imagens que respondem a suposta ideia primeira que a fizera despertar. Mas podemos dizer, com efeito, que um projecto como o de Yara Kono e Arnaldo Antunes como sendo apenas uma “transposição” da primeira dos textos do segundo? Não haverá uma presença da ilustradora em termos de novas ideias, inflexões de sentido e corpo sobre o poema? Desequilíbrio, sim, para melhor mover o leitor.

Parece ser essa possibilidade de não olhar para a ilustração como um animal autónomo, como algo que está sempre a remeter para qualquer outra coisa mais, a qual exerce um peso negativo sobre ela (a tal “imaturidade” ou a “falta de autonomia”), que terá nutrido uma certa animosidade contra o uso dessa



P. 36
Inimigo Público, 2010
 António Jorge Gonçalves

P. 38-39
Avante, 2011
 Marco Mendes



mesma palavra pelos seus próprios cultores, utilizadores ou espectadores. De facto, seria possível criar um livrinho, bem composto, com as considerações de centenas de artistas, escritores, críticos, que mesmo quando falando, criando, ponderando, objectos gráficos que se integram plenamente na história diversa e ampla desta área, se recusam porém a empregar a palavra, que se recusam a ser descritos por essa actividade, como se ela mesma contivesse em si as sementes de um pecado ou a marca de inferioridade cultural. A poetisa russa Marina Tsvetaeva, falando de Goncharova, prefere antes empregar a palavra “tradução” (como Baudelaire havia feito antes dela), falando de uma revelação, da parte da imagem, de algo pela primeira vez, mesmo que tenha partido de algo anterior.

Compreender-se-á, portanto, que é difícil escapar desta ideia de trânsitos, entre a imagem que vemos e aquilo a que ela responde, reage, revela. Ao olhamos para a imagem que Filipe Abrantes criou para o poema “Os sinos”, de Edgar Allan Poe, publicados na *Obra Poética Completa*, nas traduções de Margarida Vale de Gato, não veremos todos os pormenores diegéticos do poema, é certo,

mas está lá a polifonia, o desacerto, a dissonância na comunidade desses mesmos sinos. Não só é necessário ler o poema com atenção como a imagem que a acompanha.

George Grosz, em *Über alles die Liebe* explica que “[a] linha não existe na natureza. É uma invenção humana, um guia para aqueles que desejam penetrar o informe que nos rodeia por todo o lado...” É uma outra forma de entender o *recorte*. Uma selecção particular do mundo e, ao mesmo tempo, uma selecção da própria maneira de o perceber, entender e devolver. A ilustração é uma forma de interpretar o mundo e que lança mão de uma miríade de métodos e materiais e até mesmo funções sociais, se assim se quiser dizer. E se num momento a ilustração disse respeito a modos mnemónicos para levar à performance de narrativas orais ritualizadas, o surgimento de veículos como o código e, mais tarde, da imprensa, torná-la-ia indissociável da cultura livresca e, depois, da reprodução mecânica. O surgimento paulatino mas contínuo de toda uma série de formas tecnologicamente determinadas ao longo do século XIX e XX apenas expandiriam a sua potencialidade, sem jamais tornar obsoleta as formas

Quando António Jorge Gonçalves cria os seus cartoons políticos n’O Inimigo Público assume um posicionamento que se torna claro e combativo, e cujo esforço de interpretação junto ao leitor convida a uma acção, preferencialmente alinhada com a crítica apresentada, ou pelo menos de alerta.

entretanto experimentadas, conquistadas e consolidadas. Esteja a origem na grafite sobre papel ou numa mesa digital, é sempre a *linha* que se mantém e que é convidada para um passeio, na consabida frase de Saul Steibnberg. Quando António Jorge Gonçalves cria os seus *cartoons* políticos n’*O Inimigo Público*, não está apenas a caricaturar uma situação, a encontrar humor numa realidade “séria”, a tornar jovial e comprehensível uma complexidade qualquer, se sequer o faz: *no, pelo e com* o desenho, ele assume antes um posicionamento que se torna claro e combativo, e cujo esforço de interpretação junto ao leitor convida a uma acção, preferencialmente alinhada com a crítica apresentada, ou pelo menos de alerta.

Área alargadíssima, pode consequentemente ser compartimentada numa série de qualificativos: ilustração editorial (que interpreto como “posicionada”, não simplesmente por ter lugar na imprensa), para a infância, de moda, jornalística (tendo sido mais presente durante a segunda metade do século XIX mas verificando-se um seu recrudescimento hoje em dia, sobretudo graças à banda desenhada de reportagem), e passando pela infografia, o *design* de personagens, o *motion graphics*, e tendo com outras áreas contíguas, a banda desenhada (entendida esta como sua irmã, instância particular, ou cruzamento) e animação aos livros de artista e à dita ilustração conceptual, relações articuladíssimas e interpelantes. Estarmos presos em demasia a contentores chamados de “artísticos” para esquecer trabalhos

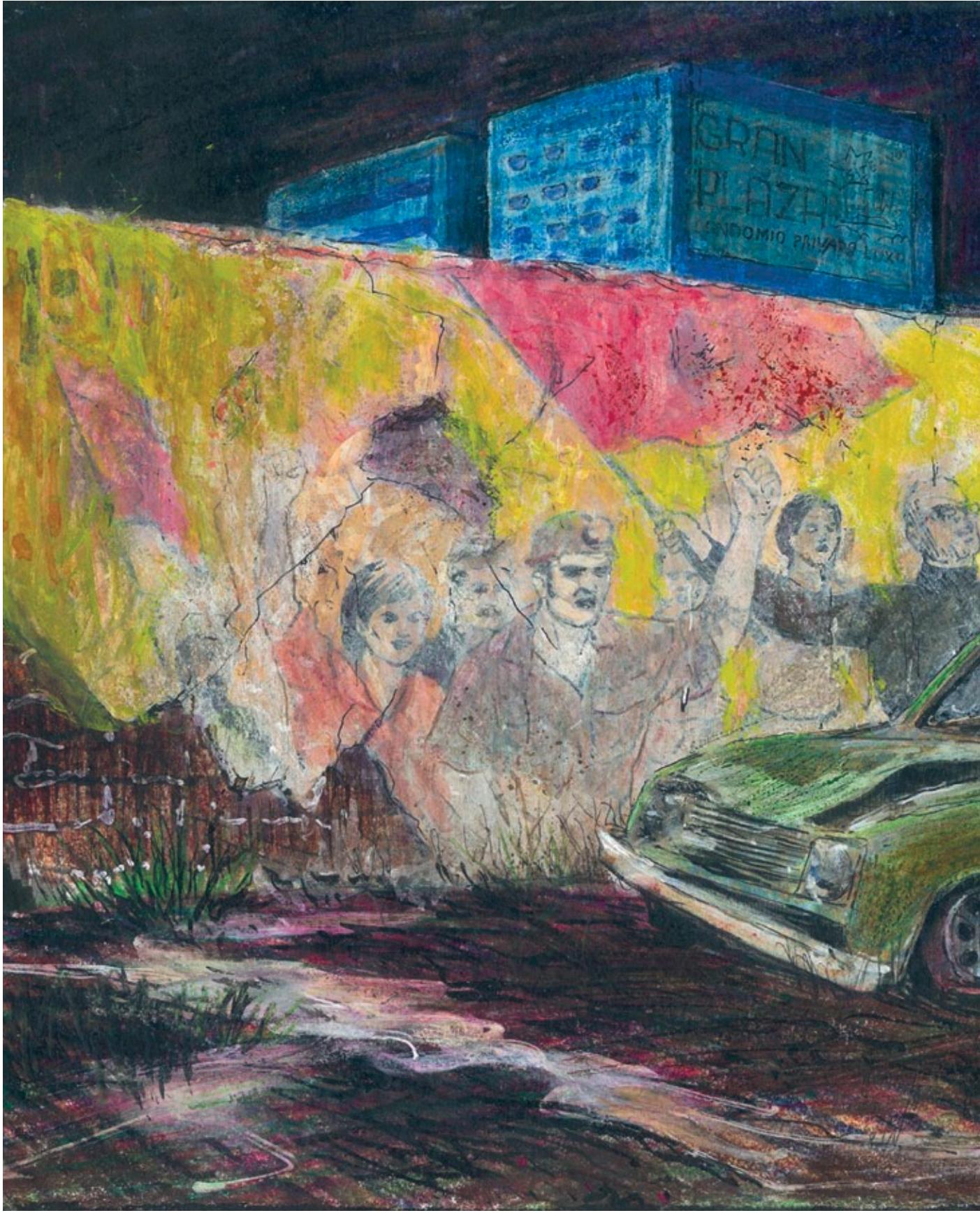
que possam ter sido criados no seio da publicidade, ou da propaganda política, ou até da simples identidade corporativa é um desserviço ao olharmos para as imagens no seu próprio valor. É importante uma visão social aguçada por instrumentos que lhe são externos, que provêm de uma construção discursiva muitas vezes atalhada por ideias preconcebidas que nos impede muitas vezes de *ler* como deve ser, por vezes até de sequer *ver*. Se nas páginas do *Avante* surge uma ilustração de Marco Mendes comemorando de forma irónica o 1º de Maio, deve ela ser colocada de lado em termos do que nos exige pensar, para além da sua superfície? Conseguimos nós desvendar a forma duplice com que o autor expõe as formas de pequenos mas insistentes traumas quotidianos que a nossa sociedade cria, ao mesmo tempo que confessa a dificuldade em lhes responder e ultrapassar? Vemos nós as relações capitalistas incarnadas em cada um dos objectos dispostos nos planos da composição? O trabalho de interpretação a nada deve a outras artes.

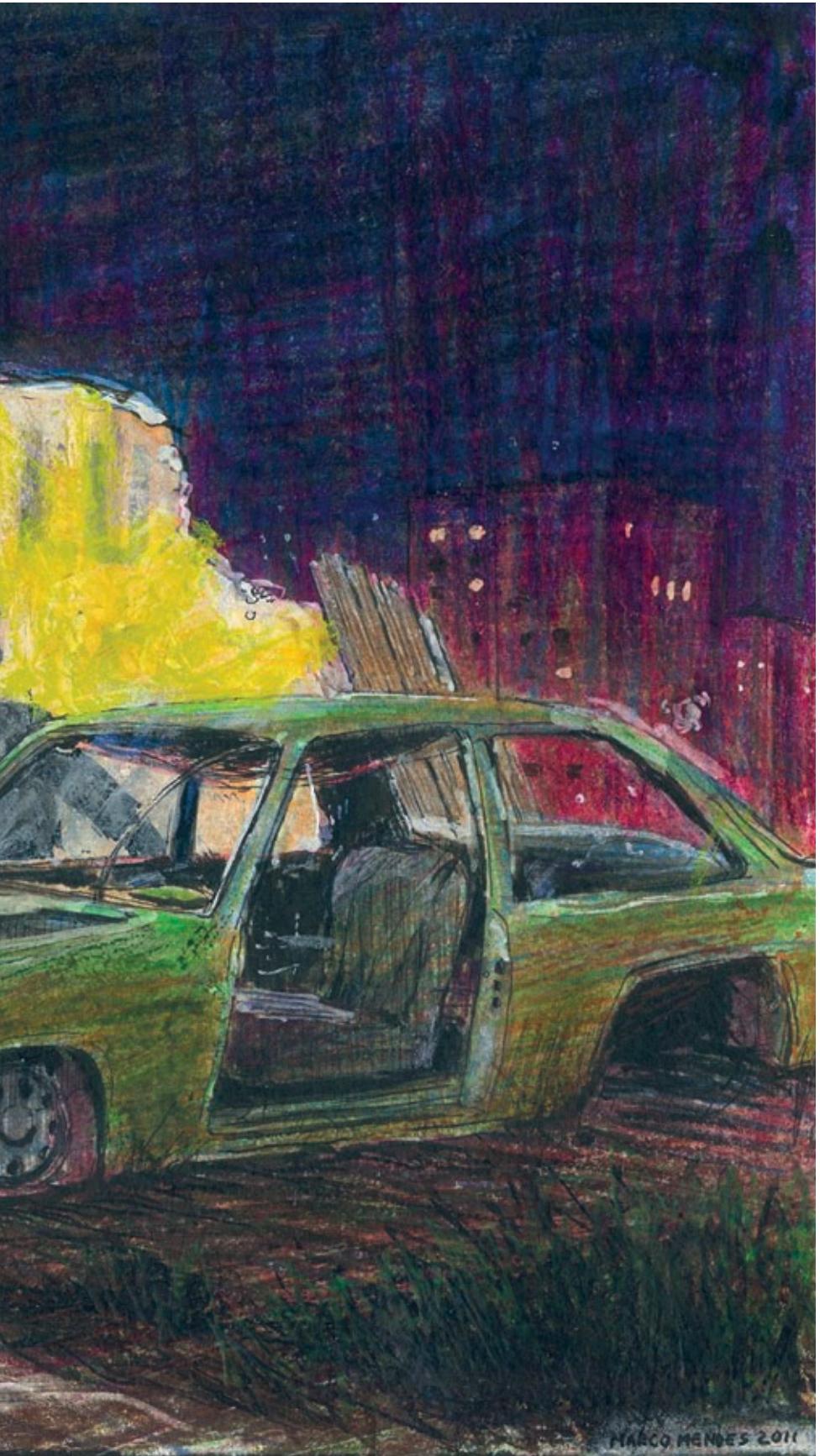
Todavia, a ilustração, enquanto arte “modesta”, no sentido que lhe dá o artista francês Hervé Di Rosa, co-fundador de um Museu Internacional das Artes Modestas, em Sète, França, permite antes uma capacidade mais ampla, vigorosa e vital de abraçar a produção das imagens. Um certo imediatismo e genuidade que em nada as desarma conceptual, artística ou politicamente.

A Bienal de Ilustração de Guimarães tem como fito a fundação de uma oportunidade, no espaço e no tempo que

partilhamos, de um encontro que elege a ilustração como precisamente essa área múltipla, multimoda e aberta. Existindo vários certames, exposições e momentos de grande vigor dedicados a tipos mais especificados da ilustração (sobretudo para a infância e editorial), era o momento de encontrar um nexo em que ela fosse repensada na sua abrangência e liberdade. Numa rede viva, Louise Bourgeois descreveu famosamente o desenho como uma “secreção, como o fio de uma teia de aranha”. Podia ser esse o mote da B.I.G., por hipótese. Noção que remete a uma questão dupla: a da vitalidade e à da indexicalidade.

A vitalidade está nessa possibilidade de ver o desenho, a ilustração, como algo vivo, que respira em si mesmo. Uma maneira de, a um só tempo, compreender as circunstâncias da sua emergência, a sua “encomenda”, afinal, e também a sua conquista por uma nova existência: como obra exposta, texto a ser debatido, objecto a recircular. Nessa dimensão, é função da Bienal dar a ver, recontextualizar, permitir o debate, o questionamento e o pensamento sobre o estado da arte, não apenas nas nossas imediatas circunstâncias nacionais, mas numa integração mais alargada, em termos de exposição, de ensino, de publicação, de arquivo e políticas institucionais, etc. E, num esforço de estreitar esses caminhos, os gestos dos prémios são apenas formas de publicitar o reconhecimento dos nomes que fizeram a história das ilustrações em Portugal assim como aqueles que ainda a cultuam hoje e cultivarão no futuro. Se o prestígio da ilustração,





em si mesma, é ainda uma província paroquial, a Bienal quer que esse território se expanda em termos de recepção, seriedade de crítica e pensamento, mas igualmente de devolução cultural.

É necessário alertar que esse prestígio cultural, existindo, todavia, não se traduz por uma conquista de um enquadramento mais consolidado em termos profissionais dos seus autores, com consequências a nível financeiro, de estabilidade social ou até mesmo de continuidade ou “crescimento” autoral. O problema não está na falta de artistas competentes e variados, de um público interessado ou até de uma academia preparada para a sua recepção crítica: é a quase total inexistência de uma classe de *middle management* minimamente competente, culta e inteligente (factores não-sinónimos e não necessariamente excludentes entre si). A ilustração, tal como algumas outras áreas criativas (mais uma vez a irmandade com a banda desenhada é inegável), vive num limbo institucional que vários gestos tentam corrigir, assumindo a B.I.G. um lugar preponderante nesse esforço.

Se a linha, como queria Grosz, não existe na natureza, ela é acto do humano. É mesmo, afinal, a assinatura do próprio artista. Passaremos assim da vitalidade do desenho em si para a indexicalidade, a qual se prende à compreensão de que todas as suas linhas foram cumpridas por um ser humano: houve um gesto feito pelo punho, matéria abandonada sobre uma superfície, uma ideia traduzida por um olhar traduzida por uma mão... Uma ilustração é uma cartografia de um gesto que passou. Daí que a presença dos artistas, nos encontros, seja fulcral para esse diálogo.

A imagem pode ser descrita como W. T. J. Mitchell propôs em *Iconology: Image, Text, Ideology*, a saber, “um actor no palco histórico, uma presença ou personagem dotada de um estatuto lendário, uma história paralela às histórias que contamos a nós mesmos, e que nelas participa”. A Bienal de Ilustração de Guimarães propõe-se auscultar essas histórias e convidar novas vozes a um diálogo sempre crescente, de maneira a aprender a *ler* e *ver* a ilustração como tecendo a sua própria teia, e nela nos prendermos. ●

Luís Filipe de Abreu, ilustrador

Longe da aquosa preguiça da tinta da china e da aguarela, a quase totalidade da sua obra gráfica foi traçada a guache, material agreste a pedir mão firme e, desse duelo, saiu sempre vencedor Luís Filipe de Abreu, o ilustrador homenageado na BIG – Bienal de Ilustração de Guimarães.

Far from the aqueous laziness of China Ink and watercolor, nearly all of his graphic work was drawn using gouache, a rough material requiring a steady hand, and Luís Filipe de Abreu always comes out on the winning end, the illustrator honored at BIG – Guimarães Illustration Biennial.



P. 41

Caron

Estudos Studies

Guache sobre papel

Gouache on paper

41 cm x 28 cm

c. 1960

P. 43

História do Livro Mágico

Estúdios Cor

1959-1962

O desenho é senhor absoluto de toda a sua obra, dos cenários e figurinos para ópera, teatro e bailado à medalhistica, da pintura mural, cerâmica, vitral e tapeçaria integrados em espaços arquitetónicos à ilustração editorial. Longe da aquosa preguiça da tinta da china e da aguarela, a quase totalidade da sua obra gráfica foi traçada a guache, material agreste a pedir mão firme e, desse duelo, saiu sempre Luís Filipe de Abreu vencedor. Com obra mais abundante compreendida entre as décadas de 60 a 90, o seu traço tem o olhar aguçado do designer e as suas ilustrações uma genuína identidade que permite o reconhecimento público, muito além do seu incontornável virtuosismo.

Luís Filipe foi protagonista ativo da «Primavera» editorial dos anos sessenta, onde estimáveis editoras como a Portugália, A Ulisseia e a Estúdios Cor arriscaram novos temas e autores. Os seus vastos recursos gráficos, que poderíamos facilmente alinhar no então prevalecente Estilo Internacional, pela sobriedade tipográfica e pela síntese do traço, sempre orgânico, podem ser confirmados em capas das coleções Latitude e Cor de Bolso para a editora Estúdios Cor, na coleção 3C da Ulisseia ou ainda em livros da Bertrand para o escritor Urbano Tavares Rodrigues. Já nas suas capas mais tardias, nas décadas de 80 e 90, para as obras do escritor D. H. Lawrence, publicadas no Círculo de Leitores, ganha o pintor ao designer em apuradíssimas composições iluminadas sobre cartão negro. Luís Filipe de Abreu

frequentou regularmente as grandes sagas da literatura portuguesa e universal, revelando sempre um apurado entendimento da condição humana. Com pinçelada forte traçou ele a sua primeira abordagem aos contos das Mil e Uma Noites, na editora Estúdios Cor, de 59 a 62, que sinalizam a violência e a cupidez das histórias da princesa Sherazade, em contrastantes composições que rondam a abstração e o registo do pintor Júlio Pomar, então crónico ilustrador de sofisticadas edições literárias. Luís Filipe retomaria o tema em 1978 para uma luxuosa edição do Círculo de Leitores que só veria a luz do dia 16 anos depois, em 1994. Pintando a cor exuberantes cartões de um metro por 70 centímetros, dá-nos agora uma leitura amável, em que a caligrafia carnal e onírica dos contos orientais, se aproxima do registo picaresco já experimentado em O pão não cai do céu, de José Rodrigues Miguéis, publicado semanalmente no Diário Popular em 1975, ou em dois conjuntos de medalhas para as Colecções Philae. Para esta editora tinha Luís Filipe realizado, no final da década de oitenta, uma extensa coleção dedicada à Peregrinaçam de Fernão Mendes Pinto e, dois anos mais tarde, um projeto autoproposto nunca concretizado sobre a obra integral do Teatro de Gil Vicente.

Ainda pelos anos sessenta, Luís Filipe traçou no cartão 82 pochoirs, preenchidos posteriormente a guache, preciosas miniaturas numa técnica de stencil de origens ilustres e modas recentes, que ilustraram sobre capas de uma

coleção de bolso das obras de Júlio Verne para a editora Bertrand. Nestas dinâmicas composições, a que a ausência de detalhe não retira, antes enfatiza, propriedades narrativas e cinéticas, estão a mão e o olhar certeiros do artífice e do designer.

Luís Filipe fez algumas interessantes incursões na Literatura para crianças. Na Bertrand, com seis livros para a «Arca de Noé, III Classe» de Aquilino Ribeiro, o tom paródico da composição descritiva, quase sempre sem cenário envolvente, tornaram-no um dos grandes animalistas da ilustração portuguesa. Nos quatro livros das «Obras Infantis de António Sérgio», da editora Sá da Costa, Luís Filipe oferece-nos operáticas composições de traço mais delicado. Com Maria Keil teve uma inesquecível parceria nos livros de leitura da primeira e segunda classes, em 1967 e 1968, em que um intrincado e poético trabalho a quatro mãos se funde numa personalidade única, cúmplice da revolucionária pedagogia dos manuais que enterraram de vez a doutrina e a iconografia do Estado Novo salazarista.

O virtuosismo facilitou generosas encomendas em áreas de grande rigor técnico, como os selos ou as notas de banco. Em 1967, dois selos dedicados à inauguração dos Estaleiros da Lisnave, em Almada, iniciam o longo percurso do mais prolífico ilustrador da história dos Correios Portugueses, com cerca de 150 selos e postais desenhados, até 2010. Nas séries dos anos 70, encontramos os seus trabalhos mais relevantes,

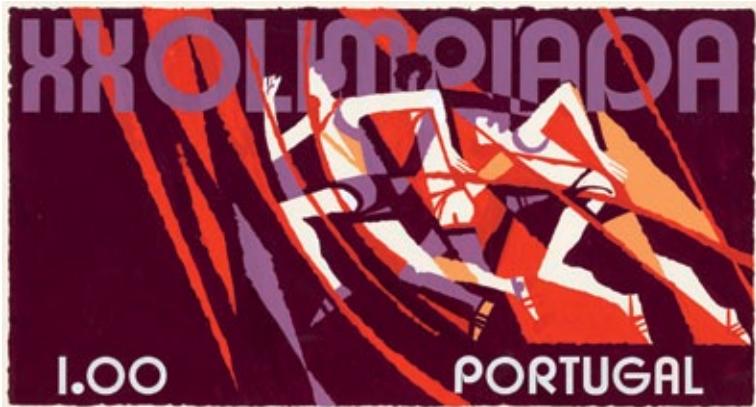


O a Balifa

ALBERTO BEVILACQUA



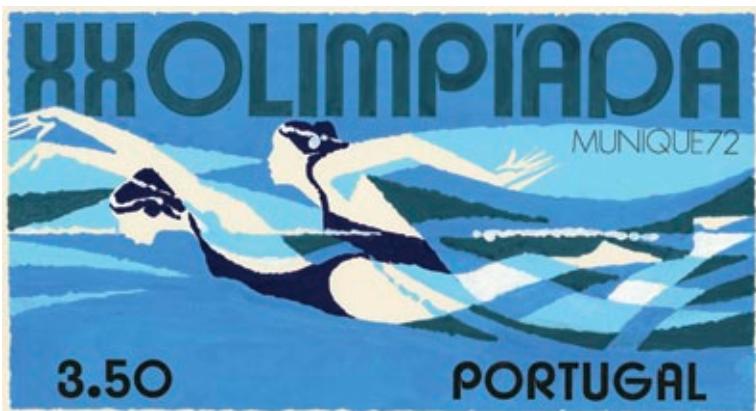
ESTÚDIOS COR



P. 44
A Califfa
 Alberto Bevilacqua,
 Coleção Latitude
 n.º 66
 Estúdios Cor
 1968



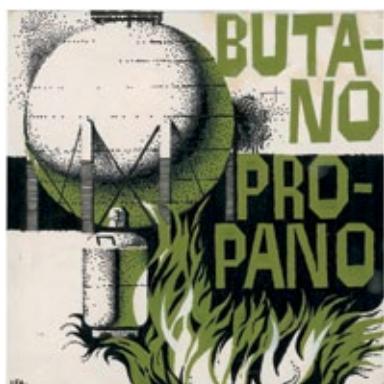
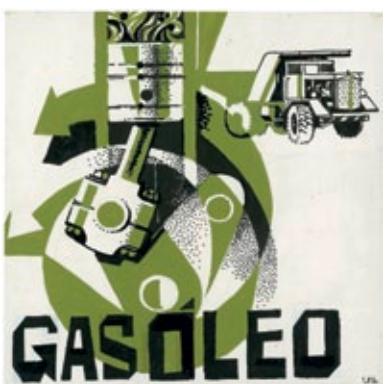
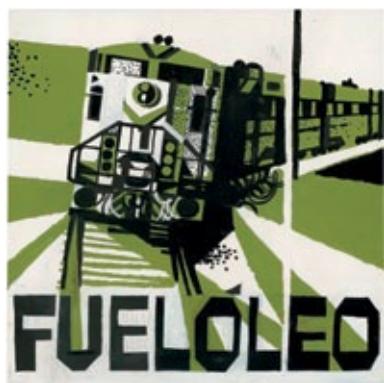
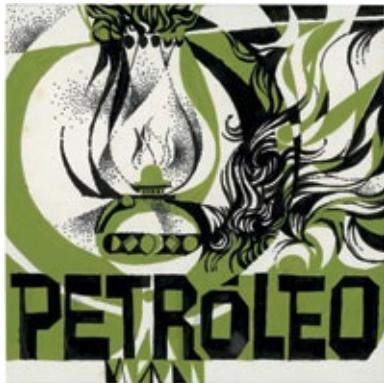
P. 45
20.º Olimpiada Moderna
 - Munique 1972
 Correios de Portugal
 Guache sobre papel
 Gouache on paper
 21 cm x 33 cm
 1972

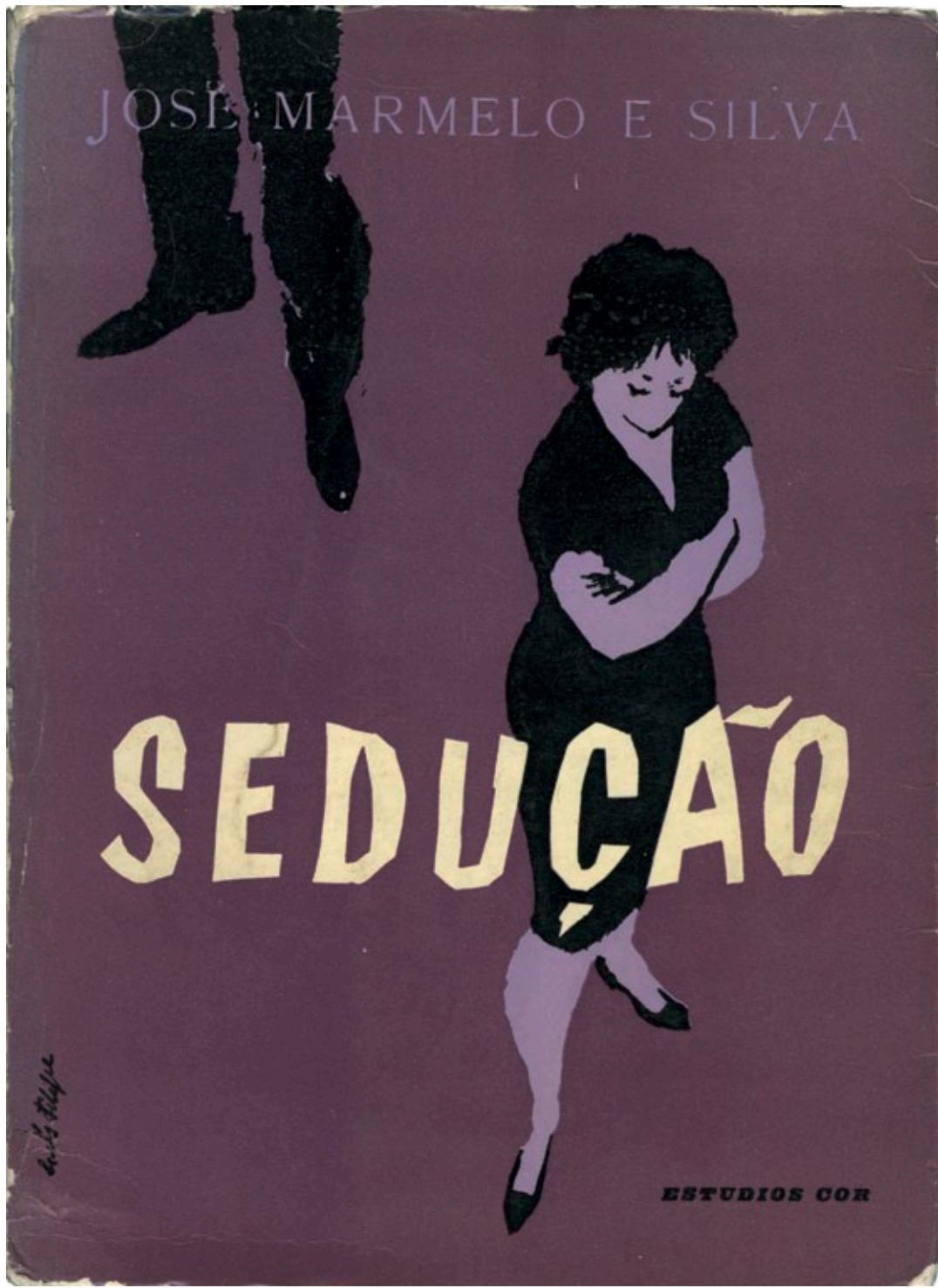


P. 46
Medalha Medal
Projeto para
Project for
O Teatro de
Gil Vicente
Guache sobre papel
Gouache on paper
s. d.

P. 47
Agenda SACOR 1970
Guache sobre cartão
Gouache on card
20 cm x 20 cm
1969







Sedução
Seduction
 José Marmelo e Silva
 Colecção Latitude
 n.º 42
 Estúdios Cor, 1960

49

em poderosas sínteses gráficas que oscilam entre a geometria formal e uma exuberante organicidade plástica, visível nas emissões Proteção da Natureza, Florestas ou 20.^a Olimpíada Moderna. Notáveis serão os retratos dos navegadores portugueses de quinhentos, marcados pela tormenta, pela doença ou pela soberba, presentes em cinco séries de selos, já dos anos noventa, visão crepuscular da epopeia das Descobertas, tema onde tantos ilustradores antes dele naufragaram em elegias de propaganda e pedagogia.

Para o Banco de Portugal desenhará as duas últimas séries de notas em escudos, a primeira dedicada a grandes personagens da história do país, a segunda versando os grandes protagonistas dos Descobrimentos, onde imprime retratos expressivos embutidos em dinâmicas e sofisticadas ornamentações temáticas que rompem os maçadores cânones das séries anteriores.

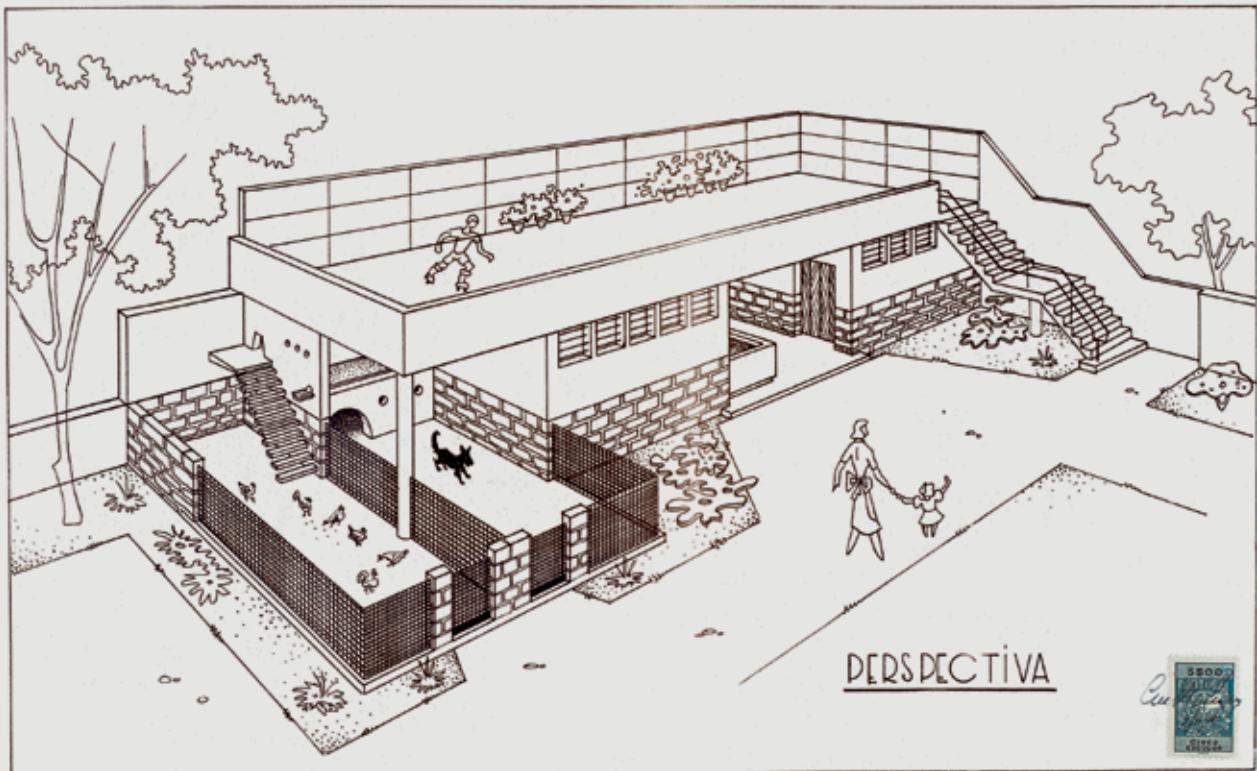
O crescimento económico após a Segunda Guerra também potenciou a publicidade comercial com a consolidação de agências e estúdios que acompanharam de perto o desenvolvimento da indústria portuguesa. No final dos anos 50, em cumplicidades de ateliê com alguns dos monstros sagrados das artes gráficas portuguesas da sua juventude, como Paulo-Guilherme, António Garcia ou Manuel Rodrigues, Luís Filipe de Abreu, então com 25 anos, operou algumas inovações na publicidade comercial dos jornais diários, com a campanha do café, realizada para a

PIC, agência de publicidade de Igrejas Caeiro. A começar pelo generoso branco que envolvia os anúncios e embaraçava os paginadores dos jornais, mais afeitos às cinzentas e sujas páginas dos diários daquele tempo, e continuando na surpreendente tira vertical embutida numa densa página de anúncios classificados. Contrariando o realismo estático inspirado no cânone da banda desenhada académica ou o expressionismo cómico do designer francês Savignac, referenciais na época, as ilustrações de Luís Filipe para a promoção do café português que se cultivava nos então territórios ultramarinos dão-nos um retrato certeiro do culto cosmopolita da bica, lugar e tempo de socialização e bem-estar que, ironicamente, aguçou a contestação intelectual e social no final da década de sessenta. A «câmara» de desenhar de Luís Filipe é puro cinema gráfico que, em planos picados e contrapicados, circula pelos personagens, apresenta-os de costas para o leitor, negando o estático e estafado plano frontal que toda a história da ilustração sempre nos ofereceu. E anuncia a transição para o primado da fotografia na publicidade impressa, fruto dos avanços tecnológicos nas indústrias gráficas e da relevância crescente da televisão e do cinema.

A anatomia longilínea e nervosa das mulheres nos anúncios da Caron, Tergal e TV, da Fábrica Simões, em Lisboa, deixam facilmente adivinhar o potencial do ilustrador no desenho de moda que a débil indústria têxtil nacional nunca poderia aproveitar. Mais duradouro foi

o seu papel na comunicação da indústria pesada. A colaboração com a SIOL e a petrolífera SACOR, antecessora da GALP, em calendários, agendas, publicidades, e em publicidades da Revista Portuguesa de Química, onde assinava também o design, atingiu a perfeição no desenho das intrincadíssimas estruturas e maquinarias de extração e refinação, sem qualquer paralelo nos grafismos do seu tempo. Na Agenda SACOR, de 1970, as ilustrações a verde e preto revelam a mestria de Luís Filipe nos jogos de formas e volumes em cores planas sem o recurso exaustivo do traço linear, aproximando-o a muita ilustração contemporânea que trocou o trabalhoso guache pelos layers do Photoshop.

É na qualidade narrativa das suas composições, na virtuosa caligrafia a permitir todas as audácia na perspetiva, no traço nervoso e intermitente, de espessura palpável, e no ritmo musical dos seus jogos gráficos, que reside muito do valor singular de Luís Filipe de Abreu na história das artes visuais portuguesas, qualidades que o artista definiu exemplarmente como «uma espontaneidade controlada». Não há melhor exemplo da excelência gráfica e conceitual de Luís Filipe de Abreu que o plano picado na ilustração da capa de uma obra de José Marmelo e Silva para a Estúdios Cor: sobre um denso fundo lilás, a imagem de um casal sugere um espaço e um tempo de tensão emocional entre as personagens à espera de um desfecho decidido pelo leitor. O romance tem o título apropriado de *Sedução*. ■



Arquitectura com Autor

O significado da publicação está bem patente na sua conceção gráfica: inspirada nos antigos arquivos, valoriza a manufatura; tal como a publicação valoriza o desenho como forma de expressão artística e de conhecimento técnico.

The publication's meaning is plainly seen in its graphic design: drawing inspiration from old archives, it enhances manufacturing; just as the publication enhances design as a form of artistic expression and of technical skill.

O meu passado é tudo quanto não consegui ser. Nem as sensações de momentos idos me são saudosas: o que se sente exige o momento; passado este, há um virar de página e a história continua, mas não o texto.

Fernando Pessoa

P.50
Perspetiva de anexo em logradouro
Outhouse of a patio (perspective)
Autoria Author de António
Rodrigo de Araújo Pinheiro

A história que antecedeu a 1^a publicação

Em abril de 2005 dei início ao trabalho de “descoberta” e registo do espólio de processos de licenciamento que se encontravam no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, projetos há muito esquecidos do grande público. Nessa altura realizei a primeira fotografia de um processo que analisava, datado de 1941. O último processo foi registado por uma câmara fotográfica profissional há cerca de dois meses, momento este em que terminou este meticoloso e longo processo de inventariação da arquitetura com autor em Guimarães. Ao longo deste período, foram fotografados e/ou digitalizados todos os projetos existentes no arquivo do período entre 1937 e 1970, sendo que posteriormente os elementos selecionados foram novamente fotografados, com maior detalhe, com vista à sua publicação.

Cerca de um mês antes de ter iniciado este desafio, festejava o meu aniversário na cidade mineira de Tiradentes, Brasil, cidade que, como se sabe, tem o nome de um dos primeiros líderes dos movimentos de independência do Brasil. A razão que me levava a tão bela cidade, com a companhia de um colega e amigo, Miguel Melo, era a apresentação de uma comunicação so-

bre o processo de reabilitação do Centro Histórico de Guimarães no Centro Cultural Yves Alves.

A história da nossa vida é feita de diferentes momentos: uns que se prolongam, outros que passam muito depressa, outros que esquecemos e outros que ficarão para sempre na nossa memória.

A transição entre aquela viajem e o início deste trabalho é um daqueles momentos que jamais esquecerei.

Aos trinta e seis anos de idade, passava a integrar a equipa responsável pela revisão do Plano Diretor Municipal de Guimarães. Para trás ficavam cerca de onze anos de colaboração no Gabinete Técnico Local da Câmara Municipal de Guimarães. Aquela mudança despertou em mim a vontade de conhecer melhor toda a Cidade de Guimarães. As novas funções que me foram confiadas, na área do planeamento urbano, constituíram o mote para embarcar no desafio de desvendar o modo como foram sucedendo as operações urbanísticas que se encontravam “guardadas” no arquivo municipal.

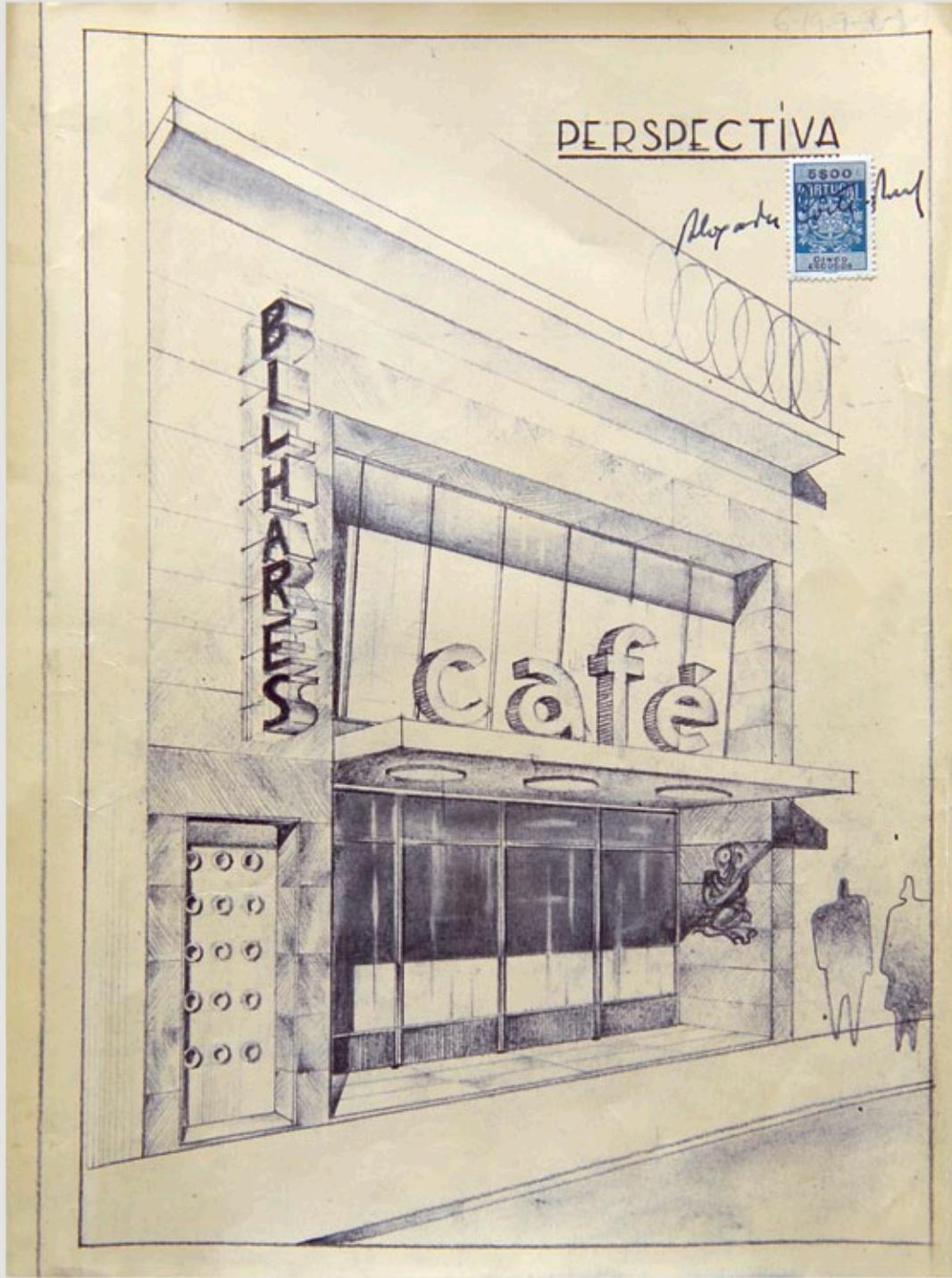
A imagem que temos sobre a “cidade” altera-se à medida que vamos percorrendo a sua história e valorizando os vários acontecimentos. À medida

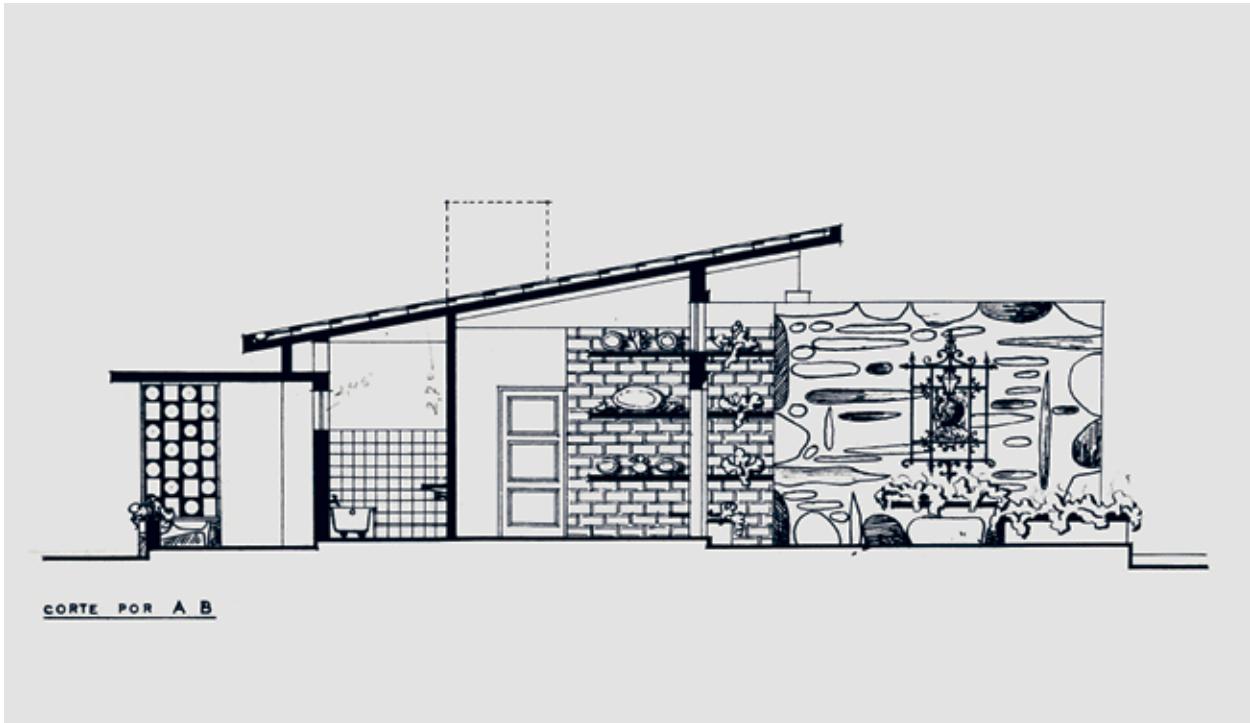
que abria as pastas, a minha perspetiva foi-se alterando: agora analisava um território muito mais vasto e complexo. A investigação levou-me para lá da cidade histórica, os projetos iam-se desvendando de forma sequencial no tempo mas aleatórios quanto ao sítio. Verificava como ao longo daquele período foram sendo preenchidos os espaços vazios, quer no centro da cidade quer na sua periferia. Agora, era-nos possível compreender os inúmeros factos urbanísticos e sociais que, durante o século vinte, foram tecendo a estrutura da cidade que chegou até aos nossos dias, abrangendo não apenas a cidade histórica, mas a “CIDADE” em toda a sua plenitude e dimensão.

Do arquivo ao quotidiano da cidade

Confesso que no início não imaginava a diversidade de informação relevante que se encontrava naqueles processos. Cada arquivo acrescentava pequenos episódios que, no conjunto, explicavam as sucessivas transformações que a cidade teve ao longo daquele período e que, por consequência, moldaram a sua imagem.

Quando realizamos um trabalho com viveza é inevitável passarmos





a sentir e a conjecturar sobre aqueles momentos passados. Por instantes, sentimos próximos aqueles acontecimentos. Passamos a reconhecer rúbricas, traços, rótulos e até a forma como apresentavam os projetos. Os acontecimentos passam a fazer sentido. O desejo em encontrar e complementar a informação disponível contagia-se, viajamos no tempo, revivemos naqueles lugares, com aqueles intervenientes, (r)estabelecem-se laços com o passado. Tal como num romance, passamos a conhecer os personagens, no caso, os técnicos, os clientes, a autarquia; no fundo, os Autores que, através do seu traço, desenharam edifícios que hoje habitamos e que fazem parte do nosso cenário.

É sabido como a memória de tempos idos nos ajuda a compreender o nosso tempo, mas, neste caso, o arquivo permitiu muito mais do que isso: não era mais o desejo de conhecer o passado, nem se tratava apenas de compreender o presente, mas sim olhar para o futuro, recordando que a nossa história e tradições contêm informações e experiências que são determinantes para uma melhor compreensão

das problemáticas inerentes à gestão e planeamento urbanístico do território.

A importância de (re)conhecermos o nosso passado

O registo dos processos de licenciamento que se encontram no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta permite consultar com maior facilidade os projetos deste período. Numa época onde se fala cada vez mais da importância da reabilitação e regeneração urbanas como forma de superar a crise económica e social, esta base de dados revela-se um instrumento fundamental de consulta para todos os que participam em projetos e ou ações que visam o território. Por outro lado, faz-nos recordar que a imagem que temos da cidade em determinado momento é, ela própria, resultado das alterações e modificações levadas a cabo em diversos períodos da História. Uma imagem que integra as sucessivas intervenções que se deram na cidade, ações estas que, de uma forma ou de outra, nos englobam a todos enquanto cidadãos – é justamente esta dimensão que confere autenticidade aos lugares.

A observação descomprometida dos factos do passado deixa claro que as intervenções realizadas nem sempre foram avaliadas da mesma forma ao longo dos tempos. Não será necessária uma leitura muito cuidada para verificarmos isso mesmo em inúmeros processos de licenciamento realizados. Alguns, como é o caso da “Casa Verde” ou “Casa Avião”, na Rua Serpa Pinto, passaram no crivo da censura pela ousadia do proprietário, persistência do autor e bom senso de algumas minorias no momento da emissão do parecer final. Caso contrário, jamais teriam chegado até nós esses “gritos” de mudança que, um pouco por todo lado, foram desafiando a transição de uma arquitetura “tradicional” para os movimentos modernistas internacionais.

A publicação

Em 2011 foi lançado ao processo de inventariação um novo desafio: a possibilidade de se materializar numa publicação. Foi assim lançado o repto de resumir num livro uma série de projetos, apresentados em forma de “flashes”.



Optou-se por selecionar uma série de desenhos e documentos que correspondem a partes de processos de licenciamento dos autores que, de alguma forma, se mostraram mais exemplificativos ao longo do período que vai de 1937 a 1970.

Visando identificar as obras de arquitetura com autor licenciadas ou apresentadas nos serviços técnicos da Câmara Municipal de Guimarães entre 1937 e 1970, este projeto pretende, num primeiro momento, despertar curiosidades e sensibilidades sobre um período importante da história do urbanismo português e da sua relação com os diferentes momentos políticos e sociais da época que, tão marcadamente, condicionaram a construção do território português no século passado.

Não se perseguindo qualquer pressuposto estético ou arquitetónico (ou urbanístico), nem se desejando realizar qualquer avaliação de mérito, a seleção dos projetos realizada pretende apenas descrever e expor a sucessão de momentos e estilos, opções arquitetónicas e soluções urbanísticas que, durante aquele período, foram ocorrendo na nossa cidade.

Desvendando e expondo autores, histórias e edifícios, muitas vezes desconhecidos da maioria, o trabalho em causa perspetiva-se como fator motivacional que desperte e alerte o cidadão para a importância da obra de arquitetura na valorização do património e da identidade de uma comunidade, sendo este mesmo património um elemento determinante no reforço da afetividade pelo espaço que habitam e de que usufruem.

Alargando a seleção do património edificado para lá do edificado existente no centro histórico de Guimarães, classificado como Património Cultural da Humanidade desde 2001, demonstrando que este edificado, constituído por obras que têm um autor, é fundamental para o entendimento da cultura de uma comunidade, e demonstrando que a cidade se faz a partir da diversidade de opções e soluções (não correspondendo a uma narrativa fechada e apropriada apenas por um grupo restrito de pessoas). De forma a tornar única esta publicação, materializou-se o

resultado do vasto trabalho de investigação realizado nesta obra num documento que, simultaneamente, alude a um “arquivo vivo” que a todos pertence.

A publicação é também um reconhecimento público a todos aqueles que têm participado na “construção” do território, desde os autores e promotores dos projetos (repondo assim a uma valorização e reconhecimento do seu

valoriza o desenho como forma de expressão artística e de conhecimento técnico.

O “livro” reúne uma série de capítulos que se foram naturalmente ajustando, onde se realçam os conteúdos de cada autor, e que foram considerados os mais relevantes de cada processo licenciado. Esta obra é um convite lançado a todos no sentido de conhecerem melhor os acontecimentos urbanísticos da cidade, dando a conhecer quem foram alguns dos intervenientes que atuaram neste período. A intenção de realçar de forma genuína os diferentes autores e projetos transformou a publicação numa obra única, num objeto de design contemporâneo que resulta da (re)interpretação feita pelo designer Eduardo Aires e sua equipa, dos conteúdos e imagens que constavam dos processos analisados. A forma como a publicação foi desenhada e editada demonstra como é possível e credível inovarmos a partir da inspiração que nos é dada pela nossa história e tradição, revelando que dificilmente seremos uma sociedade de vanguarda sem que antes tenhamos plena consciência e orgulho na nossa própria cultura.

Esta publicação compreende uma série de desenhos e documentos que correspondem a partes de processos de licenciamento dos autores que, de alguma forma, se mostraram mais exemplificativos ao longo do período que vai de 1937 a 1970.

O (re)encontro com os Autores

Há um momento em que somos obrigados a viajar na busca de um conhecimento mais profundo, caso contrário, corremos o risco de ficarmos pela mediocridade.

À medida que ia avançando na inventariação dos processos e passava a reconhecer os técnicos pelo seu nome completo, passei a identificá-los pela forma como desenhavam, assinavam, com quem habitualmente trabalhavam e para quem trabalhavam. De todos que fui (re)conhecendo, apenas com um deles tinha tido a oportunidade de ter trabalhado: O Engenheiro Eduardo Ribeiro. Com a sua paciência e boa memória, foi-nos dando informações detalhadas quer dos acontecimentos, quer dos técnicos, quer das estórias que estavam subjacentes a um todo que parecia confuso, mas que, no final, se revelava numa coerente harmonia. A partir dos seus dados foi-nos

trabalho que se julga há muito merecido), bem como à Câmara Municipal, arquivo Alfredo Pimenta, e outras instituições e pessoas que através do seu desempenho, mostraram capacidade organizativa desde longa data.

O significado da publicação está bem patente na sua conceção gráfica: inspirada nos antigos arquivos, valoriza a manufatura; tal como a publica-

P.52

Perspetiva da fachada principal de café

Main façade of café (perspective)

Autoria Author de Alexandre Corte Real

P.53

Corte de moradia

Architectural cut of house

Projeto do gabinete ARTEC

Project by ARTEC

P.54

Aviso de receção de pagamento

Notice of receipt of a payment

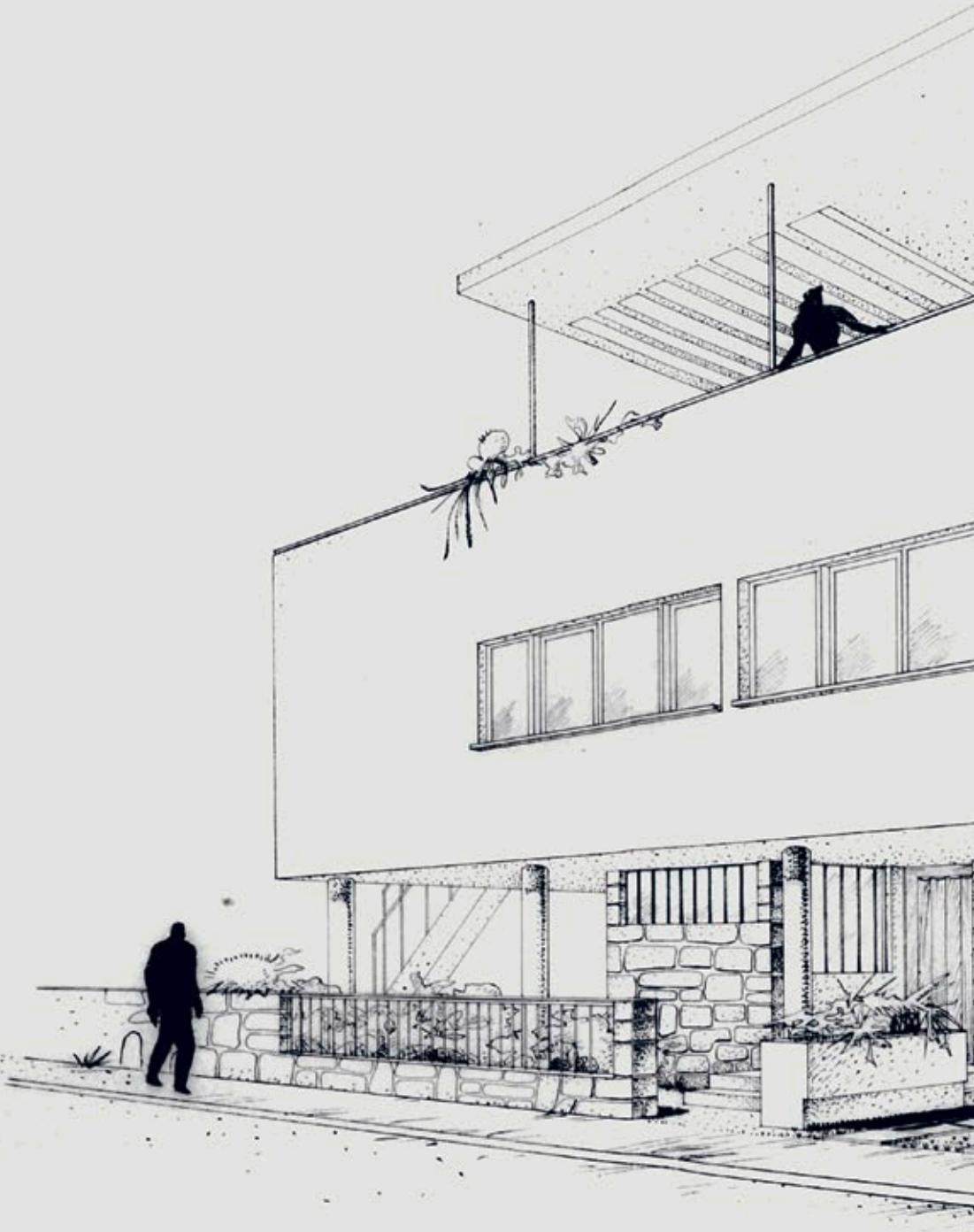
Representação de área demolida

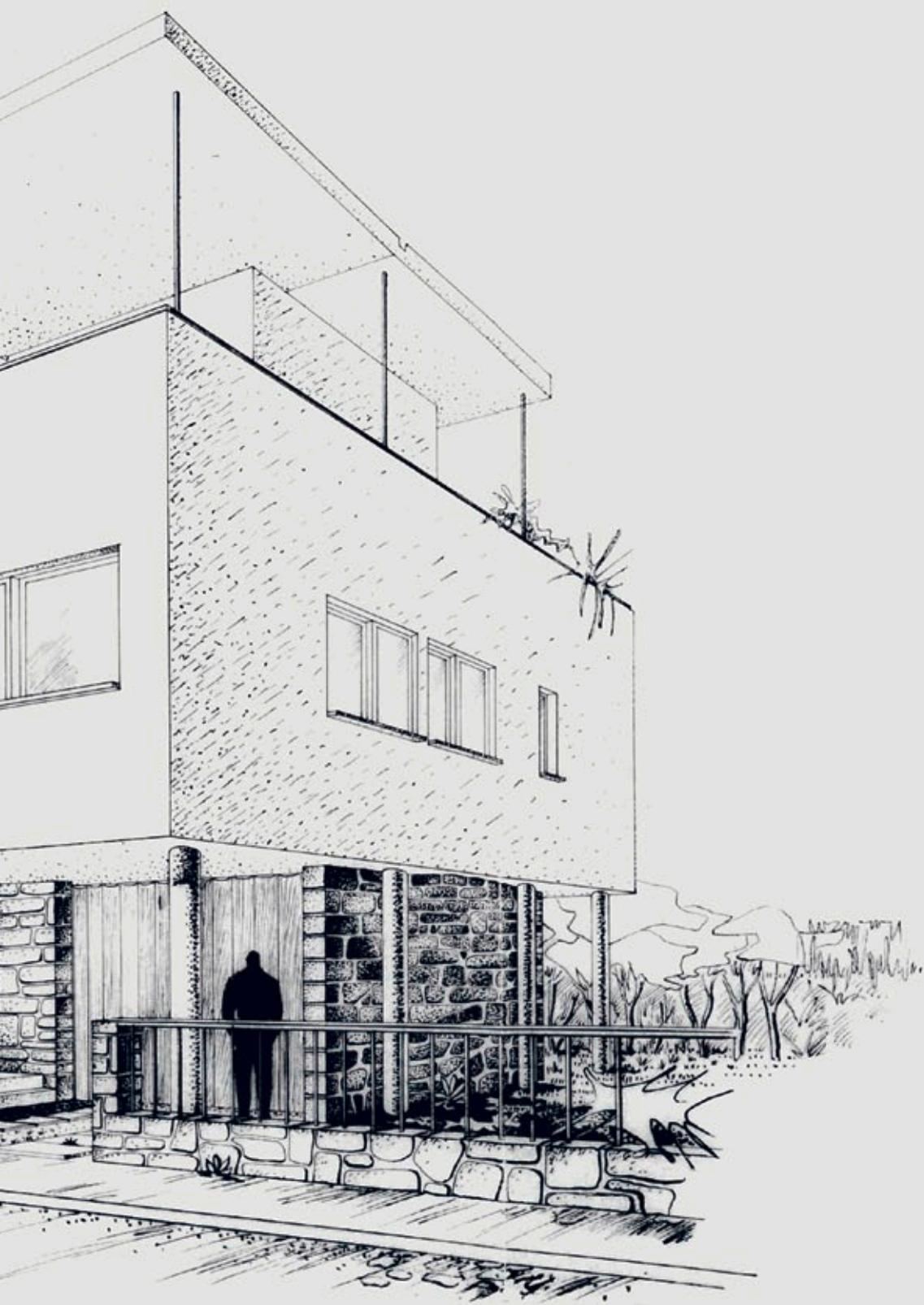
Representation of a demolished area

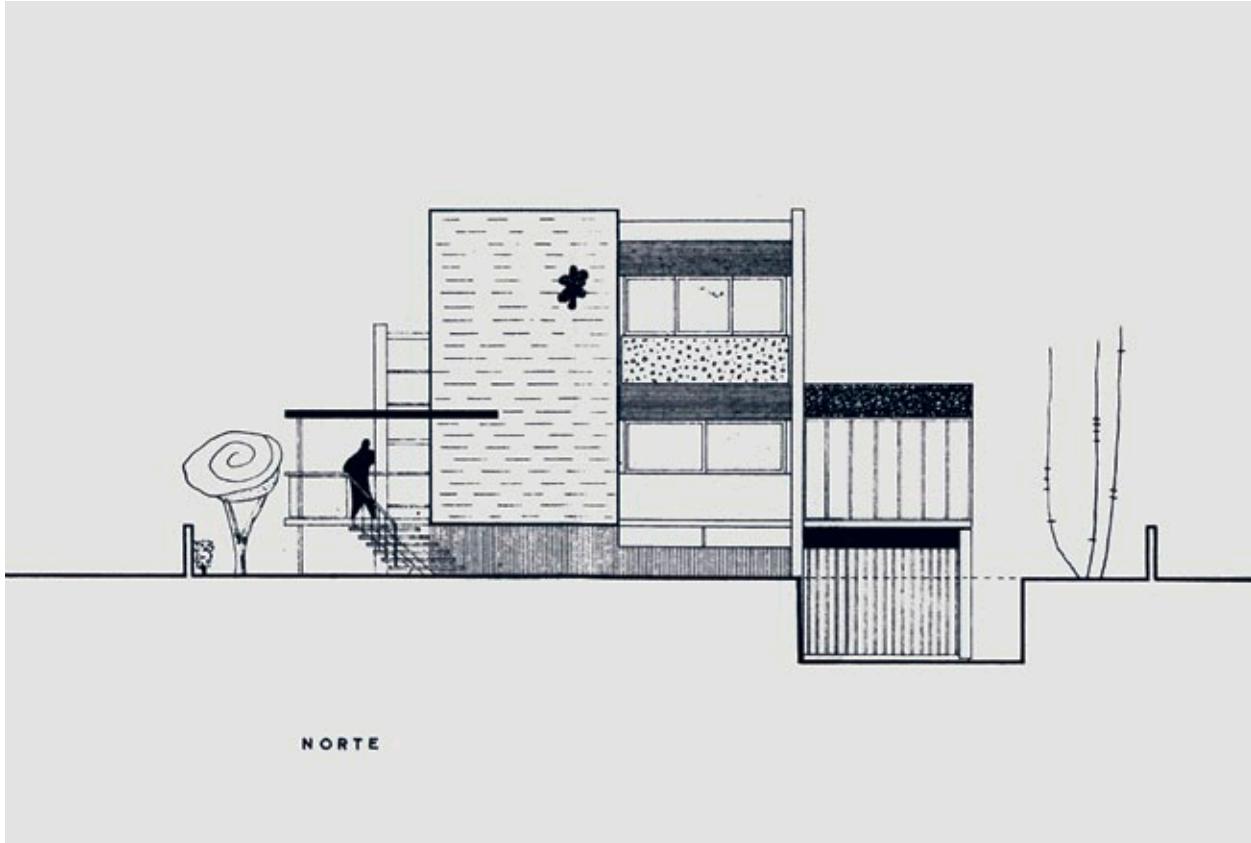
Edifício da empresa

A. Pimenta, Lda.

A.Pimenta, Lda building







possível ir chegando às fontes, e a cada novo reencontro com um autor o “puzzel” ia-se construindo.

Hoje posso dizer que conheço os autores que estão por detrás de cada nome. Hoje, quando olho para uma obra daquele período, não consigo dissociá-la dos acontecimentos que antecederam a sua edificação. A obra, enquanto resultado de um contexto, que engloba pensamentos, contingências e modas de uma determinada época. A publicação propõe um apelo ao Autor pela via dos acontecimentos e não pela obra enquanto arquitetura sublime.

A publicação não pretende ser uma negação da valorização estética da obra de arquitetura. Contudo, tal discurso não teve particular atenção neste trabalho.

Cabe-me, nesta introdução, agradecer a todos os Autores com quem tivemos o privilégio de conversar, aos familiares dos Autores já falecidos e a todos aqueles que nos deram o seu contributo e que, assim, nos permiti-

ram reunir mais informação sobre as “Pessoas” que estiveram por detrás dos “autores”. Agradeço também à Dr.^a Francisca Abreu que, além de ter dado a oportunidade de transformar o inventário numa publicação, teve o cuidado de condicionar as peças a publicar à prévia autorização dos autores, e por essa razão, proporcionou o contacto pessoal que tanto significado teve na concretização do trabalho. Ao Professor João Serra, pelo apoio institucional e contribuição pessoal que deu ao projeto e, por fim, ao então Presidente da Câmara Municipal de Guimarães, Dr. António Magalhães, por ter instituído no Município a valorização patrimonial como forma de distinguir e salvaguardar o futuro da cidade.

Um reconhecimento pessoal pela contribuição e espírito de companheirismo aos que colaboraram no desenvolvimento do trabalho de inventariação. À Raquel Seijo, pela forma como me motivou e ajudou no início

do trabalho, à Alexandra Marques e sua equipa, que deram todo o apoio na consulta da documentação do arquivo municipal Alfredo Pimenta, um agracimento pessoal à Carla Lima, pela dedicação na recolha e organização da documentação, ao Paulo Pacheco pelo seu apoio incondicional. À Marta Mota Prego, pela sua total entrega e dedicação, sem a qual não teria sido possível preparar a publicação.

Os textos dos convidados

A publicação conta com um conjunto de textos que abordam a temática do trabalho e que se encontram distribuídos ao longo dos capítulos. São reflexões que derivam das diferenças pessoais de cada um e que, tal como os autores das obras analisadas neste livro, interpretam determinado momento segundo a sua própria vivência e experiência profissional.

O resultado foi um conjunto de textos que apresentam visões diferentes sobre uma mesma temática “Arquite-

tura com Autor em Guimarães". Pretende-se que o leitor possa usufruir destas leituras e desta forma promover um debate que atinja diferentes pensamentos da nossa comunidade. Tal como a obra arquitetónica, o conteúdo do livro pode, e deve, merecer várias leituras.

A todos os que aceitaram contribuir na publicação com um texto, o meu sincero agradecimento.

Reportagem fotográfica

A publicação contém uma série de fotografias que pretendem chamar a atenção do leitor para a imagem de alguns desses edifícios selecionados nos dias de hoje. A reportagem fotográfica, realizada pelo fotógrafo Alexandre Delmar, incita a (re)olhar os edifícios e seus pormenores. Apela à imagem que estes conferem à cidade enquanto lugar de memórias. A reportagem fotográfica constitui uma oportunidade de registar uma imagem, perante o olhar singular de um fotógrafo do nosso tempo, realçando edifícios que fazem parte de um passado ainda não suficientemente longínquo para que lhe seja atribuído, hoje, valor histórico.

Este texto pretende relatar o meu estado de espírito ao longo do trabalho, descrever momentos mas principalmente transmitir a todos o sentimento que o processo deixou em mim.

Fica o desejo de que, um dia, alguém possa prosseguir com o inventário.

Contudo, jamais alcançaremos o presente, porque o tempo não para. Cada dia que passa o arquivo de processos licenciados aumenta, as histórias vão continuar... A publicação não tem pretensões de trazer para os dias de hoje aqueles momentos, constitui uma retrospectiva que visa o pensamento. Afirma a importância do arquivo, enquanto caixa de "memórias vivas" que nos permitem avivar e restabelecer vínculo com os acontecimentos daquele período.

A Arquitetura com Autor pretende ser um reconhecimento a todos os que compõem a sociedade, forjados numa forte cultura, e não somente aos que, paulatinamente, foram imaginando e desenhando os edifícios. ●

RICARDO COSTA

JORNALISTA DO EXPRESSO

Um desarrumar de ideias

Não há muitas formas mais seguras de olhar para a história de um país do que através das suas cidades, e para as histórias das suas cidades (ou concelhos) do que através dos seus edifícios. Muitas vezes, essa história apenas olha para o que de mais extraordinário a paisagem urbana nos oferece: os melhores edifícios, os grandes projectos, as edificações públicas e uma ou outra obra mais arrojada de um particular. Mas essa história «habitual» - seguramente muito importante -, não nos conta toda a cidade e toda uma época, feita de muitos mais traços.

Esta 'Arquitetura com autor em Guimarães' leva-nos por um caminho diferente. Passa por todo o tipo de obras, e com isso revela o que foram essas décadas no concelho de Guimarães, abrindo uma janela para todo o país. Nesta época, Portugal era um território irremediavelmente fechado e politicamente bloqueado. As décadas não foram todas iguais, como aqui se pode ver tão bem. As mudanças económicas foram imensas. Houve épocas de austeridade e de expansão, de pouca sorte e de grandes fortunas. Houve épocas de paz e outras de guerra. Houve a guerra dos outros, que devastou a Europa e nos fez crescer, na nossa neutralidade; e houve a nossa guerra, combatida além-mar, que nos fez crescer mas com marcas permanentes na nossa população e no nosso território. E houve um imenso mar de mudanças num país que tanto medo tinha de mudar.

Num tempo de poucas liberdades, a arquitectura acabou por ser uma forma de expressão de tensões que nunca deixaram de existir. Foi apropriada e promovida pelo Estado em muitas obras - umas de grande qualidade, outra longe disso -, mas nunca foi única. Teve mais espaço e meios que muitas outras artes, foi conservadora quando quis e arriscou quando pôde, tradicional por segurança ou convicção e ousada quando encontrou horizontes ou gente disposta a isso.

Todos temos as nossas ideias sobre estas décadas. Ideias feitas de histórias que ouvimos, de coisas que lemos, de conversas tidas, de experiências vividas. Normalmente, essas ideias estão confortavelmente arrumadas. Este livro obriga-nos a desarrumarmo-nos. Basta olhar para ele e depois à volta. ●

Arranjo urbanístico do Largo de Donães no Centro Histórico de Guimarães

Reinterpretar o lugar e adaptá-lo às várias funções que este largo pode oferecer, respeitando a história passada, numa gestão cuidada de valores arquitetónicos tradicionais e contemporâneos, foi o princípio chave deste projeto.

Reinterpreting the place and adapting it to the various functions this largo can offer, while respecting past history by carefully managing traditional and contemporary architectural values was the main key to this project.





P. 61 / P. 64

Largo de Donães(após reabilitação / after rehabilitation)
Fotografia / Photo by Paulo Pacheco

P. 63

Largo de Donães(antes e depois reabilitação / before
and after rehabilitation)

Fotografia / Photo by Paulo Pacheco

P. 65

Plantas do Centro Histórico

Historical Centre Cartography

Conceito da intervenção

A obra em análise engloba a área onde se encontrava um edifício de rés-do-chão denominado “Casa dos Pobres” e as ruas adjacentes.

O conceito adotado para esta intervenção insere-se na política de reabilitação dos espaços públicos, embora, neste caso específico, se verifique a apropriação para uso público de uma área edificada, o que motivou a elaboração de desenho urbano que mantém a memória do lugar e das pessoas que o habitam.

O Largo “conta”, agora, histórias de outros tempos:

A sua designação atual “Donães”, com origem em Dona Nays ou Nais, fidalga mencionada desde o séc. XIII, por desempenhar a missão de «alumiar os ferreiros e artífices» durante os seus trabalhos de forja. Segundo a tradição oral, «a antiga Dama e fidalga inspirava os artífices com a sua beleza e virtuosidade» na criação de peças forjadas. De realçar a feliz coincidência de, hoje, existir um ferreiro a trabalhar neste largo;

Uma viela do séc. XVII, que ligava a Rua de Donães à Viela do Esterpão, agora marcada no pavimento em calçada à portuguesa;

Do jardim do séc. XIX da Casa de Donães, permanece, em sua memória, a entrada principal, sem prescindir das laranjeiras, do buxo, que exalam uma diversidade aromática comum nos jardins da época;

Não foram esquecidos, o reboco estanhado e o muro caiado, assim como, a iluminação, singular, que vem evidenciar todo este simbolismo;

Por fim, realçar a colocação da ramada que mantendo a sua função de suportar a iluminação, sobressai agora com desenho atual;

Neste largo pretende-se fazer jus ao nosso passado, sem prescindir da contemporaneidade do desenho e do uso.

Salvaguardar o património melhorando as condições dos que aqui habitam! Foi assim que aprendemos com o Arquiteto Fernando Távora e é com esse legado do Centro Histórico classificado pela UNESCO que pretendemos nortear o nosso trabalho.

Reabilitação urbana

Reabilitar o Património urbano, histórico e cultural, valorizando-o e criando condições para um uso com qualidade acrescida, atualmente e para as gerações vindouras, é a nossa missão.

Pretende-se com esta intervenção aproveitar a oportunidade para criar um novo Largo de uso público num local anteriormente connotado com alguma “marginalização”. Para tal, propôs-se a demolição da atual “Casa dos Pobres”, instalando aí uma área de uso pedonal para fruição, integrado no Centro Histórico. A intervenção englobou ainda as ruas adjacentes, nomeadamente, a Rua de Donães, Travessa e Rua João de Melo. Esta última, embora em razoáveis condições, apresentava problemas ao nível do estacionamento.

A nobre função da “casa dos pobres” foi deslocada para um novo edifício de modo a responder de forma mais eficiente às necessidades atuais, visando sempre a sua melhor integração na sociedade.

Reinterpretar o lugar e adaptá-lo às várias funções que este largo pode oferecer, respeitando a história passada, numa gestão cuidada de valores arquitetónicos tradicionais e contemporâneos, foi o princípio chave deste projeto.

O desenho urbano do largo, cuja pavimentação surge na continuidade dos materiais usualmente utilizados nos restantes espaços públicos do Centro Histórico, classificado como Património Cultural da humanidade pela UNESCO, visa ser mais um elemento dinamizador da comunidade em que se insere, possibilitando diversificar o seu uso, de modo a ser apropriada por todos, habitantes e visitantes, fazendo também jus à política cultural deste Município.

A valorização do património é, assim, conseguida num processo de análise da história, dos modos de fazer e dos modos de uso. O largo transcende por isso a função de estar, apresentando-se como um local de cultura e preservação de uma forma de fazer cidade.

Impacto no tecido urbano

O denominado “Largo de Donães” foi criado com a demolição de um



edifício numa área conotada com alguma “marginalização”, pelo que este espaço, “conquistado”, cria uma relação com o edificado e com o resto do Centro Histórico, indutor de uma nova dinâmica.

A reabilitação do espaço público tem sido, no Centro Histórico de Guimarães, um dos elementos primordiais no impulso da reabilitação do edificado. Por conseguinte, esta ação tem conseguido um acréscimo de moradores, de utilizadores e de visitantes, criando assim uma dinâmica “com sustento” a longo prazo.

Entretanto, o Largo tem sido “palco” de atividades culturais, estando já assumido como parte integrante do Centro Histórico pelas várias instituições da cidade.

Impacto na atividade económica da cidade

O quarteirão tem agora um espaço que funciona como elemento aglutinador e dinamizador a vários níveis, tais como a instalação de comércio no rés-do-chão dos edifícios, o que já começa a

verificar-se, à semelhança do que tem acontecido em todo o Centro Histórico. Mas, mais importante, é o uso que a população residente fará com a apropriação, como seu, deste Largo.

As esplanadas, o comércio, a restauração trazem uma dinâmica financeira imediata e consequentemente, a experiência diz-nos, a iniciativa privada fará naturalmente a reabilitação do edificado ainda por recuperar.

O turismo, que desde 2001 aquando da classificação do Centro Histórico como Património Cultural da Humanidade pela UNESCO, tem vindo a adquirir uma importância cada vez mais relevante na dinâmica financeira local, ao qual o “Largo de Donães”, virá acrescentar capacidade/valor.

Capacidade da intervenção urbana

O “largo de Donães” surge na sequência da reabilitação do espaço público ao longo de vários anos, embora neste caso, seja a apropriação de um espaço

construído para um espaço público. Embora a reabilitação de ruas, praças, largos tenha uma enorme referência, o Arq.^º Fernando Távora, responsável por uma intervenção vasta nesta cidade, e surgindo este largo nessa continuidade, assume, obviamente, uma linguagem contemporânea, mantendo a memória do passado, contando histórias também de outros tempos. Os materiais podem ser os de sempre, o granito, o ferro, as paredes caiadas, mas a forma, o uso e a linguagem assumem o desenho de hoje, pelo que, pretendemos que cada intervenção no Centro Histórico, na cidade, seja sempre uma referência, tenha um caráter exemplar e pedagógico, sem descorar o investimento em novas soluções formais e funcionais.

Evidência de sustentabilidade da intervenção

A intervenção utilizou materiais naturais como o granito e o ferro, privilegiando estes elementos. A conquista



Análise da evolução urbana do largo ao longo dos séculos



Séc. XVI



1863



1949



1972

de área para uso pedonal em oposição a um edifício, que por sua vez ocupou o espaço de um antigo jardim, assume desde logo o caminho pretendido: devolver à cidade uma área para usufruto de todos!

A iluminação, elemento considerado singular no projeto, quer pela linguagem quer pelo simbolismo, é concretizado com sistema Led, em que uma única peça ilumina o Largo.

O incremento da utilização da arborização e arbustos, referência ao jardim da Casa de Donaças, são os elementos naturais de regresso ao Centro histórico, como aliás tem sido apanágio.

O Largo tem tido uma assimilação contínua e progressiva por parte dos habitantes e visitantes, o que evidencia e perspetiva que o investimento efetuado pelo Município está adequado face

às “mais valias” proporcionadas, quer financeiras, quer vivenciais.

Intervenção do ponto de vista arquitetónico

A intervenção é feita, numa primeira fase, por uma análise da evolução urbana ao longo dos séculos.

O largo surge após a demolição do edifício existente, reconstruído nos anos 90. Deste edifício, mantivemos o muro do séc. XIX, onde se localizava a entrada para a “Casa de Donaças”, edifício agora igualmente recuperado.

O largo é desenhado contando “memórias” antigas deste local, tendo como referência “Donaças”, como já foi referido anteriormente e tendo em atenção a evolução urbana deste quarteirão

na sua relação com o restante Centro Histórico.

O lajeado desenhado, tendo em consideração a estereotomia dos passeios existentes, os rasgos das pluviais, que definem os muros anteriormente existentes nos jardins da “casa de Donaças”, a iluminação como elemento central em memória da “Senhora Donaças” que iluminava os ferreiros, as ramadas agora concretizadas como suporte da iluminação, os bancos de jardim com desenho contemporâneo, o “vermelho sangue de boi” tanta vezes utilizado no Minho, não foi esquecido. Os jardins são elementos que vagueiam pelo espaço público, as laranjeiras são a memória, a entrada no muro marcada no pavimento de forma autoritária, a arquitetura é definida, como sempre, no desenho, na evolução urbana e nos usos. ●

Dinâmicas da arquitetura religiosa, pública e privada de Guimarães nos séculos XVII e XVIII

Este centro histórico conseguiu atravessar o tempo mantendo viva a mensagem do seu passado, possibilitando a todos aqueles que o percorrem atentamente, constatar o labor artístico de mestres locais, e de artistas oriundos de diferentes locais do noroeste português e da Galiza.

This historic quarter managed to go through time while keeping alive the message of its past, enabling anyone who has carefully traveled through it to confirm the artistic labor by local masters, and by expert workers from different locations in the northwest of Portugal and in Galicia.

Nos derradeiros anos do século XVII e na centúria seguinte, a morfologia urbana de Guimarães sofre alterações significativas, particularmente no levantamento e remodelação de edifícios religiosos e civis e de infraestruturas urbanas. Nesse período, a atividade arquitetónica em Guimarães desenvolveu-se em três grandes áreas: imóveis construídos de raiz; conclusão de programas construtivos anteriores; e acrescentamento de estruturas barrocas nos edifícios medievais.

Antes de dissertar sobre um edifício religioso e civil, temos que perceber por que motivo, esta ou aquela zona do aglomerado vimaranense se destacou, em dado momento, em detrimento de outros; porque é que certas artérias do espaço urbano ganharam a forma com que chegaram aos nossos dias; qual o fundamento, para a edificação de conventos, igrejas e casas nobres em determinadas ruas e praças. Na realidade, além de reconstituir a atividade artística de mestres e oficiais é necessário relacionar a produção artística ao pulsar da urbe e dos seus inúmeros encomendadores.

Edifícios tais como a Colegiada e a Casa do Cabido, bem como Convento de Santa Clara, vão adquirir grande individualidade e expressão no seu posicionamento urbano. Por exemplo, no século XVI, a Colegiada localizada na Praça de Santa Maria, centro vital de Guimarães, que polarizava os interesses da população urbana, é ampliada com a construção de uma torre na sua fachada principal, aí se instalando a capela tumular dos Pinheiros.

Novas obras vão mudando a face da cidade. Em 1549, é lançada a primeira pedra para a construção do novo convento de Santa Clara. A sua construção e a abertura do novo terreiro, junto à rua de Santa Maria, levou à demolição de casas, pardieiros e quintais na rua de Santa Maria. Este edifício de grande escala e criador de um novo terreiro possui uma frontaria principal majestosa (1741), virada a oeste, bastante decorada, do qual a praça proporciona a distância necessária à leitura cenográfica desta fachada barroca de falsa simetria. Sabemos que foi o cônego da Colegiada de Guimarães Baltazar de Andrade o fundador desta instituição monástica feminina, na 1.^a metade do século XVI.



Em 1680, foi fundado o Convento de Santa Rosa de Religiosas Dominicanas, sito nas casas do hospital ou albergaria de S. Roque, com sua capela e hortas, administradas pela Confraria da Senhora da Graça.

Outra instituição conventual feminina que é edificada no espaço intramuros é o Convento do Carmo. Os primórdios deste convento remontam a um recolhimento de mulheres, sítio na rua da Infesta. A primeira notícia deste recolhimento data de 1684. Nesse ano é especificado a existência destas mulheres que tinham cindindo com a vida mundana, afirmando-se “*que não aviam de sahir de fora delle que por serem de vertude e de bom viver e esperava fizessem grande serviso a Deos (...)*”. No episcopado de D. José de Bragança depois de instado pelas religiosas, este aceita a sujeição do convento à sua jurisdição, o que vai permitir que nessa altura a instituição passe por nova fase construtiva patrocinada pelo arcebispo. Torna-se sobretudo notória ao nível do aumento da cerca, alargamento do terreiro defronte da igreja, transformação da capela-mor e da obra de talha.

As restantes instituições monásticas são edificadas nos arrabaldes da vila, locais onde a pressão urbana menos se fazia sentir. Os Mendicantes, Franciscanos

e Dominicanos teriam, no século XIII, modestos recolhimentos. Por se localizarem demasiado perto muralha, D. Dinis ordena a demolição destas primitivas construções. Durante o cerco à vila de Guimarães pelos partidários de D. Afonso, futuro D. Afonso IV, Guimarães quase fora tomada por estes, que viram, na localização junto às muralhas do convento de S. Francisco e de S. Domingos, um bom meio para penetrarem na vila sitiada. Os dois conventos mendicantes vão ser transferidos para os locais onde ainda hoje se encontram.

Em 1662, D. Afonso VI dá licença para a fundação do Convento dos Capuchos em Guimarães. Dois anos depois, os religiosos de Santo António iniciaram a edificação do novo mosteiro. Este convento dos frades Capuchos da Piedade localiza-se a norte da vila, abaixo do castelo, frente à Torre da Porta da Garrida. A atual fachada da Igreja deste convento masculino foi edificada em 1763-1764, pelo mestre pedreiro Vicente Carvalho, morador na freguesia de Santa Eulália

P. 65

Convento Santa Rosa de Lima / Convent
 1º metade séc. XX. Col. Muralha-
 Associação de Guimarães para
 Defesa do Património
 1st half of the 20th century. Heritage
 Conservation Association

P. 67

Igreja Santos Passos / Church
 Arquivo Pintoresco: semanário ilustrado,
 Lisboa, Castro Irmão, 1864, vol. 7, p. 93
 Picturesque Archive: illustrated
 weekly paper, Lisbon, Castro
 Irmão, 1864, vol. 7, p. 93

P. 69

**Casa da Câmara e Paços
 do Concelho, 1908 / City Hall**
 Col. Muralha-Associação de Guimarães
 para Defesa do Património
 Heritage Conservation Association

de Fermentões e pelo mestre entalhador António da Cunha Correia Vale, residente na rua de Santo António dos Capuchos (Guimarães). Possivelmente as três esculpturas (Santo António, São Francisco e Imaculada Conceição) de grandes dimensões existentes nesta fachada, que nos fazem relembrar a imaginária dos altares de talha, serão da autoria do entalhador António da Cunha Correia Vale.

Em 1680, foi fundado o convento de Santa Rosa de religiosas Dominicanas, sito nas casas do hospital ou albergaria de S. Roque, com sua capela e hortas, administradas pela Confraria da Senhora da Graça. Dado que o anterior templo pertencente à confraria, ocupado pelo convento, era demasiado pequeno para o crescente número de religiosas e pouco relevante para a importância da instituição, tornou-se necessário ampliá-lo. Com esse objetivo, as religiosas adquiriram as casas conjuntas à capela, a par de terem tomado posse como administradoras de tudo o que pertencia ao hospital de S. Roque e à confraria da Senhora da Graça. No decorrer dos tempos, as religiosas foram adquirindo novas casas com o intuito de alargarem o seu espaço conventual. No segundo quartel do século XVIII, esta instituição monástica feminina passava por um amplo processo de ampliação que abrangia as principais dependências conventuais. A longo dessa fase construtiva podemos encontrar disseminados pelas obras de pedraria, carpintaria e talha, um numeroso número de mestres que aí trabalharam oriundos dos atuais concelhos de Braga, da Maia, do Porto, Vila de Conde e de Vila Nova de Famalicão. Segundo as fontes arquivísticas por nós compiladas, podemos aferir que este convento se destaca como o imóvel vimaranense em que deparamos com o maior número de artistas provenientes de locais fora da vila e seu termo. Na atual igreja do extinto convento de Santa Rosa de Lima, ainda hoje, podemos observar a imagem de Santa Rosa de Lima. Esta imagem encontra-se num nicho, a encimiar o portal lateral de acesso à Igreja. Trata-se de uma imagem em pedra possivelmente datada de 1734 e executada aquando da construção da atual igreja pelos seguintes mestres pedreiros: João Moreira Bouça, morador na freguesia

de S. Salvador de Moreira (concelho da Maia); António Pereira, da freguesia de Santo Ildefonso (Porto); Domingos da Costa, de Santa Marinha de Vilar de Pinheiro (concelho de Vila do Conde); e José Moreira da Cruz, morador na rua de São Dâmaso (Guimarães).

Igualmente, a edificação da igreja (de feição retabular), casa do despacho e hospital da Santa Casa, no Terreiro da Misericórdia, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, proveram esse terreiro de uma conjugação recíproca de efeito monumental e cénico. A edificação da Igreja (de feição retabular), Casa do Despacho e Hospital da Misericórdia, aliada à fachada das duas Casas Brasonadas dos Carvalhos e dos Couto, proveram esse terreiro de uma conjugação recíproca de efeito monumental e cénico. Estas duas casas armoriadas seriam habitadas pelo Arcebispo de Braga D. José de Bragança durante a sua prolongada visita pastoral a Guimarães. Inicialmente o prelado bracarense hospeda-se na ameada Casa dos Carvalho, propriedade do seu amigo Tadeu Camões, tendo mais tarde adquirido a Casa dos Couto, de dupla fachada, que reformou e mobilou para sua morada. Este imóvel foi nobilitado com duas pedras de armas no exterior das suas duas fachadas e com uma pedra de armas pintada num teto de madeira.

No amplo Campo da Feira, arrabaldes de Guimarães, encontrámos, em 1612, referência à existência de latrinas. Tratava-se de uma casa que servia de privada pública da então vila. Na única descrição que possuímos, até ao momento, desta estrutura sanitária, sabemos que era uma casa de pedra e telhada, constituída por um sobrado, com uma área total de 37,78m². Por debaixo da privada, passava a água que sobejava do tanque da praça da Oliveira, que permitia a lavagem da mesma. Em 1735, neste terreiro existiam várias casas com alpendradas, que lhe oferecia um caráter mercantil ligado aos diversos ofícios e mesteres. Desde os finais do século XVI que existia neste terreiro a Confraria de Nossa Senhora da Consolação, sita na Capela de Nossa Senhora da Consolação. Em 1769, esta pequena capela é demolida, sendo substituída pela Igreja do Senhor dos Santos Passos, sob o risco de André Soares. Em 1773, Vicente Carvalho finaliza a obra

de pedraria das duas naves do corpo da igreja e frontispício da capela-mor da “*capela ou igreja do Campo da Feira*”. A construção deste novo templo irá prolongar-se até 1790, sendo finalizada a capela-mor por Vicente Carvalho. O Campo da Feira vai ser devidamente delimitado pela edificação deste templo, com uma fachada ondulante e com um enquadramento cenográfico elevado, amplamente desenvolvido no arranjo da escadaria com balaustradas, e pelo uso da estatuária. Em 1862, são-lhe acrescentadas duas torres sineiras à fachada principal, que alteraram a leitura cenográfica da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos.

Um caso singular, de acrescentamento de estruturas barrocas num portal gótico, encontra-se na Igreja do Convento de São Domingos. Em 1770, por voto de D. Rodrigo de Sousa da Silva Alcoforado, refez-se a porta principal, conforme inscrição aí existente.

Vários casos encontramos de construção de torres sineiras, que são

acrescentadas à fachada principal, temos: a igreja de São Dâmaso e a desaparecida igreja de São Paio. Noutros casos, tal como sucedeu com a fachada do dormitório do Convento de Santa Marinha da Costa, foram dificuldades topográficas do terreno, que obrigam a determinadas opções construtivas, como seja a edificação de uma varanda, denominada de Frei Jerónimo, que remata a ala oriental. Simultaneamente, o extenso desenho da fachada da Igreja do Convento do Carmo, que acompanha o desnível topográfico da antiga rua da Infesta, justifica algumas das suas preferências construtivas.

Caso singular encontramos nos dois projetos da nova Casa do Cabido, um deles de 1772 e outro do final da década de 80 do século XVIII, que subsistiram até hoje. No entanto, nenhum destes conjuntos de plantas foram postos em prática. Num destes projetos é mesmo apontada a deslocalização da Capela de São Brás. O terceiro projeto, do qual desconhecemos a planta, foi

materializado na fachada principal da Casa do Cabido (atualmente Museu de Alberto Sampaio). Em 1787, é celebrado o contrato de obra desta nova Casa Capitular, entre o Cabido e os mestres pedreiros. Para este empreendimento, o Cabido obtém autorização para que a pedra da torre da Senhora da Guia fosse aplicada na edificação deste imóvel. Mais tarde, o Cabido requer a total demolição da dita torre, que possibilitaria uma maior integração do edifício no espaço urbano vimaranense, que na época se renovava e se libertava das muralhas.

Um olhar mais atento permite-nos verificar que a dinâmica artística municipal relacionava-se com a Casa da Câmara e o Paço do Concelho (símbolos materiais do poder concelhio e da sua capacidade empreendedora), bem como às infraestruturas urbanas (calcetamento de ruas, pontes, casa da alfândega, açougue e cadeia) e o abastecimento de água. Estas intervenções, nomeadamente de reconstrução e de manutenção, fomentaram a encomenda municipal quer no burgo, quer no termo de Guimarães. Através dos livros de notas do escrivão da Câmara, Tombos da Câmara e nos diversos livros de Vereações reencontrámos a evolução urbana de Guimarães. Muitas destas obras exigiam o recurso a uma mão-de-obra especializada e a consideráveis encargos que se expressavam nas contas municipais.

No que concerne às arrematações de empreitadas, no período entre 1664 e 1790, a Câmara coloca a lanços 93 empreitadas. Essas encomendas camarárias que eram postas em pregão, na praça da Oliveira, subdividem-se por cinco tipologias, a saber: bens móveis camarários; edifícios religiosos; chafarizes e abastecimento de água; calcetamento de ruas e caminhos e reparação de pontes; edifícios camarários e equipamentos públicos. Dentro destas cinco tipologias, são as infraestruturas urbanas da alçada camarária, como sejam o calcetamento de ruas e de caminhos e de pontes, logo seguida de perto pela reparação de edifícios camarários e equipamentos públicos (por exemplo, a Torre da Alfândega), e pelo abastecimento de água à vila, que concentram o grosso das empreitadas. Neste período, podemos concluir que o Senado concentrou a grande parte da sua



atenção pelas vias viárias que ligavam a vila aos arrabaldes. Do universo de 56 artistas que arremataram obras para a Câmara de Guimarães, mais de metade são pedreiros, seguidos pelos carpinteiros, o que nos permite concluir que são as empreitadas ligadas à pedraria e carpintaria, que representam o grosso das empreitadas camarárias. Situação esta, que vai de encontro ao tipo de empreitadas patrocinadas pelo Senado. Quanto à proveniência geográfica dos artistas, a maior parte é residente em Guimarães e seu termo, com exceção de um fundidor de sinos morador em Braga, e de cinco mestres pedreiros naturais do reino da Galiza. Em certos períodos de tempo, denota-se uma certa prevalência na preferência de artistas, por parte da Câmara, que arrematam mais de três obras de iniciativa camarária.

No caso de empreitadas de pedraria, de carpintaria e de serralharia no castelo de Guimarães, que foi adaptado na Idade Moderna a cadeia, encontramos vários ajustes de obras a realizar na casa do carcereiro, casa do castelheiro, muros do castelo e cadeia, torre dos presos, porta da laje, palheiro, capela de São João e grade do castelo. Dois inventários dos bens móveis do castelo (1612 e 1820) dão-nos importantes informes quer para os estudos de história de arte, quer para a reconstituição do espaço interno desta fortificação. Os registos paroquiais de São Miguel do Castelo permitem-nos identificar o carcereiro e alguns dos presos e presas. Igualmente ficámos a conhecer o número de nascimentos de filhos de mulheres encarceradas no castelo. Estas crianças eram batizadas na Igreja de São Miguel do Castelo. Nos livros paroquiais detetámos um elevado número de óbitos registado entre os reclusos. No inventário dos bens móveis da Casa do Senado de 1735, encontram-se arrolados duas gramalheiras e várias algemas de ferro, com o intuito de transportar os presos à Relação do Porto. Como estrutura ligada aos presos e à administração da justiça, temos a obra da força, de iniciativa camarária, que é arrematada em 1729, por João Teixeira, pedreiro.

No que concerne à reparação de charafzes e à canalização da água, o Senado além de colocar a lanços estas empreitadas, em certas alturas concessionava

a sua manutenção, ou seja arrematava em hasta pública o seu arrendamento.

Dois tombos dos bens do concelho, datados respetivamente de 1615 e 1735, fornecem-nos informações fundamentais sobre a arquitetura civil pública de Guimarães, nomeadamente a Casa da Câmara e o Paço do Concelho. O Tombo dos bens e propriedades foreiras ao Senado de Guimarães, de 1735, revela

Como muitas das casas se encontravam em situação de ruína era natural que a preocupação dos seus proprietários fosse a sua reconstrução e a feitura de todas as melhorias que fossem consideradas necessárias. Era uma forma de as manterem em relativo bom estado. Na rua do Cano, em São Pedro de Azurém, uma freguesia contígua à vila de Guimarães, sabemos que em 1767, por exemplo, existiam umas casas pertencentes ao ourives Manuel José da Costa, que se encontravam “*aruynadas e danificadas e carecerem de redificacam*”. O ourives contrata os mestres pedreiros Amaro Farto e Miguel Pinto para a sua reconstrução pela quantia de 115\$000 réis. O estado de ruína das casas era tal que os mestres pedreiros previamente examinaram para elaborar os respetivos apontamentos.

Através de um requerimento do Doutor Procurador do Concelho e respetivo despacho exarado pelo Senado em 1767, temos igualmente notícia de umas casas de pedra, na rua do Espírito Santo, também denominada rua da Cadeia, que ameaçavam ruína grave. Segundo o requerente, o grau de degradação era tal, por estarem arruinadas, que este advertia para os seguintes perigos: “*cahindo a dita fronteira no que nam só cauzaria prejuizo ao povo que pella dita rua pasar mas ahinda cahindo as cazas fronteiras e das bandas*”.

Deste modo, no requerimento é exposto que se devia evitar tais consequências que poderiam advir da derrocada da fronteira, à população e às restantes casas próximas. Como plano de ação, o requerente requeria que o Senado as reedificasse de modo “*que quem passar pella dita rua e vizinhança estivessem libres de susto*”. Perante o exposto, os senadores mandaram vir à Câmara Vicente Carvalho e Domingos de Passos, mestres pedreiros naturais da Galiza, para que estes examinassem, no local, o estado de conservação da casa. Perante o juramento dos Santos Evangelhos, os mestres pedreiros dão o seguinte parecer, que corrobora o requerimento: “*as ditas cazas se achavão toda e muita aruindadas e a fronteira a cahir (...) grande ruína e perigo a quem passasse pela dita rua e vizinhança das ditas cazas*”.

A dinâmica artística municipal relacionava-se com a Casa da Câmara e o Paço do Concelho, bem como às infraestruturas urbanas (calcetamento de ruas, pontes, casa da alfândega, açougue e cadeia) e o abastecimento de água.

igualmente outros aspectos relacionados com o conhecimento e reconstituição do espaço interno da Casa da Câmara e do Paço do Concelho. O estudo comparativo entre os dois tombos permite também constatar a evolução arquitetónica destes espaços, bem como o desenvolvimento construtivo dos bens urbanos pertença do Senado. O Tombo de 1735 tem a particularidade de ser aí arrolado o património móvel da Casa do Senado.



Exposto o requerimento e a peritagem dos mestres pedreiros, o Senado exara um despacho favorável, notificando os possuidores das casas para que num prazo de três dias dessem início à reedificação da dita parede.

Melhora-se o abastecimento de água construindo novas canalizações. O Campo do Tournal é melhorado e decorado em 1585, com uma fonte de três taças, obra executada pelo mestre de pedraria Gonçalo Lopes, em 1583. Pelos sobejos da água deste chafariz, João Lopes, mestre de pedraria, morador na vila de Guimarães, apresenta ao Licenciado João Nogueira, juiz do tombo de 1612, em nome de sua cunhada Francisca Barbosa, viúva de Pedro Alonso de Amorim, um prazo feito a 14 de novembro de 1601. Neste emprazamento em três vidas, os oficiais da Câmara emprazaram os sobejos da água dos chafarizes do Tournal, a Pedro Alonso Amorim, com o foro anual de 850 reais.

No tombo de 1735, possuímos uma descrição mais pormenorizada deste

chafariz, como podemos observar: “*Item mais este segnado o chafaris do Tournal com seus asentos a roda de pedra fina lavrada e he senhor da agoa que delle escorre e a tras emprazada a erdeiros de Francisco Fernandes boticário da Povoa de Lanhoso e vay pera as ortas e terras que tem em rua Caldeiroa alem das mais fontes e tanques que tem por toda esta villa e seus arrabaldes (...).*

Na consulta dos contratos de obra, denotámos que o papel desempenhado pelos particulares na arquitetura civil sob o ponto de vista documental é secundário, não só pelo número de referências e, quando existem, pelo desconhecimento das suas motivações, estes surgem ligados à encomenda de: casas; residências e igrejas paroquiais; capelas tumulares e levadas em cursos de água. No conjunto destas encomendas de iniciativa particular, incluímos desde párocos, administradores de comunidades, nobres, homens ligados a ofícios e mesteres.

Em relação às Casas Armoriadas encontrámos referência apenas a quatro contratos de pedraria, a saber: à Casa dos Lobo Machado (Guimarães); à Casa da Granja (Guimarães); à Casa e Quinta da Aveleira (freguesia de Penselo, Guimarães); e à Casa e Quinta da Tojeira (freguesia da Faia, Cabeceiras de Basto). Certamente o ajuste direto entre o encomendador e o executante da obra explica a quase inexistência de contratos de pedraria de Casas Brasonadas, nos livros de notas dos tabeliães vimaranenses. Os mestres pedreiros que executaram as empreitadas para essas quatro Casas Armoriadas são oriundos do Reino da Galiza e dos atuais concelhos de Guimarães, Fafe e de Braga. Relativamente aos mestres pedreiros gallegos, encontrámos Amaro José Farto e Vicente Carvalho, que são um exemplo a acrescentar a este grande e importante grupo de homens do mesmo ofício, naturais da Galiza, a quem a arquitetura vimaranense de setecentos muito



**O ajuste
direto entre o
encomendador e
o executante da
obra explica a
quase inexistência
de contratos de
pedraria de Casas
Brasonadas , nos
livros de notas
dos tabeliães
vimaranenses.**

deve. Contudo, estes mestres pedreiros, que exerceram a sua atividade para esta clientela nobre, estenderam a sua atividade a outros encomendadores, para os quais foram chamados para conceber ou dar corpo a empresas de maior ou menor envergadura.

Atualmente, segundo o levantamento efetuado por Célia Pontes na sua dissertação de mestrado, existem no perímetro do centro histórico e nos seus arrabaldes, um total de 32 casas brasonadas. Neste levantamento do qual a autora propõe uma rota das “Casas Brasonadas de Guimarães”, não foram contabilizadas como seria de esperar as várias casas, que não possuindo pedra de armas, são imóveis que podemos integrar nas denominadas casas de arquitetura nobre. Destas 32 Casas brasonadas de Guimarães encontrámos, até ao momento, apenas duas casas com contratos de obra. Uma delas a Casa da Granja, contígua à Casa dos Pombais, e noutra eixo ordenador do espaço urbano, na rua

Sapateira, em pleno centro histórico, a Casa dos Lobos Machado.

Nos arrabaldes de Guimarães, é firmado o contrato de obra da edificação da Casa da Granja, a 12 de abril de 1713. Manuel Correia de Afonseca, morador nos Pombais, do arrabalde de Guimarães, contrata com João Pinto de Sousa, mestre de pedreiro, da rua do Gado (Guimarães), a empreitada da frontaria da casa no lugar dos Pombais, com 60 palmos de comprido. Esta Casa brasonada seria feita à semelhança da Casa de Carlos Cardoso existente na rua do Cano de Cima. Esta Casa de Carlos Cardoso localiza-se na rua do Cano, atual rua da Arcela, junto da capela de Santo António. Apesar do avançado estado de degradação deste imóvel, encontramos, numa das soleiras do portal do rés-do-chão, o cronograma 1712. Deste modo, temos conhecimento de que a frontaria desta casa nobre, construída em 1712, serviu de modelo à fachada da Casa da Granja. Estas duas casas possuem idênticas janelas de sacada,





apoiações em mísulas, guarnecidamente de uma balaustrada em ferro. Ambas as casas caracterizam-se na sua fachada por possuírem quatro portais no rés-do-chão, encimados por quatro janelas de sacada.

Outra escritura notarial reporta-se à construção da Casa dos Lobos Machado. A 28 de fevereiro de 1754, são contratados pelo Reverendo Rodrigo de Sousa Lobo, abade de Regilde, os mestres pedreiros Amaro José Farto e Vicente Carvalho, naturais do reino da Galiza, para a construção de “uma frontaria de pedra nas suas casas sitas na rua sapateira, (...) no sitio donde existem as suas casas que de prezente conserva e agora as quer reedificar de novo (...).” Este imóvel caracteriza-se pelo exuberante trabalho de decoração da pedra, que é referido no

contrato notarial “*tudo tanto pela parte exterior como interior sera de pedra fina e capaz bem lavrada (...) apurada ao cinzel*”. Tal como é usual nos contratos de obra, é referido que os mestres levaram em seu poder o risco do edifício. No entanto, não é especificado o autor do projeto. Na maior parte dos casos, os contratos são omissos quanto à identificação dos riscadores, embora nos surjam alguns casos em que são especificados. Em certas ocasiões são artistas que não estão ligados à pedraria que executam os desenhos. Citamos os casos da portaria e da hospedaria do Convento de Santa Marinha da Costa, executado em 1703, pelos mestres de pedraria fina André Machado e António Pinto, segundo o desenho do escultor António

de Andrade. Além desta ligação contratual entre o encomendador da Casa dos Lobos Machado e o mestre pedreiro Vicente de Carvalho, existia uma relação de parentesco entre ambos. A 19 de fevereiro de 1755, Rodrigo de Sousa Lobo seria o padrinho de batismo de Rodrigo Manuel, filho de Vicente Carvalho e de Maria Teresa de Almeida, do lugar da Ponte de Caneiros (Fermentões). O portal das religiosas de Santa Rosa de Lima, encimado pelas armas de D. José de Bragança, apresenta muitas similitudes com este edifício rococó. No entanto, até ao momento, nas nossas pesquisas arquivísticas não encontramos o respetivo contrato de obra, consequentemente desconhecemos o executante ou executantes, bem como o autor do risco. Possivelmente, como foi uma empreitada patrocinada pelo próprio arcebispo, este não teria de prestar contas, o que invalidou a ida a um notário.

No contexto da encomenda de iniciativa particular, encontrámos a construção de uma capela tumular no Convento de São Domingos a escassos metros do Convento de Santa Rosa de Religiosas Dominicanas. Em maio de 1697, Gonçalo Peixoto da Silva de Macedo de Carvalho, fidalgo da Casa do rei D. Pedro II e donatário do concelho de Penafiel, morador em Guimarães, contrata os mestres de obras de pedraria João Moreira (concelho da Maia) e Manuel Fernandes (Braga), para levarem a cabo um projeto segundo o risco de António de Andrade, imaginário, residente em Guimarães. Esta empreitada integrava-se numa verba testamentária de Gonçalo Lopes de Carvalho e Camões, proprietário da Casa dos Carvalho, sita no Terreiro da Misericórdia, na qual mandava que na sacristia da Igreja de São Domingos, de Guimarães, se fizesse uma capela tumular para nela se colocarem os seus ossos e os da sua primeira mulher Jerónima Ferreira de Eça. Como tutor dos seus filhos, dirige a empreitada o seu sogro e tio Gonçalo Carvalho. Este contrato de obra apresenta vários pormenores de natureza técnica e estética. Esta nota notarial é firmada na Casa dos Carvalho, onde vivia Dona Guiomar Bernarda, viúva de Gonçalo Lopes de Carvalho Fonseca e Camões.

Gonçalo Carvalho, donatário de

Penafiel, aparece-nos com contornos bastante nítidos, tornando-se fácil imagina-lo como um homem que ao encorajar a construção de uma capela tumular, segundo a vontade expressa do seu genro e sobrinho, contrata dois mestres de nomeada do seu tempo. É também com clareza que nos surge a interferir na vontade testamentária de Gonçalo Camões, ao permitir que nesta capela tumular fossem também sepultados a sua filha D. Guiomar Bernarda de Alarcão e os seus netos. O seu neto, Tadeus Camões, irá ser o responsável pela construção do inacabado Palácio de Vila Flor, com as representações dos reis portugueses nas suas fachadas norte e nascente. A sua fachada nascente apenas seria concluída na primeira metade do século XX.

Igualmente determinante para a remodelação arquitetónica de alguns edifícios civis e religiosos de Guimarães, foi a figura do arcebispo D. José de Bragança, que de Braga, ou da própria vila de Guimarães onde permaneceu entre dezembro de 1746 e junho de 1748, patrocinou importantes obras. No Palácio de Tadeu Camões (Casa dos Carvalho) concedeu variadas audiências. O irmão de D. João V sentiu-se tão bem em Guimarães, que, em agosto de 1747, resolveu adquirir umas casas no Campo da Misericórdia, perto do seu amigo Tadeu Camões, que reformou e mobilou para sua morada. Durante este período que D. José permaneceu em Guimarães, o Paço episcopal do arcebispado de Braga foi deslocado para o terreiro da Misericórdia, de Guimarães. Determinante para a remodelação arquitetónica e na talha de conventos femininos de Guimarães, foi a figura deste arcebispo, que patrocinou importantes obras. D. José de Bragança, filho ilegítimo do rei D. Pedro II, foi uma personalidade marcante no panorama eclesiástico e artístico do seu tempo, exercendo um vasto papel mecenático na sua diocese, particularmente em Guimarães. O seu carácter empreendedor revela-se pelo apoio concedido à atividade artística, através do mecenato ou da encomenda, mas também pela sua intervenção direta e ativa no processo criativo, convertendo-se em agente da modernidade estética. Responsável por empreendimentos

no panorama artístico vimaranense, e na construção de um importante legado patrimonial que ainda hoje se mantém na cidade de Guimarães, foi uma figura consciente da importância pastoral que os meios visuais assumem no melhoramento da sua diocese, igrejas e conventos.

D. Rodrigo de Moura Teles, antecessor de D. José de Bragança, foi igualmente um arcebispo a que Guimarães muito deve. D. Rodrigo de Moura Teles, durante o seu pontificado, realizou inúmeras visitas às casas monásticas do arcebispado. Como expressão do seu pontificado em Guimarães ficou a fundação do convento feminino da Madre de Deus. Deve-se sublinhar que o próprio arcebispo esteve presente no momento da fundação deste convento, em 1716, tendo sido escolhida para sua primeira abadessa a sua irmã, Soror Luísa Maria da Conceição, religiosa do convento da Madre de Deus em Lisboa, que faleceria em 1739, e cujo túmulo se encontra no claustro do mesmo.

A longo de todo o século XVIII, assistimos, quer na fase barroca e posteriormente no período rococó, à liderança em termos artísticos do Porto, Braga e Guimarães, na época os principais aglomerados populacionais e centros da atividade económica do noroeste português. Não admira pois que, em Guimarães e no seu termo, surgissem várias oficinas com uma intensa atividade num meio em constante animação. Neste contexto, a documentação conhecida aponta para o afluxo de mestres originários de outras localidades para a arrematação e concretização das empreitadas, facto que permitia manterem em laboração toda a sua vasta oficina que compreendia aprendizes, obreiros e oficiais. Além disso, é necessário ter presente que muitos destes artistas arrematavam as obras de pedraria e talha em sociedade, originando assim que muitas destas obras existentes em Guimarães fossem o resultado de um complexo trabalho de parceria entre mestres do mesmo ofício. Assim se comprehende a grande quantidade de pedreiros, carpinteiros, escultores, entalhadores, ensambladores, pintores, ourives e oleiros residentes na vila e seu termo, e os que para aí se deslocavam para a feitura de encomendas.

P. 70
Casa da Granja

P. 71
Casa de Carlos Cardoso

P. 72
**Igreja de São Domingos:
Capela tumular e sacristia /
Tumular chapel and sacristy**
Fotografia/ Photography
DGEMN

P. 74
**Palácio de Vila Flor,
1º metade séc. XX / Palace,
1st half of the 20th century**
Col. Muralha-Associação
de Guimarães para
Defesa do Património
Guimarães Heritage
Association



Relacionada com a mobilidade dos artistas, em alguns dos contratos notariais referentes à pedraria, quando o artista não era de Guimarães, devido à deslocação mais ou menos prolongada dos artistas, própria da sua itinerância até ao local da obra em Guimarães, os encomendadores, nomeadamente os conventos, teriam de fornecer alimentação e alojamento aos mestres e ofícias que andassem no estaleiro, bem como uma ração conventual aos mestres quando cobrassem a pedra nas pedreiras. Na arte da talha, esta preocupação não surge expressa nas cláusulas dos contratos, pois os retábulos eram fabricados na oficina do mestre, sendo posteriormente transportados em peças soltas, que no local eram montadas.

Essa importante obra, por vezes executada em parcerias estabelecidas com mestres locais, aportou uma determinante mais-valia à formação

empírica destes artífices. Deste modo, a mobilidade dos artistas e artífices permitiu às oficinas locais um contacto com a obra de outros mestres e arquitetos, ou seja, uma aprendizagem técnica e uma transmissão do saber adquirido em longas práticas oficiais que, dando continuidade a velhos discursos ou introduzindo novos, se materializou nas encomendas, sujeitas, também elas, a esta apertada rede de clientelismo. Simultaneamente, entre os mestres criavam-se estreitas redes de solidariedade relativas a sociedades e parcerias, trespasses de obras, fianças e ligações familiares, que vão desenvolver no seu interior atitudes e orientações que são aceites pela maioria.

Apesar dessa concorrência, que foi também uma aprendizagem, as inúmeras encomendas laicas e eclesiásticas de Guimarães permitiram que na vila e no seu termo se desenvolvessem, ou

fixassem com carácter de maior ou menor permanência, oficinas que respondiam a essas solicitações. Ao longo de duas gerações, os Correia Vale executaram programas de talha concebidos por conceituados artistas, abalançando-se simultaneamente à conceção de obras de talha, de pedraria e de arquitetura, como aconteceu com tantos outros mestres entalhadores. Dessas realizações, destacaremos a execução em 1763 da fachada de Santo António dos Capuchos pelo mestre entalhador António da Cunha Correia Vale. José António da Cunha, terá sido, como o tio, um dos mais notáveis mestres entalhadores de Guimarães nas décadas de setenta e oitenta do século XVIII. Responsável igualmente por riscos para obras de talha e de arquitetura, muitos deles desenvolvidos para o cabido vimaranense, esta sua incursão por outras disciplinas terá alcançado algum êxito, tendo desenhado a

Muitas das obras existentes em Guimarães foram o resultado de um complexo trabalho de parceria entre mestres do mesmo ofício. Assim se comprehende a grande quantidade de pedreiros, carpinteiros, escultores, entalhadores, ensambladores, pintores, ourives e oleiros residentes na vila e seu termo, e os que para aí se deslocavam para a feitura de encomendas.

fachada da igreja da Ordem Terceira de S. Domingos em 1784.

Neste contexto urbano iremos encontrar disseminadas pelo casco histórico inúmeros expressivos exemplares de arquitetura civil e religiosa, quer da fase gótica, quer da barroca e rococó. Mas outros testemunhos encontramos, nas suas diversas expressões: a arte da talha; a imaginária; a pintura; a azulejaria; a ourivesaria; a organaria; o mobiliário e a paramentaria.

Esses espécimes, resultantes de encomendas pontuais ou integrados em vastos programas decorativos, traduzem a importância económica, política e religiosa de Guimarães. Mas valem também como testemunhos de percursos artísticos: das clientelas e dos artistas, em particular, e da vila de Guimarães em geral, e da forma como estes se articularam no espaço geográfico do Entre-Douro-e-Minho. Memória da passagem de cónegos e prelados da Colegiada, de abades, priores, de juízes de irmandades e de ordens terceiras, de nobres e de provedores da Misericórdia, esses exemplares contam-nos ainda outras histórias: de ostentação, de riqueza, de gosto, de devoções particulares e até de rivalidades, nomeadamente com a Insigne e Real Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira. Este importante capítulo de valorização arquitectónica de Guimarães constitui-se assim como um testemunho de uma produção regional, mas também de um universo mais vasto, cujas fronteiras ultrapassam o contexto de Guimarães. Falamos da arrematação de encomendas por artistas exteriores a Guimarães, reveladoras da flutuação do gosto e da importância de outros centros artísticos, designadamente dos atuais concelhos de Barcelos, de Braga, do Porto, de Santo Tirso e de Vila Nova de Famalicão e da mobilidade de artistas com os quais penetraram na vila novos discursos artísticos.

Todos estes encomendadores favoreceram a laboração de destacados mestres pedreiros, entalhadores, douradores e pintores oriundos do noroeste de Portugal, que exerceram a sua atividade em Guimarães, para onde foram chamados para conceber ou dar corpo a empreitadas de maior ou menor envergadura, para as quais a clientela ricamente reivindicava qualidade e prestígio.

Ao longo de vários séculos assistimos ao evoluir de um importante burgo. Hoje, os seus espaços dão vida a outras vidas, alguns laicizaram-se, têm outras funções mas, o espírito do lugar ali permanece, protegido e recuperado. Este centro histórico conseguiu atravessar o tempo mantendo viva a mensagem do seu passado, possibilitando a todos aqueles que o percorrem atentamente, constatar o labor artístico de mestres locais, e de artistas oriundos de diferentes locais do noroeste português e da Galiza. ●

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, José Ferrão – “Guimarães: da fundação a Património da Humanidade”, in *Revista de História da Arte*, vol. 4, Lisboa, Instituto de História da Arte / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 247-269.
- BASTOS, Celina; OLIVEIRA, António José de – “Os projectos da Casa do Cabido de Guimarães”, in *A Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira: História e Património*, Guimarães, Fábrica da Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Oliveira, 2011, pp.132-153.
- FERREIRA, Maria da Conceição Falcão – *Uma rua de élite na Guimarães medieval (1376/1520)*, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães, 1989.
- MILHEIRO, Maria Manuela – A visita do arcebispo D. José de Bragança a Guimarães e Terras Transmontanas, in *Cadernos do Noroeste*, vol. 8 (nº1), Braga, Instituto de Ciências Sociais / Universidade do Minho, 1995, pp.5-12.
- OLIVEIRA, António José de – “O património artístico do centro histórico de Guimarães (sécs. XII-XVIII)”, in seminário centros históricos: passado e presente, Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011, pp. 26-38.
- OLIVEIRA, António José de – *Clientelas e artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII*, dissertação de doutoramento em História de Arte Portuguesa apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011, 3 vols. (texto policopiado).
- OLIVEIRA, António José de – “O Castelo de Guimarães nos séculos XVII e XVIII”, in *Genius Loci: Lugares e Significados. Breves Reflexões*, Porto, CITCEM, 2016, pp. 89-90.
- OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – Amaro José Farto, pedreiro galego na arquitectura vimaranense do século XVIII, in sep. *Revista de Guimarães*, vol. 107, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1997.
- OLIVEIRA, Manuel Alves de – “Rectificação a uma nota de Robert C. Smith a propósito da Casa dos Lobos Machados”, in *Bracara Augusta*, vol.31, Braga, Câmara Municipal de Braga, 1977, pp.217-223.
- PONTES, Célia Maria Vilela – *Casas Brasonadas de Guimarães: um itinerário turístico-cultural*, dissertação de mestrado em Património e Turismo Cultural apresentada na Universidade do Minho, Braga, 2013, 2 vols. (texto policopiado).

O Vaso de Ouro e Serpentes Auriverdes foram publicados pela primeira vez nos livros *O Mal dos Postes de Alta Tensão* (2000) e *A Formiga Argentina* (2005), respectivamente. Os poemas foram entretanto reescritos (mudados), separando-se da versão original. *Camponesa com vaca* é uma «pancada na (e dentro da) cabeça» de um conjunto de poemas que partem da secreta vida das imagens e da cauda de versos-cometa. As fotografias que acompanham os poemas foram tiradas por Max Fernandes e são parte do registo da exposição *Jardim* que realizei em 2015 na galeria O sol aceita a pele para ficar, em Guimarães.

Ave Blues

O Vaso de Ouro and Serpentes Auriverdes were first published in the books *O Mal dos Postes de Alta Tensão* (2000) and *A Formiga Argentina* (2005), respectively. In the meantime, the poems were rewritten (modified), thereby breaking away from the original.

Camponesa com vaca is a “blow on (and in) the head” of a set of poems that start from the secret life of images and of from the tail of comet verses. The photographs accompanying the poems, taken by Max Fernandes, are part of the record of the exhibition *Jardim* which I held in 2015 at the O sol aceita a pele para ficar gallery in Guimarães.



Camponesa com Vaca

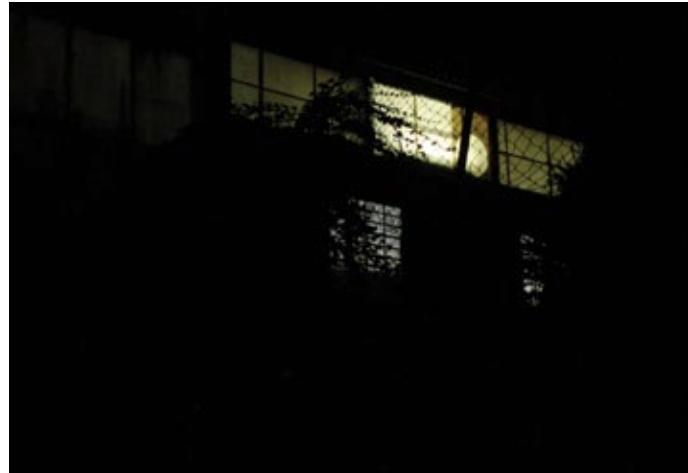
[A propósito de uma pintura de Valentin Serov e do verso
Estrela de todas as manhãs de António Maria Lisboa]

Formosas mulheres
Que vieram ao mundo para nos salvar
Nem espectros comerciantes das profundezas
Ou aforismos de cima vos tocam

Estrela de todas as manhãs
Sabeis criar e matar galinhas
Aparar o sangue
Amassar farinha e fazer pão

Sem vós o trigo seria cinza refervente
E o pecado da carne não salvaria a alma

Não vás pois pequena deusa
No engodo do poeta
Emprenhas e desgraças-te
Escolhe um homem honesto e trabalhador
Com sentido inato de justiça que te respeite
E sustente nos ombros a casa.



Vaso de Ouro

80

As fotografias ardem nas horas que ardem em mim
Pele, carne, uma boca branca com bagas de insónia.

Atirado com pedras coloco a cabeça nos orifícios da fuga
E quando chegas e abres a porta
A árvore onde o sol brilha e que olho há 50 horas
Desaparece debaixo do teu desespero.

O trabalho e a casa balouçante, o barulho do êxodo que lá
fóra entra
Nas tuas e nas minhas mãos

Para fugir não temos força, ganhámos o torpor amarelo da
rendição
Como quem come carne de semelhantes. Olhamo-nos
E bolinhas de algodão caem à nossa volta
Pólenes de luz eléctrica

Pergunto se vais ajudar no piquete
Já lá estive, só lá estamos nós mais o espírito da tarde, alguns
reformados
E um cão vadio. O governador civil disse que a situação é preo-
cupante
Mas não é dramática... Lume e corda, meu amor.

Outubro, 2005



Serpentes Auriverdes

Passam na estrada os comboios luminosos
Do exílio para casa

Ouve-se o recobro das ruas que regressam
Insectos quentes
O pêndulo de um cego
E de todas as bocas ciclone.

*Corre, corre, filho de satanás; hás-de cair...
Hás-de cair no cristal.*

Nas contas do rosário ordinário
Passa pela fresta da consciência à conta seguinte.

Arde um ramo de oliveira dentro de um copo
E com a cinza, o que fica
Tira o medo às mulheres abandonadas nos montes
Ou em garagens com os vidros partidos.

Agora sobe um delta sem mistério, o indicador
E encontra um ponto escondido
Um fuso amarelo na estrada plana

Setembro, 2000

Um conjunto de emoções fortes

Aqui, o objectivo é sobretudo reunir cidadãos dos mais variados contextos sociais, culturais e etários em torno da partilha da voz. Em torno da partilha das suas vivências.

The "Other Voice" is, thus, not a chorus, in the sense in which normally associate the term. Here, the goal is mostly to bring together citizens from a wide variety of social, cultural and age-related contexts around sharing their voices. Surrounding the sharing of experiences.



P.83
Outra Voz invade Couros
Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012 /
Guimaraes European Capital of Culture 2012
 Fotografia / Photo by Joâo Peixoto

Reflectir sobre a “Outra Voz” é, para mim, revisitá um conjunto de emoções fortes.

Julgou que assim seria para todo e qualquer participante que tenha partilhado desta nossa aventura. Ou pelo menos, o nosso trabalho tem por objectivo criar esta experiência.

Para além da clássica observação “Como é que conseguem combinar ensaios com esta gente toda a longo de sete anos?”, uma das memórias que guardo com maior apego relaciona-se com algo que me parece bastante determinante. Ade alguém, visivelmente emocionado, que me abordava com a seguinte observação: “Hoje encontrei um local onde também posso cantar.”

Esta ideia remete-me ao propósito inicial da “Outra Voz” – promover o encontro da comunidade em torno de algo acessível a todos; partilhar a nossa voz com os outros. Essa foi a pedra basilar que partiu de Suzana Ralha, então programadora da Área de Comunidade de Guimarães CEC 2012, e que foi por nós apurada, conjuntamente com Amélia Muge.

P.85
Outra Voz invade Lordelo
Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012 /
Guimaraes European Capital of Culture 2012
 Fotografia / Photo by Jaime Machado

memória. Serve o propósito do rápido envolvimento enquanto promove a estética tradicional. E uma vez facilmente aprendida, mais rapidamente se poderá “animar” o corpo “difusor” com a sonoridade que produz. Seja ele o corpo de cada um ou o corpo dessa centena de participantes... Onde um sopro colectivo rapidamente pode assumir uma dimensão visual e sonora, fantásticas.

A “Outra Voz” não é portanto um coro, no sentido a que, por norma, associamos o termo. Aqui, o objectivo é sobretudo reunir cidadãos dos mais variados contextos sociais, culturais, etários em torno da partilha da voz. Em torno da partilha das suas vivências. Podemos pensar no nosso projecto como uma “coisa” que se situa entre o teatro amador, os coros, os grupos etnográficos e as associações culturais e recreativas. Não sendo nenhum destes, temos características de todos e oferecemos, assim, aos nossos participantes, uma mediação com diferentes formas de expressão que eles poderão posteriormente explorar com maior ênfase.

Não significa, por isso, que a exigência artística deste projecto tenha a farsa colocada em níveis inferiores. Aliás, este grupo tem tido, ao longo dos anos, a oportunidade de trabalhar com dezenas de profissionais da nossa cultura e

e, por tal, tem uma apurada sensibilidade artística. A par de uma paixão que conduz cada um dos participantes, semana após semana, a cada um dos seis grupos de ensaio existentes pelo concelho. E que também transparece no sentido de entreajuda que nos possibilitou produzir uma apresentação original em 2015, que envolveu duas dezenas de compositores e artistas plásticos, vimaranenses e “estrangeiros”, num exercício encenado por António Durães. Esta apresentação, de seu nome “Duas Caras”, para além de ter sido proposta ao grupo no sentido de os responsabilizar sobre parte da produção (cada um era responsável por trazer todos os objectos de cena que pertenciam em simultâneo ao seu figurino), foi elaborada para dar a conhecer o nosso trabalho em quatro freguesias de Guimarães, onde mantemos grupos de ensaios. Para além disso, a apresentação teve lugar em locais de relevo na memória colectiva local. Antigas fábricas abandonadas ou semi-devolutas que despertaram o interesse em cada uma das freguesias, por exemplo, dos que outrora lá trabalharam ou dos seus familiares. Como resultado, nos quatro fins de semana consecutivos, lotámos cada uma das apresentações.

Foi preciso um ano para preparar esta última apresentação. Isto porque a

“Outra Voz” ocupa um lugar no nosso quotidiano e não é nossa pretensão que esse lugar seja de destaque. Será sobre-tudo algo complementar às nossas vidas. Que tenta conjugar os tempos de construção e apresentação dos seus objectos artísticos, com o tempo de cada um. Cimentando diariamente uma lógica de percorrer novos caminhos, novas formas de nos expressarmos, já nos encontrámos em lanches, em que partilhamos estóriases cantigas sobre um espaço que povoamos, em torno de uma mesa farta de pão e vinho, como por vezes já nos vimos numa performance com elementos pré-lingüísticos, onde a massa de som manipulado pela acústica do espaço e o movimento dos corpos conduzem alguns espectadores a um estado próximo do transe. Por vezes um convívio no parque da cidade, por vezes uma visita à exposição de máscaras do CIAJG, para contextualizar um próximo espetáculo. Por vezes uma ida a um concerto de canto tradicional da região do Tuva.





A faceta associativa da “Outra Voz” é sobretudo uma formalidade para nos dotar de uma identidade jurídica que nos legitima junto das instituições. Temos no entanto uma postura de contágio e de abertura à contaminação com os nossos pares, ou seja, provocamos aqueles que consideramos potenciais interessados na nossa próxima meta e praticamos uma política de escuta atenta às provocações de terceiros. A título de exemplo, a “Outra Voz” mantém os seus grupos de ensaio em parceria com 6 entidades diferentes, entre Juntas de Freguesia e IPSSS, tem a sua sede localizada na Academia de Bailado de Guimarães, e, desde o início deste ano, colaborou directamente com cerca de uma dezena de instituições locais, desde o Cineclube de Guimarães à Câmara Municipal, a Oficina ou ATRAMA (que dá os seus primeiros passos do seu percurso), o Laboratório da Paisagem, o CIAJG, a Culturgest, etc...

Embora reconheçamos que no concelho de Guimarães o investimento municipal *per capita* na cultura é catalisador de um ambiente salutar para a produção cultural, o nosso ponto de partida vai sempre no sentido de termos capacidade de criação básica, assegurando

que independentemente dos apoios alcançados a apresentação será realizada. E à medida que vamos fazendo percurso tentamos melhorar as condições para garantir o mínimo dignificante. Em seguida, uma situação óptima e depois, uma perfeita.

O que nos parece sobre tudo importante quando propomos um desafio a alguém, é respeitarmos o tempo de vida que tão generosamente partilha connosco. Nos dias rápidos que correm, é o nosso bem mais precioso.

Como podem (ou não) constatar, a “Outra Voz” é algo que dificilmente se explica por palavras e quem nos vê nas nossas diferentes facetas poderá assumir que somos apenas uma delas.

Isto motiva, por exemplo, que temos uma enorme preocupação com o registo das nossas ações, o que nos levará a criar um documentário sobre um ano do nosso trabalho. Neste momento, deambula por diferentes associações de diferentes cidades do país e em festivais nacionais e internacionais.

Motivou também um registo sonoro

científico, temos garantido o apoio do Centro de Investigação e Intervenção Educativas da Universidade do Porto para produzir documentação e acompanhar o processo da nossa próxima criação própria, com estreia agendada para o primeiro semestre de 2018.

Passados estes anos, em que “invadimos” espaços invisíveis ao espaço público, ruas, caminhos, ruínas, igrejas, etc, sentimos que seria interessante, também, proporcionar aos nossos participantes a experiência de invadir um espaço tradicionalmente performativo – o palco. Após as performances, os certos, as arruadas vocais... um registo teatral. Obviamente, predominantemente marcado pela questão da voz humana em todas as suas dimensões.

Nestas diversas observações sobre o nosso próprio trabalho, é de referir que somos capazes de esboçar ilações, impressões sobre o movimento associativo, as políticas culturais, os métodos de envolvimento da comunidade, a criação de novos públicos, a sensibilização para o trabalho artístico precário, a diferenciação entre o voluntário e o artista amador ou não-profissional... Tratam-se de questões que povoam o nosso quotidiano.

A maior prioridade deve, no entanto, permanecer bastante clara. Que se continue a fazer caminho na perspectiva de gerar transformação nas vidas de aqueles que assim o pretendem. Mantemo-nos como um espaço à espera de ser descoberto por aqueles que procuram uma resposta à sua inquietação. E como legítimos herdeiros do legado de 2012, somos a prova viva de que a comunidade se pode auto-organizar para dar continuidade àquilo que pretende, mantendo até as ligações com os artistas para além do tempo previsto para o final das colaborações.

Finalizando, uma outra memória. Um comentário de um dos participantes: “Chega-se mais rápido ao cimo da montanha se não nos mantivermos a olhar para lá”. É um pouco assim a vida da “Outra Voz”. Ouvimos os demais antes de escolher a nova direcção, colocamo-nos a caminho com um plano traçado, procuramos/encontramos interessados nesse mesmo destino através do percurso. Enquanto caminhamos, partilhamos ideias, vontades e farmel. E a nossa voz. E uma vez chegados ao nosso destino, um outro horizonte, um novo leque de potenciais caminhos se revelam. ●

150 anos de Raul Brandão

**Sant'Anna Dionísio
e Raul Brandão**

À memória de Guilherme de Castilho

Muito mais do que um escritor de ficção ou mero escritor de circunstância, como tantos o julgam, Raul Brandão foi uma extraordinária alma interrogativa, removida por uma fremente vocação reflexiva acerca do sentido mais profundo da existência.

Much more than an author of fiction or a mere write of circumstance, as many make him out to be, Raul Brandão was an extraordinary interrogative soul, removed by a fluttering reflective vocation regarding the most profound sense of existence.



Na posteridade de Raul Brandão, há duas ou três pessoas a quem se deve a primacia da memória do escritor. Uma delas é Sant'Anna Dionísio (1902-91), um intelectual e professor do Porto que desde os seus estudos de filosofia na Universidade de Coimbra, em 1924-26, balançou entre o fascínio por Friedrich Nietzsche e o impacto causado pela leitura de *Húmus*, referindo-se ao escritor nascido em 1867 em muitas crónicas de juvenália e mais tarde em artigos de maior consistência, alguns dos quais tive já oportunidade de reeditar e comentar. Dionísio foi figura central nas comemorações do centenário de Raul Brandão em Guimarães, desde logo aparecendo ao lado da viúva Maria Angelina

Brandão quando na Casa do Alto se fixou uma placa marmórea comemorativa, e depois numa palestra (um tanto maçadora, por sinal) no salão da Sociedade Martins Sarmento, a 15 de Março, em que insistiu — uma vez mais — na sua tese de que Brandão foi escritor porque era essencialmente um pensador filosófico, ou, melhor dito, «um espírito saturado de ansiedade ontológica».

Foi tão grande o impacto da obra brandoniana sobre o jovem intelectual inquieto, que ele não resistiu ao «deseo latente de conhecer mais de perto aquele singularíssimo homem, invisível e febril, temerário e trágico, que nessa altura (e ainda hoje) se me afigurava, muito mais do que simples escritor imaginativo, um incomparável exemplo de temperamento interrogativo originário.

Por isso, nesse dia, não sem apreensões, me decidira a ir desencantar o autor do *Húmus*, na sua Casa do Alto, a duas léguas da cidade que nesse livro a cada instante se sente presente sob a designação abstracta de “vila encardida”». Cito da crónica «O velho loiro do Alto» que Dionísio publicou n’*O Primeiro de Janeiro* a 26 de Junho de 1957 — um texto tão cheio de significado pessoal, que o seu autor o republicaria dez anos depois, a título de participação num dos vários suplementos literários dedicados ao centenário de Raul Brandão, no caso o do *Diário Popular*, a 16 de Março de 1967.

Sant'Anna Dionísio voltaria a pensar e escrever sobre livros de Raul Brandão, por exemplo valorizando sobremaneira *As Ilhas Desconhecidas. Notas e Paisagens*, numa época em que esse livro tão valioso

Foi tão grande o impacto da obra brandoniana sobre o jovem intelectual inquieto, que ele não resistiu ao «desejo latente de conhecer mais de perto aquele singularíssimo homem, invisível e febril, temerário e trágico, que nessa altura (e ainda hoje) se me afigurava, muito mais do que simples escritor imaginativo, um incomparável exemplo de temperamento interrogativo originário.

para os Açores parecia irremediavelmente esquecido até pelos próprios ilhéus, numa crónica de 25 de Setembro de 1979 (tinha então 77 anos...) do semanário *O Diabo* de Vera Lagoa; ou, muito mais ainda, sobre a igualmente esquecida e negligenciada dramaturgia brandoniana, quando publicou no *Diário Popular* de 14 de Julho de 1960 um texto admirável que escapou à atenção de historiadores de teatro e outros pesquisadores, creio que por força da extremamente confusa paginação das centrais do vespertino lisboeta desse dia. Trata-se, creio bem, do primeiro grande artigo realçando o teatro do nosso escritor saído na imprensa depois da constituição, em Guimarães, do Teatro de Ensaio Raul Brandão, em Dezembro de 1959.

Dionísio dedica aí pela primeira vez uma atenção específica às peças de Raul Brandão, com assinalável precocidade na observação do feminino («julgo ser um caso único na literatura portuguesa de ficção este transe reflexivo e inefável de uma ansiedade feminina», referindo-se a Sofia de *O Gebo e a Sombra*) e colocado a obra brandoniana num contexto ibérico de «pensamento transcendentel», em que reconhece duas tríades estrelares em confronto e diálogo: Unamuno, Ortega y Gasset e Jacinto Benavente y Martínez, dum lado; Leonardo Coimbra,

Teixeira de Pascoaes e Raul Brandão, do outro. (O que, aliás, faz mais sentido se nos lembarmos que foi em Madrid e Barcelona que livros dele foram traduzidos pela primeira vez, ainda na década de 1920.)

Em homenagem ao facto de ter sido *em Guimarães e a partir de Guimarães* que o teatro de Raul Brandão ressurgiu, primeiro através da afamada companhia Teatro de Ensaio Raul Brandão, e depois pela edição de *Teatro*, em 1970 e também por iniciativa de Santos Simões junto da casa editorial Atlântida, de Coimbra, damos a conhecer esse texto de Sant'Anna Dionísio, que de todo merece ficar esquecido.

A visita do jovem admirador de Raul Brandão a Nespereira forçou-o a pernoitar em Guimarães, para se reencontrar com o escritor na tarde do dia seguinte, o que lhe proporcionou conhecer — e surpreender-se — com o recém-inaugurado Café Oriental, inspirando-lhe uma sugestiva crónica para a edição da tarde d'*O Comércio do Porto* de 11 de Setembro de 1926 que ainda não vi em bibliografias sobre a cidade e o seu histórico café, e afinal tornada possível por uma muito especial simpatia literária pelo escritor que nasceu portuense mas foi adoptado como vimaranense, e dos ilustres...

Vasco Rosa



Muito mais do que um escritor de ficção ou mero escritor de circunstância, como tantos o julgam, Raul Brandão foi uma extraordinária alma interrogativa, removida por uma fremente vocação reflexiva acerca do sentido mais profundo da existência. Não há obra alguma sua que não exprima, de um modo ou outro, aqui ou além, uma intensa angústia especulativa sobre algum ou alguns problemas humanos fundamentais: o problema do mal, o problema da morte, o problema de Deus, o problema da consciência, o problema do sentido de viver.

Sua obra de teatro não faz exceção. Embora sincopada e canhestra, é toda amassada em simbolismo e angústia significativa.

Muito antes de Sartre e de Camus, Raul Brandão fez teatro, digamos abstrato: isto é, impensável e pensante.

Algumas das suas «problematisções» de ribalta são simples e rápidos quadros. Mas que intensidade e que fundura de relances!

Tal é o caso d'*O Rei Imaginário*: breve solilóquio de um semilouco, velho magistrado *déclassé* que deu em noctâmbulo e é lançado num sórdido ergástulo. São páginas que trespassam. Como confissão, dir-se-ia o mórbido solilóquio de um trágico eslavo: de um Gogol ou de um Tchekov.

O infeliz analisa-se e acusa-se. Remexe os escaninhos lodosos da memória. Vislumbra as filhas que sucumbiram. Logo, porém, se insurge contra o muro execrável e a porta ferrada que o segregava. Dispara sarcasmos e repele o olhar de piedade que queiram conceder-lhe («Mas não me julguem infeliz. Não sou infeliz. [...] Depois que sou desgraçado é que me sinto mais feliz. Encontrei-me.») Que lhe importa a suposta felicidade ou a suposta superioridade dos que estão «lá fora»? *In mente* lembra com náusea as mãos enluvadas de um ou outro antigo condiscípulo que, à saída de um teatro ou dum

ceia, algumas vezes lhe estendem uma placa. Confronta a sua alma de homem tido como perdido com a obra dos que se mantém na vida com aprumo — e sorri («Tudo corre bem quando se vai pela vida fora metido entre duas paredes [...]】 Mas só quem sai do caminho trilhado é que sabe do que é capaz. [...] Agora é que eu devia ser juiz, porque aprendi e sei que atrás de cada ser há outro ser e de cada homem que conhecemos outro homem ignorado.»)

Como todos os espíritos trágicos, Raul Brandão possuiu a nítida intuição de que a existência tem mais do que uma face e que o teatro é precisamente um dos processos de dar o que está para lá do real usualmente conhecido.

O Doido e a Morte é outro quadro simbólico. Representa a transfiguração súbita de um pobre-diabo, adormecido pelo automatismo burocrático das suas elevadas funções, graças à intervenção inesperada e burlesca de um pseudo-terrorista (o Senhor Milhões) que se diz portador de um engenho diabólico, o peróxido de azoto, pelo qual se propõe, por benemerência, num tempo matematicamente marcado, livrar o ditto homem importante de todas as pias mentiras convencionais que o tornam um ser fictício. Dentro de instantes (diz o suposto niilista) acabou a imbelicidade e a mistificação. O peróxido de azoto tudo espiritualiza. Levita o próprio unto. O homem fictício, aterrado, transfigura-se. Pela primeira vez pensa no que não conhece. Vê o que é a vida e pressente o que é a morte. Tem o profundo anseio de pensar. «Sinto a mente a transbordar de génio». Intimamente exclama: «Quantas páginas imortais perdidas!» Insurge-se e suplica.

O transe é rápido e denso de ridículo — mas vale por uma experiência agostiniana. Por trás do burlesco, espreita o mais sério sentido das mutações religiosas, que tanto podem operar-se, de súbito, num Pascal como em qualquer homem ressequido e banal. É, enfim, uma farsa simbólica que tem discretas

analogias com aquela tempestade de neve descrita por Tolstoi, *O Servo e o Anjo*, em que o arrogante senhor do latifúndio, sem saber como, se encontra por fim inerme e igual, na cósmica solidão da planura rasa e branca, junto do *mugik* e do potro baio prostrados, que, como ele, sob a neve, vão arrefecendo...

Outro «episódio dramático» raul-brandonesco: *O Avejão*. Poderia dizer-se o símbolo da irreversibilidade de viver e da rebelião *in extremis*.

O dramaturgo procura dar — e dá — neste impressivo quadro seco a intuição heracliteana de que cada minuto que passa passa para sempre e que ninguém pode voltar atrás, nem para o bem nem para o mal. De resto — interroga o seu fantasma, aquela sombra daninha e mordaz, metafísica e mefística, que sempre o acompanha e nos acompanha —, que é o «bem» e que é o «mal»? Essa distinção é simplesmente verbal ou de raiz ontológica?

Como relâmpagos, certas frases de Raul Brandão acusam essa obsediante incerteza. Assim como Pascoaes, seu companheiro de trabalho e delírio (estou a lembrar a tragicomédia, por ambos concebida, *Jesus Cristo em Lisboa*), escreveu algures: «A consciência é um produto tardio, melindroso, subtil, duma graça quase infinita, mas quase incompatível com a vida» — assim o autor de *Húmus* a cada instante dá a entender, pela boca do seu abscondito sósia, que o «imperativo da Razão», como o designava o velho Kant, talvez não seja um produto menos precário que o Pártenon ou a Biblioteca de Alexandria. Daí a sua temerosa pergunta que, no fim da vida do cansado Gebo, se ergue no seu resignado e bovino espírito: «Será a consciência uma sombra? Será o dever uma palavra? Não será a própria Justiça [como diria Catão de Útica, ao trespassar-se], senão uma outra palavra?»

É neste estado febril e ansioso que surge do espírito de Raul Brandão a ideia obsediante do seu teatro — para não dizer antes: de toda a sua obra desarticulada e desconforme, desconcertante e una.

P. 89

Raul Brandão e Sant'Anna Dionísio, na Casa do Alto, Nespereira, em Setembro de 1926
Raul Brandão and Sant'Anna Dionísio, at Casa do Alto, Nespereira, in September 1926
© Sociedade Martins Sarmento, Guimarães.

P. 90

Cerimónia de inauguração de lápide na Casa do Alto, Nespereira, em Março de 1967
Ceremony dedicating the stone erected at Casa do Alto, Nespereira, in March 1967
© Sociedade Martins Sarmento, Guimarães



Raul Brandão e Maria Angelina

No *Húmus*, n'*Os Pobres*, n'*A Farsa*, n'*O Gebo e a Sombra* não se vê, pode dizer-se, senão esta pergunta: «Onde está a verdade? Onde está a realidade?» Por meio de mil monólogos frustes e diálogos entrecortados de momentos de gaguez, o escritor sufocado e pelágico interroga — enquanto o seu trágico fantasma, como uma espécie de coro, sublinha, responde, comenta, arrastando para os confins do Impensável a alma do espectador ideal que ocupa o anfiteatro vazio.

Umas vezes, no teatro de Raul Brandão tem-se a impressão inefável de que a existência autêntica está a milhares de séculos de luz da vida que por todos nós é vivida; outras, dá-nos o tremendo pressentimento de que a vida vivida é esta mesma, nua e crua, e nada mais.

É precisamente este trágico pressentimento o nóculo do sentido simbólico d'*O Avejão*.

A velha aflita, nas vascas da hora suprema, pressente que a sua vida, regrada e seca, impecável e ascética, benemerente e austera, foi de ponta a ponta errada e vazia, e arrepende-se de não ter vivido, de não ter sofrido e amado. É então que se trava o hediondo e burlesco duelo entre a sua alma (que, na *aparência*, aos olhos do testamenteiro e das capideiras, se despede da vida em comovente serenidade e até beatitude) e o nefítico fantasma que lhe anuncia a aproximação do fim.

A antinomia da «aparência» e da «realidade» é dada pelo dramaturgo com a máxima sobriedade satírica do génio ibérico.

É o que nos faz dizer que Raul Brandão, sem a aparelhagem discursiva dos filósofos específicos, não faz outra coisa senão *filosofar*. Por vias ínvias, pensa e repensa, interroga e problematiza — mas sempre por um processo elementar e uma dialéctica rudimentar e canhestra, feita de interjeições e palavras puídas.

Na obra de Raul Brandão, tudo é sibilino e implícito. A própria catapulta polémica de Nietzsche está nela implícita. Tanto no *Húmus* como nos recessos do seu teatro estremecem as supremas perplexidades do último homem.

A atmosfera do melhor da sua obra tem a rarefacção indefinível de uma verídica ucrónia. A acção (fazendo lembrar

certas novelas de Unamuno) não se situa no tempo, nem no espaço. É uma espécie de acção perene. São — como diz, com insistência, o próprio escritor — *sonhos*.

O Gebo e a Sombra é uma dessas ucrónias ou desses «sonhos».

Ao reler esta obra, verifico plenamente a velha intuição (que me acompanha, posso dizer, desde a adolescência) de que o espírito do velho loiro do Alto era, na realidade, dotado de uma profunda visão das mais terrenas e transcedentes questões humanas.

O drama do próprio Gebo parece co-mezinho; todavia, envolve um indefinido sentido teodiceico.

No fundo, é o problema de sempre: é o problema de saber se o mal existe ou não existe.

A grande questão — «branca, terrível, quadrada», como diria Tolstoi — que se levanta diante do velho cobrador, aflito e cansado, vergado pelo infortúnio do roubo cometido pelo próprio filho, é esta: «Tenho cumprido sempre o meu dever e não sei...» O velho estremece e não conclui. Como um arbusto vergastado pela nortada, dobra-se sobre ele mesmo. Pela primeira vez, a tremenda dúvida que durante tanto tempo apenas ciciava, ousa traduzir-se em palavras: «O dever que se cumpre — conta ou não conta?» A sós, o velho interroga-se. Seus olhos vítreos de absorção concentram-se num invisível ponto. Como certos pobres-diabos de Dostoevski, que em dados momentos não ficariam mal ao lado de qualquer interlocutor de um diálogo platónico, põe-se a filosofar, arrancando da sua inteligência dormente e da sua instrução elementar estranhas perspectivas e dúvidas acerca do problema do sentido de viver. Sofia, a mulher do filho «perdido», com quem o pobre Gebo desabafa, interrompe-o e agrava a sua angústia. Uma brisa fina de ironia perpassa na sua boca de resignação: «Ah! [Olha-o calada]Também duvida?....» É outra alma dolorida e humilde que a vida instruiu e tornou reflexiva. Também o problema da consciência a absorve e lhe tira o sono.

No moderno teatro (desde Ibsen a Benavente) raras vezes uma questão como esta, tão elementar e ao mesmo tempo tão emaranhada, terá sido dada em traços tão elípticos, através de uma figura tão translúcida e simples. «Neste

mundo onde se grita, ninguém ouve os gritos dos que sofrem?» — pergunta Sofia, em exaltação, ao pobre velho. O velho, por momentos endurecido e transfigurado, exclama: «Espera, deixa-me ver... Agora quero ver!»

Na sua singela compleição de ser doméstico, Sofia ergue-se, de um modo não menos impressionante que a insólita angústia interrogativa do velho, ao cume do problema de sempre. É o momento em que ela pergunta: «E se a gente vive iludida? E se a gente faz tudo isto e é tudo inútil! Haverá outra vida? Será a vida só uma?»

A resignação de Sofia, por instantes, corre risco. Há uns lampejos estranhos de rebelião e de sofreguidão de liberdade absoluta, de anseio de gratuidade e de harmonia, de atingir o inatingível, de compreender o que se oculta, de viver como não é possível.

A meu ver, é o momento culminante do drama.

Que eu saiba, julgo ser um caso único na literatura portuguesa de ficção este transe reflexivo e inefável de uma ansiedade feminina. Pela primeira vez aparece, embora somente por uns breves instantes, uma mulher que autenticamente se concentra e pensa sobre uma questão eterna. Ela própria (Sofia) o diz: «Há duas noites que não durmo. Que refleto e comparo...»

Algo haveria ainda a dizer acerca de outra figura, Doroteia, a mulher do Gebo, das suas ficções, das suas telepatias, dos seus silêncios, das suas cruezas para com o velho e a resignada mulher do seu filho «perdido» — mas isso levaram-nos-ia longe.

Por hoje, o que nos propúnhamos era só isto: acentuar que a obra de Raul Brandão, ao lado da obra de Pascoaes e de Leonardo Coimbra, constitui, digamos, um triângulo de pensamento transcenden te — implícito e explícito — que supomos não será facilmente ofuscado por nenhum círculo ou quadrado que se queira sobrepor.

A própria tríade estelar que há meio século brilhava sobre o firmamento da Meseta — Benavente, Gasset, Unamuno —, julgo que não o superava.

Sant'Anna Dionísio

JOSÉ SANT'ANNA [DIONÍSIO]

Cenários egípcios

Uma sala alta, cúbica. Ao centro uma coluna cilíndrica e espessa sara-pintada bizarramente de sinais cabalísticos e desenhos de *felahs* seminus, de *allure* sonambúlica e hirta. No capitel há riscos azuis e amarelos, cruzados, oblíquos e paralelos; a base é pincelada de hieróglifos, misteriosos. À roda da pirâmide, plagiada da Sala Hipóstila, mesas de madeira polida e lavrada. À roda das mesas há cadeiras atarracadas de couro, como ramagens e pés de cabra, suspeitos de bruxaria. Na parede do fundo, ao lado do tabernáculo onde se fabrica *moka* e outras beberagens arábicas e nipónicas, alastrá-se o painel clássico da Esfinge — dessa *silhouette* milenária e horrenda que os ventos secos do deserto têm desfigurado.

Em face do busto mutilado está o crónico mercador, empoleirado na bossa do camelo. O manto nevado cai-lhe até aos pés, cruzados na garupa do animal abortivo e resignado. A cabeça enrodilhada no albornoz pincelado forte pelo sol doentio e abafadiço do areal de Giseis sem fim. Ao fundo do painel, decrescentes, as três pirâmides espessas onde dormem os faraós, há milhares de anos, tesos como carapaus secos. Na neblina do horizonte perde-se a linha do deserto, desolado. Agora a parede lateral é uma cena duma puerilidade terrível, dum burlesco sanguinário. Uma cena de guerra. No primeiro plano corre o carro de assalto do faraó, arrastado furiosamente por dois cavalos de pau, arrogantes, ajaezados com um luxo magnífico.

A cena toda tem um ar teatral. Há escravos esmagados, pelos carros. Há setas cravadas nos ventres. Há mutilados. Mas não há brados de furor nem gritos de sofrimento. De resto, o painel não tem mais de vinte guerreiros, incluindo os solípedes. O pintor — o capitão Pina — é fiel às características da Arte do Nilo, dando às figuras a rigidez da frontalidade, a indigência de dinamismo vital e a ausência desagradável de expressão fisionómica.

Da banda daqui, na última parede, há algumas figuras enormes e bizarras. É uma cena religiosa, duma solenidade macabra. Diante de Osíris, faz-se o julgamento da alma dum defundo. Anúbis, deus com cabeça de chacal, pesa o coração do «réu». À sessão assiste ainda Shot, o conselheiro de Osíris, e Apet, deus de cabeça de crocodilo.

A sala que aqui tenho está cheia disto. Se não fossem os dois carros — um Lancia de 60 HP, vintesco, e um carro de bois, bíblico de aspecto, paquidérmico de andar — que ali estão fora parados, lado a lado; se não fosse ainda o sonido brônzeo do campanário defronte e os *pedantifs* do bnu e os lapuzes que passam diante das portas copiadas do pavilhão de Ramsés II, de bom grado suspeitaria que não estou a escrever dum botequim dum vilório minhoto, mas dum *bar de touristes* no Cairo, ou, talvez melhor ainda, duma sala do British Museum, em Londres...

O Sangue Todo na Cabeça

O trabalho da Manuela Pimentel relaciona uma abordagem conceptual entre o que está fora e dentro; desconstruindo a formalidade do pensamento entre as paredes e o que ela vê.

The work of Manuela Pimentel relates a conceptual approach between that which is without and that which is within; deconstructing the formality of thought between the walls and what it sees.



**A Terra que Foge
Debaixo dos Pés.**
RG; 2017 150 x 150 cm
Pastel de óleo e acrílico s/
cartazes de rua s/ tela
Oil and acrylic pastel on
street posters on canvas

P. 97
O Sangue Todo na Cabeça; 2017
200 x 120 cm
pastel de óleo e acrílico s/
cartazes de rua s/ tela
Oil and acrylic pastel on
street posters on canvas

P. 98-99
Font of My Imagination; 2017
60 x 60 x 10 cm
Cartazes de rua, azulejos,
roda de bicicleta, torneira,
flores secas e cimento s/ tela
Street posters, tiles, bicycle
wheel, water tap, dried flowers
and cement on canvas

P. 100-101
Pouca Terra, Pouco Tua; 2015
215 x 300 cm
Acrílico, carvão e colagens
s/cartazes de rua s/madeira
Acrylic, charcoal and collages
on street posters over wood

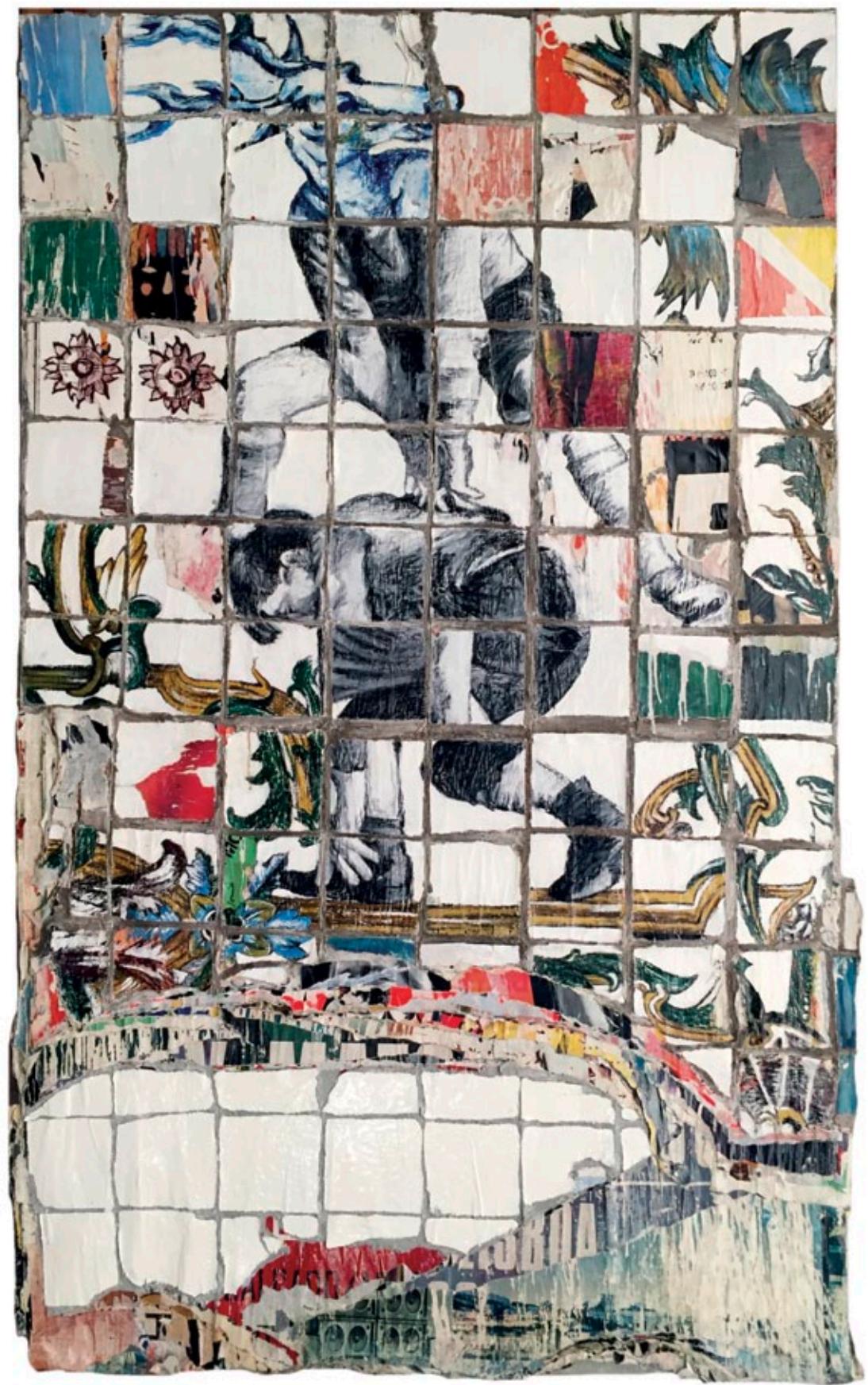
P. 102
**Ouvidos que Guardam
Segredos; 2017**
11 x 11 cm
prato cerâmica, gesso,
resina e borracha líquida
Ceramic plate, plaster,
resin and liquid rubber

**Caixas com Coisas
Preciosas; 2017**
Boxes with precious items
50 x 30 x 20 cm
**Caixas arquivadoras
de metal; 2017**
Metal filing cabinets

P. 102
Pré-Ocupado; 2016
35 x 15 x 35 cm
Cadeira de baloiço + post-it
Rocking chair + post-it

P. 104
**Dentro da Parede há os
suspiros dos amantes
esperando e as traições ao
serviço do futuro; 2017**
110 x 180 cm
Néon e acrílico s/
cartazes de rua s/tela
Neon and acrylic on street
posters on canvas







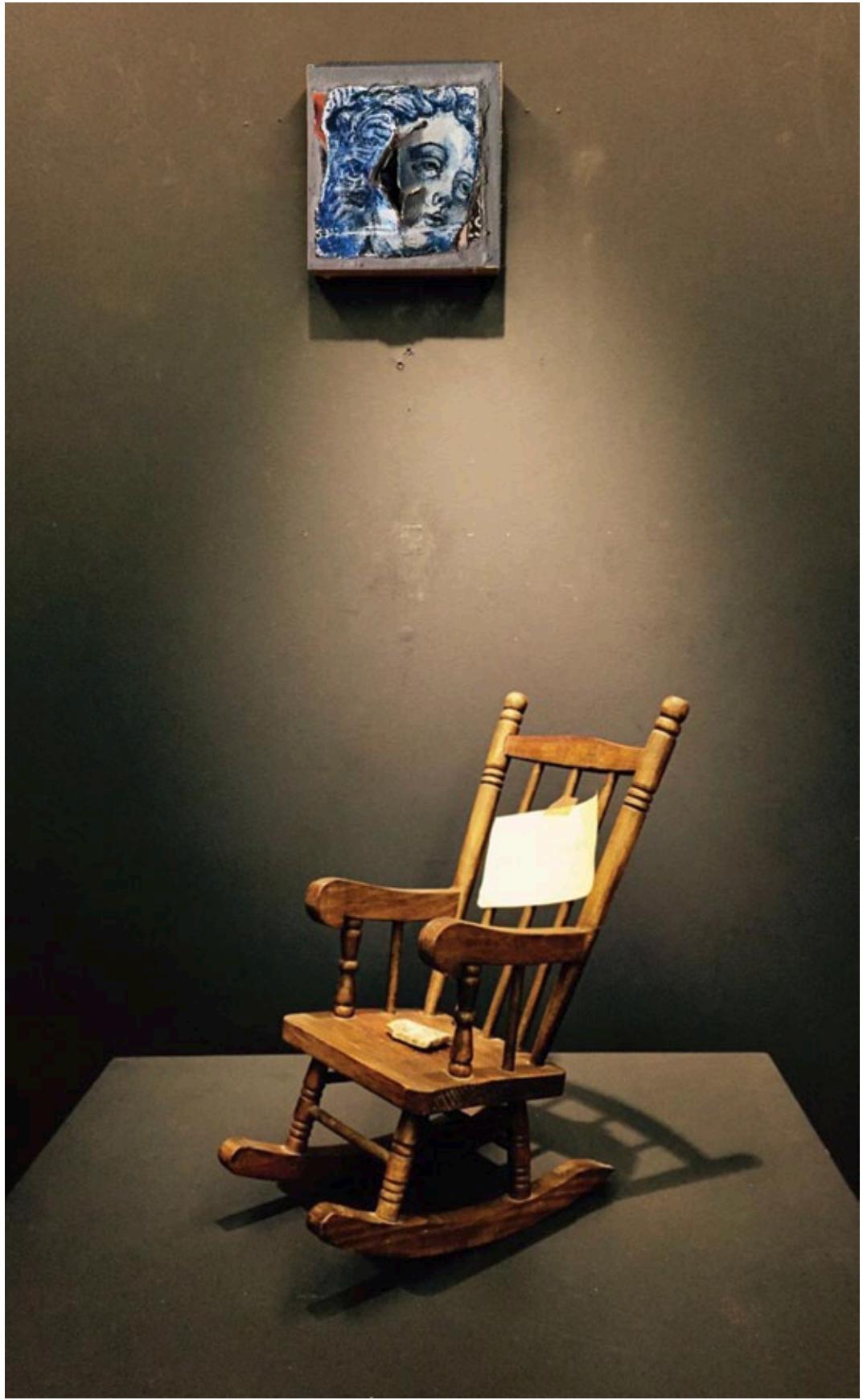


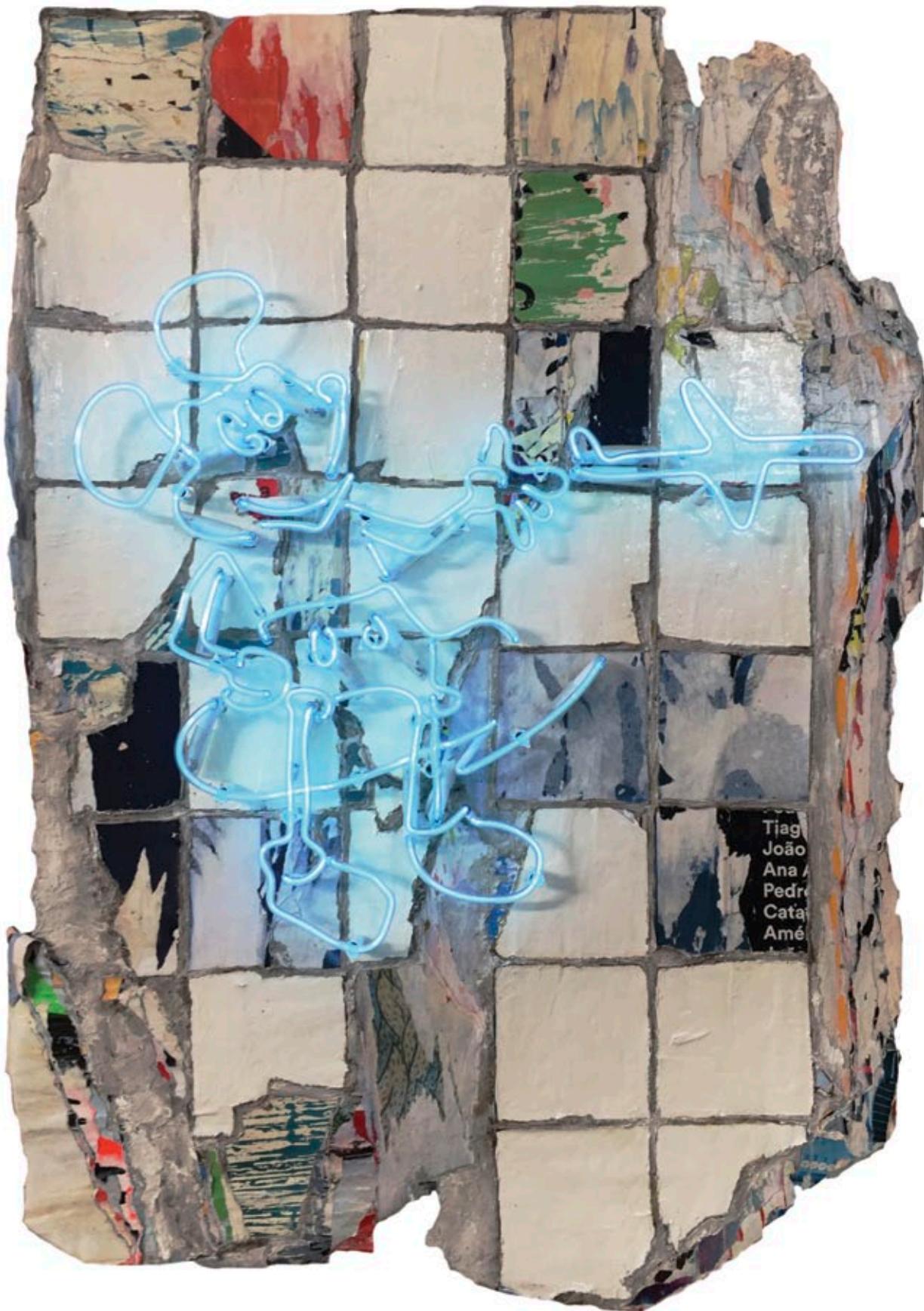


ES









ENGLISH

TEXTS



The place man occupies on the face of the Earth results, to a great extent, from the way he makes use of a complex language, coded in linguistic structures, in order to decompile his interaction with others and with his surroundings. Giving names to other men, to objects, tools, gestures, actions, and places is a process of simplifying the perception of the world and of existence. If someone says “— I'm going to Oliveira,” anyone hearing this immediately understands where they're going and likely what they'll be doing there. If that place didn't have a name, it would be very difficult to express and understand the message.

Toponymy (from the Greek *topos*, place, and *onyma*, name) is an area of knowledge in the field of linguistics assumed as an auxiliary science with different subjects, such as geography, anthropology or history. The object of its study is to identify and list place names reconstruct their origin and meaning. A toponym designates a geographic reality – a mountain, a valley, a river, a village, a town, a city, a street, a square. Various factors con-

cur in its origin, generally reflecting a particularity, present or past, of the site it designates.

In more deeply rooted cultures, toponyms are reflections of history, which can be the last surviving vestiges of places that were unknown or which were thought to be completely extinct. Francisco Martins Sarmento, pioneer of Portuguese archeology, was fully aware of the importance of toponymy toward discovering and interpreting the history of sites and of their human occupation. In his pilgrimages through hills and valleys in the northwestern Iberian Peninsula, he would ask about ruins, broken pieces, legends, traditions, Moors (male and female), and place names: *castro*, *crasto*, *citânia*, *citaina*, *cividade* (fort area), *cidade* (city), *castelo* (castle), *castêlo*. The information he collected from toponymical references placed on the Portuguese archeological map many previously forgotten sites.

Unlike what happens, for example, in Russia, where Saint Petersburg used to be known as Petrograd, then Leningrad, and back to being called Saint Petersburg, in Portugal settlement names are of a permanent nature and not subject to changes brought about by political transformations. With regard to Guimarães, if we exclude the successive spelling variations stemming from the language's evolution, the city has always been Guimarães. However, the same cannot be said of its streets, alleys, *praças* and *pracetas* (squares).

It wasn't always that way. Toponymical stability prevailed until the

latter half of the 19th century. Guimarães' extremely precise layout, dating back to the mid-16th century, which King John VI took to Brazil and which belongs to the set of items kept at the National Library Foundation of Rio de Janeiro, identifies, by name, some three dozen streets, squares and places in the town and its outskirts. Although the meaning or origin is unknown for some, the truth is they all have one thing in common: they refer to an identifying outline for the place, be it a physical feature [Rua Escura (Dark Street), das Flores (Flowers Street, de Gatos (Cats' Street), rather, de Entre Regatos (Street Between Streams)], or a dominant civil [Rua do Castelo (Castle Street), Rua Nova do Muro (New Street of the Wall), Rua da Cadeia (Prison Street), Cano das Gafas ("Gafas" Conduit), in reference to the aqueduct that carried water to town and to the existing "gafaria" or place for gathering lepers], or religious construction (Santa Luzia, S. Francisco, S. Sebastião), or predominant economic activities [Campo da Feira (Field of the Market), Hortas do Prior (Prior's Vegetable Patches), Rua da Sapataria (Shoe Store Street), Rua dos Mercadores (Merchants' Street)].

In the early 18th century, when Father Torcato Peixoto de Azevedo wrote his *Memórias ressuscitadas da antiga Guimarães* (Resurrected memories of the old Guimarães), the town's name remained constant. The town had grown, thus extending its outskirts. The number of streets and squares named in the text nearly tripled in relation to the

16th-century plan. The names that were already known remained unchanged, while those that appeared refer to the places' features [Rama-dá (branches), Trigais (wheat crops), Lajes (slabs), Guardal (guard post), Fornos (ovens), Poço (well)], for religious establishments (Misericórdia, S. Lázaro, S. Paio, S. Domingos), for architectural elements [Pelourinho (pillory), Postigo (port), Fonte Nova (new fountain)] or for economic activities [Praça do Peixe (fish square), Couros (leather skins), Ferraria (blacksmithing)]. There is not a single reference to historical events or to specific persons (while it's true that there is a Rocio do Mestre-Escola, this designation refers to the position held and not to the people holding such position). In the one hundred and fifty years that followed the work of father Torcato, stability continued to be a mainstay of the name Guimarães.

The propensity to place name changes according to political or commemorative whims first occurred in Guimarães in 1853, when D. Maria da Glória elevated the town to city status. Guimarães showed its gratitude by renaming its main artery after the queen, which extended from Porta da Vila to Praça da Oliveira, thus bearing the name Rua da Rainha D. Maria II.

Ten years elapsed until the second place name change took place. It happened on March 20th, 1863, the date marking the move of Padrão de S. Lázaro to the place where it stands today, in order to clear traffic at Rua de Gatos, the main road to and from

Famalicão. Rua de Gatos (expression with a cut syllable sound from the original designation, Rua de Entre Regatos, because it winds between the two waterways flowing around the city and merging shortly afterwards at S. Lázaro: the Couros and Santa Luzia Rivers), took on the name of King John I, whose reign began the Avis Dynasty, and who was a devout follower of Senhora da (Our Lady of) Oliveira.

Nearly a decade later, on July 10th, 1872, the set comprising Rua do Poço e Rua do Gado as well as Largo dos Laranjais was rededicated as Rua D. Luís I, in honor of the king who had just visited the city. At the start of the last quarter of the 19th century, and while Guimarães already had three streets with royal names, nobody thought of giving the founding king's name to a street or square of the city that delighted in having served as his birthplace.

As for the rest, in those days topographical innovations stemmed from urban improvements that opened up new streets, christened with names linked to the history of Guimarães: Count D. Henrique, lord of the Condado Portucalense (First County of Portugal), Paio Galvão, 13th-century Guimarães native who became a cardinal, Gil Vicente, 16th-century author. The only significant exception took place in 1873, with the name change to the old Rua da Fonte Nova (New Fountain Street), which was known to the populace back then as Mata Diabos, the name of a famous tavern keeper who plied his trade there, and which officially became Rua de Santo António.

The advent of modernity in Guimarães toponymical usage, where the secular principle of street name stability was definitively broken away from, can be dated back to 1880. That year, when the nation marked the tricentennial of the death of the author of *Lusíadas*, Guimarães City Council, in its public session held on June 10th, decided to rechristen Rua Nova das Oliveiras in the poet's honor. In that same session, City Council then decided rename Largo do Pelourinho, also known as Largo da Rua de Couros, with the name Largo do Trouador, in memory of Manuel Gonçalves, the first Portuguese poet: though not a single verse of his is known, he was likely born at Rua de Couros.

On October 27th, 1887, City Council finally decided to rechristen Terreiro de S. Francisco with the name D. Afonso Henriques, where the monument designed by Soares dos Reis already stood, having been dedicated the week before. That same date, Terreiro da Misericórdia was renamed Franco Castelo Branco, Member of Parliament who had endeared himself to the hearts of the populace in Guimarães, thanks to his actions within the context of the Braga-Guimarães conflict.

The last few years of the monarchy in Guimarães were relatively restrained with regard to toponym innovations. In January 1890, the new street running through the fortified wall, which linked Palheiros to the road to and from Fafe, was named in honor of colonial explorer Serpa Pinto. At the end of that year, in a time of exaltation

against the English ultimatum, Tenente Valadim, another leading player in the Africa campaigns, would be the name of the street running from S. Lázaro up to the avenue connecting Toural to the station, which would never make it off the page. The day after the passing of Francisco Martins Sarmento, on August 9th, 1899, his name was given to the square where the mansion where he lived is located. In January 1902, José Sampaio, the first chairman of the Martins Sarmento Society, was paid tribute with a street named after him: the one running from Hortas toward Costa. A few days before, the influential name Francisco Agrá became part of Guimarães place names, having replaced *Lugar de Santa Luzia*.

October 5th, 1910 produced a veritable revolution in Guimarães place names. Street names became a reflection of the Republic, starting with *Rua da Rainha* (Queen Street), which became *Rua da República* (Republic Street) and *Rua de D. Luís I*, which bore the name 5 de Outubro (October 5th). João Franco was no longer the name given to the square, which reverted to its previous designation as *Campo da Misericórdia*. *Campo da Feira* was renamed *Campo da Repúbliga Brasileira* (Square of the Brazilian Republic). The former *Rua das Molianas*, which was then called *Rua da Alegría*, became *Rua da Liberdade* (Liberty Street). *Largo do Seminário-Liceu*, formerly *Terreiro das Claras*, was rechristened Francisco Ferrer, Catalonian educationalist, anarchist and anticlerical militant, which caused heated controversy in the local press.

Avenida da Indústria and *Avenida do Comércio* were renamed in honor of Republican heroes Miguel Bombarda and Cândido dos Reis. In its name-changing frenzy, the Republic did not leave out Guimarães-born figures: *Largo dos Trigais* became *Largo do Dr. Alberto Sampaio*, *Rua de S. Paio* was changed to *Rua Dr. Avelino Germano*, while *Rua de Santa Cruz* became *Rua Padre António Caldas*.

From that point onward, changes in the nation's political direction generally meant changes in place names. Name plaques were erased, giving way to others. We don't have the time or space for a simple systematic listing of those changes, which is why we will focus on a paradigmatic example: that of the place located between where the old S. Sebastião Church was erected and the south end of Toural. Its natural name, *Terreiro de S. Francisco*, remained in place until 1887, when it was rededicated as *Praça de D. Afonso Henriques*. In 1911, the Republic decided to move the statue of the king to the center of Toural, leaving behind the square that became known as *Passo da Independência* until 1918, when monarchical chamberlains decided to rechristen it with the name of the presiding king. The name *Largo Sidónio Pais* didn't last long, for after the death of Sidónio, it was renamed *Prior do Crato*. At the end of the First Republic, another name change: the square bore the date *28 de Maio* (May 28th), marking the occasion when the Military Dictatorship was set up. That name remained in place for over four

decades, until democracy arrived in Portugal, in 1974. The old *Terreiro de S. Francisco* also joined the revolution and was renamed *Largo 25 de Abril* (April 25th Square). However, most Guimarães residents don't even realize that place has its own name; to nearly everyone, it is part of Toural.

Upon arriving here, we notice that, for a place name to assert itself, what prevails is not an administrative decision, but, rather, its appropriation by current usage. Guimarães has no shortage of examples of places still known to the populace under names that differ from their official designations: *Palheiros*, *Rua de Santa Luzia*, *Tulha*, *Campo da Feira*, etc. It could be said that the principle of historical names prevails. Still, what prevails is the principle of collective appropriation, as shown below

In Guimarães, there is a square perpetuating the name of a certain Condessa do Juncal (Countess of Juncal), also known as Amélia Augusta Ferreira Cabral Pais do Amaral Vieira da Mota; few are those who can say who it was, but which the populace insists on ignoring, as they call it *Feira do Pão* (Bread Market). It can be supposed that the name *Largo Condessa do Juncal* was an administrative imposition that the populace did not agree to, thus preferring to refer to that place by its historical name. Still, the reality is different: when City Hall christened it in 1918 with the name of a relative unknown who has benefited *Misericórdia* in her will, that square no longer had a historical name; there was little history there, anyway, as it came into existence only in 1911, after *Recolhimento do Anjo* was torn

NUNO CARDOSO: NEITHER RULE, NOR EXCEPTION

SAMUEL SILVA

down. It had already been known as *Largo Condessa do Juncal* for nearly a decade when the bread market began operating there [followed by the *feira do leite* (milk market), the other name under which the square is also known]. What prevailed was the name that refers to an identifying feature of the square: its function as a bread and milk market.

And thus it continues to this day.

Sources of place name designations used:

Plan of Guimarães c. 1569, from the National Library Foundation of Rio de Janeiro

AZEVEDO, Padre Torcato Peixoto de AZEVEDO, *Memórias Ressuscitadas da Antiga Guimarães*, Porto, Typographia da Revista, 1845.

CALDAS, Padre António, Guimarães, *Apontamentos para a sua História*, Porto, 1881, 2 volumes

MEIRELES, Maria José Marinho de Queirós, *Opatrónio urbano de Guimarães no contexto da idade contemporânea (Séc. XIX-XX): permanências e alterações*, Dissertação de mestrado em Arqueologia Urbana, Universidade do Minho, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/9012>

Article specifications:

1 – I'm Going to Oliveira.

2 – For a place name to assert itself, what prevails is not an administrative decision, but, rather, its appropriation by current usage.

3 – The propensity for place name changes according to political or commemorative trends first occurred in Guimarães in 1853.



You are marking the 20th anniversary of your career, and you hold a particular place in theater in Portugal: nobody gets into a classical repertoire like Nuno Cardoso. In the last decade, we have gotten used to seeing your "Ao Cabo Teatro" in Guimarães.

You have been commemorating 20 years as a creator. When "Subterrâneo" (Subterranean) premiered [Vila Flor Cultural Center, January 2016], you presented it as a "state of play." Did it serve to help understand where you are at?

Nuno Cardoso (NC): In that celebration, I used the motto "Life, Death and Canas de Senhorim." I will only be completing this journey in September, with the "Canas de Senhorim," which I hope to do with my father. I worked with Luís [Araújo] on "Subterrâneo" and with John Romão on "O Náufrago" (The Castaway). This served to see how far I had gone in my journey. From the Law student entering the CITAC [Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra – Coimbra Academy Circle of Theater Initiation] somewhat by chance, to the

way I grew as a creator. Unlike previous generations, my generation (if we can talk of a generation of creators my age) does not develop its projects on an idea of a company with a program to be carried out, but, rather, as an individual creator. And this is defined only in retrospect.

How do you define yourself?

NC: I am a contemporary creator, linked to repertoire theater, with a very specific language, which has to do with a contemporary reading of theater material, which means its theatrical revisiting. My type of work is just a small part of the myriad existing ways of working theater. It is neither the rule nor the exception. It is just a way of doing things.

Even so, working classical repertoire puts you in a very particular place regarding what is creation in Portugal.

I believe that nearly all of Western theater tradition concisely and overwhelmingly addresses nearly every one of our matters. There is no better place to reflect on the absolute madness that is the "Trumpian" hecatomb in the United States than in a text from Shakespeare. It might be peculiar in Portugal, but not abroad. What I do abroad is the norm.

How is that explained?

NC: Portugal is a very small market with very narrow taste. Post-modern tradition arrived quickly with various people putting forth new things, such as "Teatro Praga" and "Mala Voadora," etc. This caused people working

like me, from repertoire, to experience a near total reduction.

Do you fear the public will have had enough with regard to your proposals?

NC: Yes, of course. I'm aware that one day I will no longer be interesting. The issue is always whether or not a creator has vitality. One day I will lose that. For now, though, I haven't.

Not many municipal theaters are prone to co-production. Where does the problem lie?

NC: An independent structure such as ours, with an annual grant of 70,000 euros, is only able to undertake the biggest tours in Portugal with the aid of some co-producers, namely Guimarães and Porto. This is, above all, a question of money. This exempted programmers from engaging in co-productions or from regarding this as their vital objective. And this caused the market to become more random. In terms of creation, Portugal has all the tools, but they are limited in budgetary terms. Risky decisions are not made in theater in Portugal.

Is a political problem also involved?

NC: There is a nearly statistical understanding of culture. An institution that actually manages to take risks is highly dependent on approval, audience levels, its impact on society, etc. The political powers that be have to understand that what is at stake is a titanic struggle between that which is not famous and leaves a "ballast" and that which is adhered to by everyone, but which has disappeared the following week. Theater

exists and is wholesome only if there is avant-garde theater, post-modern theater, repertoire theater, commercial theater, circus theater, amateur theater, theater in schools, etc. The only part that is sustainable (and still not fully so in Portugal) is commercial theater. At the moment, if political decision-makers do not understand that preserving this diversity is vital and investment is necessary, then we will be badly off.

So then it's not just an issue of money?

NC: Lack of money leads to reductions, to improvisation. This causes training initiatives to be undertaken with creators, programmers, and political decision-makers. What should happen is that a programmer undergoes a set of experiences allowing him to become a political decision and that he is chosen according to his skill. Now, if a set of jumps occurs, this journey will never be taken. And the political decision maker will always be political. To get to this State secretary for Culture [Miguel Honrado], how many others did we have that were completely distant from the context? Everything that is done has to be extremely grounded in thought and not in fads.

You had nearly ten years' experience with the Carlos Alberto Theater as a programmer. Do you see yourself returning to an experience of that type?

NC: I don't see myself returning if I cannot work as a creator, as well. It is good to develop a project another way, and even under other assump-

tions and another intervention in the city. As a creator, such experience would also cause me to reflect differently and to refresh myself. And to put into practice many things I think of and which I talk about.

Where does the artist infect the programmer and where does the programmer infect the artist?

I would never be able to dimension my projects and to project them nationwide if I weren't a programmer, as well. I program my structure using thought cycles, attention to audiences. There is a whole amount of work behind the artistic work I develop. When I look for co-producers, when I look for theaters, I find a much greater reception because I do so. On the other hand, the way I see programming, beyond every statistical criterion and taxonomy to which we are obliged, it is rooted in an idea of artistic intervention in the "habitat" where I operate. There is always a very concrete and recognizable link to people.

The programmer also has to be aware of the place where he finds himself.

NC: When I program the "Ao Cabo Teatro," I don't have Porto in mind, but, rather, the region. This, the nation's richest region in cultural terms, extends from Aveiro to Braga. We have an Atlantic axis of some 100 kilometers: Braga, Guimarães, Porto, Ovar, Aveiro. All of this can have repercussions in terms of work and cultural "ballast" in the region. Then there are myriad small theaters all around currently striving to find sense. We can reach Vila Real and Bragança. The

THE PALACE OF THE DUKES OF BRAGANZA CONTRIBUTION WITH THE DE GUIMARÃES PLAN TOWARD ENHANCING ITS KNOWLEDGE

North in itself has to be thought out as a network in terms of programming. But a network that is not a cartologist. That is the major work that needs to be undertaken.

What is Guimarães' place in this ecosystem of Northern Portugal's coastal axis?

NC: If Guimarães were a constellation, in these last few years it would be Polaris – the North Star. In theater terms, Guimarães' management was incredibly sensible. This because the steps taken were not larger or smaller than they should have been. Now, despite having experienced a few problems, it has maintained coherence while creating stability. This is one of the supporting points for my company, just as it is for Porto. What's more, Guimarães has defined itself in a very specific way. On the one hand, this is comprehensive; but on the other, it comprises a personality all its own.

What about in terms of infrastructures?

NC: Not everyone has an idea of the effort undergone by Guimarães to sustain all of the infrastructures that were created with the European Capital of Culture 2012. While this can be subject to criticism, people are unaware of the number of infrastructures Guimarães gained and how difficult it is to juggle all of that. Guimarães' role is extremely important. **In terms of audiences, has there been an evolution over the course of the last decade of regular presentations in the city?**

NC: The public is nurtured and becomes much more specific and more knowledgeable. As a creator, I have a slightly misleading relation with audiences. We rarely cross paths. Rather, there is a specific definition of what the Guimarães public is about. There are various audiences in Guimarães that coexist, unlike what happens in Porto, for example, and that is an interesting fact.

Is the public different, according to the cities?

NC: It is, completely. Porto, Lisbon, Guimarães, they all have different tastes. You can feel that. Each audience is an audience. My language is much more familiar in Guimarães or in Porto, which are our two matrix cities, than in Lisbon.



This article results from the work that has been developed by the University of Minho School of Architecture's Study Center, in permanent conjunction with Isabel Fernandes, Ph.D, director of the Palace of the Dukes of Braganza, Guimarães Castle and the Alberto Sampaio Museum, while researching into the origin and architectural evolution of the Palace of the Dukes of Braganza. This study, which integrates the knowledge in the meantime produced with regard to the building, seeks to contribute toward a broader perception of the intervention work it has undergone in the last few centuries, while understanding its prominence in the palatial line to which it belongs.

1.

Throughout its six centuries of existence, the Palace of the Dukes of Braganza never lost its place of prominence in the city of Guimarães: physical prominence – as witnessed by its always perennial assertion in the urban skyline; symbolic promi-

nence, as an image deeply rooted in Guimarães' collective memory, recognizing it as an iconic object in the city's history – and in that of the nation; and, also, institutional prominence, both because of its nature as the home that gave rise to one of the greatest families in the Kingdom, and due to its adaptation to serve as the Official Residence of the President in northern Portugal, in 1959, five centuries after it was built.

This recognition is also conveyed to us through its exposure and projection. This past year, the Palace of the Dukes of Braganza ranked among the nation's most visited monuments, trailing only S. Jorge Castle and Jerónimos Monastery¹.

Amid greatly exalted periods and others of obvious decline, the timeline of the Palace of the Dukes is well known and has been widely studied and disseminated. This is a building whose construction began in the first quarter of the 15th century, by order of King Afonso, 1st Duke of Braganza; however, it is uncertain whether it was every duly completed². It soon experienced a long period of partial abandonment³, starting with the death of the Duchess of Braganza, Constança de Noronha, in 1480. Despite this decline and subsequent silence it was forced into, the Palace was always identified in the city as one of its most important icons. We know this, namely, from 17th-century news, when the Town Council protested vehemently against the royal authorization whereby Capuchin friars could use the building's stones to

erect their convent, where it referred to the Palace as "[the] most notable work visited by every great person visiting the town (...)"⁴.

We once again got news of the building with regard to the Napoleonic invasions, when in 1807 it housed a barracks⁵, which was occupied by the Army until it was relinquished to the Ministry of Instruction, in 1935⁶. Its importance recognized nationwide by the *Estado Novo* regime thus marked the Palace's last major cycle as a representative building, in a crescendo that has extended to this day.

Intervention work by the *Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN – the Directorate-General of National Buildings and Monuments), which began shortly afterwards, lasted for two decades, until 1959, the year the Palace of the Dukes of Braganza Museum was officially opened, with praise given to the work via a political rhetoric that still endures, associated with its image: "And, finally, the Spring of 1937 marked the beginning of the greatest Guimarães-based work of the last five centuries: the reintegration of the famous Palace of the Dukes of Braganza and Guimarães, which this glorious city owes solely to the Genius, Culture and Patriotism of Salazar."⁷

Given the way it was highlighted, the building also served as Official Residence of the nation's President in northern Portugal.

2.

Though quite researched, even today the history of the Palace shows sub-

stantial question marks and shortcomings. Its advanced state of ruin when it underwent intervention work by the DGEMN gave rise to open controversy regarding the suitability of architectural options taken.

This controversy was behind the disseminated, and generally accepted, cataloguing of the current building, whether as an 'invention' of the *Estado Novo* regime (resulting from its policy of promoting, as the official architectural expression, the exalting of patriotic identity⁸, or as an excessively free interpretation by architect Rogério de Azevedo.

Recent studies conducted on the Palace of the Dukes of Braganza, however, have been revaluing its classification as a monument, particularly by finding in the project design by Rogério de Azevedo⁹ the reflection of extensive research (developed by the architect himself, and widely backed through research by Alfredo Guimarães, major proponent of restoration work on the Palace) and of notable historical knowledge.

Attention given by the project to pre-existence, whose options are recognized as having been deduced from that knowledge and not using nationalistic rhetoric,¹⁰ enables us to put forth the assumption that we are dealing with one of the Portuguese palaces where the original 15th-century outline is most present¹¹, despite the extensive reconstitution it has undergone.

3.

Vital for enabling this new perspective on the contemporary building was the

revelation by Maria Dulce Faria¹², in 2005, regarding the existence of the 16th-century "De Guimarães" plan, subsequently disseminated in Portugal by Mário Gonçalves Fernandes¹³. Since 1810, this map has been kept at the National Library Foundation, in Rio de Janeiro, comprising the volume "*Mappas do reino de Portugal e suas conquistas collegidos por Diogo Barbosa Machado*" (Maps of the kingdom of Portugal and its conquests, as assembled by Diogo Barbosa Machado)¹⁴, along with eleven others from the same period, which should be from around the second or third quarter of the 16th century¹⁵.

Though unsigned, there is still no consensus as to the date of the "De Guimarães" plan (together with the plan entitled "De Vila do Conde," which belongs to the same set) or who ordered it. While some researchers link the order of these two plans to the family of Braganza¹⁶, since Vila do Conde belonged to it [as acquired by Infante (Prince) Duarte and heir through his wife, Princess Isabel of Braganza], as well as the Duchy of Guimarães (offered by D. Teodósio, Duke of Braganza, to D. Duarte, as a marriage dowry), Rafael Moreira credited them to Simão de Ruão, who was then in the region of Porto, by order of Cardinal D. Henrique, "to design the places where new fortifications were to be built"¹⁷.

Despite the fact that different conclusions regarding the authorship and/or order have led to non-matching dating suggestions (with the latter tending toward the third quarter of the 16th century (1568-70), and

the former leaning toward a previous date, c. 1540¹⁸), the fact is, the temporal proximity of the "De Guimarães" plan to the building's construction enables us to consider the detailed depiction of the Palace as it appears there, which is quite faithful to its original layout. This acuity is suggested to us given its metric precision, as it ranges through several scales (from urban to built-up areas), tested using an overlapping of current surveys.

The "De Guimarães" is an extraordinary plan, not just because of its precision and beauty, but also, because it presents two essentially perpendicular profiles, raised and fold-down, that crisscross east of the hill where the Castle and the palace stand.

While these profiles do not thoroughly cross the city, they seek to represent its highest elevation, by highlighting the strategic, morphological and symbolic importance of those two buildings and, at the same time, the town's link to the House of Braganza. Precise in their design, when lowered, they represent the terrain and the buildings in their layout; when elevated, the Castle emerges in section, with the keep, and the palace in elevation: to achieve this view in actual measurements, the alignment of the 16th-century section inflected, thus confirming the intent of such representation. They are also exact in height, revealing their precision compared to similar profiles made from current cartography.

To corroborate this veracity, we find the elevation of the commonly designated Eastern Façade: in fact,

the 16th-century representation is of a notable precision, confirmed by its collating with surveys conducted by the Army in the early 19th century, and by the DGEMN in the 1930s. The high degree of detail of that design can still be seen in the photographs taken by the DGEMN at that same time.

4.

Conducted at a time when, in an educated Europe, still in the wake of the 19th century, theories were confronted with regard to the restoration of buildings with heritage value, the project design by Rogério de Azevedo was openly contested by several of his peers. If, on the one hand, the option taken, of 'complete reconstitution' was regarded by many as anachronistic, on the other, the Palace's state of advanced ruin and the lack of evidence as to what it might have looked like in the past led to his proposition being labeled as a not-well-founded idea, a pastiche prepared from similar French and Italian works¹⁹.

José Marques da Silva, his master and professor, wrote in 1934 that "[the interventions] that most offend our sensibilities are what is done in educated countries of the world. Denaturing them so they become very composed and complete, making them new where nothing existed or which existed differently is an offense. And, without a doubt, to achieve the adaptation of the Palace of the Dukes, we would have to build more new than what existed of the old."²⁰

However, the biggest critic of the work by Rogério de Azevedo at the

time was probably Alfredo Pimenta, who, in 1942, began²¹ a passionate – and public – dialogue between both²², which extended over time and whose reflections remain to this day. At the time, he wrote that "Any solution given to it [to the reconstitution of the Palace of the Dukes], in view of the complete scarcity of documents is purely tentative: (...) at best, they shall warrant the imaginative power of artists and architects."²³

The erudition and methodological precision of Rogério de Azevedo have, however, been gradually appreciated: "The stimulating analysis [of his journey] forces us to wander through the various eras in the history of architecture, by confirming the wisdom of its project designer and the individual quality and coherence of each work."²⁴

Regardless of the approach adopted by Rogério de Azevedo, based on the assumption of 'complete reconstitution,' it's important to highlight that the work conducted on the Palace of the Dukes of Braganza and surrounding area results from in-depth research, always accompanied by a precise graphic and written record if perplexities, questions and options.

Naturally not influencing in the theoretical discussion regarding the option for the building's complete reconstitution, the revelation of the "De Guimarães" plan has shed light on some of the more contested issues involved in rehabilitating the Palace of the Dukes de Braganza, with regard to the statement whereby the project decisions concerning its restoration would not be well founded.

We immediately notice the solution arrived at by Rogério de Azevedo for designing the roofs (so harshly criticized throughout the decades), now validated by "De Guimarães," on the eastern elevation as depicted on the lower profile that runs close to the Palace. In it are represented red roofs so similar in shape and proportion to those the architect designed four centuries later, that it would be said that knowledge of this elevation already existed at the time of the project. A deduction so precise can only have been based on thorough knowledge of both the building itself and its counterparts.

Confirming the research that Rogério de Azevedo developed to underpin the project, and his attention to the detailed survey that served as the basis for many of his decisions, we also find several examples, one of the most interesting of which pertains to the courtyard.

The enigmatic traces of foundations found during the archeological survey of the courtyard conducted in the 1930s (whose records have disappeared, but which the architect mentions in his notes) in 1939 led to the drafting of two proposals, for which an appraisal was requested from the High Council of Fine Arts²⁵. One of them (the one approved by the DGEMN) proposed construction of a monumental staircase that led to the chapel entrance, located on the upper floor. Built, and then "Ruthlessly torn down"²⁶ by order of Baltazar de Castro²⁷, today we realize that the implementing of this stairway matches a structure that remained unidentified until recently,

which was shown in the "De Guimarães" plan as being inside the courtyard. The 1816 survey, conducted by the Army, also notes the existence of said structure. However, after its subsequent demolition, there was no other remaining record that would clarify what it could be.

Only very recently was additional information publicized²⁸, from an iconographic document that gains added importance, as it not only clarifies that plan, but also values the interpretive effort made by Rogério de Azevedo with regard to the traces found. John Synge's travel log from the early 1800s, entitled "Book of paintings made in Portugal"²⁹, contains a perspective of the palace courtyard, showing that this was divided into two practically symmetrical parts, by an archway facing the main entrance.

5.

Although its layout reveals only the design of the ground-plan height, the "De Guimarães" allows reading the compositional matrix that guided the building's design, along with information consistently substantiating a few assumptions regarding what the Palace could have been like in its idealized version – though likely not fully built.

Within the conjectures put forth in the meantime from knowledge of it, one of the most stimulating is perhaps the fact that the initial project called for the execution of a *loggia* on the west wing³⁰, which would accessed via the upper passage of the courtyard's central gallery, designed by Synge. Facing the valley and, apparently, the access

to the city via roads to and from Póvoa de Lanhoso, Braga and Vila do Conde, this covered balcony would undoubtedly be an element of culture and manorial comfort.

And, perhaps even more significant, in view of the reciprocal visibility provided to those based in the town and to those approaching it, this would constitute an eloquent statement of the dominion and power of the family from Braganza over the lands surrounding its Palace.

In its proven fidelity, the "De Guimarães" plan is, therefore, presented as an unquestionable and precious source of knowledge, not only about the 16th-century town and its limits, its streets, street blocks and its walls' outlines, but also of its more striking buildings, most notably the Palace of the Dukes, in its original morphology and spatiality.

NOTAS

1. It should be noted that, in 2016, as a set, Guimarães Castle, the Palace and the Alberto Sampaio Museum welcomed some one-and-a-half million visitors, as per data available at: <http://www.culturanorte.pt/> [visited on 05-06-2017]

2. "In this district (of the old town of Guimarães) toward the east, D. Afonso, Duke of Braganza, ordered the founding of a palace, in an unrivaled majesty and top-notch in architecture, built in a square layout, with such distinguished art, leaving discourse suspended, and life hampered in the distribution of its factory: it was not at all improved upon because its founder passed away." AZEVEDO, Torcato Peixoto de - "Res-

urrected memories of the old Guimarães" (Original from 1692), Porto: Journal Printing, 1845. p. 155. in "Paço dos Duques de Bragança," Guimarães: Bulletin on the Directorate General for Buildings and National Monuments, no. 102, December 1960. p. 20.

3. Part of the building served as "Reguengo da Rainha" Warehouse until 1834. "(...) of the Palace or granary where revenues of the "reguengo" of the Most Faithful Queen were all collected." "Civil appeal sentence in the case of Father António Machado, Abbot of São Miguel do Castelo, in the town of Guimarães. Against the Prosecutor of 'Tombo da Rainha Fidelíssima Nossa Senhora.'" April 6th, 1771. Transcript by Maria José Meireles, Alfredo Pimenta Municipal Archive. Colegiada de Guimarães, bundle 28, doc. no. 49.

4. "Seat built by the nobility and the people on the stone of this town's Hall." January 31st, 1666. Transcript by Maria José Meireles, Alfredo Pimenta Municipal Archive, Councilors' records. p. 126-128v. doc. 213.

5. "(...) there stands the palace of the dukes of Braganza, which today is partly crumbling and partly serving as a military barracks, which the following military forces have occupied from the early part of this century (1807) (...)." CALDAS, António José Ferreira - "Guimarães: Apontamentos para a sua História" (Notes for its History) (Original from 1881), Guimarães: Guimarães City Hall / Martins Sarmento Society, 1996. pp. 411-412.

6. MEIRELES, Maria José Marinho de Queirós - "O Património Urbano de Guimarães no Contexto da Cidade Con-

temporânea (séc. XIX-XX) Permanências e alterações." Master's Thesis in Urban Archeology, University of Minho, 2000. p. 344.

7. GUIMARÃES, Alfredo - "Guimarães. Tourism in Guimarães", Guimarães: Guimarães City Hall, 1940. p. 60.

8. "Material restoration, moral restoration, national restoration (...) - as António de Oliveira Salazar so emphatically stated in his speech marking the official opening of the Exhibition Commemorating Year X of the national Revolution. Lisbon, May 28th, 1936.

9. Architect Rogério de Azevedo directed the work on the Palace of the Dukes from 1936 to 1940, after which time he stepped down as head of the Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (Directorate-General of National Buildings and Monuments). In 1939, he submitted the first restoration project, when its program was yet to be outlined. Work managers that succeeded him included architects Joaquim Areal, Alberto Silva Bessa and Luís Benavente, who introduced relatively minor changes to the original project.

10. "(...) Rogério de Azevedo was never an architect of the regime, let alone engaged in an architecture committed to the State's representation values, at least not in the way this listing contains depreciative descriptions." PIMENTEL, Jorge Miguel de Faria da Cunha - "Obra pública de Rogério de Azevedo. Os anos do SPN/SNI e da DGEMN." Doctoral Thesis in Architecture, University of Valladolid, 2014. p. 58.

11. "We are, therefore, confronted with part of a 15th-century ma-

- norial residence (East wing) that has successfully been kept more or less intact to this day, thus enabling us to better grasp the functional spaces of the private quarters of the first Dukes of Braganza." FERNANDES, Isabel Maria – "Paço dos Duques de Bragança: novos dados sobre o edifício." *The City of Évora*. ISSN 0871-1992, III Series, no. 1, 2016. p. 551.
12. FARIA, Maria Dulce – "The plan of Guimarães in the factitious atlas by Diogo Barbosa Machado." 21st International Conference on the History of Cartography, July 17th to 22nd, 2005, Budapest. Cf. National Library Foundation of Brazil (Rio de Janeiro). BN Digital Brazil. Electronic version: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-plantade-guimaraes-no-atlas-facticio-de-diogo-barbosa-machado/> [visited on 06-06-2017]
13. FERNANDES, Mário Gonçalves – "The 'de Guimarães' and 'de Vila do Conde' plans, from the National Library of Brazil." Past & Present toward the Future. 3rd Luso-Brazilian Symposium of Historical Cartography. December 10th to 13th, 2009. Ouro Preto: Minas Gerais - Brazil. Electronic version: https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/fernandes_as-plantas-de-guimaraes-e-de-vila-do-conde.pdf [visited on 06-06-2017]
14. CORTESÃO, Armando; MOTA, Avelino Teixeirada – "Portugalae Monumenta Cartographica", Lisbon: Imprensa Nacional Casa da Moeda (the Portuguese Mint), 1960. Volume 5, p.94.
15. Though originally situated in the latter half of the 17th century by A. Cortesão and A. Mota, Rafael Moreira maintains a date prior to this, in the second half of the 16th century. The author also asserts that "(..) a report should be drafted for studying the works provider and the "mestre-mor" (master) of the Kingdom's fortifications, while constituting a unique example of what remains from an era prior to the three kings named Philip." MOREIRA, Rafael (Scientific Commissioner); PAULINO, Francisco Faria (Coord.) – "A Arquitetura Militar na Expansão Portuguesa" (Military Architecture in Portuguese Expansion), National Commission Commemorating Portuguese discoveries. Porto, 1994. pp. 152-155.
16. AFONSO, José Ferrão; OLIVEIRA, Marta; RAMOS, Sílvia, "Guimarães: ad radicem montis Latito." Monuments. ISSN 0872-8747, No. 33, April 2013. p. 12.
17. Cf. Rafael Moreira [Art History Department of Universidade Nova de Lisboa (Lisbon)]: 'Simão de Ruão, son of Renaissance sculptor João de Ruão, was sent to Porto in 1567 by regent Cardinal D. Henrique to plan the fortification at Foz do Rio Douro (Douro River estuary); he must have headed to Vila do Conde (whose design is located there) in 1568-70, to design the venues where new fortifications are to be built; but he is sent as military engineer for India in 1571, where he has been on duty.' E-mail sent to Maria Dulce de Faria on April 18th, 2017, at 8:53 p.m." Available at: http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html [visited on 06-06-2017]
18. AFONSO, José Ferrão; OLIVEIRA, Marta; RAMOS, Sílvia, – Op. Cit. p. 11.
19. AZEVEDO, Rogério de – "Report concerning work on the Palaces of the Dukes." Porto: DGEMN, 1938; AZEVEDO, Rogério de – "O Paço dos Duques de Guimarães (Preâmbulo à Memória do Projecto de Restauro)" [The Palace of the Dukes of Guimarães (Preamble to the Detailed Restoration Project)]. Porto: Maranus, 1942.
20. SILVA, José Marques da, *Jornal Notícias de Guimarães*, 1934. Available at: http://pduques.culturanorte.pt/pt-PT/Paco_Duques/pdhist/restauro/ContentDetail.aspx [visited on 05-06-2017]
21. PIMENTA, Alfredo – "A propósito do Paço dos Duques" (Concerning the Palace of the Dukes), Guimarães: Municipal Archive of Guimarães, 1942.
22. AZEVEDO, Rogério de – "Despropósito a Propósito do Paço dos Duques de Guimarães – Epístola ao Sr. Dr. Alfredo Pimenta" (Nonsense Concerning the Palace of the Dukes of Guimarães – Epistle to Dr. Alfredo Pimenta), Porto: Livraria Fernando Machado & Cª Lda, 1942.
23. PIMENTA, Alfredo – Op. Cit. p. 304.
24. COSTA, Ana Sousa Brandão Alves – "Projecto e Circunstância. A coerência na diversidade da obra de Rogério de Azevedo" (Project and Circumstance. Coherence in the diversity of the work of Rogério de Azevedo). Doctoral Thesis in Architecture, University of Porto, 2016. V.1, p. 375
25. AZEVEDO, Rogério de – "Descrição das Variantes 'A' e 'B' do Páteo do Paço dos Duques de Bragança, em Guimarães" (Description of Variants

'A' and 'B' of the Courtyard at the Palace of the Dukes of Braganza, in Guimarães), Porto: DGEMN, 1939. pp 1-2.

26."(...) after I stepped down from the Monuments (...) the stairway, which ended up being built, was ruthlessly razed. (...) In order for shows to be held there, there was no doubt about the idea of sacrificing one of the most typical features of these Palaces, as if comedy-based courtyards existed at the time (15th century)!..." AZEVEDO, Rogério de - "O Paço do Conde D. Henrique e o Paço dos Duques, de Guimarães" (The Palace of Count D. Henrique and the Palace of the Dukes, of Guimarães), Boletim Cultural (Cultural Bulletin), Vol. XXV. Porto: Porto City Hall, 1962. pp. 12-13.

27. From January 1936 to May 1947, Baltazar de Castro served as Head of the National Monuments Directorate.

28. FERNANDES, Isabel Maria - Op. Cit. p. 542.

29. SYNGE, John - "Book of paintings made in Portugal". Department: Manuscripts & Archives Research Library, Trinity College Dublin, 1813. Pp. 18 and 19 with the captions: "The Palace of the Braganza family at Guimaraens" and "Inside the Palace of Braganza." Electronic version: http://digitalcollections.tcd.ie/home/index.php?DRIS_ID=MS6207_01 [visited 06-06-2017]

30. FERNANDES, Isabel Maria - Op. Cit. p. 543.



Right off the bat, any and every human being always exists within an immeasurable network of relationships, be they material or temporal, cultural and historical, imaginative or more perennially anchored to the circumstances from which they emerge. However, given the rhythms and schemes of cultural categories in which we live, it is also inevitable that we make very distinct cutouts according to "subject" to which we refer, while judging them as they appear to be "natural" degrees of autonomies, independences, and even intrinsic facets. This way, generally speaking with regard to artistic activities, that which we usually describe using the word "illustration" appears to be, on the one hand, an extreme diversity, but on the other hand, while falling under the idea that this is always something intimately associated with something else.

In etymological terms, the word "illustration" has to do with *shedding light on anything*, by weaving in its own designation this relation of slight distance between the object in itself – the illustration – and its mental object – a text, an event, a circumstance, the meaning,

the sense. Its use, such as describing a particular use of the drawing, while emerging in the mid-19th century (in European languages), covers an activity which, all things considered, is indeed contemporary to the very emergence of the human race's ability (or even prior to that) to create graphic, that is, *marked*, images, resulting from handiwork. Indeed, we must never lose sight of the etymological brotherhood between the act of "drawing" and of "writing" under the Greek work γράφειν (*graphein*); this must be why we learn to draw letters before writing them... It is always a permanent choice when referring to this notion of a sort of maturity that would cause us to escape the web of images toward the permanent presence of written words, in a complex but firm column of Western culture. It is also experienced in the difference between profusely illustrated children's books and books for adults, which are lean on graphic images; or in the surface speed of an editorial cartoon versus the depth of a thought articulated in an opinion column; or in the prominence given to concepts articulated by the "writer" at the expense of the "illustrator's" thought, as expressed in its own subject matter, when confronted with collaborations of this nature. There is always an imbalance between these images that respond and the supposed first idea that has aroused it. However, can we indeed say that a project such as that of Yara Kono and Arnaldo Antunes is regarded as being merely a "transposition" of the former regarding the texts of the latter? Could the illustrator not be pre-

sent in terms of new ideas, inflections of sense and body with regard to the poem? Imbalance, indeed, to better move the reader.

That seems to be the possibility of not looking at the illustration as an autonomous animal, as something that is always referring to anything else, which exerts a negative weight on it (that "immaturity" or "lack of autonomy"), which may have nurtured a certain animosity against the use of that same word by its own cultivators, users or spectators. In fact, it would be possible to create a small and well-composed book, with considerations from hundreds of artists, authors, critics, which, even when talking, creating, pondering, graphic objects that are fully integrated in the broad and diverse history of this field, still refuse to use the word, as they refuse to be described by this activity, as if it contained in itself the seeds of a sin or the mark of cultural inferiority. Russian poetess Marina Tsvetaeva, when talking about Goncharova, prefers to use the word "translation" (as Baudelaire had done before her), while speaking of a revelation, from the image, of something for the first time, even if it has emerged from something previous.

It will, therefore, be understandable that it is hard to get away from this idea of movements, between the image we see and that to which it responds, reacts, reveals. When we look at the image that Filipe Abrantes created for Edgar Allan Poe's poem "The Bells," as published in the *Complete Poetic Work*, in the translations by Margarida Vale de Gato, while it is true we will not see all of the poem's diegetic de-

tails, polyphony, mismatch, dissonance in the community of these same bells are present. It is necessary to not only carefully read the poem but also the accompanying image.

George Grosz, in *Über alles die Liebe*, explains that "[the] line does not exist in nature. It is a human invention, a guide for those wishing to penetrate the informed surrounding us everywhere..." It's another way of understanding the cutout. A particular selection of the world and, at the same time, a selection of the very way of perceiving, understanding, and developing it. Illustration is a way of interpreting the world that makes use of a myriad methods and materials and even social functions, if we want to put it this way. And if, at a given moment, illustration concerns mnemonic means to lead to the performance of ritualized oral narratives, the emergence of vehicles such as codex and, later on, the press, this would make it inseparable from bookish culture and, later on, mechanical reproduction. The gradual but continuous emergence of a whole set of technologically determined throughout the 19th and 20th centuries would only expand their potential, without ever rendering obsolete the forms that have been experienced, conquered and consolidated in the meantime. Whether their origin lies in graphite on paper or in a digital table, it is always the *line* that remains and which is invited for a walk, in the well-known phrase by Saul Steinberg. When António Jorge Gonçalves creates his political cartoons in *O Inimigo Públíco*, he is not merely caricaturing a situation, finding humor within a "se-

rious" reality, rendering jovial and understandable any complexity, if at all: *in, by and with* the drawing, he rather assumes a positioning that becomes clear-cut and combative, and whose effort at interpreting with the reader invites to action, preferably aligned with the critique presented, or at least one as a warning.

This extremely broad area can subsequently be compartmentalized into a series of qualifiers: editorial illustration (which I interpret as "positioned," not simply because it occurs in the press), for children, fashion, journalistic (having been more present during the latter half of the 19th century but with a resurgence these days, especially thanks to reporting comic strip), and by way of infographics, the design of characters, motion graphics, along with other related areas that include the comic strip (with the latter understood as its sister, a particular instance, or crossover) and animation to the artist's books and to the said conceptual illustration, highly articulate and compelling relations. The idea of being too bound to so-called "artistic" containers in order to forget works that may have been created as part of advertising, or of political propaganda, or even of simple corporate identity is a disservice when we look at images in their own right. It's about imposing a social view heightened by instruments external to it, which come from a discursive construction very often impaired by preconceived ideas frequently preventing us from reading properly, at times from even seeing. If, on the pages of *Auante*, we see an illustration by

Marco Mendes ironically commemorating May 1st, should such illustration be cast aside in terms of what we are required to think, beyond its surface? Are we able to unravel the twofold way the author exposes the means of small by insistent daily traumas that our society creates, while admitting the difficulty in responding to and overcoming them? Do we see capitalist relations embodied in each of the objects arrayed in the composition's plans? Interpretation work does not, in any way, derive from other arts.

Still, illustration, as a "modest" art, as conveyed by French artist Hervé Di Rosa, co-founder of an International Museum of Modest Arts, in Sète, France, rather allows for a broader, more vigorous and more vital ability to embrace image production. A certain immediacy and genuineness which in no way disarms them conceptually, artistically or politically.

The *Bienal de Ilustração de Guimarães* (Guimarães Illustration Biennial) serves to forge an opportunity, in the space and time we share, for an encounter that chooses illustration as precisely that multiple, diverse and open area. With several events, exhibitions and very strong moments in existence, devoted to more specific kinds of illustration (especially for children and editorial-related), this was the moment to find a connection where it could be rethought out in its breadth and freedom. Within a living network, Louise Bourgeois famously described drawing as being a "secretion, like the thread of a spider web." This could hypothetically be the slogan

for the B.I.G. This notion leads us to a twofold issue: vitality and indexicality.

Vitality lies in that possibility of seeing the drawing, the illustration, as something that is alive and breathing in itself. In one fell swoop, this is, after all, a way to grasp the circumstances of its emergence, its "commission," along with conquering a new existence: as an exposed work, a text to be debated, an object to be recirculated. In this dimension, the Biennial serves to display, recontextualize, enable debating, questioning and thinking on the state of the art, not just in our immediate domestic circumstances, but also within a broader integration, in terms of exposure, teaching, publicizing, archiving and institutional policies, etc. And, in an effort to narrow these paths, the awards' gestures are merely ways of publicizing the acknowledgment of the names that have made the history of illustrations in Portugal, as well as those who are still fascinated by it and will continue to nurture it in the future. If the prestige of illustration in itself is still a parochial province, the Biennial wants for that territory to expand in terms of reception, seriousness of critique and thought, but also of cultural recovery.

We need to point out that this cultural prestige, if it exists, still does not translate the conquest of a more consolidated framework in professional terms of its authors, with consequences with regard to finances, social stability or even the authors' continuity or "growth." The problem does not lie in the lack of competent and diverse artists, an interested public or even of an academia prepared for their criti-

cal reception: it's about the near total inexistence of a minimally competent, educated and intelligent middle management class (non-synonymous factors not necessarily exclusionary among themselves). Illustration, just like a few other creative areas (once again, the brotherhood with the comic strip is undeniable), lives in an institutional limbo which various gestures have attempted to correct, with the B.I.G. taking up a prominent place in that effort.

If the line, as Grosz wanted, does not exist in nature, it is a human act. It is, after all, the very artist's signature. Thus, we will move from the vitality of drawing in itself to indexicality, which is linked to the understanding that all of its lines have been achieved by a human being: there was a gesture of the wrist, matter left on a surface, an idea translated by a glance rendered by a hand... An illustration is a cartography of a gesture that passed by. Hence, the presence of artists at meetings is pivotal for that dialogue.

The image can be described as W. T. J. Mitchell put forth in *Iconology: Image, Text, Ideology*, to wit: "an actor on a historic stage, a presence or character endowed with legendary status, a story that is parallel to the stories we tell ourselves, in which that actor takes part." The *Bienal de Ilustração de Guimarães* (Guimarães Illustration Biennial) seeks to listen to these stories and invite new voices to an ever-growing dialogue, so as to learn to read and see the illustration as weaving its own web, with which to capture us.



Drawing is lord and master of his entire work, from scenarios and outfits for opera, theater and dance to medals, mural painting, ceramics, stained glass and tapestry integrated into architectural spaces, to editorial illustration. Far from the aqueous laziness of China Ink and watercolor, nearly all of his graphic work was drawn using gouache, a rough material requiring a steady hand, and Luís Filipe de Abreu always comes out on the winning end. With a greater abundance of work spanning from the 1960s to the 1990s, his lines display the designer's sharp eye and his illustrations comprise a genuine identity enabling public recognition, way beyond his unmistakable virtuosity.

Luís Filipe was an active player in the editorial «Primavera» (Spring) from the 1960s, where estimable publishers such as Portugália, A Ulisseia and Estúdios Cor took a chance on new topics and authors. His vast graphic resources, which we could easily align with the then prevalent International Style, given the printing sobriety and the summary

of the ever organic lines, can be confirmed in covers of the "Latitude e Cor de Bolso" collections for the publisher Estúdios Cor, in Ulisseia's 3C collection or even in books published by Bertrand for author Urbano Tavares Rodrigues. In later covers, in the 1980s and 1990s, for works by author D. H. Lawrence, published by Círculo de Leitores, the artist wins out over the designer in very refined compositions illuminated on black cardboard. Luís Filipe de Abreu was a regular fixture at major sagas of Portuguese and world literature, while showing a heightened understanding of the human condition. With strong brushstrokes, he drew his first approach to the tales of the Thousand and One Nights, through the publisher Estúdios Cor, from 59 to 62, which marked the violence and greed in the stories of princess Sherazade, in contrasting compositions surrounding the abstraction and record of artist Júlio Pomar, who was then a regular illustrator of sophisticated literary editions. Luís Filipe would resume the topic in 1978 for a luxurious edition by Círculo de Leitores, which would only emerge 16 years later, in 1994. While using color to paint exuberant cards one meter by 70 centimeters, he provides us with a friendly reading, where carnal and dreamlike calligraphy of Eastern tales approach the Picaresque record already experienced in "O pão não cai do céu" (Bread doesn't fall from the sky), by José Rodrigues Miguéis, published weekly in *Diário Popular* in 1975, or on two sets of medals for Coleções Philae. For this publisher, by the late 1980s, Luis Filipe had authored an extensive collection devoted to "Per-

egrinaçam" by Fernão Mendes Pinto, and, two years later, a self-proposed project never before accomplished on the complete work of Theater by Gil Vicente.

Also in the 1960s, Luís Filipe drew 82 stencils on cardboard, later filled in with gouache, precious miniatures using a stencil technique of illustrious origins and recent fashions, which illustrated jackets of a pocket collection of works by Jules Verne for the publisher Bertrand. In these dynamic compositions, which the lack of detail does not take away from, but, rather, emphasizes, narrative and kinetic properties, we notice the precise hand and eye of the craftsman and designer.

Luís Filipe makes some interesting inroads in Children's Literature. At Bertrand, with six books for «Arca de Noé, III Classe» (Noah's Ark, Class III) by Aquilino Ribeiro, the parody-like tone of descriptive composition, nearly always with no surrounding scenario, makes him one of the great animalists of Portuguese illustration. In the four books of «Obras Infantis de António Sérgio» (Children's Works by António Sérgio), by publisher Sá da Costa, Luís Filipe offers us more delicate operatic compositions. With Maria Keil, he had an unforgettable partnership in reading books for grades one and two, in 1967 and 1968, where a four-handed intricate and poetic work blends into a single personality, an accomplice to the revolutionary education of textbooks that, once and for all, put to rest the doctrine and iconography of Salazar's "Estado Novo".

The virtuosity facilitated generous commissions in areas of high technical

precision, with stamps or bank notes. In 1967, two stamps to the official opening of the Lisnave Shipyards, in Almada, began the long road of the most prolific illustrator in the history of the Portuguese Postal Service, with around 150 designed stamps and postcards, up to 2010. In the series from the 1970s, we find his most relevant works, in powerful graphic summaries ranging from formal geometry to an exuberant plastic organicity, visible in the issues entitled *Proteção da Natureza* (Protecting Nature), *Florestas* (Forests) or the 20th Modern Olympiad. Notable are the portraits of 15th-century Portuguese navigators, marked by the storm, by illness or by haughtiness, present in five series of stamps, in the 1990s, a twilight vision of the age of Discoveries, a topic where so many illustrators before him sank in elegies of propaganda and education.

For the Bank of Portugal, he would design the last two series of notes in escudos: the first devoted to major personalities in the nation's history; and the second covers the main players involved in the Discoveries, comprising expressive portraits embedded in dynamic and sophisticated theme-based ornamentations that break with the dull canons of previous series.

The economic growth following World War II also spurred commercial advertising through the consolidation of agencies and studios that closely monitored the development of Portuguese industry. In the late 1950s, in workshop complicity with some of the giants of Portuguese graphic arts from his youth, such as Paulo-Guilherme, António Garcia or Manuel Rodrigues, Luís Filipe de

Abreu, then 25, worked a few innovations in the commercial advertising in daily newspapers, with the coffee campaign, carried out for PIC, an advertising agency belonging to Igrejas Caeiro. Starting with the generous white that surrounded the ads and hampered newspaper pagers, more accustomed to the dirty gray pages of dailies from that time, and continuing in the surprising vertical strip embedded on a dense page of classified ads. In contrast with the static realism inspired in the canon of the academic comic strip or the comic expressionism of French designer Savignac, references at the time, Luís Filipe's illustrations for promoting Portuguese coffee that was grown in the nation's then overseas territories provide us with an exact portrait of the cosmopolitan cult to the "bica," place and time for socializing and well-being, which, ironically, heightened intellectual and social protests in the 1960s. Luís Filipe's drawing "chamber" is a pure graphic cinema which, on hashed and rehashed plans, circulates among the characters, presents them with their backs to the reader, while refusing the static and worn-out that the entire history of illustration has always provided us with. Plus, it announces the transition to the primacy of photography in printed advertising, as a result of technological advances in graphic industries and of the growing relevance of television and cinema.

The long-lined and nervous anatomy of women in adverts by Caron, Tergal and TV, by Fábrica Simões, in Lisbon, easily suggest the illustrator's potential in fashion design that the nation's frail

textile industry could never take advantage of. More long-lasting was its role in communicating heavy industry. Collaboration with SIOL and the oil company SACOR, predecessor to GALP, on calendars, agendas, adverts, and in "Revista Portuguesa de Química" (Portuguese Chemical Journal) adverts, which was also marked by design, attained perfection in designing highly intricate structures and mining and refining machinery, with no parallel in graphics of the time. In the 1970 SACOR Agenda, black and green illustrations reveal Luís Filipe's mastery in combining shapes and volumes in flat colors without exhaustively using linear outlines, thereby approaching many contemporary illustrations that traded painstaking gouache for Photoshop layers.

It is in this narrative quality of his compositions, in the virtuous calligraphy allowing for all kinds of audacities in perspective, in the nervous, intermittent and palpably thick lines, and in the musical rhythm of its graphical blends, which greatly resides in the unique value of Luís Filipe de Abreu in the history of Portuguese visual arts, qualities that the artist defined in an exemplary manner as "a controlled spontaneity." There is no better example of Luís Filipe de Abreu's graphic and conceptual excellence than the hashed plan in the illustration of the cover of a work by José Marmelo e Silva for Estúdios Cor: on a dense purple background, the image of a couple suggests a space and time of emotional tension between the characters waiting for an outcome decided by the reader. The romance is appropriately entitled "Sedução" (Seduction).



The history that preceded the 1st publication. In April 2005, I undertook the work of "discovering" and recording the treasure trove of licensing dossiers found in the Alfredo Pimenta Municipal Archive, projects long forgotten by the general public. At the time, I made the first photograph of a dossier I was analyzing, dated 1941. The last dossier was recorded using a professional photo camera some two months ago, at a time that marked the end of this long, meticulous architecture inventory process, with the author in Guimarães. Over this period, photos and/or scans were taken of every project found in the archive from 1937 to 1970; subsequently, the selected items were once again photographed, in greater detail, so that they could be published.

Around a month prior to undertaking this challenge, I celebrated my birthday in the Minas Gerais city of Tiradentes, Brazil, a city which, as is known, bears the name of one of the first leaders of Brazil's independence movements. The reason that led me to such a beautiful city, accompanied by a colleague and friend, Miguel Melo, was the presentation of a communication

on the process involving the remodeling of the Guimarães Historical Quarter at the Yves Alves Cultural Center.

The story of our lives is made up of different moments: some that are extended, others that go by too quickly, still others we forget, and others that will remain in our memory forever.

The transition between that trip and the start of this work is one of those moments I will never forget.

At age thirty-six, I became part of the team that headed the review of Guimarães' Land-Use Planning. Left behind are around eleven years of collaboration at Guimarães City Hall's Local Technical Office. That change inspired me to want to better get to know the entire City of Guimarães. The new duties I have been entrusted with, in the field of urban planning, was the motto for embarking on the challenge of unraveling the way urban-related operations were taking place, which were "guarded" (kept) at the municipal archive.

The image we have concerning the "city" changes as we go through its history while valuing its various events. As I opened the dossiers, my perspective changed: now, I was analyzing a much more vast and complex territory. The research led me beyond the historic city, as the projects were being unraveled sequentially in time but random as to location. I would notice how, over that period, empty spaces were being filled in, both in the city center and on the periphery. Now, we were able to understand the countless urban and social facts which were weaving the structure of the city during the twentieth century, which we have come to

know to this day, covering not only the historic city, but also the "CITY" in all its fullness and dimension.

From the archive to the city's day-to-day

I must confess that, at first, I didn't imagine the diversity of relevant information found in those dossiers. Each file added small episodes which, as a whole, explained the successive transformations that the city has undergone throughout that period and which, as a result, have molded its image.

When we conduct work with liveliness, we cannot help but feel and conjecture with regard to those past moments. For a moment, we feel close to those events. We then recognize headings, outlines, labels and even the way projects were presented. The events then started to make sense. The longing to find and supplement available information becomes contagious, we travel in time, reliving in those places, with those parties involved, bonds with the past are (re)established. Just like in a novel, we get to know the characters, in this case, officials, customers, the local authority; deep down, the Authors who, through their outline, designed buildings that we live in today and which are part of our scenario.

It is known how a memory from bygone days helps us understand our time, but, in this case, the file allowed for much more than that: no longer was it about the wish to get to know the past, nor was it just about understanding the present, but, rather, looking toward to the future, remembering that our history and traditions contain information

and experiences that are decisive for a better understanding of problems inherent to land management and urban planning.

The importance of knowing/acknowledging our past

The record of licensing dossiers found at the Alfredo Pimenta Municipal Archive allows more easily consulting projects from that period. At a time when people increasingly talk about the importance of urban rehabilitation and regeneration as a way of overcoming the economic and social crisis, this database turns out to be a vital consulting instrument for everyone taking part in projects and/or actions geared to the territory. On the other hand, this reminds us that the image we have of the city at a given moment is, itself, the result of changes and modifications undertaken in various periods in History. An image that includes the successive work interventions that have taken place in the city, as such actions, in one way or another, encompass us all as citizens; it is precisely this dimension that infuses the places with authenticity.

The uncompromising observation of facts from the past make it clear that the intervention work conducted was not always assessed the same way over time. A very careful reading will not be necessary for us to notice precisely that in countless licensing dossiers. Some, as is the case with "Casa Verde" or "Casa Avião," at Rua Serpa Pinto, passed the censorship sieve test with the owner's boldness, the author's persistence as well as common sense from

some minorities at the time of issuing the final opinion. Otherwise, today we would never have witnessed those "cries" for change which generally challenged the transition of a "traditional" architecture to international modernist movements.

The publication

In 2011, the inventory process was issued a new challenge: the possibility of being issued in a publication. Hence the challenge of summarizing, in a book, a set of projects, presented in the form of flashes. The choice came down to selecting a set of drawings and documents consisting of parts of licensing dossiers from authors who somehow were shown to be more illustrative throughout the period spanning the years 1937 to 1970.

In order to identify works of architecture with the author, either licensed or submitted at Guimarães City Hall's technical department from 1937 to 1970, this project first seeks to arouse curiosities and sensitivities regarding an important period in the history of Portuguese town planning and how it relates to the different political and social moments of the time which so markedly conditioned Portugal's construction in the last century.

While not pursuing any esthetic or architectural (or urban-related) assumption, or wishing to make a performance assessment of any kind, the undertaken project selection merely seeks to describe and expound on the succession of moments and styles, architectural options and urban-related

solutions which occurred in our city during that period.

By unraveling and expounding on authors, stories and buildings, often unknown to most, the work in question is expected to be a motivational factor awakening and alerting citizens to the importance of architectural work in valuing a community's heritage and identity, as this same heritage is a determining element in strengthening the attachment for the space where people live and enjoy.

By broadening the selection of the built-up heritage beyond the existing built-up area in the historic quarter of Guimarães, which has been classified as a World Cultural Heritage since 2001, thus showing that these edifications, comprising works with an author, it is vital for understanding a community's culture, while showing that a city is made up of diverse options and solutions (not corresponding to a closed narrative and appropriate only for a restricted group of people). In order to make this publication unique, we witnessed the result of the vast research work conducted as part of work on a document which simultaneously alludes to a "living archive" that everyone belongs to.

The publication is also a public acknowledgment to all those who have taken part in the territory's "construction," from authors and project developer (thus restoring the valuation and acknowledgment of their work, which is deemed to be long overdue and deserved), as well as to City Hall, the Alfredo Pimenta archive, and other institutions and people which, through their perfor-

mance, have long displayed their organizational capability.

The publication's meaning is plainly seen in its graphic design:

drawing inspiration from old archives, it enhances manufacturing; just as the publication enhances design as a form of artistic expression and of technical skill.

The "book" brings together a series of chapters that naturally adjusted themselves, where the contents of each author are highlighted, and which were regarded as the most relevant of each licensed dossier. This work is an invitation sent out to everyone, so they can get to know the city's urban happenings, while revealing who were some of the parties involved and active during that period. The intention of genuinely highlight the various authors and projects turned the publication into a unique work, into an object of contemporary design resulting from the (re) interpretation by designer Eduardo Aires and his team, regarding contents and images comprising the examined dossiers. The way the publication was designed and edited shows how it is possible and credible to innovate from the inspiration we are given by our history and tradition, thus showing that we would hardly be an avant-garde society without, first, being fully aware and proud of our own culture.

Meeting/Reuniting with the Authors

There is a time where we are forced to travel in search of more in-depth knowledge; otherwise, we risk settling for mediocrity.

As I progressed with the inventory of dossiers, I began to recognize the tech-

nicians by their full name, making them out in the way they designed, signed, with whom they usually worked and for whom they worked. Of all those I got to know and recognized, only one I've had the chance to work with: Engineer Eduardo Ribeiro. With his patience and good memory, he provided us with detailed information regarding events, technicians, and underlying stories to a whole that appeared confused, but which, in the end, turned out to be a coherent harmony. From the data, we were able to gradually arrive at the sources, and with this each new reunion with an author, the "puzzle" would be put together.

Today, I can say that I know the authors who are behind each name. Today, when I look at a work from that period, I cannot separate it from the events that preceded their construction. The work, as the result of a context covering thoughts, contingencies and fads from a given epoch. The publication proposes an appeal to the Author via the events and not by the work as sublime architecture.

The publication does not seek to be a denial of the architecture work's esthetic valuation. However, such discourse did not gain particular attention in this work.

In this introduction, it is incumbent on me to thank all the Authors with whom we've had the privilege of chatting, the Authors' relatives who have passed away and all those who have given us their contribution and who still have enabled us to gather further information on the "Persons" who have been behind the "authors." I also thank

Francisca Abreu, Ph.D, who not only gave the opportunity to turn the inventory into a publication, but was also careful to condition the items to be published to prior permission from the authors; moreover, she provided her personal contact, which was instrumental in bringing about the work. To Professor João Serra, for the institutional support and his personal contribution to the project, and, finally, to António Magalhães, Ph.D, Mayor of Guimarães, for having instilled in the Municipality the heritage valorization as a way to distinguish and safeguard the city's future.

Also, a word of personal acknowledgment for the contribution and the spirit of companionship goes out to those who collaborated in developing the inventory work. To Raquel Seijo, for the way she motivated and helped me at the start of the work; to Alexandra Marques and her team, who gave me all the support I needed in consulting the documentation at the Alfredo Pimenta Municipal Archive; my personal thanks to Carla Lima, for her dedication in collecting and organizing the documentation; to Paulo Pacheco for his unconditional support. To Marta Mota Prego, for her complete commitment and dedication, without which it would have been impossible to prepare the publication.

The guests' texts

The publication comprises a set of texts that address the topic of work and which are distributed throughout the chapters. These are reflections deriving from each one's personal differences and which, just like the authors

of the works examined in this book, interpret a given moment according to their own perceptions and professional experiences.

The result was a set of texts presenting different views of the same topic: "Architecture with its Author in Guimarães." The idea is for the reader to enjoy these readings, thereby fostering a debate that reaches different thoughts of our community. Just like architectural work, the book's contents can, and should, warrant various readings.

My sincere acknowledgment to all those who agreed to contribute toward the publication with a text.

Photographic reporting

The publication contains a set of photographs seeking to draw the reader's attention to the image of a few selected buildings today. The photographic reporting, carried out by photographer Alexandre Delmar, urges us to (re)look at the buildings and their details. It appeals to the image such buildings bestow on the city as memory places. The photographic reporting is a chance to record an image, as uniquely captured by a photographer of today, highlighting building that are part of a past that is not distant enough from today to warrant being assigned historical value.

This text seeks to narrate my state of mind throughout the work and describe moments, but mainly to convey to everyone the feeling that the process left in me.

My wish is that one day someone will proceed with the inventory.

However, we will never attain the

present, because time doesn't stop. The licensing archive file grows with each passing day, as stories will go on... The publication does not aspire to bring such moments to the present day, as it constitutes a retrospective geared to thought. It asserts the archive's importance, as a box containing "living memories" enabling us to revive and restore the bond with the events of that timeframe.

Architecture with its Author seeks to acknowledge everyone comprising society, forged in a strong culture, not only those who gradually thought out buildings and designed them.

My past is everything I was unable to be. Nor are the sensations of foregone moments wistful to me: that which is felt call for the moment; once passed, the page is turned and the history continues, but not the text.

RICARDO COSTA

There aren't many safer ways of looking at a country's history than through its cities, and by looking at the histories of its cities (or municipalities) than through its buildings. Quite often, that history only looks at the most extraordinary aspects of what the urban landscape has to offer: the best buildings, the grand projects, public edifications, as well as one or another bolder work by a private individual. Still, this "customary" (certainly very important) history does not tell us everything about the entire city and an entire era, comprising many more outlines.

This "Arquitectura com autor em Guimarães" takes us along a diffe-

rent path. It goes through every kind of works, thereby revealing what those decades were like in the municipality of Guimarães, while opening a window to the entire country. At that time, Portugal was an irretrievably closed and politically blocked territory. The decades weren't all equal, as can be seen full well here. Economic changes were immense. There were periods of austerity and expansion, bad luck and great fortunes. There were times of peace and other of war. There was the war being waged by others, which devastated Europe and made us grow, in our neutrality; and there was our war, fought overseas, which made us grow but with permanent marks on our population and on our territory. And there was an immense sea of changes in a country that was so afraid of changing.

In a time of few freedoms, architecture ended up being a way of expressing tensions that never ceased to exist. It was appropriated and promoted by the Government in many works (some of great quality, others far from it), but was never unique. It was given more space and resources than many other arts; it was conservative whenever it wanted and took risks when it could, traditional from assurance or conviction ad bold when it met up with horizons or people willing to engage in that.

We all have our ideas regarding these decades. Ideas made up of stories we hear, of things we read, of conversations engaged in, of experiences lived out. Normally, those ideas are comfortably tucked away. This book forces us to "untidy" ourselves. Just look at it and then all around us.



The work under review encompasses the area that was the site of a ground-floor building known as "Casa dos Pobres" (House of the Poor) and adjacent streets.

The concept adopted for this work is part of the policy for remodeling public spaces, although, in this specific case, we notice the appropriation of a built-up area for public use; this prompted the drafting of an urban design that retains memories of the site and of the people living there.

The Largo now "tells" stories of days gone by: Its current name "Donães" originates from Dona Nays or Nais, a noblewoman mentioned since the 13th century, for undertaking the mission of "illuminating the blacksmiths and artisans" during their forge work. According to oral tradition, "the former Lady and noblewoman inspired the artisans with her beauty

and virtuosity" in the creation of forged items. We should highlight the happy coincidence that a blacksmith operates at this very largo today;

A 17th-century alley, which linked Rua de Donães to Viela do Esterpão, now marked on a Portuguese-style pavement;

All that is left of the 19th-century Casa de Donães garden is the main entrance, including the orange trees, the boxwood, which exude an aromatic diversity common in gardens at the time;

Not left out were the tinned plaster and the whitewashed wall, as well as the unique lighting highlighting all this symbolism;

Finally, we stress the placement of the branching that retains its task of supporting the lighting, but now stands out with a current design;

At this largo, the idea is to do justice to our past, without doing away with the contemporaneity of the design and of the use.

Safeguarding the heritage by improving the conditions of those living here! That's how we learned from Architect Fernando Távora, and it is with this legacy of the UNESCO-classified Historic Quarter that we seek to guide our work.

Urban rehabilitation

Our mission consists of rehabilitating the urban, historical and cultural Heritage, valuing it and creating conditions for use with added quality, current and for future generations.

With this work, the idea is to take the opportunity to create a new Lar-

go for public use, at a site previously associated with some "marginalization." To such end, we proposed tearing down the current "Casa dos Pobres," to make way for a pedestrian area, included in the Historic Quarter. The work also encompassed adjacent streets, namely Rua de Donães, Travessa and Rua João de Melo. The latter, though in reasonable condition, comprised problems in terms of parking.

The noble task of "casa dos pobres" was moved to a new building in order to more efficiently meet current needs, always aiming at the best integration into society.

The main key to this project consisted of reinterpreting the place and adapting it to the various functions this largo can offer, while respecting past history by carefully managing traditional and contemporary architectural values.

The largo's urban design, whose paving emerges in the continuity of materials normally used in the other public spaces of the Historic Quarter, which is classified as a Cultural Heritage of humanity by UNESCO, aims to be more of a driving force in the community it belongs to, making it possible to diversify its use, so it can be appropriated by everyone, both residents and visitors, thus also doing justice to the cultural policy of this Municipality.

The valuation of this heritage is, thus, achieved in a process of analyzing history, of how to do and use things. Hence, the largo transcends the function of just being there, by

presenting itself as a place of culture and preservation of a way of making the city.

Impact on the urban fabric

The so-called "Largo de Donães" was created following the demolition of a building in an area associated with some "marginalization," which is why this "conquered" space creates a relationship with the built-up area and with the rest of the Historic Quarter, thus inducing a new dynamic.

The rehabilitation of the public space has been, in the Historic Quarter of Guimarães, one of the key features in the drive to rehabilitate the built-up area. Therefore, this initiative has resulted in an influx of residents, users and visitors, thus creating a long-term "sustainable" dynamic.

In the meantime, the Largo has served as a "stage" for cultural activities, as it is now regarded as an integral part of the Historic Quarter by the city's various institutions.

Impact on the city's economic activity

The city block now comprises a space that serves as a binding element and a driving force at various levels, such as the installation of a business on the ground-floor of buildings, which is starting to occur, just like what happened throughout the Historic Quarter. However, more importantly, it's about the use made by the resident population with appropriation of this Largo as its own.

The terraces, shops, and restaurants bring an immediate financial dy-

namic and, subsequently, experience tells us that private initiative will naturally rehabilitate the built-up area yet to be restored.

Tourism, which, since 2001, at the time of UNESCO's classification of the Historic Quarter as Cultural Heritage of Humanity, has been gaining increasingly relevant importance on the local financial dynamic, to which "Largo de Donães" will add capacity/value.

Urban intervention capability

The "largo de Donães" emerges following the rehabilitation of the public space over several years, although, in this case, it's the appropriation of an area built for a public space. Even though the rehabilitation of streets, squares, and largos have an enormous reference, Arch. Fernando Távora, who is responsible for a vast work in this city, and with this largo emerging in this continuity, obviously takes on a contemporary language, while retaining the memory of the past, as well as telling stories from other times. The materials can be the usual ones: granite, iron, whitewashed wall, but the means, usage and language take on today's design; therefore, we intend for every work in the Historic Quarter, in the city, to always be a reference, to show an exemplary and educational character, without neglecting investment in new formal and functional solutions.

Evidence of the work's sustainability

The work favored the use of natural materials such as granite and iron.

The conquering of area for pedestrian use as opposed to erecting a building, which, in turn, took up the space of a former garden, assumes the intended path right off the bat: returning to the city an area for use by everyone!

Lighting, an element considered unique in the project, whether through language or via symbolism, is brought about using the Led system, where only a single part illuminates the Largo.

The increased use of afforestation and shrubbery, a reference to the garden at Casa de Donães, are the natural elements for returning to the Historic Quarter, as has been its privilege.

The Largo has had a continuous and gradual assimilation by residents and visitors, which shows and envisions that the investment made by the Municipality is appropriate, in view of the "assets" provided, both financial and experience-related.

Intervention from an architectural standpoint

The work starts off with an analysis of the urban evolution over the centuries.

The largo emerges following the demolition of the existing building, rebuilt in the 1990s. All that was kept of this building was the 19th-century wall, which comprised the entrance to "Casa de Donães," a building now likewise restored.

The largo is designed by telling of old "memories" of this site, with "Donães" as the reference, as previously mentioned, and bearing in mind the urban evolution of this city block as it relates to the rest of the Historic Quarter.

DYNAMICS OF RELIGIOUS, PUBLIC AND PRIVATE ARCHITECTURE IN GUIMARÃES IN THE 17TH AND 18TH CENTURIES

ANTÓNIO JOSÉ OLIVEIRA

The designed slating, considering the stereotomy of existing sidewalks, with rainwater drains cutting through, which outline the previously existing walls in the gardens of "casa de Donães," the lighting as an central element in memory of "Lady Donães," who illuminated the blacksmiths, the branches now serving as support to the lighting, the garden benches with a contemporary design, the "red bull blood" so often used in Minho, has not been overlooked. Gardens are elements that wander through the public space, orange trees are the memory, with the entrance on the wall marked on the pavement in an authoritative manner, as architecture is outlined, as always, in design, urban evolution and usages.



In the last few years of the 17th century, and in the next hundred years or so, Guimarães' urban morphology underwent significant changes, particularly in erecting and remodeling religious and civic buildings as well as urban infrastructures. During that period, Guimarães' architectural activity evolved in three major areas: properties built from the ground up; the completion of previous construction programs; and the addition of Baroque structures to medieval buildings.

Before discussing with regard to a religious and civic building, we have to understand why this or that area of Guimarães' agglomeration stood out, at a given point in time, at the expense of others; why certain urban arteries took the shape known to us in the present; the justification for erecting convents, churches and noble houses in certain streets and squares. In reality, on top of reconstituting the artistic activity of masters and officials, we need to relate artistic production to the pulse of the city and its countless commissioning individuals.

Buildings such as the Colegiada (Church) and Casa do Cabido, as well as Santa Clara Convent, gained a great deal of individuality and significance in their urban positioning. For example, in the 16th century, the Colegiada, located at Praça de Santa Maria, a vital center in Guimarães, which polarized the interests of the urban populace, was expanded with the construction of a tower on its main façade, which served to house the tumular chapel of Pinheiros.

New works gradually altered the face of the city. In 1549, the cornerstone was laid to mark the start of construction of the Santa Clara convent. Its construction and the opening of the new terreiro, near Rua de Santa Maria, led to houses, slums and courtyards at Rua de Santa Maria being torn down. This large-scale building, which created a new terreiro, comprises a majestic main façade (1741), facing west, quite decorated, whose square provides the necessary distance for a scenic view from this Baroque façade with a false symmetry. We know it was Baltazar de Andrade, canon of the Colegiada of Guimarães, who founded this female monastic institution, in the 1st half of the 16th century.

Another female conventional institution erected in an intramural space is Carmo Convent. The origins of this convent hearken back to a gathering of women, located at Rua da Infesta. The first news of said gathering dates back to 1684. That year, we see the specification of the existence of these women who had separated themselves from worldly living, with an

assertion “that they would not leave there other than because they were of virtue and of good living, as they hoped to do a great service unto God (...).” At the episcopate of José of Braganza, at the behest of religious women, he agrees to subject the convent under his jurisdiction; at the time, this would allow the institution to undergo a new building phase sponsored by the archbishop. It becomes particularly noteworthy in terms of the expanded fencing, the enlarged *terreiro* facing the church, transformation of the chancel and the carvings.

The other monastic institutions were erected on the outskirts of town, in places where there was less urban pressure. The Mendicants, Franciscans and Dominicans had modest abodes in the 13th century. Because they were situated too close to the fortified wall, King Dinis ordered the demolition of those primitive edifications. Supporters of D. Afonso, future King Afonso IV, nearly took Guimarães during the city’s siege, as they regarded the St. Francis and St. Dominic convents’ location close to the fortified walls as a good way to penetrate the besieged city. The Mendicant convents would both be transferred to the locations where they still stand to this day.

In 1662, King Afonso VI allows the founding of the Convento dos Capuchos (convent) in Guimarães. Two years later, the religious men of Saint Anthony began construction of the new monastery. This convent belonging to Capuchos da Piedade friars is located north of the town, underneath

the castle, opposite the Tower at *Garrida* Gate. The current façade of the male convent Church was erected in 1763-1764, by master bricklayer Vicente Carvalho, resident of the parish of Santa Eulália de Fermentões, and by master woodcarver António da Cunha Correia Vale, resident at Rua de Santo António dos Capuchos (Guimarães). It’s possible that the three large sculptures (Saint Anthony, Saint Francis and Immaculate Conception) standing at this façade, reminiscent of carved altars, were designed by carved by António da Cunha Correia Vale.

The year 1680 marked the founding of convento de Santa Rosa de religiosas Dominicanas (convent), located at hospital homes or the inn of S. Roque, with its chapel and vegetable gardens, run by the Association of Senhora da Graça. Given that the previous temple belonging to the association, occupied by the convent, was too small for the growing number of nuns and not very meaningful for the importance of the institution, its expansion became necessary. With that goal in mind, the nuns acquired the homes adjacent to the chapel, while having been empowered as administrators of everything that belonged to the S. Roque hospital and to the Association of Senhora da Graça. Over time, the nuns acquired new homes with the purpose of expanding their convent space. In the second quarter of the 18th century, this female monastic institution underwent an extensive expansion process covering the convent’s main facilities. During

that building phase, scattered among the masonry, carpentry and carving works was a large number of masters working there, who came from the current municipalities of Braga, Maia, Porto, Vila de Conde and Vila Nova de Famalicão. According to archival sources consulted by us, we can ascertain that this convent is noteworthy as the Guimarães property where we notice the largest number of artists from outside the town and beyond its limits. At the current church of the extinct Convento de Santa Rosa de Lima (convent) even today, we can see the image of Saint Rosa de Lima. This image stands in a niche, topping the side door providing access to the Church. This stone image, which possibly dates back to 1734, was erected at the time the current church was being built by the following master bricklayers: João Moreira Bouça, who lived in the parish of S. Salvador de Moreira (municipality of Maia); António Pereira, from the parish of Santo Ildefonso (Porto); Domingos da Costa, from Santa Marinha de Vilar de Pinheiro (municipality of Vila do Conde); and José Moreira da Cruz, who lived at Rua de São Dâmaso (Guimarães).

Likewise, the edification of the church (with a featured altar piece), customs house and Santa Casa Hospital, at *Terreiro da Misericórdia*, throughout the 16th, 17th and 18th centuries, provided this *terreiro* with a mutual combination of monumental and scenic effect. The edification of the Church (with a featured altar piece), the Customs House and Misericórdia Hospital, combined with the

façade of the two Emblazoned Houses of Carvalhos and of Couto provided that terreiro with a mutual combination of monumental and scenic effect. These two armorial houses were likely the residence of José of Braganza, Archbishop of Braga, during his extended pastoral visit to Guimarães. At first, the prelate from Braga would stay at the battlemented Casa dos Carvalho, which was owned by his good friend Tadeu Camões, who later acquired dual-façade Casa dos Couto, which he remodeled and furnished for his address. This property was ennobled with two coats of arms outside its two façades and with a coat of arms painted on a wooden ceiling.

At the large *Campo da Feira*, on the outskirts of Guimarães, in 1612 we found a reference to the existence of latrines. This was a house that served as a public latrine of the then town. In the only description we have, to date, of this sanitary structure, we know it was a carved one-storey stone house, with a total area of 37.78 m². Underneath the latrine, there ran surplus water that overflowed the tank at Praça da Oliveira, which enabled washing said latrine. In 1735, at this terreiro, there were various porched houses, thus providing it with a commercial character linking it to the various trades and masters. The Association of Nossa Senhora da Consolação, located at Capela de Nossa Senhora da Consolação (chapel), stood at this terreiro since the late 16th century. In 1769, this small chapel was torn down, and replaced with the Igreja do Senhor dos Santos Passos

(church), designed by André Soares. In 1773, Vicente Carvalho completed the stone work at the two naves of the church body and the frontispiece of the chancel of the "chapel or church of Campo da Feira." Construction of this new temple would extend until 1790, with the chancel having been completed by Vicente Carvalho. Campo da Feira would be properly delimited by the edification of this temple, with an undulating façade and with a high scenic background, broadly developed in the arrangement of the staircase with banisters, along with the use of statues. The year 1862 saw the addition of two bell towers to the main façade, thus altering the scenic view of the Fraternity Church of Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos.

A unique case of the addition of Baroque structures to a Gothic door is found at *Igreja do Convento de São Domingos* (convent church). In 1770, through a vow taken by D. Rodrigo de Sousa da Silva Alcoforado, the main door was redone, as per the inscription found there.

We find various instances comprising the construction of bell towers, which are added to the main façade, which we cite as follows: the church of São Dâmaso and the now nonexistent church of São Paio. In other cases, as occurred with the façade at the dormitory of the *Convento de Santa Marinha da Costa* (convent), the terrain's topographic difficulties called for certain construction options, such as the edification of a balcony, called Frei Jerónimo (Friar Jerome), which tops off the east wing. At the same

time, the extensive design of the *Igreja do Convento do Carmo* (convent church) façade, which follows the topographic unevenness of the old Rua da Infesta, justifies some of the building preferences.

We find a unique case in the two project designs of the new *Casa do Cabido*, one of which dates back to 1772, with the other from the late 1780s, which have stood to this day. However, none of these sets of plans was put into practice. One of these projects actually points out the relocation of the *Capela de São Brás* (chapel). The third project, whose plan design is unknown, was brought about on the main façade of *Casa do Cabido* (the present-day Alberto Sampaio Museum). The year 1787 marked the conclusion of the works contract for this new *Casa Capitular* (knights' house), between Cabido and the master bricklayers. Toward this undertaking, the Cabido obtained permission for the stone of *Senhora da Guia* tower to be used in erecting this structure. Later on, the Cabido called for the complete demolition of said tower, thus enabling greater integration of the building into Guimarães' urban space, which was being renovated by doing away with the fortified walls.

Upon more careful observation, we notice that the city's artistic dynamics was linked to *Casa da Câmara* and to City Hall (material symbols of municipal power and of the city's entrepreneurial ability), as well as the urban infrastructures (paving streets, bridges, the customs house, butcher shop and jail) along with water supply.

These works, namely reconstruction and maintenance, fostered municipal commissioning, both within the town and on the outskirts of Guimarães. Through notebooks kept by the City Hall Registrar, *Tombos da Câmara* and in the various Councilors' books, we have once again found Guimarães' urban evolution. Many of these works called for the use of specialized labor and considerable expenditures that appeared in the city's accounts.

As concerns contract works, during the period spanning the years 1664 to 1790, City Hall placed 93 works up for bids. These municipal commissions, which were made known by a crier at Praça da Oliveira, comprised five types, to wit: moveable assets belonging to the city; religious buildings; fountains and water supply; paving of streets and roads as well as bridge repair; municipal buildings and public facilities. Within these five types, urban infrastructures owned by city hall, such as the paving of streets and roads as well as bridges, closely followed by the repair of municipal buildings and public facilities [for example, the Torre da Alfândega (Customs Tower)], and by the supply of water to the town, all comprise the bulk of the works. In this period, it can be concluded that the Senate concentrated a large part of its attention on the routes linking the town to its outskirts. Of a total of 56 specialized workers who obtained works for Guimarães City Hall, over half are bricklayers, followed by carpenters; we can, thus, conclude that the contract works linked to bricklaying and carpentry account for the bulk

of works for City Hall. This situation is in line with the kinds of works sponsored by the Senate. As for the geographical origin of workers, most lived in Guimarães and its environs, except for a bell smelter, who lived in Braga, along with five master bricklayers from the kingdom of Galicia. In certain time periods, we can see a certain prevalence in worker preference on the part of City Hall, whose initiative put forth enables them to obtain over three works contracts.

In the case of bricklaying, carpentry and metalworking works contracts at Guimarães Castle, which was adapted to serve as a jail in modern times, we find various adjustments of works to be performed at the jailer's house, the castlekeeper's house, walls of the castle and jail, the prisoners' tower, *porta da laje* (slab door), haystack, *capela de São João* (chapel) and castle railing. Two inventories of the castle's movables (1612 and 1820) provide us with important information for both studying art History and reconstituting the interior space of this fortification. The parish records of São Miguel do Castelo enable us to identify the jailer as well as some of the prisoners. We also got to know the number of children born to females jailed at the castle. These children were baptized at the Church of São Miguel do Castelo. In parish books, we notice a large number of deaths among the inmates. The inventory of movables of the *Casa do Senado* (Senate House) dated 1735, we see a list that includes two fetters and various iron shackles, in order to

take prisoners to the Appeals Court Prison in Porto. A structure linked to prisoners and to the justice administration includes work on the gallows, on the initiative of City Hall, whose contract is obtained in 1729 by João Teixeira, bricklayer.

With regard to the repair of fountains and water piping, the Senate not only put said contract works up for bids, but also, at certain times, commissioned their maintenance; that is, it would lease such works through auctions.

Two inventories of the municipality's assets, dated from 1615 and 1735, respectively, provide vital information on the public civic architecture in Guimarães, namely *Casa da Câmara* and City Hall. The Inventory of assets and tenement properties to the Guimarães Senate of 1735, also reveals other aspects related to the knowledge and reconstitution of the interior space of *Casa da Câmara* and of City Hall. The comparative study between the two inventories also enables us to notice the architectural evolution of these spaces, as well as the constructive development of the urban assets belonging to the Senate. A particularity of the Inventory of 1735 is that it includes a listing of movable assets belonging to *Casa do Senado* (the Senate House).

Since many of the houses were in disrepair, it was natural for the concern of their owners to include reconstruction and carrying out any improvements deemed necessary. This was a way of keeping said hous-

es in relatively good state of repair. At Rua do Cano, in São Pedro de Azurém, a parish adjacent to Guimarães, we know that, in 1767, for example, there were a few houses belonging to jeweler Manuel José da Costa, which were "ruined and damaged and in need of reedification." The jeweler hired master bricklayers Amaro Farto and Miguel Pinto, to rebuild them for the amount of 115\$000 réis. The houses' state of disrepair was such that the master bricklayers previously examined them in order to take down the corresponding notes.

Through a request from the Municipality's Prosecutor and corresponding ordinance drafted by the Senate in 1767, we also have news of an address comprising stone houses, at Rua do Espírito Santo, also known as Rua da Cadeia, which was on the verge of serious ruin. According to the requesting party, the level of degradation was such, hence their ruin, that he warned of the following hazards:

"said threshold would fall, causing not only loss to people passing by along that street, but also the fall of adjacent houses and rows."

Thus, the request shows that such consequences should be avoided that could result from the collapse of the threshold, such as consequences to the populace and to other nearby houses. As a plan of action, the requesting party called on the Senate, as the owner of the house, to rebuild it so that "anyone passing along said street and neighborhood would be free from any scares." In light of the foregoing, the senators ordered the

presence at City Hall of Vicente Carvalho and Domingos de Passos, master bricklayers from Galicia, so they could examine, *in loco*, the house's state of repair. Having sworn an oath on the Holy Gospels, the master bricklayers issued their expert opinion, which corroborated the request:

"said houses were found to be greatly in ruin and the threshold falling (...) great ruin and danger for anyone passing along said street and neighboring area of said houses."

Faced with the request and the expert report by the master bricklayers, the Senate drafted a favorable ordinance, notifying the houses' residents to begin reedifying said wall within three days.

Water supply was improved through construction of new piping. The Campo do Tournal was improved and decorated in 1585, with a three-tier fountain, a work carried out by master bricklayer Gonçalo Lopes, in 1583. Given the water surpluses from this fountain, João Lopes, a master bricklayer living in Guimarães, submitted to João Nogueira, 1612 inventory judge, on behalf of his sister-in-law Francisca Barbosa, widow of Pedro Alonso de Amorim, a term set for November 14th, 1601. In that term set on three lives, City officials placed water surpluses from the Tournal fountains to Pedro Alonso Amorim, with the annual rent of 850 reais.

In the inventory of 1735, we have a more detailed description of this fountain, as can be observed as follows:

"Another item indicated is the Tournal fountain with its round levels made

of fine worked stone, and the owner of the water spouting from it and is placed in the hands of heirs of Francisco Fernandes, pharmacist from Povoa de Lanhoso, and goes to the vegetable gardens and lands located at Rua Caldeiroa, along with other fountains and tubs found throughout this town and its outskirts (...)." Upon consulting the works contracts, we noticed that the role played by private individuals in civil architecture from the documentary standpoint is secondary, not only given the number of references and, when existent, due to the unawareness of their motivations, these are linked to the commissioning of: houses; parish residences and churches; tumular chapels and levadas in water channels. In the set of these commissionings under private initiative, we include priests, administrators of commendations, noblemen, men linked to trades, as well as masters.

With regard to the Armorial Houses, we found a reference to just four bricklaying contracts, to wit: Casa dos Lobo Machado (Guimarães); Casa da Granja (Guimarães); Casa e Quinta da Aveleira (house and estate, parish of Penselo, Guimarães); and Casa e Quinta da Tojeira (house and estate, parish of Faia, Cabeceiras de Basto). Certainly the direct adjustment between the commissioning party and the party executing the work explains the quasi-non-existence of bricklaying contracts for Emblazoned Houses, on notebooks kept by notaries in Guimarães. The master bricklayers who executed the works for these four Armorial Houses came from the

Kingdom of Galicia and from the present-day municipalities of Guimarães, Fafe and Braga. As for Galician master bricklayers, we found Amaro José Farto and Vicente Carvalho, who were an example to be added to this large and important group of men plying the same trade, originally from Galicia, to whom Guimarães' 18th-century architecture is greatly indebted. However, these master bricklayers, who carried on their business for this noble clientele, extended their activity to other commissioning parties, by whom they were called upon to design or lend substance to companies of varying scales.

Currently, according to the survey conducted by Célia Pontes in her master's thesis, the perimeter of the historic quarter and its outskirts comprises a total of 32 emblazoned houses. In this survey, where the author proposes a journey to the "Emblazoned Houses of Guimarães," as expected, the various houses were not accounted for, which, despite not having a coat of arms, are properties that we can include in the so-called houses of noble architecture. Of these 32 emblazoned houses of Guimarães, to date we have found only two houses with a works contract. One of them, the Casa da Granja, which is adjacent to the Casa dos Pombais, and in another urban land planning hub, at Rua Sapateira, in the heart of the historic quarter, the Casa dos Lobos Machado.

On the outskirts of Guimarães is where the works contract for construction of Casa da Granja was signed on April 12th, 1713. Manuel

Correia de Afonseca, a resident of Pombais, on the outskirts of Guimarães, signed a contract with João Pinto de Sousa, master bricklayer, from Rua do Gado (Guimarães) for work on the house façade at Lugar dos Pombais, with a length of 60 spans. This emblazoned House would be built in the likeness of Casa de Carlos Cardoso, which is located at Rua do Cano de Cima. This Casa de Carlos Cardoso is located at Rua do Cano, present-day Rua da Arcela, near Capela de Santo António (Chapel of Saint Anthony). Despite this property's advanced state of disrepair, we find that one of the ground-floor door's thresholds contains the chronogram 1712. Thus, we are aware that the façade of this manor house, which was built in 1712, served as a model for the façade of Casa da Granja. These two houses comprise identical balcony windows, supported on corbels, adorned with an iron railing. Both houses consist of façades featuring four doors on the ground-floor, topped with four balcony windows.

Another notary deed pertains to the construction of Casa dos Lobos Machado. On February 28th, 1754, the Reverend Rodrigo de Sousa Lobo, abbot of Regilde, hired master bricklayers Amaro José Farto and Vicente Carvalho, born in the kingdom of Galicia, for the construction of "a stone threshold at his houses located at Rua Sapateira, (...) at the site where his houses stand and which he presently holds but which he now wishes to reedify (...)." This property features the exuberant stone décor work, which is

mentioned under the notary contract "*everything on both the outside and inside shall comprise fine, capable, and well made (...) finely chiseled.*" As is customary in works contracts, they point out that the masters would assume responsibility for the building's risk. However, the author of the project design is not mentioned. In most cases, contracts omitted the identification of project designers, even though there are a few cases where they are specified. On given occasions, artists not linked to bricklaying are the ones carrying out the designs. We cite the cases of the main door and of the inn of Convento de Santa Marinha da Costa (convent), built in 1703 by master bricklayers André Machado and António Pinto, according to the design by sculptor António de Andrade. Along with this contractual link between the commissioning party of Casa dos Lobos Machado and master bricklayer Vicente de Carvalho, they were both bonded in a family relationship. On February 19th, 1755, Rodrigo de Sousa Lobo became baptismal godfather of Rodrigo Manuel, son of Vicente Carvalho and of Maria Teresa de Almeida, from Lugar da Ponte de Caneiros (Fermentões). The doorway of the nuns of Saint Rosa de Lima, topped with the coat of arms of Jose de Braganza, bears many similarities to this Rococo building. However, to date, our archival research has yet to yield the corresponding works contract; subsequently, we are unaware of the executing party or parties, as well as the author of the design. Perhaps because it was a contract work sponsored by

the archbishop himself, he did not have to be accountable, which dispensed with going to a notary.

Within the context of commissioning under private initiative, we have found construction of a tumular chapel at the Convento de São Domingos (convent), just a few short meters from the Convento de Santa Rosa de Religiosas Dominicanas (convent for Dominican nuns). In May 1697, Gonçalo Peixoto da Silva, from Macedo de Carvalho, nobleman from the House of King Pedro II and recipient of the municipality of Penafiel, a resident of Guimarães, hired master bricklayers João Moreira (municipality of Maia) and Manuel Fernandes (Braga), in order to undertake a project according to the design by António de Andrade, a designer with residence in Guimarães. This contract work was included in a testate amount by Gonçalo Lopes de Carvalho e Camões, owner of the Casa dos Carvalho, located at Terreiro da Misericórdia, where he ordered construction of a tumular chapel at the sacristy of Igreja de São Domingos, in Guimarães, where his bones and those of his first wife Jerónima Ferreira de Eça were to be placed. As tutor to his children, the work is directed by his father-in-law and uncle, Gonçalo Carvalho. This work contract presents several details of a technical and esthetic nature. This notary's note is signed at Casa dos Carvalho, which was the residence of Guiomar Bernarda, widow of Gonçalo Lopes de Carvalho Fonseca e Camões.

Gonçalo Carvalho, recipient from Penafiel, appears quite clear-cut out-

lines, making it easy to imagine him as a man who, upon commissioning the construction of a tumular chapel, in accordance with the express will of his son-in-law and nephew, hired two renowned masters of his day. We are clearly shown that he emerged as interfering in the last will and testament of Gonçalo Camões, by allowing his daughter Guiomar Bernarda de Alarcão and his grandchildren to be buried in this tumular chapel. His grandson, Tadeus Camões, would be in charge of construction of the unfinished Palácio de Vila Flor (palace), with the depictions of Portuguese kings on its north and east façades. Its east façade would be completed only in the first half of the 20th century.

Likewise decisive for the architectural remodeling of a few civic and religious buildings in Guimarães, it was the figure of archbishop José de Braganza, who, either from Braga or from Guimarães itself, where he remained from December 1746 to June 1748, sponsored major works. He granted various audiences at the palace of Tadeu Camões (Casa dos Carvalho). The brother of King João V felt so good in Guimarães that, in August 1747, he decided to acquire a few houses at Campo da Misericórdia, near his friend Tadeu Camões, who remodeled and furnished it as his own residence. During this period where D. José remained in Guimarães, the Episcopal Palace of the archbishopric of Braga was moved to terreiro da Misericórdia, in Guimarães. Decisive for the architectural remodeling and carving of female convents in Guima-

rães was the figure of this archbishop, who sponsored major works. D. José de Braganza, illegitimate son of King Pedro II, was a notable personality on the church and artistic scene of his time, as he played a vast patronage role in his diocese, particularly in Guimarães. His entrepreneurial character was shown in the support granted to the artistic activity, not only through patronage or commissioning, but also through his direct and active intervention in the creative process, as he became an agent of esthetic modernity. The man responsible for undertakings in Guimarães' artistic landscape, and in the construction of a significant heritage legacy that stands to this day in Guimarães, he was aware of pastoral importance that visual resources take on in improving his diocese, churches and convents.

Rodrigo de Moura Teles, predecessor of D. José de Braganza, was also an archbishop to whom Guimarães is highly indebted. During his tenure as archbishop, Rodrigo de Moura Teles paid countless visits to the monastic houses under his archbishopric. As an expression of his tenure in Guimarães, he founded the Madre de Deus female convent. It should be pointed out that the archbishop himself was on hand when this convent was founded, in 1716, with his sister having been chosen as its first abbess: Soror Luísa Maria da Conceição, a nun from the Madre de Deus Convent in Lisbon, who died in 1739, and whose tomb is located in its cloister.

Throughout all of the 18th century,

during both the Baroque phase and, later on, in the Rococo period, we witnessed the artistic leadership of Porto, Braga and Guimarães, at the time the main population centers as well as centers of economic activity in the northwest of Portugal. It's no wonder, then, that, in Guimarães and on its outskirts, various workshops emerged with thriving activity in a constantly enlivened atmosphere. Within this context, the known documentation points to the influx of masters from other towns and cities, seeking to obtain and achieve contract works; this fact allowed keeping the vast workshop in operation, comprising apprentices, laborers and officers. Moreover, we need to bear in mind that many of these expert workers partnered together to obtain bricklaying and carving work contracts, thus giving rise to the fact that many such works in Guimarães resulted from a complex partnership between masters playing the same trade. Thus we understand the large number of bricklayers, carpenters, sculptors, woodcarvers, assemblers, painters, jewelers and potters living in town and on the outskirts, along with those moving there to commission works. Linked to the mobility of artists, in some notary contracts pertaining to bricklaying, where the artist was not from Guimarães, given artists' more or less extended travel time, which was normal in terms of their itinerancy to the work site in Guimarães, commissioning parties, namely convents, had to provide food and lodging to masters and officers working on site, as well as a conventional ration

to masters when they broke stone at quarries. In the art of carving, this concern does not come expressed in contractual clauses, as the altar pieces were made at the master's workshop; later on, they were taken in separate parts, and were assembled on site.

That important work, at times carried out in partnerships forged with local masters, provided a certain added value to the empirical training of these artisans. Therefore, the mobility of artists and artisans afforded local workshops contact with the work of other masters and architects, that is, a technical apprenticeship and a conveying of knowledge acquired over the course of long workshop practices, thus lending continuity to old discourses or introducing new ones, brought about in commissions which are subject, as well, to this tight network of patronage. At the same time, masters created, among themselves, close networks of solidarity relative to societies and partnerships, transfer of works, guarantees and family connections, developing within them attitudes and orientations accepted by the majority.

Despite that competition, which was also an apprenticeship, the countless lay and church commissions in Guimarães allowed for development, in the town and its outskirts, or the more or less permanent establishment of workshops that responded to such requests. Over the course of two generations, the Correia Vale family carried out carving programs designed by renowned artists, while enabling the design of carving, brick-

laying and architecture works, as was the case with so many other master woodcarvers. Most notable among these accomplishments is the execution, in 1763, of the façade of Santo António dos Capuchos by master woodcarver António da Cunha Correia Vale. José António da Cunha, like his uncle, was one of the most notable master woodcarvers in Guimarães in the 1770s and 1780s. Also responsible for designs of woodcarving and architectural works, many of which developed for the Guimarães council, his inroads into other subjects achieved some success, having designed the façade of the *igreja da Ordem Terceira de S. Domingos* (church) in 1784.

Within this urban context, we will find, scattered throughout the historic quarter, countless significant examples of civil and religious architecture, from both the Gothic phase and that of the Baroque and Rococo. Still, we find other testimonies, as they are variously expressed: the art of woodcarving; imagination; painting; glazed tiles; jewelry; organ-building; furniture and vestments.

These examples, resulting from occasional commissions or included in vast decorative programs, translate Guimarães' economic, political and religious importance. However, they also serve as testimonies of artistic journeys: of clienteles and artistes, in particular, and of the city of Guimarães in general, and the way these combine in the geographical area of Entre-Douro-e-Minho. Memories of the passage of canons e prelates from the Colegiada, of abbots, prioresses, of

judges of fraternities and third orders, of noblemen and *Misericórdia* providers, such examples also tell us of other stories: of displays, of wealth, of taste, of particular devotions and even of rivalries, namely with the Distinguished and Royal Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira. This important chapter of Guimarães' architectural valuation thus constitutes not only a testimony of a regional production, but also of a wider universe, whose borders go beyond the context of Guimarães. We talk about the obtaining of commissions by expert workers from outside Guimarães, revealing the oscillation of taste and of the importance of other artistic centers, namely from the present-day municipalities of Barcelos, Braga, Porto, Santo Tirso and Vila Nova de Famalicão, along with the mobility of expert workers with whom new artistic discourses made inroads into town.

All of these commissioning parties favored the work of noteworthy master bricklayers, woodcarvers, gilders and painters from the northwest of Portugal, who carried on their business in Guimarães, where they were called to design or to lend substance to works of varying scales, for which the wealthy clientele demanded quality and prestige.

Over the course of several centuries, we have witnessed the development of a major burg. Today, its spaces give life to other lives, some have laicized, as they serve other functions; however, the spirit of the place remains there, protected and recovered. This historic quarter man-

aged to go through time while keeping alive the message of its past, enabling anyone who has carefully traveled through it to confirm the artistic labor by local masters, and by expert workers from different locations in the northwest of Portugal and in Galicia.

BIBLIOGRAPHY

AFONSO, José Ferrão – “Guimarães: da fundação a Património da Humanidade”, in *Revista de História da Arte*, vol. 4, Lisboa, Instituto de História da Arte/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 247-269.

BASTOS, Celina; OLIVEIRA, António José de – “Os projectos da Casa do Cabido de Guimarães”, in *A Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira: História e Património*, Guimarães, Fábrica da Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Oliveira, 2011, pp.132-153.

FERREIRA, Maria da Conceição Falcão – *Uma rua de elite na Guimarães medieval (1376/1520)*, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães, 1989.

MILHEIRO, Maria Manuela – A visita do arcebispo D. José de Bragança a Guimarães e Terras Transmontanas, in *Cadernos do Noroeste*, vol. 8 (nº1), Braga, Instituto de Ciências Sociais / Universidade do Minho, 1995, pp.5-12.

OLIVEIRA, António José de – “O património artístico do centro histórico de Guimarães (sécs. XII-XVIII)”, in seminário centros históricos: passado e presente, Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universi-

dade do Porto, 2011, pp. 26-38.

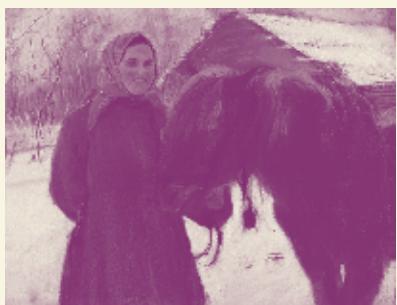
OLIVEIRA, António José de – *Clientelas e artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII*, dissertação de doutoramento em História de Arte Portuguesa apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011, 3 vols. (texto policopiado).

OLIVEIRA, António José de – “O Castelo de Guimarães nos séculos XVII e XVIII”, in *Genius Loci: Lugares e Significados. Breves Reflexões*, Porto, CITCEM, 2016, pp. 89-90.

OLIVEIRA, António José de; OLIVEIRA, Lígia Márcia Cardoso Correia de Sousa – Amaro José Farto, pedreiro galego na arquitectura vimaranense do século XVIII], in sep. *Revista de Guimarães*, vol. 107, Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, 1997.

OLIVEIRA, Manuel Alves de – “Rectificação a uma nota de Robert C.Smith a propósito da Casa dos Lobos Machados”, in *Bracara Augusta*, vol.31, Braga, Câmara Municipal de Braga, 1977, pp.217-223.

PONTES, Célia Maria Vilela – *Casas Brasonadas de Guimarães: um itinerário turístico-cultural*, dissertação de mestrado em Património e Turismo Cultural apresentada na Universidade do Minho, Braga, 2013, 2 vols. (texto policopiado).



OVaso de Ouro and Serpentes Auriverdes were first published in the books *O Mal dos Postes de Alta Tensão* (2000) and *A Formiga Argentina* (2005), respectively. In the meantime, the poems were rewritten (modified), thereby breaking away from the original.

Camponesa com vaca is a "blow on (and in) the head" of a set of poems that start from the *secret life of images* and of from the tail of comet verses.

The photographs accompanying the poems, taken by Max Fernandes, are part of the record of the exhibition Jardim which I held in 2015 at the Osol aceita a pele para ficar gallery in Guimarães.

"O VASO DE OURO"

(THE GOLDEN VESSEL)

Bright trains move along the road
from exile heading home
it hears the recovery of the streets
that return
hot insects
a blind man's pendulum
and cyclone in every mouth.
Run, run, child of satan; you will

*fall... you will fall in the crystal.
In the ordinary rosary beads
it moves from the opening of conscience to the next bead.*

*An olive branch burns inside a glass
and with the ash, what is left
takes fear away from women who
are abandoned in the hills
or in garages with broken glass.
Now there rises a delta with no
mystery, the indicator
and finds a hidden point
um yellow spindle on the level road*

September 2000

SERPENTES AURIVERDES
(GOLD AND GREEN SNAKES)
The photographs burn in the times
when they burn in me
skin, flesh, a white mouth with berries
of insomnia.

Thrown with rocks, I place my
head in the holes of the flight
and when you arrive and open
the door

the tree where the sun shines and
which I've looked at for 50 hours
disappears under your despair.

The work and the rocking house,
the noise of the exodus which, outside, enters

your hands and mine
we do not have the strength to flee;
we have gained the yellow numbness
of surrender

like eating the flesh of our fellow
beings. We look at each other
and cotton balls fall all around us
pollens of electric light

I ask if you will help with the picket
I've been there, just both of us are

there, plus the spirit of the afternoon,
a few retired folks

and a stray dog. The civil governor said that the situation is worrisome
but not dramatic... Heat and rope,
my love.

October 2005

"CAMPONESA COM VACA"
(PEASANT WOMAN WITH COW)
[Regarding a painting by Valentin Serov and the verse Estrela de todas as manhãs (Every morning's star) by António Maria Lisboa]

Beautiful woman
Who came to the world to save us
Neither merchant specters from
the depths

Nor aphorisms from above can
touch you

Every morning's star

You know how to raise and kill
chickens

Collect the blood

Knead flour and make bread

Without you, wheat would be re-boiling ash

And the sin of the flesh would not
save the soul

Therefore, little goddess, do not fall
For the poet's bait

You become pregnant and disgrace
yourself

Choose an honest, hard-working
man

With an innate sense of justice and
who respects you

And who sustains the house on his
shoulders.



Reflecting on the "Other Voice," for me, means revisiting a set of intense emotions.

I believe that's the case with any and every individual who has taken part in our adventure. Or at least, our work aims to create this experience.

On top of the classic remark, "How have you managed to combine rehearsals with all of these people over the course of these seven years?", one of my fondest memories has to do with something that appears to be quite decisive. That of someone, visibly moved, who approached me with the following remark: "Today I found a place where I can also sing."

This idea causes me to hearken to the original purpose of the "Other Voice" – to promote a gathering of the community surrounding something that is accessible to everyone: sharing our voice with others. That was the cornerstone emanating from Suzana Ralha, then programmer of the Community Department of Guimarães CEC-2012, and which was established by us together with Amélia Muge.

For example, the use of the traditional repertoire mostly has to do with a greater ease of integration of new participants due to the presence of these sound elements in our culture and memory. It serves the purpose of quick involvement while promoting traditional esthetics. And, once easily grasped, we can more quickly "animate" the "diffusing" body with the sound it produces. Whether it is the body of each one individually or the body of those hundred or so participants... Where a collective blast can quickly take on a fantastic dimension of sight and sound.

The "Other Voice" is, thus, not a chorus, in the sense in which normally associate the term. Here, the goal is mostly to bring together citizens from a wide variety of social, cultural and age-related contexts around sharing their voices. Surrounding the sharing of experiences.

We can think of our project as a "thing" that is situated between amateur theater, choruses, ethnographic groups as well as cultural and recreational associations. Despite not being any of these, we comprise features from every one and, thus, we offer our participants mediation using different forms of expression that they can later delve into with greater emphasis.

Therefore, this does not mean that the bar for this project's artistic demand is lowered. Indeed, over the years, this group has had the opportunity to work with dozens of professionals from a wide variety of areas, and, as such, it has height-

ened artistic sensitivity. This, along with a passion leading every participant, week after week, to each of the six rehearsal groups scattered throughout the municipality. This is also evident in the sense of mutual aid that enabled us to produce an original presentation in 2015, involving some two dozen composers and visual artists, both from Guimarães and "foreigners" in an exercise staged by António Durães. This presentation, entitled "Duas Caras" (Two Faces), was not only put forth to the group, in order to give its members responsibility over part of the production (where each was responsible for bringing scenery props simultaneously linked to their own costume), but it was also devised to demonstrate our work in four parishes of Guimarães, where we have rehearsal groups in place. Moreover, the presentation took place at sites that are significant to the local collective memory. Old abandoned or semi-vacant factories in each of the parishes aroused interest, for example, in people or their relatives who used to work there. As a result, during the four consecutive weekends, each of the presentations is sold out.

A full year was required to prepare this last presentation. This, because, while the Other Voice takes up a place in our daily lives, we do not intend for this to be a prominent place. Above all, it will be something to supplement our lives. This attempts to combine construction times and presentation of its artistic objects, with each one's time.

Daily cementing a logic of treading new paths, new ways of expressing ourselves, we now get together over lunch, where we share stories and songs in a space that we populate, around a table laden with bread and wine, just as we sometimes see each other at a performance with pre-linguistic elements, where the sound mass manipulated by the space's acoustics and the movement of bodies lead some spectators to a near-trance state. At times, interaction in the city park, sometimes a visit to the CIAJG mask exhibition to contextualize an upcoming performance. Sometimes, it involves going to a traditional song concert from the Tuva region.

The human voice is the common starting point for all of our proposals; from there, the vanishing point can transform us in the sound design-related chorus in the Amélia Muge album or in vocal and physical performers in the upcoming Jonathan Saldanha film.

The associative facet of the "Other Voice" is, above all, a formality for endowing us with a legal identity that legitimizes us before institutions. However, we have a position of contagion and openness to contamination with our peers; that is, we provoke those we regard as potential parties interested in our next target and practice a policy of listening carefully to third-party provocations. For example, the Other Voice keeps its rehearsal groups in partnership with 6 different organizations, among Parish Councils and Charitable Institutions, with its head-

quarters at the Guimarães Dance Academy. From the start of the year, it has collaborated directly with around a dozen local institutions, from the *Cineclube de Guimarães* to City Hall, the Workshop or ATRAMA (which takes its first steps on its journey), Laboratório da Paisagem (Landscape Laboratory), the CIAJG, Culturst, etc...

Even though we acknowledge that, in the municipality of Guimarães, the per-capita municipal investment in culture is the catalyst of a wholesome environment for cultural production, our starting point will always move toward enabling basic creation, while ensuring that the presentation will take place, regardless of the aids obtained.

And, as we progress in our journey, we attempt to improve conditions in order to ensure a dignifying minimum. Then, an optimal situation, and afterwards, a perfect one.

What appears to be particularly important when we put forth a challenge to someone is that we need to respect the time frame so generously shared with us. In this day and age, when time flies by so quickly, this is our most precious asset.

As you can see (or not), the "Other Voice" is something that can hardly be explained with words, as those who see us in our various facets could presume that we are merely one of them.

This, for instance, causes us to be enormously concerned with the record of our actions, which has led us to create a documentary on our work over a one-year span. At this moment, the group travels to differ-

ent associations in various cities nationwide, as well as to national and international festivals.

This also warranted a sound record that will soon be put out on CD, in Soundscape format. A repertoire of originals that is also the municipality's verbal legacy. And, from the standpoint of scientific recording, we have secured support from the University of Porto Educational Research and Intervention Center, in order to produce documentation and monitor the process of our own upcoming creation, which is scheduled to premiere in the first half of 2018.

After all these years, where we have "invaded" spaces that are invisible to the public space, streets, roads, ruins, churches, etc., we felt that it would also be interesting to provide our participants with the experience of invading a traditionally performative space - the stage. Following the performances, the concerts, the vocal street singing... a theatrical record. Naturally, predominantly marked by the issue of the human voice in every one of its dimensions.

In these various observations regarding our own work, it should be pointed out that we are able to outline conclusions, impressions regarding the associative movement, cultural policies, community involvement methods, the creation of new audiences, raising awareness toward precarious artistic work, the differentiation between the volunteer and the amateur or non-professional artist... These are issues that populate our daily lives.

150 YEARS OF RAUL BRANDÃO SANT'ANNA DIONÍSIO AND RAUL BRANDÃO

IN MEMORY OF GUILHERME DE CASTILHO

However, the biggest priority must remain quite clear. That progress may keep on being made with the aim of bringing about transformation in the lives of those who want it. Keep on being like a space waiting to be discovered by those seeking an answer to their concern. And, like lawful heirs to the legacy of 2012, being living proof that the community can self-organize around lending continuity to what is intended, even while maintaining connections with artists beyond the expected timetable for the end of collaborations.

Finalizing another memory. Here is a comment from one of the participants: "We get to the top of the mountain more quickly if we don't keep looking at it."

And life at the "Other Voice" is a little bit that way. We hear others before choosing the new direction, we set out on the path with an outlined plan, look for/find those who are interested in that same destination via that path; during that walk, we share ideas, wills and lunch. And our voice.



After Raul Brandão, there are two or three people who are owed the primacy of the author's memory. One is Sant'Anna Dionísio (1902-91), a Porto intellectual and professor who, from his philosophy studies at the University of Coimbra, in 1924-26, swayed between his fascination of Friedrich Nietzsche and the impact caused by reading *Húmus*, in reference to the author who was born in 1867 in many chronicles of "juvenalia" and, later on, in articles of greater consistency, some of which I have had the chance to reedit and comment. Dionísio was a central figure in commemorations marking the centennial of Raul Brandão in Guimarães, as he appeared by his widow, Maria Angelina Brandão, when a commemorative marble plaque was placed at Casa do Alto, and then, during a speech (quite a boring one, by the way) at the hall of the Martins Sarmento Society, on March 15th, where he insisted—yet again—on this theory that Brandão was an author because he was basically a philosophical thinker, or, rather, "a spirit saturated with ontological anxiety."

Such was the impact of the work of

VASCO ROSA

Brandão on the inquisitive young intellectual that he could not resist the "latent desire to know, up close, that most unique man, invisible and febrile, bold and tragic, that at that time (and even today) he came across as much more than a mere imaginative author, an incomparable example of original interrogative temperament. And so, on that day, but not without reservations, I decided to go disenchant the author of *Húmus*, at his Casa do Alto, two leagues (10 km) from the city whose presence could be felt every moment in that book, under the abstract designation 'grimy town.'" A quote from the chronicle "The old blond man from the Alto" which Dionísio published in the *O Primeiro de Janeiro* newspaper on June 26th, 1957 — a text so full of personal significance that its author would republish it ten years later, as participation in one of the literary supplements dedicated to the centennial of Raul Brandão, in this case, that of the *Diário Popular* (Popular Daily) March 16th, 1967.

Sant'Anna Dionísio would once again think and write about books by Raul Brandão, for example, greatly valuing *As Ilhas Desconhecidas* (The Unknown Islands). *Notas e Paisagens* (Notes and Landscapes), at a time when that very valuable book for the Azores appeared irretrievably forgotten even by the islanders themselves, in a chronicle dated September 25th, 1979 (it had been written 77 years before...) in the weekly *O Diabo* (The Devil) by Vera Lagoa; or, even more so, on the equally forgotten and overlooked Raul Brandão drama, when, on

July 14th, 1960, in *Diário Popular*, he published a remarkable text that escaped the attention of theater historians and other researchers, I believe, because of the extremely confusing layout of the central pages of the Lisbon evening newspaper of that day. I believe full well that this is about the first major article highlighting our author's drama that came out in the press after the Teatro de Ensaio Raul Brandão was established in Guimarães, in December 1959.

It was there that Dionísio first devoted specific attention to plays by Raul Brandão, with a notable precocity in observing what is feminine ("I believe a unique case in fictional Portuguese literature is this reflexive and trance ineffable of a feminine anxiety," in reference to Sofia in *O Gebo e a Sombra*) and placing Brandão's work within an Iberian context of "transcendent thought," where two star triads are recognized in confrontation and dialogue: Unamuno, Ortega y Gasset and Jacinto Benavente y Martínez, on one hand; Leonardo Coimbra, Teixeira de Pascoaes and Raul Brandão, on the other. (In fact, this makes more sense if we recall that it was in Madrid and Barcelona that his books were first translated, in the 1920s.)

As a tribute to the fact that it was *in Guimarães* and *from Guimarães* that Raul Brandão's theater reemerged, first through the famed company *Teatro de Ensaio Raul Brandão*, and then via the publication of *Teatro*, in 1970, as well as upon the initiative of Santos Simões with the Atlântida publishing

house, in Coimbra, we make known this text by Sant'Anna Dionísio, which in no way warrants being forgotten.

The visit of the young admirer of Raul Brandão to Nespereira forced him to stay in Guimarães for the night, in order to meet up again with the author in the afternoon the next day, which enabled him to get to know – and be surprised by – the recently dedicated Café Oriental, which inspired him to write a suggestive chronicle for the afternoon edition of the *O Comércio do Porto* newspaper, dated September 11th, 1926, which I have yet to see in bibliographies on the city and its historic café, and, as it turns out, made possible by a very special literary sympathy for the author who is a Porto native but who was adopted as Guimarães' own, and of the illustrious (ones)...

Vasco Rosa

Much more than an author of fiction or a mere write of circumstance, as many make him out to be, Raul Brandão was an extraordinary interrogative soul, removed by a fluttering reflective vocation regarding the most profound sense of existence. There is not a single one of his works that does not express, in one way or another, here or there, an intense speculative anguish regarding one or some basic human problems: the problem of evil, the problem of death, the problem with God, the problem of conscience, the problem with meaningful existence.

His theatrical work is no exception. Though syncopated and awkward, it is all mashed in symbolism and signifi-

cant anguish.

Well before Sartre and Camus, Raul Brandão made theater that is, let's call it, abstract: that is, unthinkable and wistful.

Some of his limelight "problematisations" are quick and simple images. But such intensity and such depth of glances!

Such is the case with *O Rei Imaginário* (The Imaginary King): a short soliloquy of a half-crazy individual, an old déclassé magistrate who became a night-owl and launched into a sordid life imprisonment. Those are piercing pages. As a confession, it could be called the morbid soliloquy of a tragic Slav: of a Gogol or a Chekhov.

The miserable one examines and accused himself. He stirs the muddy nooks and crannies of memory. He glimpses the daughters that have succumbed. Hence, he speaks out against the despicable wall and the iron door segregating him. He hurls sarcasms and repels the look of pity they want to bestow upon him ("But do not think I'm unhappy. I'm not unhappy. [...] It is after being a wretch that I feel happier. I have found myself.") What does the supposed happiness or the supposed superiority of those who are "out there" matter to him? *In mente*, he recalls, nauseated, the gloved hands of one or another former fellow disciple who, upon leaving a theater or a supper, sometimes he is extended a plaque. He confronts his soul of a man deemed lost with the work of those who stand firm in life with poise – and smiles ("Everything goes well when we go through life closed up between

two walls [...] However, only those who get off the beaten path know what they're capable of [...] Now, I ought to be a judge, because I have learned and know that behind every being there is another being, and for every man that we know, there's another man who's ignored.")

Just like with every tragic spirit, Raul Brandão had a clear intuition that existence has more than one facet and that theater is precisely one of those processes of giving that which is beyond what is normally known to be real.

O Doido e a Morte (The Kook and Death) is another symbolic image. It represents the sudden transfiguration of a poor devil, numbed by the bureaucratic automatism of his lofty functions, thanks to the unexpected and burlesque intervention of a pseudo-terrorist (Mister Millions), who is said to be the bearer of a diabolical device, nitrogen peroxide, whereby, as a benefactor, he intends, within a mathematically set time, to rid said important man of every conventional pious lie that makes him a fictional being. Very shortly (says the supposed nihilist), the non-combativeness and mystification were no more. The nitrogen peroxide spiritualizes everything. It levitates the anointed one himself. Once landed, the fictional man is transfigured. For the first time, he thinks of what he doesn't know. He sees what life is about and senses what death is like. He has a profound longing to think. "I feel my mind overflowing with genius." He intimately exclaims: "So many immortal pages lost!"

He speaks out and implores.

The trance is quick and dense with ridicule – but is worth an Augustinian experience. Behind the burlesque lurks the most earnest sense of religious mutations, which can either suddenly on a paschal individual or on any common, withered man. It is, after all, a symbolic farce with discrete analogies to that snowstorm described by Tolstoy, *O Servo e o Anjo* (The Servant and the Angel), where the arrogant lord of the estate, without knowing how, is finally helpless and equal, in the cosmic solitude of the flat white plains, near the *mugik* and the kneeling pale colt, which, with him, gradually cool off under the snow...

Another Raul Brandão-style "dramatic episode:" *O Avejão*. This can be said to be the symbol of irreversibility of living and of rebellion *in extremis*.

The playwright seeks to provide – and does so – in this impressive dry context, the Heraclitean intuition that every minute that goes by does so forever and that nobody can go back, either for good or for evil. In addition – he questions his specter, that harmful, pungent shadow, metaphysical and mephistical, which always accompanies him and us –, what is the "good" and what is the "evil." Is this distinction simply verbal or ontologically based?

Like lightning bolts, certain phrases by Raul Brandão give away such obsessive uncertainty. Just like Passcoaes, his work colleague and delirium (I'm recalling the tragicomedy, devised by both, entitled *Jesus Cristo em Lisboa*), he wrote the following somewhere: "Conscience is a late-

blooming product, sensitive, subtle, with a nearly endless grace, but almost incompatible with life" – thus the author of *Húmus* always leads us to understand, through the mouth of his hidden double, that the "imperative of Reason," as old Kant called it, perhaps isn't a less precarious product than the Parthenon or the Library of Alexandria. Hence his fearful question which, at the end of the life of tired Gebo, is raised in his resigned and bovine spirit: "Is conscience a shadow? Is duty a word? Isn't Justice itself [as Utica's Cato would say, upon piercing himself] but yet another word?"

It is in this febrile and anxious state that there emerges from the spirit of Raul Brandão the obsessive idea of his theater – instead of saying: of his entire work, disjointed and non-compliant, disconcerting and united.

In *Húmus*, in *Os Pobres*, in *A Farisa*, in *O Gebo e a Sombra*, it can be said that we can only see the following question: "Where is the truth? Where is the reality?" Using a thousand rough monologues and dialogues interspersed with moments of stuttering, the suffocated and pelagic author asks – as his tragic specter, like a sort of chorus, underlines, responds, comments, dragging to the ends of that which is Unthinkable the soul of the ideal spectator taking up the empty amphitheater.

A few times, at the Raul Brandão theater, we get the ineffable impression that genuine existence is thousands of centuries of the light of life that is experienced by all of us; with others, we get the tremendous feel-

ing that this is exactly a life fully lived, raw, and nothing.

And the center of the symbolic sense of *O Avejão* is precisely this tragic feeling.

The afflicted old woman, in the qualms of that supreme hour, senses that her life, regimented and dry, impeccable and ascetic, well-deserving and austere, was, from end to the other, wrong and empty, as she regrets not having lived, not having suffered and loved. It is then that the hideous and burlesque duel is waged between her soul (which, as it appears in the eyes of the executor and of the mourners, says goodbye to life with a moving serenity and even beatitude) and the mephistical specter announcing that the end is near.

The contradiction between "appearance" and "reality" is given by the playwright with the utmost satirical sobriety of Iberian genius.

This leads us to say that, without the discursive facility of specific philosophers, Raul Brandão does nothing but philosophize. Via indirect means, he thinks and rethinks, questions and problematizes – but always using a basic process as well as rudimentary and unskillful dialectics, comprising interjections and threadbare words.

In Raul Brandão's work, everything is Sybiline and implicit. Nietzsche's own controversial catapult is implicit in it. The supreme perplexities of the last man tremble, both in *Húmus* and in the recesses of his drama.

The atmosphere of the best of his work has the indefinable rarefaction of a genuine historical utopia. The plot

(reminiscent of certain novels by Unamuno) is not situated in time or space. It's a sort of perennial plot. They are – as the author himself insistently says – dreams.

O Gebo e a Sombra is one of those historical utopias or "dreams."

Upon rereading this work, I fully notice the old intuition (which, I can say, has followed me since adolescence) that the spirit of the old man from the Alto was, in reality, endowed with a profound vision of the most down-to-earth and transcendent human issues.

The drama of Gebo himself appears to be mundane; still, it involves an indefinite theodicean sense.

Deep down, it's about the usual problem: it's the problem of knowing whether or not evil exists.

The big issue – "blank, terrible, square," as Tolstoi would say – which rises up before the old collector, afflicted and weary, bent by the misfortune of the theft committed by his own son, is this: "I have always fulfilled my duty, and I don't know..." The old man trembles and does not complete his sentence. Like a bush whipped by the north wind, he bends down on himself. For the first time, the tremendous doubt which, for so long, only chirruped, and dares to translate into words: "The duty that is fulfilled – does it or does it not matter?" On his own, the old man questions himself. His absorbed glassy eyes focus on an invisible point. Like certain of Dostoevski's poor devils, who, at given moments, wouldn't look bad next to any interlocutor of a platonic dialogue, starts philosophizing, by snatch-

ing, from his dormant intelligence of his basic instruction, strange perspectives and doubts regarding the issue of the sense of life. Sofia, the wife of the "lost" son, to whom poor Gebo vents, interrupts him and worsens his anguish. A gentle breeze of irony overarches in her mouth of resignation: "Ah! [Looks at him, quiet] Do you doubt, as well?..." It's another painful and humble soul that life has instructed and made reflexive. Also, the issue of conscience absorbs her and keeps her awake at night.

In modern theater (from Ibsen to Benavente), rarely does an issue such as this, so basic and at the same time so entangled, results in such elliptical strokes, through such a translucent and simple figure. "In this world where people scream, doesn't anyone hear the screams of those who suffer?" – Sofia exaltedly asks the poor old man. The old man, hardened and transfigured for a few moments, exclaims: "Wait, let me see... Now I want to see!"

In her unique complexion of being domestic, Sofia rises up, in a no less impressive way than the old man's strange interrogative anguish, at the peak of the usual problem. It's the time when she asks: "What if people live deceived? What if people do all this and it's all useless! Could there be another life? Is there only one life?"

For a moment, Sofia's resignation is under risk. There are a few strange flashes of rebellion and of keenness of absolute freedom, of the longing for gratuitousness and harmony, of attaining the unattainable, of understanding what is hidden, of living as if it isn't possible.

In my view, this is the play's culminating moment.

To my knowledge, I believe that a unique case in Portuguese fictional literature is this reflexive and ineffable trance of a female anxiety. For the first time, there emerges, though only for brief moments, a woman who genuinely focuses on and thinks of an eternal question. She (Sofia) herself says it: "I haven't slept for two nights. From reflecting and comparing..."

There would still be something to be said regarding the other figure, Doroteia, Gebo's wife, her fictions, telepathies, silences, rawness toward the old man and resigned wife of her "lost" son – but that would take us far.

For today, all we purposed to do was this: stress that the work of Raul Brandão, next to the work of Pascoaes and Leonardo Coimbra, constitutes, let's just say, a triangle of transcendent thought – implicit and explicit – that we suppose are not easily overshadowed by any circle or square wanting to overlap.

The star triad itself that shone for over half a century over the skies of Meseta – Benavente, Gasset, Unamuno –, I believe would not be surpassed.

Sant'Anna Dionísio

EGYPTIAN SCENARIOS

A high, cube-shaped hall. In the center, a thick cylindrical column weirdly dappled with mysterious signs and drawings of half-naked *felahs*, with a tense, sleepwalking allure. In the capital, there are crossed, oblique and parallel blue and yellow lines; the base is

brushed with mysterious hieroglyphs. Around the pyramid, plagiarized from the Hypostyle Hall, polished and drafted wooden tables. Around the tables, there are pudgy leather chairs, like branches and crowbars, suspects of witchcraft. On the wall next to the tabernacle where moka and other Arabica and Japanese beverages are made, there extends classical panel of the Sphinx – that ageless horrendous silhouette that the desert's dry winds have disfigured.

Opposite the mutilated bust is the chronic merchant, perched on the camel hump. The snowy shroud flows down to his feet, crossed in the croup of the abortive and resigned animal. The kinked head on the burnoose heavily brushed by the unhealthy, stifling sun of the endless Gisels sand. At the end of the panel, we see diminishing the three thick pyramids where the pharaohs have slept for thousands of years, stiff like dried mackerel. The line of the desolate desert gets lost in the mist on the horizon. Today, the side wall is the scenario of a terrible puerility, with a bloody burlesque. A was scene. In the foreground, we notice Pharaoh's assault chariot, furiously dragged by two wooden, arrogant, decked-out horses, with a magnificent luxury.

The entire scenario has a theatrical air to it. There are slaves crushed by the chariots. There are arrows stuck in their bellies. There are mutilated slaves. But there are no cries of fury or screams of agony. Incidentally, the panel contains no more than twenty warriors, including solipeds.

The artist – captain Pina – is faithful to the features of Nile Art, endowing the figures with the rigidity of straightforwardness, the indigence of vital dynamism and the unpleasant absence of physiognomic expression.

From this side, in the last parade, there are some enormous and bizarre figures. It was a religious scene, with a macabre solemnity. A dead person's soul is judged in the presence of Osiris. Anubis, jackal-headed god, weighs the heart of the "defendant." Also attending the session is Shot, counselor to Osiris, and Apet, a god with the head of a crocodile.

The hall I see before me is filled with things like this. Were it not for the two vehicles – a 60-HP Lancia, from the 1920s, and a biblical-looking ox cart with a pachyderm-like walk – which were stopped outside, side by side; if it also wasn't for the bronze sound of the bell tower opposite and the *pedantifs* of the *bnu* and the *lapuzes* that passed in front of the gates copied from the pavilion of Ramses II, I would gladly suspect I wasn't writing from a bar in a village in Minho, but from a *bar de touristes* in Cairo, or, perhaps even better, from a hall at the British Museum, in London...

José Sant'Anna [Dionísio]

Guimarães, Café Oriental, September 1926.

Revista gratuita
Free Magazine



CÂMARA
MUNICIPAL DE
GUIMARÃES



património mundial
world heritage