

Arte, Património e Indústria Cultural na Política do Território

FRANCISCO PAIVA

Universidade da Beira Interior / LabCom

RESUMO

Este artigo resulta de uma conferência proferida no Museu de Lanifícios em que, considerando a interdependência dos vários domínios culturais, se advogou um tipo de relação com o Património capaz de integrar formas de mediação e representação apropriadas à cosmogonia contemporânea. A partir de alguns exemplos, analisa-se a qualidade da experiência estética e crítica que o uso do passado e da história sempre suscita. Olha-se para o Património através do prisma da arte, da sua capacidade de atender ao *genius loci* e ao imaginário particular, de lhes acrescentar sentido, numa dialéctica de apelo à posteridade.

PALAVRAS-CHAVE

Património, Arte, Cultura, Representação, Território

ABSTRACT

This article results from a lecture at the Wool Museum of UBI in which we have advocated a model of relation with the Heritage sites which does not evade from the duty to create forms of mediation and representation appropriate to every epoch cosmogony. In a prospective sense, it comes to the quality of the aesthetic and critical experience that the use of the past and the story raises. We look at the heritage through the prism of art, his ability to meet the particular *genius loci*, the local imaginary add their meaning, in a dialectic appeal to posterity.

KEYWORDS

Heritage, Art, Culture, Representation, Territory

INTRODUÇÃO

As matérias deste artigo foram expostas em conferência no Museu de Lanifícios a 21 de Fevereiro de 2013. Nele, retomamos a reflexão sobre os diversos âmbitos da cultura, apelando à necessidade de aumentar o investimento público no sector e de promover novos modos de apropriação e fruição do património no quadro das indústrias culturais. A nossa colaboração advoga uma perspectiva crítica no cruzamento da memória com os modos de a representar, na procura de entender a situação do criador cultural perante o génio do lugar. Preconiza-se uma metodologia de relação com o património que encare a responsabilidade presente no estudo e na conservação, mas também o dever de conceber formas de mediação apropriadas à nossa cosmogonia, processo que, embora convoque os saberes consolidados, se afigura indissociável das modernas estratégias e tecnologias de informação, comunicação, criação e persuasão. Incidindo sobre esta problemática, o artigo faz uma escolha, necessariamente redutora, mas que pretende despertar um instrumental teórico passível de aplicação e de múltiplas analogias em diversos campos das ciências humanas, inclusive no económico.

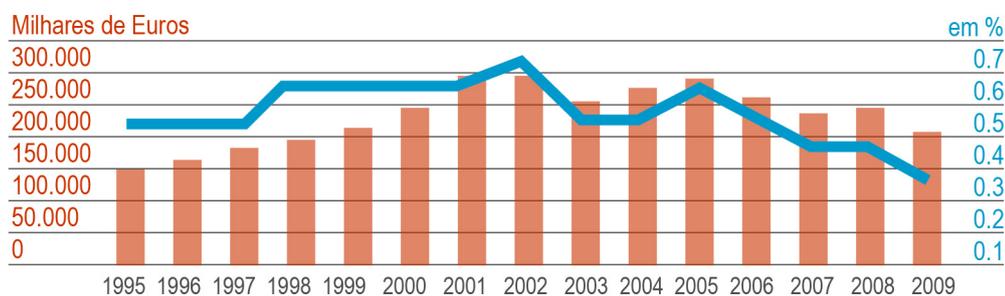
O texto tem cinco partes e um epílogo. Naturalmente, revisitam-se os conceitos de Património e Indústria Cultural, no sentido em que estes servem a discussão do fenómeno da representação e das políticas do território, em diálogo com as estratégias da criação contemporânea, cujo escopo convoca uma teleologia de cariz prospectivo, resultante da vontade de moldar o futuro no lastro do passado. Assim, recuperamos as palavras de Malraux (1965: 234) para caracterizar o que move esta procura de sentido e a demanda de uma certa aura, expressão da vontade da arte que as coisas suscitam, que muda consoante o que se vê ou através delas alcançamos. É precisamente nesse alerta sobre o processo mediacional do património e da sua imagem, cientes de que tantas vezes os espectáculos e os dispositivos multimediáticos se sobrepoem à obra, que situamos esta incursão.

1. CULTURA

Na Declaração Universal da Diversidade Cultural da UNESCO (2001), considera-se “a cultura como o conjunto dos traços distintivos, espirituais e materiais, intelectuais e afectivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e que abrange, além das artes e das letras, os modos de vida, as maneiras de viver juntos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças”. Nos momentos críticos, em especial depois de grandes catástrofes, as artes têm sido determinantes para a recuperação das

sociedades, da sua diversidade e capacidade de iniciativa. Foi assim na Inglaterra e na França do pós-guerra. Não foi assim nos países submetidos a ditaduras, que à semelhança dos regimes fascistas cultivavam o discurso único, a propaganda, a Cultura de Estado e, nas margens, uma incipiente, quantas vezes envergonhada Cultura de Resistência que, apesar de tudo, nos legou parte do património, das colecções e obras de que dispomos.

Antes de constituírem políticas públicas, os processos de mudança civilizacional resultam de opções humanistas e ideológicas. A cultura abre futuros. Proporciona visões do mundo, ora complementares, ora alternativas. Não obstante o reconhecimento destes valores, o economicismo vigente propaga a ideia de que a cultura vive sob a tutela dos poderes públicos. Sucede que a ínfima parte dos impostos canalizada para o sector não pode fazer esquecer as inestimáveis valias económicas dos produtos culturais, ainda que o seu financiamento em Portugal nunca tenha alcançado a meta de 1% do Orçamento Geral do Estado, cifrando-se hoje abaixo dos 0,3%.



01.

Orçamento do Ministério da Cultura por ano.

Fonte: MC/SG (1995-1996 e 2002): Me/DGO Relatório OE (restantes anos).

Nos anos 2001 e 2002 excluem-se os valores do Sector da Comunicação Social.

A cultura contribui directamente em 4,5% do Produto Interno Bruto da União Europeia e emprega hoje nela mais de 8,5 milhões de pessoas. Cada euro investido em cultura tem oito de retorno. Cerca de 30% dos trabalhadores dos países desenvolvidos encontra-se, directa ou indirectamente, ligada ao sector criativo, integrando as artes plásticas, o design, o multimédia, o cinema, a dança, o teatro, o artesanato, a moda e a arquitectura. Se pensarmos que 40% do turismo mundial tem motivações culturais, talvez possamos olhar para a inovação, a identidade e a memória, a par da qualidade ambiental, como principais factores de atracção de públicos e de actividades económicas, desde a programação, divulgação, exploração, salvaguarda e conservação. Por todo o mundo, as políticas do património aliam-se progressivamente à criação contemporânea, como aliás preconiza a Carta Europeia do Património, assinada pelo Estado português em 2005. Mas a agonia de equipamentos culturais a que se assiste, em parte ditada pelo desinvestimento público, pela redução do mecenato e perseguição fiscal aos criadores, entre outras inanidades, induz uma óbvia perda de horizonte. Nada está, pois, adquirido. A todos, em particular aos responsáveis pelas instituições culturais, cabe a permanente vigilância crítica e impõe-se a necessidade da renovação das rotinas de programação.

2. CULTO DO PATRIMÓNIO

Com *O Moderno Culto dos Monumentos* (1903), Alois Riegl preconizou a promoção de uma política de salvaguarda dos valores históricos, temporal e espacialmente identificados com uma sociedade ou grupo. O mesmo acrescentou ao valor histórico-identitário, que provém da Antiguidade, o valor histórico-artístico, capaz de situar o património nas estruturas significantes das representações de uma dada época. Considerando esse culto patrimonial como análogo aos demais processos culturais, que evoluem de um valor cognitivo e histórico para um valor artístico, o património deixa de estar sob a estrita lógica histórica e de conservação para se constituir em problema eminentemente crítico e social, todavia, chave para a interrogação do futuro das sociedades modernas (Choay 1982: 169). Tais processos influem no modo como as pessoas se relacionam com as preexistências e com os sítios. Estes, se por um lado veiculam modos de interacção progressivamente normalizados, por outro, convidam-nos à procura de referentes de projecção da alteridade, da identidade, mas também da diferença, que escapem à erosão dos lugares ou, como sói dizer-se, dos não-lugares.

02.

Coliseu de Roma.



03.

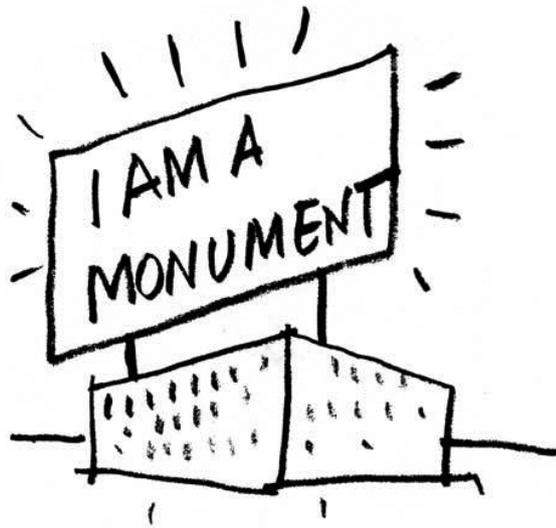
Giorgio de Chirico. *Ariadne*, 1913.

Óleo e grafite sobre tela (135.6 x 180.3 cm). Legado de Florene M. Schoenborn, 1995 The Metropolitan Museum of Art, New York.



04.

I am a Monument. In Venturi, Scott Brown, and Izenour, *Learning From Las Vegas*, 1972.

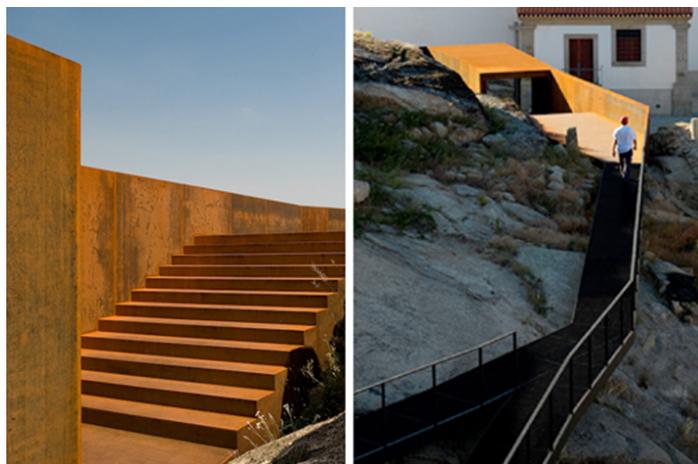


Nos denominados sítios históricos, a arte e a arquitectura assumem-se, cada vez mais, na esteira da Carta de Veneza, como mediadoras do cenário, da preexistência que motiva as intervenções. O *design* aparece em regra como uma espécie de elemento corruptor que actualiza a experiência. Ou seja, permite associar o património à sofisticação e à criação contemporâneas, quer pela simples presença da iluminação, do mobiliário, da sinalética, quer de dispositivos que “aumentam” a realidade, elementos que transfiguram os sítios e estabelecem novos modos de relacionamento entre o material e o imaterial, entre o que vemos e interpretamos, entre o que está dentro e fora do campo, como é apanágio de muitos dispositivos multimédia.

05.

Castelo Novo

Fotografia do autor.



É a diversidade de tempos que transforma a experiência estética num *evento* congregador de temporalidades em si aleatórias. O desenho enquanto projecto, por exemplo, é um exercício de fora (mundo e corpo) para dentro (ideia e forma), guiado pela intuição, pontuando o contínuo temporal (*cronos*) como um momento de intensificação da existência (*kairos*), o tempo oportuno que desloca a arte das estruturas conceptuais estáveis para o campo fenomenológico. Também a analogia cinemática da *promenade architecturale*, argutamente formulada por Le Corbusier, sintetiza bem essa estratégia de percepção da obra através do movimento do sujeito, ainda que num itinerário controlado (Paiva 2013).

06.

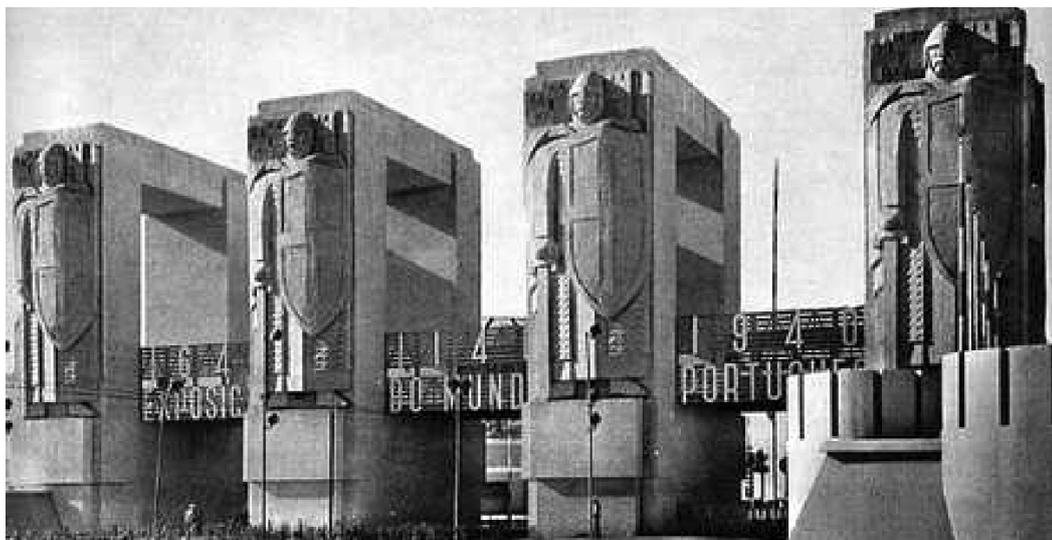
Francisco Paiva. *La Alhambra - Pátio da Recepção*.
Desenho a caneta sobre papel (52 x 74 mm), 2002



Nos nossos dias, assistimos à tendência para uma certa política do espectáculo, vocacionada para a promoção de eventos e de circuitos temáticos, frequentemente em manifesto contraste com o ambiente, associando-lhe a ideia de “falso”. A falsidade é agravada quando as narrativas da autenticidade estão demasiado centradas na imagem de outras épocas sem conseguirem estabelecer uma, ousamos chamar-lhe, intertextualidade com as marcas contemporâneas, de que a arte, a arquitectura e o design são exímios embaixadores. No fundo, a fossilização típica não está livre de produzir o exótico vernacular, mais verdadeiro do que os próprios vestígios históricos. Pense-se na constante luta para evitar as dissonâncias e manter as aldeias históricas indexadas, ainda que nem sempre conscientemente, a um ideal de romantismo pitoresco, quando não a miserável atavismo grotesco. Tais processos mexem com muitos aspectos da vida social e económica, sendo em certa medida absurdos, por quererem contrariar o curso do tempo, tanto do ponto de vista material como dos ofícios, serviços e hábitos neles implicados, quando o sistema produtivo se encontra quebrado. A exposição do Mundo Português, em 1940, procurou precisamente fazer do regionalismo um espectáculo de massas, capaz de congregiar um povo em torno de uma narrativa identitária. No fundo, constituiu um meio de propaganda de massas paralelo ao Poble Espanyol, na Exposição Internacional de Barcelona de 1929, cujas motivações folclóricas contribuíram indubitavelmente para mediatizar a arquitectura, a paisagem e a “autêntica” arte espanhola, fomentando o turismo interno, na génese de todo um modelo perceptivo-mediático que ainda informa as políticas do ócio. (Lasanshy; McLaren 2006: 158).

07.

Entrada da Exposição do Mundo Português, Cottinelli Telmo. Junho de 1940, fotografia a preto e branco, Lisboa, Portugal (FRANÇA, José Augusto (1980). 1940, Exposição do Mundo Português In Colóquio Artes, n.º 45, 2.ª série: 34)



A reconstrução de monumentos protagonizada pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN), criada em 1929, servirá também um conceito de memória ligado ao de autenticidade, na pegada do restauro estilístico de Viollet-le-Duc. A generalidade das suas acções assentava num modelo patrimonialista que visava um turismo de “raízes”, pretexto de peregrinação a alguns “lugares de memória” onde geralmente ocorria um processo simultâneo de revelação (Paço dos Duques de Bragança, Mosteiro da Batalha ou castelos da Raia) e de ocultação (Limoeiro, Peniche, Tarrafal, por exemplo), através da reescrita da história, da reconstituição, reconstrução, “limpeza” e recomposição, quantas vezes delirante, quer através da introdução de mobiliário e sinalética “de época” que adequavam a atmosfera dos sítios à leitura oficial. Como facilmente se intui, tal disputa simbólica é delicada. De qualquer modo, é também pelo projecto capaz de provocar a “emoção desejável” que se cumpre o desígnio das distintas cartas da UNESCO para a intervenção no património, desde a já referida Carta de Atenas, à de Veneza e de Leipzig para o rejuvenescimento das cidades.

A globalização do imaginário proporciona um novo campo de imposição simbólica. Se pensarmos que Bilbao se afirmou no mapa do turismo cultural mercê do projecto Guggenheim, que passou a designar e impulsionar toda uma complexa operação de regeneração urbana, extensiva à refuncionalização de extensas zonas industriais devolutas, entendemos melhor o desempenho da arquitectura para uma simbólica de excepção que, contudo, precisa da norma à qual se opõe. No primeiro ano de funcionamento, este museu atingiu um milhão e trezentos e sessenta mil visitantes, injectando mais de cento e sessenta milhões de dólares na economia local. Curiosamente, esta globalização acentuou a subjectividade local e mesmo o carácter étnico dos bascos, em reacção ao turismo cultural normalizado.

08.

Frank O. Gehry

Museu Guggenheim

Bilbau.



3. INDÚSTRIA CULTURAL

Caracterizada por Adorno e Horkheimer (1944), a indústria cultural apresenta padrões de consumo de bens que proporcionam uma satisfação estética, simbólica ou afectiva, em regra, efémera. Esta forma de indústria, que administra a experiência e instrumentaliza a criatividade, domina e difunde uma dada cultura ou conjunto de valores, tem o poder de orientar as “mercadorias” culturais para o lucro. Estabelece, oficializa e comercializa as modas, que as massas consomem, pagando a sua subserviência. A tomada de consciência destes processos motivou o surgimento de alternativas à ilusão de integração, que o consumo padronizado provoca e tem inspirado certames de grande impacto como o de Kassel, centrado precisamente nestas dicotomias entre Poética e Política ou Antiguidade vs. Modernidade, como forma de perceber a incorporação das margens nos circuitos artísticos. A união entre cultura e comércio, veja-se o caso dos museus-loja, procura gerar retorno para os dois âmbitos (Lash; Urry 1994). Tal simbiose produz efeitos nas estruturas de produção e de posicionamento das marcas e enfatiza o papel da arte enquanto mediadora privilegiada do consumo na sociedade contemporânea.

Neste contexto, o design e a arquitectura tendem a reduzir-se à escala da experiência e da imagem, erosão que nem Benjamin propôs como efeito da chamada “reprodutibilidade técnica”. Mas a indústria cultural, inicialmente associada ao entretenimento e às artes performativas, passou progressivamente a integrar a vertente criativa. À medida que a própria economia e a indústria se baseiam no conhecimento, também o “estilo internacional” e o seu modelo de trabalho intensivo contaminam áreas de actividade anteriormente caracterizadas por alguma independência e diversidade metodológica. A “aura” da arte convencional, que requer concentração e identificação por parte do público, decai com o impacto das tecnologias de reprodução e divulgação de massas como bem apontou Benjamin. Porém, o sentido da disseminação da universalidade coloca um problema central às políticas culturais e demais estratégias de mediação, desde o uso dos meios de comunicação às expressões mediáticas, reprodutivas e artísticas capazes de sincronizar o assíncrono, na expressão com que Ernst Bloch (1935) enquadra a coexistência de momentos e legados históricos, fenómeno que procede à validação da anacronia.

A UNESCO considera, aliás, que o futuro da cultura está dependente do papel das indústrias criativas e culturais, situando-as descomplexadamente no contexto do comércio globalizado e das cidades criativas capazes de abrigar alguns dos segmentos mais dinâmicos do capitalismo contemporâneo. Aquela instituição global promoveu mesmo um fórum subordinado ao tema *Cultura: uma forma de mercadoria como nenhuma outra?* com o propósito de reflectir sobre o papel da cultura no desenvolvimento territorial e na integração das minorias, mas de onde não se arredou o espectro da formação de novos oligopólios mercantis à escala global,

cujos valor cultural e impacte económico muito ultrapassam o quadro hermenêutico do materialismo dialéctico. (Fiani 2009)

Esta oportunidade de desenvolvimento a partir de factores intangíveis já revelou ter grande impacto. Provam-no as teses de Florida (2002) que constata serem as regiões em que prevalecem os factores essenciais da diversidade, tolerância, talento e tecnologia aquelas que mais se desenvolvem. É estimulante pensar no fenómeno Guggenheim e no seu impulso para a regeneração urbana ou nos *clusters* de criação de conteúdos com impacto na prestação de serviços e elevação dos padrões de vida de muitas regiões. Decerto, estes processos alertam para o desempenho da arte enquanto factor de mudança que alia conhecimento ao cosmopolitismo e à qualidade de vida.

Ainda que aparentemente marginal na cultura contemporânea, centrada nos “avanços” da economia e da ciência, o valor estético mantém a sua centralidade, qual paradigma salvífico, como um dos principais instrumentos de criação de valor na Pós-modernidade: “Las experiencias estéticas son el modelo más sólido, más fuerte de, valga la paradoja, una construcción débil de lo real y, por tanto, adquieren una posición privilegiada en el sistema de referencias y valores de la cultura contemporánea” (Solà-Morales 1987: 72). Esta consideração é tanto mais pertinente quanto se considere a própria Modernidade como projecto inacabado, em que o passado surge como condição de novos ecletismos e poéticas.

Os meios de comunicação, em especial o meio digital, têm facilitado sobremaneira a divulgação de conteúdos e eventos culturais, sejam tradicionais ou novos. No domínio da criação contemporânea de vanguarda, essa disseminação tem colocado problemas vários de natureza moral e jurídica que afectam todas as artes, como bem demonstram os estudos *O Sector Cultural e Criativo em Portugal* (Mateus 2010) e *The Economy of Culture in Europe* (Comissão Europeia 2009). No momento em que a austeridade a tudo se impõe, “*primo mangiare doppo filosofare*”, esquece-se o necessário investimento na produção e difusão culturais, que agonizam. De igual modo, a incapacidade de programação adequada aos equipamentos existentes faz perigar o investimento feito na formação de públicos e nas suas legítimas expectativas. Por outro lado, essa pulsão totalitária faz depender o financiamento de uma fidelização do “gosto” e do controlo político da acção, atribuindo cada vez mais discricionariamente apoios, sem que as contrapartidas sejam escrutináveis.

4. DA REPRESENTAÇÃO

A vontade de representar o espaço impulsionou grande parte da invenção artística, especialmente na transição para a Idade Moderna, em que a “perspectiva” se assume como modo de figuração legítimo e quase exclusivo. As novas representações desencadearam distintos modos de relação com a realidade, ou seja novas sensibilidades, e evidenciaram a dependência do objecto do ponto-de-vista adoptado

e do comportamento do sujeito. Tal sucede ainda com as realidades virtuais, imersivas e interactivas, como experimentamos no Museu dos Descobrimentos, em Belmonte. Na medida em que constrói a realidade, a representação provoca também o desejo de manipulação, de *mise en scène* dos elementos que a caracterizam e, no limite, a definem. Este fenómeno também afecta o campo extenso do território e do seu equivalente artificial: a paisagem. Entra-se na esfera do *Analogon* que tende a substituir a natureza por essa “longa, paciente e complexa aprendizagem” (Cauquelin 2008: 8), de onde inclusivamente decorrem as implicações ecológicas e ambientais, tão caras a Ruskin.

09.

Fotografias n° 5632

(Orlando Ribeiro)

n° 1955

(Duarte Belo)

Sendim

Miranda do Douro

Bragança.

(Belo, 2012:147)



As artes têm, pois, inerente aptidão para cartografar, documentar e revelar a realidade em geral e os territórios em particular. A representação de lugares longínquos produziu a ilusão de viajar no espaço, mas também no tempo. É um processo complexo, evidenciado quando se comparam duas imagens do mesmo lugar em distintas épocas. Mais do que documentos de época, as representações são passíveis de canonizar um ângulo sobre o visto. As imagens não são neutras: têm um desempenho determinante na construção do imaginário dos territórios e na consolidação das identidades. Hans Belting (2011) caracteriza bem a busca antropológica da “verdadeira imagem”. Mas também Didi-Huberman (1992: 76-91), cuja concepção nos transporta para aquilo que vemos e dialecticamente nos diz respeito. O problema da recepção é, pois, simétrico da representação, quer se trate da imagem de monumentos, cujo vocabulário visual se dissemine na cada vez mais célere circulação, quer de paisagens exemplares ou de aspectos geográficos genéricos que veiculem valores variados e que se constituíram como instrumentos de apropriação colectiva (Carvalho; Fernandes 2012: 219). Os factos ligam-se à memória, mas são também simbolizados pelo modo de apropriação do espaço nos diversos tempos.



Calatañazor, en torno al año 1000.

10.

Bleda y Rosa. Calatañazor, en torno al año 1000. Série Campos de batalla. España. 1994-1996 (1999). Impressão sobre sobre papel de algodão, montada sobre Dibond. 85x150 cm. Ed. 10 + 1 a/p.

11.

Robert Smithson

Monuments of Passaic

1967

Collection of
the Museum of
Contemporary Art,
Norway.



A arte é sempre original, releva da origem na alusão patente nos trabalho *in situ* de Alberto Carneiro ou de Robert Smithson. Em ambos, o momento da criação provoca uma evocação primordial. As suas abordagens apelam a uma relação adequada com o entorno natural, rural ou urbano, que pouco tem em comum com a sofisticação do denominado marketing territorial, quantas vezes indiferente ao suporte concreto das regiões. Os "não-lugares" de Smithson (1996), deslocamentos de espelho ou intervenções a céu aberto, questionam precisamente as práticas artísticas centradas no monumento, que no ideário iluminista de Hegel (1828: 356) seriam os paradigmas da marcação do tempo, as peças por excelência da objectivação das ideias essenciais a uma dada sociedade. Mas tal função antropológica é contingente: a variabilidade do culto do património revela essencialmente a consciência que uma civilização tem de si mesma (Choay 1982: 18, 200). A ideia de "monumento histórico" deixou de preencher a categoria de património, graças à acentuação de outras camadas acumuladas na visão do território (Shapiro 2008: 104). Se em *The Eliminator* Smithson questiona a divisão entre passado e futuro e sua inerente acumulação diacrónica, em *Entropy and The New Monuments* (1966) evidencia a horizontalidade do tempo, permitindo que a memória de outras épocas se misture com os desejos estéticos e políticos modernos (Lasnier 2001: 2), numa quase dialéctica evolutiva, característica da Pós-modernidade, em que a própria categoria de património se abre a outros campos, inclusive à vulgaridade.



12.

François Méchain, *D'un côté ou de l'autre*. Nodebais, Belgique, 2009. Jangada com cadeiras doadas por cidadãos da vila. © <http://www.francoismechain.com>

5. CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEA VS. PATRIMÓNIO

As relações entre diversos domínios culturais implicam inevitavelmente tensões de várias ordens, desde logo, entre os específicos “*arché*” e “*télos*”. A passagem do tempo cósmico da física ao tempo vivido da ética pressupõe o reconhecimento do factor escatológico da moda, como pertença a um tempo determinado, por oposição aos valores que consideramos perenes. Se os acontecimentos históricos deixam as suas marcas inscritas no território, a prática e a fruição artísticas contribuem para revelar os múltiplos sentidos desses vestígios e das comunidades que no-los legaram. Assumir este paradigma não anula o que a geografia e a história nos transmitem, mas pressupõe um enfoque específico que comece por problematizar o material iconográfico, que tantas vezes serve para ilustrar textos previamente estabelecidos sem qualquer valor epifânico.



13.

Quarteirão do Conselho Regulador da Denominação de Origem Ribera del Duero. Roa, Burgos. Fabrizio Barozzi e Alberto Veiga. 2006 © On Diseño

Considerar toda a arte contemporânea é premissa simétrica da de considerar que a memória se preserva e renova “na vida do dia-a-dia, na criatividade das comunidades abertas, na ligação entre o Património, a paisagem, as tradições os costumes e a criação cultural e artística” (Martins 2009: 51). Ora, grande parte das obras sobre o território oscilam entre a lamentação pela arcaicidade perdida e o quase bárbaro pragmatismo de considerar a situação de degradação inevitável. [i.14]

Este cruzamento entre a memória e a criação poderá certamente revolucionar a abordagem territorial, com óbvias repercussões na Cultura e na Educação. A arte pode e deve constituir-se como factor de comunicação e de empatia, capaz de alargar o horizonte da realidade histórica e, por que não, da ficção que torna possível um “império espiritual”, nas palavras de Eduardo Lourenço (1999). A cultura portuguesa carece desta convergência de ramos de saber que a arte acolhe, simboliza e ajuda a fabricar. Qual *paideia* que produz realidade, a cultura edifica o futuro pelo desenvolvimento do espírito, intimamente dependente da capacidade de “tornar visível”, nas sábias palavras de Klee (1956:34). Com a assunção da diversidade, a arte ensina, antes de mais, a respeitar a singularidade e a tomar consciência sobre a identidade, seja de um povo ou de uma região, pois o demasiado cultivo da “tradição” inibe a actualização do imaginário e impede a transfiguração do quotidiano. Donde, a necessária vigilância sobre a recorrente aposta política no património como factor de aumento das vistas dos turistas, quando parte destes procura o castiço, o típico *souvenir*, a lembrança estereotipada que, apesar de tudo, vai cedendo lugar à experiência. Embora a reprodução das relíquias, como o Galo de Barcelos e a Senhora de Fátima, tenha originado uma não despicienda vertente industrial, a produção de *bibelots* apesar de tudo vai cedendo lugar à rejuvenescida aposta em produtos que incorporam materiais da tradição com inovação tecnológica e design actual. Apenas o deficiente entendimento das questões relevantes para a competitividade territorial faz com que a aposta dos agentes locais se centre mais na visibilidade comparativa do que na consolidação de potencialidades endógenas no âmbito do património histórico, ambiental e paisagístico e na gestão inteligente do território, como transparece em muito do denominado marketing territorial.

Os lugares comportam o seu imaginário. No nosso caso, as serranias, os promontórios, os ermos, as vertentes ou os lameiros da Beira Interior, descritos por alguns dos mais notáveis escritores, precisam de um equivalente iconográfico. O carácter das regiões reflecte reminiscências várias que urge conhecer e transmitir. Muitas vezes, mais do que nos guias turísticos, é na ficção que se espoletam sentidos da paisagem e das gentes essenciais ao desenvolvimento cívico, como bem explorou Aquilino em *Quando os Lobos Uivam*.

6. EPÍLOGO

“El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de auctor, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio.” (Ortega e Gasset 1925: 371)

A função fenomenológica da arte e do património não pode ser hoje subestimada, pois grande parte do consumo é ditado pelas normas da persuasão assentes na fantasia, no modo como a obra nos toca ou pretende tocar, em como se medeia a relação com o mundo, como se relaciona o domínio do espaço com o do tempo, a matéria / corpo com o espírito (Zumthor 2004: 9). Essa quase obsessão pela experiência do limite, na ilusão de que se participa na definição dos grandes equilíbrios mundiais, mas também numa procura do autêntico, do real, conduz ainda multidões a sítios remotos. Talvez por isso, na exaltação da *Tendenza*, Rossi (1966) sugeria premonitoriamente que a arte, em particular a arquitectura, histórica e contemporânea, fosse considerada simultaneamente um lugar, acontecimento e símbolo.

A preservação do património histórico, enquanto veículo de transferência cultural, surge como um imperativo político, embora com certas contradições. Veja-se o que sucede com os sítios classificados como Património Mundial, o Vale do Côa e o do Douro, por exemplo, onde todo o investimento, na protecção, estudo e valorização, permanece incompreendido por largos sectores da população, mesmo quando dele se alimentam. A reivindicação de auto-estradas e de barragens para fazer face ao êxodo é controversa. Também as aspirações políticas regionalistas, assentes numa visão imediata e simplista dos anseios das populações, são perniciosas, pois as grandes interrogações contemporâneas, que passam pela cidadania e pela ecologia, por formas alternativas de vida e de consumo, em que a cultura é uma condição central, carecem de políticas públicas em ciclos temporais longos. O olhar sobre o território exige adestramento e competências específicas, pois tanto a percepção como o desejo são condicionados pelo que sabemos e sentimos: a representação depende da maneira de ver, inclusive quando se observa a ruína e esta se constitui em símbolo de uma relação, mais ou menos romântica com os lugares pitorescos, como sucedeu um pouco por toda a Europa do Norte no Século XIX, motivando ainda boa parte das viagens turísticas.

Mais do que as mensagens, o *homo comunicans* disputa os sonhos. O turismo de viagem simboliza bem essa procura de si mesmo na escrita da paisagem. Naquele, tanto podemos considerar o *Conde de Montecristo* de Dumas, como *As Beiras* de Jaime Cortesão, onde se identificam os lugares com o carácter das suas gentes, por exemplo, um Aquilino portador em si das *Terras do Demo*: “O caso de Aquilino é diferente. Este é, por contraste bravo, beirão das alturas. E para lhe compreender

certa rudeza da alma, negrume de juízos, realismo feroz, gosto e jeito desabrido de vincar opiniões contrárias, parece-nos útil considerar o seu ninho de águia, o áspero planalto onde lhe cresceram as rémiges e encurvaram as garras.” (Cortesão 1966: 29)

A noção de que as coisas existem pelas representações que delas fazemos é bem patente no campo literário em *Viagens na minha terra* de Garrett (1864) e encontrou ampla correspondência em muita cinematografia contemporânea. A ressonância do lugar, o *genius loci*, convoca uma componente virtual: o lugar fala-nos. O tempo impresso nas coisas assume por vezes a dimensão simbólica e antropológica dos mitos fundadores. Reside aí a sedução, mas também a vocação pedagógica das ruínas, que passa pela evocação e estímulo da descoberta, da adivinhação de sentidos. A arte potencia precisamente essa capacidade de ver, acto feito de hierarquias, de decisões capazes de revelar e de posicionar o território na esfera pública (Gadano 2011:171).

A aceleração dos transportes foi um processo que ajudou à tomada de consciência que cada época tem a sua maneira de olhar e explorar. (Frazer; Krebs 2006) A percepção cinemática activa-se no percurso enquanto, pelo contrário, a contemplação surge em obras de autores menos condicionados pela velocidade globalizada, como Vermeer, Hammershoi ou La Tour. O que vemos oferece possibilidades determinadas pelas distintas escalas e velocidades: quando uma estrada encurta a distância entre dois pontos, também diminui o lugar por onde passa (Perejaume 2000: 9). Essa contradição, como o desejo de adoptar um tempo global, planetário, lança os lugares ao abandono e à fugacidade. A acuidade depende dessa medida, pois os espaços intersticiais desvalorizados pela velocidade tendem a perder a sua realidade quando guiados pelo paradigma crítico do movimento moderno: o “progresso”, que na sua linearidade obnubila muitos outros tempos (Paiva 2013).

Mas a palavra “cultura” vem de “cultivo”. É um valor de certo modo agrário e sedentário. Por oposição, “civilização” deriva de “*civitas*”, num sentido mais social e urbano. A fricção entre estes dois conceitos conduz a diferentes perspectivas sobre o património, o território e as suas imagens, onde se evidencia a proverbial dificuldade de relacionar o vernacular com o contemporâneo e em que a problemática da legibilidade não dispensa uma atitude crítica que resgate a representação da deriva para o estereótipo, como postulou Benjamin. É precisamente dessa actualização da experiência comum que a arte tende a ocupar-se. Assim entendida, a arte dá a conhecer, mas também cria condições de possibilidade ao desconhecido, convoca simultaneamente as técnicas do saber e do fazer, simétricas do cuidar e do cultivar. As nossas artes serão então sistemas plurais de “dar forma”, de configurar a existência de uma ou de outra maneira, pondo-a em comum com os outros e com o mundo, no qual o próprio indivíduo se reconhece. (Silva 2011: 29) As artes, em particular o cinema, o design e os dispositivos multimédia, têm o condão de expor, mas também de reduzir e de ocultar muitas identidades. Estas podem mesmo ser reduzidas à insignificância quando expostas aos fluxos globais e às indústrias de massa, capazes de estabelecer ficções tão poderosas

que agem retrospectivamente sobre os povos, impondo leituras do imaginário que alteram a percepção dos sítios, monumentos e bens patrimoniais. Daqui resulta uma dinâmica bipolar, em que a individuação do singular não prescinde da componente pública e colectiva, para cujo entendimento deveríamos convocar Simondon, mas não é este o lugar próprio.

O conceito de património, “originariamente ligado às estruturas familiares, económicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo” (Choay 2005: 17), parece cada vez mais indeterminado, tendo de lidar com a dificuldade e a hesitação actuais, entre revitalizar a tradição e o património antigo, sem com isso esgotar a competência de mudar e produzir novo património a legar às gerações futuras. O património adquire sentido social e político, no presente, tendo um significado contextual, não absoluto. Assim se considera como um recurso em potência, que carece de instrumentos de inventariação, estudo, valorização e regulação. O seu carácter frágil acentua-se perante a crescente debilidade dos instrumentos de ordenamento e planeamento dos territórios, bem como a difícil coordenação intersectorial entre entidades com interesses e objectivos frequentemente distintos, desde os mais comerciais aos mais filantrópicos.

Interessa reter que qualquer política do património cultural e de desenvolvimento do território tem de combinar vários planos da cultura - local, letrada, erudita e de massas - perante o emergente paradigma global assente nos meios digitais, numa ubiquidade capaz de fazer colapsar muitas categorias, identidades, valores e modelos de relação com a coisa pública. Esta mesma civilização técnica, que se organizou em torno da conquista do espaço, sacrifica uma componente essencial da vida: o tempo, que é o coração da existência. No reino do tempo, o objectivo não é dominar, mas “ser” (Heschel 1957). Assim tomamos o dito de Rimbaud (1873: 116) “*Il faut être absolument moderne*” no sentido de uma necessária e constante renovação do sujeito / autor, cujo grau de implicação modifica a consciência de si mesmo.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (1944). *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- BELO, Duarte (2012). *Portugal: Luz e Sombra. O País depois de Orlando Ribeiro*. Lisboa: Temas e Debates.
- BELTING, Hans (2006). *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne, 2011.
- BLOCH, Ernst (1935). *Heritage of our Times*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- CARVALHO, Paulo e Fernandes, João Luís J. (2012). *Património Cultural e Paisagístico, Políticas, intervenções e Representações*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- CAUQUELIN, Anne (2008). *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70, Colecção Arte e Comunicação.
- CHOAY, Françoise (1982). *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 3ª, 2008.

BIBLIOGRAFIA (CONTINUAÇÃO)

- CHOAY, Françoise (2010). *Património e Mundialização*. Évora: Editora Licorne CHAIA.
- COMISSÃO EUROPEIA (2009). *Economy of Culture in Europe*. http://ec.europa.eu/culture/key-documents/doc873_en.htm
- CORTESÃO, Jaime (1966). *As Beiras* (publicação em volume autónomo do cap. do livro *Portugal: A terra e o homem*). Coimbra: CCRC, 1994.
- DÉBORD, Guy (1964). *A Sociedade do Espectáculo*. Trad. 2003. <http://pt.scribd.com/doc/13866735/A-Sociedade-do-Espectaculo>
- DIDI-HUBERMAN, George (1992). *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne, 2012.
- FIANI, Ronaldo (2009). "A crise dos bens culturais como mercadorias". In *Liinc em Revista*, v.5, n.2, setembro 2009, Rio de Janeiro, p.231-246. www.ibict.br/liinc
- FLORIDA, Richard (2002). *The Rise of the Creative Class. And How it's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- FRAZEN, B.; KREBS, S. (2006) (eds.), *Mikrolandschaften / Landscape Culture on the Move*, Eins, Münster.
- GADANHO, Pedro (2011). *Arquitectura em Público*. Porto: Dafne.
- HEGEL, G. W. F. (1828). *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HESCHEL, A. (1957). *Les Bâtisseurs du temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, Paris.
- KLEE, Paul (1956). *Théorie de l'art moderne*. Paris: Éditions Denoel, 1999.
- LASANSKY, Medina; MCLAREN, Brian (2006) (eds.). *Arquitectura y turismo: percepción representación y lugar*. Barcelona: Gustavo Gili, Col. Mixta.
- LASH, S.; URRY, J. (1994). *Economies of Signs and Spaces*. London: Sage.
- LASNIER, Jean-François (2001), "Une loi contre le patrimoine". In *Le Journal des Arts*. n° 130, 29 juin.
- LOURENÇO, Eduardo (1999). *Portugal como Destino, seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- MALRAUX, André (1965). *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- MARTINS, Guilherme d' Oliveira (2009). *Património, Herança e Memória. A cultura como criação*. Lisboa: Gradiva.
- MATEUS, Augusto (2010) (Coord.). *O Sector Cultural e Criativo em Portugal: Estudo para o Ministério da Cultura*. Lisboa: AMConsultores / Ministério da Cultura. www.mincultura.gov.pt/SiteCollectionDocuments/Imprensa/SCC.pdf
- ORTEGA Y GASSET, José (1925). "La deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela". In *Obras Completas*, Tomo III. Madrid: Alianza Editorial - Revista de Occidente, 1966: 353-386.
- PAIVA, Francisco (2013). "Seeing and Time: Heterochrony of the project through Drawing / Ver e Tempo: Heterocronia do Projecto através do Desenho". In *Linha do Horizonte*, n.º 3. Lisboa: GEC - Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.
- PAU-PRETO, Fernando (2008). *O Património Cultural no Planeamento e no Desenvolvimento do Território. Os Planos de Ordenamento de Parques Arqueológicos*. Aveiro: Lugar do Plano.
- PEREJAUME (2000). "Siberias". In *Quaderns*, n°225. Barcelona: Col.legi d'Arquitectes de Catalunya.
- RAMALHO, Margarida (2011). *Portugal na Pintura, Viagens na nossa terra*. Lisboa: Scribe.
- RIMBAUD, A. (1873). "Une saison en enfer". In *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979.
- ROSSI, Aldo (1966). *La Arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 9ª, 1995.
- SILVA, Rodrigo (2011). "Apresentação (elegia do comum)". In *A República Por Vir – Arte, Política e Pensamento para o Século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, pp. 11-40.
- SHAPIRO, Gary (2008). "El tiempo y sus superficies: pos periodización", in Hernandez-Navarro, Miguel. *Heterocronías. Tiempo, Arte y Arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC.
- SHAPIRO, Gary (1990) (ed.), *After the Future: Postmodern Times and Places*, University of New York Press.

BIBLIOGRAFIA (CONTINUAÇÃO)

SMITHSON, Robert (1966). *Entropy and the New Monuments*, 1966, in http://www.robertsmithson.com/essays/entropy_and.htm

SMITHSON, Robert (1996). "The Eliminator". In *Unpublished Writings from Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam, ed.. Berkeley: University of California Press. <http://www.robertsmithson.com/essays/eliminator.htm>

SOLÀ-MORALES, Ignasi (1987). "Arquitectura débil". In *Quadrens d'Arquitectura i Urbanisme*, 175, Barcelona.

UNESCO (2001). *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>

UNESCO (2005). *Convenção sobre a protecção e promoção da diversidade das expressões culturais*. Paris.

ZUMTHOR, Peter (2004). *Pensar la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.