

Lugares da memória: projeto de educação artística em contexto não formal em Alhos Vedros

Sílvia da Conceição Ferreira Viola

Projeto de Intervenção apresentado à Escola Superior de Educação de Lisboa
para obtenção de grau de mestre em Educação Artística – especialização em
Artes Plásticas



Lugares da memória: projeto de educação artística em contexto não formal em Alhos Vedros

Sílvia da Conceição Ferreira Viola

Projeto de Intervenção apresentado à Escola Superior de Educação de Lisboa para obtenção de grau de mestre em Educação Artística – especialização em Artes Plásticas

Orientadora: Prof. Doutora Cátia Rijo

2017

Agradecimentos

Um projeto artístico dificilmente pode ser realizado de forma solitária, ainda que tenha um criador central. Nenhuma produção artística acontece sem uma equipa. Um projeto artístico em contexto não formal dificilmente acontece sem patrocínios/apoios. A todos os elementos da equipa que levaram a cabo este projeto, os quais se evocam seguidamente de forma particular, o agradecimento sentido.

À orientadora professora Doutora Cátia Rijo; aos apoios/patrocínios: Designlab4u, Câmara Municipal da Moita e Junta freguesia de Alhos Vedros. À população colaborante da vila de Alhos Vedros, em especial ao Sr. Faustino Tarouca, ao Sr. António Sousa, à D. M^a João Fatia, ao Pe. Carlos Alves, ao Sr. Daniel Silva, à D. Luísa Cabrita, à Celeste Beirão e a todos os familiares e amigos que me apoiaram e ajudaram (sabeis quem sois). Aos artistas Yuliya Golodynska, João Carreiro, Rui Medronho, Susete Afonso e alunos, Nádía Santos, Sandro Moreira e Carlos Ribeiro e, também, ao professor José Pedro Regatão pela listagem bibliográfica e ao professor Miguel Falcão pelo apoio. Por fim, aos meus colegas de mestrado pela partilha que se realizou quando possível

A todos o agradecimento expressivo e sentido!

RESUMO

A problemática que se investiga surge a partir de um contexto social pertinente e justificativo para um estudo de âmbito educacional a ser trabalhado de forma empírica com caráter científico. Inserido num processo educativo e artístico na vila de Alhos Vedros, aplicando conjuntamente a metodologia quantitativa e qualitativa em relação às questões da investigação.

Numa primeira fase diagnosticou-se a problemática existente em Alhos Vedros no que concerne ao desenvolvimento da vila, recolheu-se informação sobre a mesma e sobre os seus lugares de interesse patrimonial e projetou-se o Roteiro artístico-cultural - Lugares da memória.

Posteriormente, numa segunda fase, envolveu-se a população alhosvedrense, encontraram-se apoios logísticos e artistas participantes para a apresentação do projeto artístico-cultural durante um fim de semana. No decorrer da apresentação recolheram-se dados através de um questionário aplicado aos participantes e com a pretensão de os inquirir para se poder dar respostas às questões orientadoras e objetivos formulados ou de maneira a validar os mesmos.

Concluiu-se respondendo afirmativamente a todas as questões orientadoras, devido aos resultados indicarem que a população considerou o projeto artístico-cultural bastante positivo e manifestou a vontade de continuidade do mesmo. Validaram-se as hipóteses referentes à arte pública enquanto facilitadora de identidade cultural, tal como as do seu valor e contributo para o fortalecimento da população à sua localidade.

Acredita-se que o Roteiro artístico-cultural- Lugares da memória foi significativo para população sendo eficaz e proporcionando momentos de educação artística e de interação entre a população, o projeto artístico-cultural e os dois em simultâneo em contexto não formal.

PALAVRAS-CHAVE

Identidade cultural, Património, Arte Pública, Educação Artística

ABSTRACT

The issue, which is researched, arises from a relevant and justified social environment regarding an educational study to be worked empirically with a scientific imprint. Forming part of an educational and artistic process in Alhos Vedros, applying jointly to quantitative and qualitative methodology regarding research issues.

Firstly it was diagnosed the existing issues in Alhos Vedros in what concerns the development of the village, it was collected information about this village and its places of heritage value and it was designed the artistic and cultural itinerary-Places of memory.

Later, in a second phase, the population from Alhos Vedros was involved, they were found logistical support and participating artists for the presentation of the artistic-cultural project during a weekend. In the course of the presentation, it was collected some data through a survey applied to participants and with the objective of inquiring them in order to be able to answer to key headlines and objectives previously drafted or in order to confirm them.

It was concluded that all the guiding questions were answered in the affirmative, because the results indicated that the population considered the artistic and cultural project quite positive and stated the wish to continue. The premises concerning the public art as a facilitator of cultural identity were confirmed, such as its value and contribution to the establishment of the population to their home place.

We believe that the artistic and cultural itinerary - Places of the memory was significant for the population, being effective and providing moments of artistic education and interaction between the population, the artistic and cultural project and the two, at the same time, in a non-formal context.

KEYWORDS:

Cultural identity, Heritage, Public Art, Artistic Education

ÍNDICE GERAL

Resumo

Palavras- chave

Abstract

Keywords

Índice geral

Índice de tabelas

Índice de figuras

Capítulo I - Introdução

1 – Introdução	2
1.1- Contextualização	3
1.2- Questões orientadoras	4
1.3- Objetivos	5
1.4- Metodologia	6
1.5- Estrutura da dissertação	7

Capítulo II - Enquadramento teórico

1- Identidade cultural e globalização	10
1.1- Identidade	10
1.2- Cultura	13
1.3- Identidade cultural	15
1.4- Globalização	16
1.5- Globalização e identidade cultural	17
2- O Património e os lugares	18
2.1- Património material e imaterial	18
2.2- Lugares e não lugares	20
3- Memória social e lugares de memória	22
4- Arte pública	24

4.1- Conceitos de arte pública	24
4.2- Funções da arte pública e a intervenção comunitária	28
4.2.1- Função educativa da arte pública	30
5- Educação artística	33
5.1- Conceito de Educação artística	33
5.2- Educação artística para todos	34
6- Síntese do capítulo	37

Capítulo III - Estudo de caso - A vila de Alhos Vedros

1-Contextualização histórica de Alhos Vedros	40
2-Lugares de interesse patrimonial em Alhos Vedros	43
3-Lugares de interesse patrimonial selecionados	44
3.1- Lugar do largo do jardim	44
3.2- Lugar do largo do mercado/ praça	46
3.3 - Lugar do Hospital concelhio	48
3.4 – Lugar da Cooperativa antiga (Cooperativa Operária de Crédito e Consumo)	51
3.5- Lugar do Cais Velho e as suas embarcações tradicionalis do Rio Tejo	52
3.6- Lugar das Salinas	55
4- Projeto artístico: roteiro artístico cultural – lugares da memória	58
4.1- Contextualização do projeto artístico	58
4.2- O Roteiro artístico-cultural – Lugares da memória	60
4.2.1- Lugar intervencionado do largo do jardim	61
4.2.2- Lugar intervencionado do largo do mercado/prança	62
4.2.3- Lugar intervencionado do Hospital concelhio	62
4.2.4- Lugar intervencionado da cooperativa antiga (Cooperativa Operária de Crédito e Consumo)	63

4.2.5 - Lugar intervencionado do cais velho e as embarcações tradicionais do Tejo	64
4.2.6 – Lugar intervencionado das salinas	64
5- Síntese do capítulo	65
IV - Abordagem metodológica	
1- Justificação do questionário	68
2- Análise dos questionários	69
3- Conclusões da análise dos questionários	78
Conclusões	80
Referencias bibliográficas	83
Anexos	87

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1- Tabela correspondente às respostas da questão sobre o conhecimento dos lugares selecionados e da sua importância para Alhos Vedros confrontando com a idade e as habilitações académicas dos mesmos no universo da resposta e no total de inquiridos.....	74
---	----

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Antigo brasão da vila de Alhos Vedros, aquando a mesma pertencia à Ordem Militar de Santiago	40
Figura 2. Homens da família Fonte: Faustino Tarouca, 1954	45
Figura 3. A bica da água Fonte: M ^a Emília Valentim, 1948	45
Figura 4. Amigos Fonte: Fautino Tarouca, 1951	45
Figura 5. Juntos à palmeira I Fonte: Faustino Tarouca, 1958	45
Figura 6. O coreto Fonte: M ^a Emília Valentim, 1948	45
Figura 7. O lago Fonte: António Sousa, 1953	45
Figura 8. Quotidiano no largo do jardim Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	46
Figura 9. Juntos na palmeira Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	46
Figura 10. Juntos à palmeira II Fonte: Faustino Tarouca, década de 60	46

Figura 11. Amigos no jardim	
Fonte: Faustino Tarouca, 1951	46
Figura 12. A feira	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	47
Figura 13. A tourada	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 60	47
Figura 14. A praça	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968	48
Figura 15. Hospital	
Fonte: http://estoriasdeoutrosvelhos.blogspot.pt/2007/05/o-hospital.html . início Séc. XXI	50
Figura 16. No largo do hospital	
Fonte: António Sousa, 1954	50
Figura 17. Procissão no largo do hospital I	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968	50
Figura 18. A ambulância	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968	50
Figura 19. Procissão no largo do hospital II	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968	50
Figura 20. Homenagem	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968	50
Figura 21. Sala de internamento	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968	50

Figura 22. O nascimento	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968	51
Figura 23. Fachada com lápide I	
Fonte: António Sousa, 2000	52
Figura 24. Fachada com lápide II	
Fonte: Faustino Tarouca, 1997	52
Figura 25. As meninas da cooperativa	
Fonte: António Sousa, 1960	52
Figura 26. Comércio da cooperativa	
Fonte: Daniel Silva, década de 60	52
Figura 27. A carga	
Fonte: C. M. Moita, década de 80	54
Figura 28. O Frontão	
Fonte: António Sousa, década de 40	54
Figura 29. Galera	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 40	54
Figura 30. Quotidiano no cais	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, década 50	54
Figura 31. Descansando	
Fonte: Tarouca, década de 50	54
Figura 32. Galeras	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, década de 60	54

Figura 33. Carregadores I	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1940-45	55
Figura 34. Os carregadores	
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1940-45	55
Figura 35. Marinha da Ponte	
Fonte: José Nascimento, década de 60	57
Figura 36. Marinha do Porto Velho I	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	57
Figura 37. Marinha do Porto Velho II	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	57
Figura 38. Marinha do Porto Velho III	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	57
Figura 39. Marinha do Porto Velho IV	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	58
Figura 40. Marinha do Porto Velho V	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	58
Figura 41. Os salineiros	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	58
Figura 42. O salineiro	
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50	58
Figura 43. Exposição fotográfica I	
Fonte: recolhida da exposição de fotografias antigas	61

Figura 44. Exposição fotográfica II	
Fonte: recolhida da exposição de fotografias antigas	61
Figura 45. Constantes ligações I	
Fonte: recolhida da videoarte	62
Figura 46. Constantes ligações II	
Fonte: recolhida da videoarte	62
Figura 47. Reminiscências I	
Fonte: recolhida da vídeo performance	62
Figura 48. Reminiscências II	
Fonte: recolhida da vídeo performance	62
Figura 49. Allius Vetus	
Fonte: recolhida do lugar da cooperativa	63
Figura 50. Placards fotográficos	
Fonte: recolhida do lugar da cooperativa	63
Figura 51. Oboés I	
Fonte: recolhida no lugar do cais	63
Figura 52. Oboés II	
Fonte: recolhida no lugar do cais	63
Figura 53. Marnoteiro	
Fonte: recolhida na instalação alusiva aos salineiros	64
Figura 54. O que o corpo dá, o corpo tira	
Fonte: recolhida da escultura alusiva à profissão do salineiro	64
Figura 55. Gráfico correspondente aos inquiridos distinguidos por sexo	70

Figura 56. Gráfico correspondente aos inquiridos divididos por faixas etárias	70
Figura 57. Gráfico correspondente às habilitações académicas dos inquiridos	71
Figura 58. Gráfico com a representação do universo dos inquiridos que foram ou são residentes em Alhos Vedros	72
Figura 59. Gráfico correspondente à visita integral ou não do roteiro artístico-cultural apresentado	72
Figura 60. Gráfico correspondente ao conhecimento dos lugares selecio- nados e da sua importância, num passado recente, para Alhos Vedros ...	73
Figura 61. Gráfico correspondente à opinião da população inquirida quanto à implementação de manifestações artísticas públicas em lugares públicos e de memória coletiva poderem contribuir para o reconhecimento do património local	75
Figura 62. Gráfico correspondente ao questionamento sobre a contribuição da apresentação do roteiro artístico-cultural – Lugares da Memória para que as pessoas deem mais importância e fortaleçam a sua ligação à vila de Alhos vedros	76
Figura 63. Gráfico correspondente á vontade de ver alargado e continuado este roteiro artístico-cultural e a arte pública em geral pela vila	77
Figura 64. Gráfico correspondente à avaliação/ apreciação do roteiro artístico-cultural pelos inquiridos	77

Capítulo I

INTRODUÇÃO

1 - Introdução

A motivação para o desenvolvimento do presente projeto surge a partir do interesse pela educação artística em contexto não formal, tal como pelo interesse em arte pública. O primeiro interesse acontece devido a uma necessidade da autora, por ser agente educativo, intervir com outros públicos. Contudo, relacionou-se esta necessidade com o apreço pela arte pública e pela abrangência de públicos que a mesma comporta. Acreditando na educação para todos e sentindo a responsabilidade de a implementar, fez todo o sentido, para a mesma, alargar o campo de ação juntando as duas áreas do conhecimento que julga se poderem fortificar.

Também a crescente preocupação no que respeita ao desenvolvimento das políticas sociais sobre a educação para todos leva ao interesse para o estudo desta temática.

A problemática que se investiga surge a partir de um contexto social pertinente e justificado por um estudo de âmbito educacional a ser trabalhado de forma empírica com caráter científico. Inserido num processo socioeducativo e artístico na vila de Alhos Vedros.

Alhos Vedros, localidade de onde é natural e residente a autora. Vila com características muito próprias, tal como o seu crescimento geográfico opondo-se ao retrocesso social e cultural no que concerne às vivências coletivas. Atualmente é uma vila com população heterogénea e, essencialmente, dormitório. Está inserida na zona metropolitana de Lisboa.

Pretende-se “realçar o papel da Arte remetendo-o para um lugar em que esta não deve ser separada da vida comunitária, pois faz parte integrante dela.” (Fróis, 2005, p.222). Assim sendo, identificou-se e formulou-se um claro problema de investigação a ser trabalhado: a criação de um roteiro artístico-cultural para todos, de forma a conseguir uma proposta de oferta educativa, cultural e artística intencionalmente estruturada e destinada ao público específico de Alhos Vedros. Desta forma, coloca-se a seguinte questão de partida: De que forma poderá um projeto de Educação Artística contribuir para estabelecer interações mais positivas na população desta vila em particular?

Acredita-se que

“sem uma educação artística extensiva a praticamente toda a população, não pode uma nação dizer-se plena de vitalidade, possuidora dos bens todos a que tem direito, apta a completamente se conhecer a si própria e a outras nações,

suficientemente preparada para modificar a seu favor o curso dos acontecimentos” (Sousa, 2003, p.63, citando Branco).

Assim sendo, intitulou-se o presente projeto de “ Lugares da memória: projeto de educação artística em contexto não formal em Alhos Vedros”.

1.1 – Contextualização

Cartwright e Sturken (2001) entendem a cultura como

“um processo, não um conjunto fixo de práticas ou interpretações, fluido e interativo – fundado em práticas sociais, não somente em imagens, textos ou interpretações” (Cartwright & Sturken, 2001, p.4).

De uma forma geral a população de Alhos Vedros apresenta ausência de contato com obras de arte, com atividades de cariz artístico e com momentos de apreciação estética dirigidos ao público em geral. Pretende-se, por meio da elaboração de um desenho metodológico, implementar um conjunto de ações artísticas a serem desenvolvidas, de modo a que se estabeleça um lugar de compreensão, fruição, relação, integração, prazer, comunicação e sensibilidade.

Pretende-se, também, a partilha de conhecimentos e experiências, aprendizagem artística, percepção estética e pensamento crítico significativo, onde seja estimulada a aproximação criativa e dinâmica à cultura da arte.

Aspira-se motivar a população de Alhos Vedros para o respeito e o interesse no contato com a obra/peça de arte, desenvolvendo-lhes novas formas de ver e pensar, dentro e fora do espaço de educação.

Reafirma-se o papel das artes na formação integral do sujeito e da sua integração social por meio de uma educação não formal com o propósito de dar espaço à experiência, à curiosidade, à construção, à possibilidade, à transformação e ao desenvolvimento pessoal de forma significativa e complementar, estabelecendo-se a mesma através do diálogo das relações construtivas, cooperantes e participativas entre todos os que fruïrem dos momentos de partilha e de educação artística.

O espaço público urbano é, por excelência, um local privilegiado de representação identitária, de características históricas e sociais. Desta forma é uma fonte de significâncias para a sua população.

Intenta-se que a arte pública possa apresentar potencialidades de aproximação da população à sua localidade, podendo ter um papel de destaque na formação de um público consciente da sua história recente e não só, mas sobretudo para a formação de um público que de uma forma simbólica possa construir o seu presente e o seu futuro, principalmente, se tiver como referência a cultura local e identitária.

Segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura (UNESCO), considera-se a profunda interdependência entre o património cultural imaterial e o património material cultural e o natural, tal como a sua importância para o desenvolvimento sustentável, como se destaca na Recomendação da UNESCO na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural (2001) e na Declaração de Istambul (2002), e se a arte pública tem a capacidade de promover a identidade e património de um lugar, então ela será o meio de chegar a todos, a uma população que é heterogênea e maioritariamente pouco especializada, poderá ser, também, um meio para educar através da arte e para a arte, proporcionando um maior contato com a mesma. Quando se refere todos refere-se a todos os que procuram a arte, tal como todos os que de forma involuntária se deparam com a mesma.

“A educação não formal não é organizada de maneira sistematizada como no ensino formal, por séries, por idade ou por conteúdo, mas sim por aspetos subjetivos. Além disso, este ensino visa desenvolver a construção da identidade do grupo, colabora para o desenvolvimento da coletividade e cidadania e possibilita a convivência com a diversidade. A educação não formal possibilita o desenvolvimento de sujeitos éticos, participativos e com responsabilidade social” (Gohn, 2006, p.38).

Relacionar as duas áreas do conhecimento, a arte pública e a educação artística, em contexto não formal de maneira a serem mais abrangentes e de maneira a chegarem a todos é o desafio.

1.2 - Questões orientadoras

As questões orientadoras têm um interesse intrínseco na realização de um trabalho de investigação, mais concretamente, num projeto de mestrado. Elas direcionam o autor, simplificam e esquematizam o que é essencial à investigação. Neste projeto, em concreto, as duas áreas do conhecimento são a arte pública e a educação artística.

Relativamente à primeira área (arte pública) foram formuladas duas questões:

-De que forma a arte pública pode ajudar a espelhar a identidade cultural de uma localidade?

-Poderá a arte em espaço público contribuir para o fortalecimento de uma população à sua localidade?

No que concerne à educação artística formulou-se a seguinte questão orientadora:

-De que forma pode acontecer educação artística através de um projeto de intervenção de arte pública?

1.3 - Objetivos

Consideradas as questões orientadoras anteriormente citadas, a presente investigação pretende implementar um projeto artístico-cultural na vila de Alhos Vedros em forma de roteiro que tem o seguinte objetivo geral para o estudo:

- Perceber de que forma um projeto de intervenção artística de arte pública pode reforçar a identidade cultural de uma população;

Seguidamente desdobrou-se o objetivo geral em objetivos mais específicos de maneira a que os mesmos otimizassem e dirigissem o estudo. Os referidos objetivos são:

- Facilitar educação artística através do entendimento das obras/peças artísticas;

- Permitir à comunidade de Alhos Vedros o diálogo com a prática artística recorrendo ao património cultural através da realização de um projeto artístico;

- Intervir no espaço público através da prática artística, com enfase especial no envolvimento com a identidade local.

1.4 – Metodologia

De acordo com a pesquisa efetuada e a análise do estado da arte subjacente a esta problemática, considerou-se pertinente a construção de uma proposta empírica significativa (baseada na realidade) no âmbito da educação artística, a ser realizada junto da comunidade alhosvedrense de forma a contribuir para a aprendizagem ao longo da vida e de modo positivo.

Tendo em conta as características do presente estudo aplica-se conjuntamente a metodologia quantitativa e a metodologia qualitativa, ou seja, é feita uma abordagem de desenho misto, tal como Coutinho (2014), citando Salomon, a caracterizava por um tipo de desenho de investigação no qual as metodologias qualitativas e quantitativas são utilizadas em relação às questões de investigação, aos métodos, à recolha de dados e aos procedimentos de análise, aglomerando assim a interdependência de variáveis em que a sua análise e estudo não podem ser somente encarados de forma exata (Coutinho, 2014, p.35).

A ferramenta utilizada para a recolha de dados será elaborada em forma de questionário. Para Coutinho (2014), este é um meio que visa a obtenção de respostas expressas pelos participantes no estudo, dispensa a presença do questionador e é autoadministrado.

Devido à complexidade das situações educativas, o conhecimento em educação requer uma maior proximidade entre as duas fontes de conhecimento. Assim sendo, pretende-se que exista interação entre os conhecimentos provenientes da investigação e os conhecimentos provenientes da análise da experiência realizada. Por si só estes dois tipos de conhecimento têm as suas limitações, sendo que para o primeiro, os conhecimentos qualitativos produzidos pela investigação, não são diretamente transferíveis para a prática, devido à escolha de um modelo de intervenção não existir apenas de critérios científicos. Quanto ao segundo conhecimento, o prático, a sua maior limitação é que este, só por si, não produz conhecimento, é a análise e sistematização do mesmo que pode levar à elaboração de conhecimento.

1.5 – Estrutura da dissertação

A dissertação divide-se em cinco capítulos, sendo que o primeiro trata da introdução, onde se contextualiza a dissertação, apresentam-se as questões orientadoras e os objetivos formulados e ainda a metodologia aplicada ao estudo.

Seguidamente, no segundo capítulo, trata do enquadramento teórico, no qual se dá ênfase à identidade cultural e à problemática da globalização e identidade cultural. Reflete-se, também, sobre o património material e imaterial e ainda sobre os lugares e não lugares fundamentais para a compreensão do presente estudo. Aborda-se o que é a memória social e os lugares de memória estudados pela “nova história” e entra-se no campo da arte pública, explanando os seus conceitos e as suas funções na intervenção comunitária e, especificamente, na educação. Ainda no segundo capítulo, apresenta-se o conceito de educação artística e aborda-se a mesma em função de todos, independentemente da idade, do sexo, das habilitações literárias, entre outros.

O terceiro capítulo apresenta o estudo de caso sobre a vila de Alhos Vedros. Realiza-se uma contextualização da referida vila, apresentam-se e justificam-se lugares de interesse patrimonial, os critérios de seleção para os lugares a intervencionar e os próprios lugares selecionados a intervencionar artisticamente com a exposição do seu valor coletivo e social para a população alhosvedrense. No mesmo capítulo, segue a contextualização do projeto artístico e, especificamente, do roteiro artístico-cultural – Lugares da memória, incluindo a apresentação das criações artísticas a partir das sinopses elaboradas pelos artistas intervenientes para cada lugar a intervencionar.

Por último, no quarto capítulo, justifica-se a seleção da ferramenta de recolha de dados a utilizar e onde e a quem a aplicar. Analisam-se os questionários quantitativamente e tiram-se conclusões a partir dos mesmos.

Conclui-se a dissertação com as conclusões gerais, onde se explica o roteiro artístico-cultural – Lugares da memória como forma, eficaz ou não, de reforçar e enaltecer a identidade cultural e o património de Alhos Vedros. Pretende-se validar as questões orientadoras e os objetivos, formulados para o estudo, refletindo se o presente projeto fomenta educação artística e reforça a ligação da população à vila.

Capítulo II

ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1- Identidade Cultural e Globalização

A Cultura e a Identidade são dois termos que, normalmente, aparecem como definição um do outro, no entanto o que importa para este estudo é entender qual a concepção atual de Identidade Cultural, sabendo que a Identidade Cultural ou as antigas identidades culturais estão em declínio, fazendo surgir novas identidades ou partes do indivíduo pós-moderno. A este processo de transformação da concepção de identidade chama-se “crise de identidade” como refere o sociólogo Hall no seu livro intitulado de “A identidade cultural na pós-modernidade”.

“No passado existiam paisagens culturais de classe, género, etnias, raças e nacionalidades que nos tinham sido fornecidas como estáticas localizações como indivíduos sociais. Ao se perder a estabilidade destas paisagens mudou-se também a localização direta da nossa identidade pessoal, ruindo a ideia que tínhamos de nós como sujeitos integrados” (Hall, 1992/2004, p.9).

Está-se perante um processo de transformação de fundo e abrangente dos conceitos de identidade e de cultura, o qual se pretende entender ao longo dos tempos para melhor perceber o que comporta a contemporaneidade de cada conceito individualmente e do conceito aglutinador de Identidade Cultural. Segue-se a apresentação de algumas definições dos referidos conceitos.

1.1 - Identidade

O conceito de Identidade sofreu alterações ao longo do tempo, das quais pode-se entender três concepções diferentes que são, segundo Hall (1992/2004): Sujeito do Iluminismo, Sujeito Sociológico e Sujeito Pós-moderno.

De uma forma simplificada e citando o mesmo autor, entende-se que o primeiro (Sujeito do Iluminismo) baseava-se numa concepção de indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e ação, cujo cerne consistia num núcleo anterior a ele e se desenvolvia continuamente e idêntica ao longo da sua existência.

Quanto ao Sujeito Sociológico, referido por Hall (1992/2004), vem de uma noção em que o mesmo refletia o aumento da complexidade do mundo moderno. Entende-se o sujeito numa concepção interativa da identidade e do “eu”, ou seja, o sujeito ainda tem um núcleo ou existência anterior que é o “eu real”, mas este é formado e alterado num

diálogo contínuo com os seus recursos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade une o sujeito à estrutura, estabilizando tanto o sujeito como os mundos culturais em que vive havendo uma reciprocidade.

O Sujeito Pós-moderno é concetualizado como não tendo uma identidade fixa e permanente. Hall (1992/2004) refere que aqui a identidade é formada e transformada continuamente e o sujeito é representado nos sistemas culturais que o rodeiam. Ele assume identidades diferentes em momentos distintos, de tal forma que as suas identidades estão sendo continuamente deslocadas e que, por vezes, não são unificadas num sujeito coerente. À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam acontece o confronto com uma multiplicidade de identidades possíveis. Então, deve-se entender que o que acontece à concepção do sujeito no período da modernidade tardia (2º metade do séc. XX), segundo Hall (1992/2004), não foi uma desagregação, mas sim um deslocamento que consiste em cinco descentramentos distintos apontados pelo autor, sem relação aparente e que passam a ser enumeradas seguidamente:

- O primeiro acontece quando se quebrou a tradição do pensamento marxista. Esta tradição de pensamento pertence ao séc. XIX e não ao séc. XX. O Marxismo, corretamente entendido, não contempla a noção de “agência individual”, ou seja, ao colocar as relações sociais e não uma noção difusa de Homem no centro do seu sistema teórico, o revolucionário socialista Marx deslocou duas situações-chave da filosofia moderna, uma das quais, refere que há uma essência universal do homem, e a outra diz que essa essência é o atributo de “cada indivíduo singular”, o qual é o sujeito real. Ambas se complementam e são inseparáveis.

Inicialmente, estas teorias foram fortemente criticadas por teóricos humanistas que dão mais importância às explicações históricas do que às “agências humanas”.

- Outro grande descentramento no pensamento ocidental do séc. XX, apontado por Hall (1992/2004), vem da descoberta do inconsciente pelo criador da psicanálise Freud. A teoria freudiana sobre as identidades, sexualidades e as estruturas dos desejos humanos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente e que pode funcionar numa lógica muito diferente da lógica da razão. Esta acaba com a noção de sujeito cognoscente (capacidade de conhecer) e racional provido de uma identidade fixa e unificada. Assim, a identidade é algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não como algo inato. No entanto, existe sempre algo fantasiado sobre a unidade. A identidade mantém-se

sempre incompleta e em processo de formação o que leva ao pensamento de que se deveria falar de identificação e não de identidade. A identidade surge não tanto pela sua plenitude, mas por uma falta de inteireza que se vai completando a partir do exterior do indivíduo.

- O terceiro descentramento que Hall (1992/2004) analisou e que está patente no seu livro “A Identidade cultural da Pós-modernidade”, tem a ver com as teorias de estrutura linguística do filósofo suíço Saussure, onde este está convicto que os sujeitos não são autores das afirmações que fazem ou dos significados que expressam na língua em que se exprimem. A língua é um sistema social e não um sistema individual que pré-existe ao indivíduo. Para o autor, falar uma língua é ativar um leque de significados que estão encastrados numa língua e nos sistemas culturais inerentes para além de expressar os pensamentos dos sujeitos, mas uma língua não é fixa e estável, ela é continuamente transformada.

Relativamente ao quarto descentramento, o autor refere que este tem a ver com uma série de estudos realizados pelo filósofo e teórico social Foucault, onde realizou uma espécie de genealogia do sujeito moderno. Segundo Hall (1992/2004), Foucault destacou um novo tipo de poder, o chamado “Poder disciplinar”. O poder disciplinar preocupa-se com a regulação, com a vigilância, com o governo da espécie humana ou de populações inteiras, e o que é especialmente interessante, relativamente à história do sujeito moderno, é que embora este poder seja o produto das novas instituições coletivas e de grande escala da modernidade tardia, as suas técnicas envolvem uma aplicação do poder e do saber que individualiza ainda mais o sujeito e envolve mais intensamente o seu corpo, ou seja, quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual.

Por fim, o último descentramento apontado por Hall (1992/2004), tem a ver com o impacto do feminismo enquanto críticas teóricas e enquanto movimento social novo. Na mesma altura (década de 60) outros movimentos surgiram, tais como as revoltas estudantis, os movimentos juvenis culturais e as lutas pelos direitos civis, entre outros. Cada um destes movimentos apelava para a identidade social e para os seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, as lutas raciais, os movimentos contraculturais aos pacifistas, etc. Então dá-se o nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a Política de Identidade que se traduz numa identidade para cada movimento.

Assim sendo, segue-se uma pequena análise do que se entende por identidade na contemporaneidade.

Cuche refere dois tipos de identidade que são:

“a cultural (que diz respeito ao sujeito e que é um conjunto de características que permitem ao indivíduo localizar-se e ser localizado socialmente) e a social (diz respeito ao coletivo e dá-lhe a definição de grupo com determinadas características semelhantes)”(Cuche, 1996/1999, p. 31).

A construção da identidade dá-se no interior dos contextos sociais que dirigem a posição dos seus agentes e determinam as suas escolhas e representações.

“a identidade é dotada de eficácia social e cria efeitos sociais reais, por esse motivo não é definitiva e estática, ela constrói-se e reconstrói-se constantemente através de trocas sociais em que aquilo que define é exatamente o que diferencia” (Rijo, 2015, p.37).

De forma vasta, na contemporaneidade define-se identidade como um conjunto de características (físicas e psicológicas) essenciais e distintivas de cada indivíduo, de um grupo social ou de algo eventualmente partilhável.

1.2 - Cultura

Importante é compreender o que comporta ou está implícito ao conceito de Cultura.

Citando Franco (2009) referindo-se a Cuche, a palavra provém do latim e relaciona-se à terra cultivada. No século XVI o conceito expandiu-se passando a assumir-se como ação de cultivar. Em meados do mesmo século ampliou-se novamente o conceito passando a designar o espírito de busca do conhecimento num sentido de construção. A definição continuou a evoluir e no século XIX referia-se ao progresso como uma espécie de elaboração social. É precisamente numa base social que se pretende expor os significados de maneira a contribuir para a reflexão e pertinência deste estudo.

Rijo (2015) citando Tylor, aponta que no ano de 1871 abrange-se numa só palavra todas as realizações humanas, sejam estas de cariz material ou imaterial, e assim afastou-se a ideia de cultura como algo inato e de continuação biológica. Rijo (2015) referindo-se ainda ao autor supracitado, define cultura como o objeto central do estudo da antropologia e elabora o seu conceito clássico de cultura alegando que esta é um

complexo total que inclui conhecimentos, crenças, artes, leis, costumes e qualquer habilidade adquirida pelo Homem como membro de uma sociedade.

Hall (1992/2004), interpreta cultura como o conjunto das condições de interpretações humanas, nomeadamente símbolos e significados, partilhadas por uma determinada comunidade que com estas se identifica e assim se diferencia das restantes comunidades humanas existentes.

Para Cucho (1996/1999), a cultura não deve ser entendida como um dado adquirido, a cultura não é um elemento estático, ela constitui um processo dinâmico de construção, desconstrução e reconstrução.

Refira-se que numa sociedade existem os agentes criadores e os agentes recetores, sendo que os primeiros são os que criam e modificam, e os segundos, aqueles que unicamente a aprendem.

Rocher (1977) define cultura como:

“um conjunto ligado de maneiras de pensar, de sentir e de agir mais ou menos formalizadas que, sendo apreendidas e partilhadas por uma pluralidade de pessoas, servem, de uma maneira simultaneamente objetiva e simbólica, para organizar essas pessoas numa coletividade particular e distinta” (Rocher, 1977, p.198).

Ao se constatar o que a definição anterior comporta, entende-se que não são somente as realizações materiais, mas também as realizações imateriais. Estas últimas remetem para o domínio do simbólico e são decisivas quando se recorre á noção de cultura. Santos (2005), compreende as realizações imateriais como uma maneira que o ser humano tem de gerar comportamentos e de criar reações através do seu potencial simbólico e linguístico.

Assim, entende-se cultura como a aglutinação das realizações materiais e imateriais. Sendo que as materiais dizem respeito ao conjunto dos objetos concretos que resultam da produção humana combinando matéria-prima e tecnologia e as imateriais referem-se a um conjunto de realizações abstratas, não palpáveis, que os seres humanos concebem e que contribuem para a construção da realidade. Estas realizações não têm, à partida, origem em registos formais, são transmitidas pela experiência e prática entre gerações.

Segundo Rijo (2015), passou a existir uma visão mais rica e abrangente do conceito de cultura, levando a uma dupla natureza dos elementos constituintes da mesma, a material e a imaterial, o que completa e dá consistência à definição enquanto sistema simbólico ao mesmo tempo que a complexifica. A autora considera que o simbolismo é um domínio essencial da cultura e que comporta, efetivamente, aspetos que têm a ver com elementos imateriais relacionados com as representações que os Homens elaboram deles mesmos, no que diz respeito aos conjuntos de valores, crenças e códigos comportamentais, entre outros. Nesta perspectiva, os indivíduos que pertençam a uma determinada comunidade devem ter o mesmo significado e significante para determinados objetos, costumes e/ou tradições de forma a encontrar e estabelecer denominadores comuns de convivência e assim, serem transmitidos para gerações vindouras.

Segundo a Declaração universal sobre a diversidade cultural da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) a cultura deve ser considerada como:

“um conjunto de traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos 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”¹ (UNESCO, 2006).

A cultura, enquanto expressão de fundo da vida pessoal e social, alicerça os processos de desenvolvimento, que para serem genuínos e profícuos a deve integrar como elemento indispensável que caracteriza e que serve de sustento individual e/ou coletivo.

1.3 - Identidade Cultural

Segundo Cuche (1996/1999), a identidade cultural é a particularidade que caracteriza e que permite distinguir o “nós” do “eles”, sendo que tal distinção se baseia justamente no começo da diferença cultural.

“A identidade cultural está intimamente ligada aos sentimentos, aos valores e a uma infinidade de aspetos cuja natureza se percebe sendo reflexo das configurações de sentido e que ganham contornos a partir do horizonte da

¹ Fonte: UNESCO no Brasil, 2006 em http://unesco.org.br/areas/cultura/divcult/dcult/mostra_documento

convivência humana – o horizonte por excelência do fenômeno social – que é inerente a toda e qualquer sociedade existente no mundo” (Rijo, 2015, p.40).

A identidade cultural de uma determinada comunidade resulta da sua herança histórica, definindo-se no contexto de um processo de evolução que atravessa o tempo. Pertencer a uma determinada identidade cultural de um determinado local implica um processo de diferenciação do global.

Atualmente, como consequência da instabilidade econômica que veio a agravar nos últimos anos, existe uma grande dificuldade de manutenção dos símbolos identitários, a constante mutação do meio urbano parece conduzir à perda de identidade dos sítios e, conseqüentemente, à perda de identidade cultural dos seus habitantes.

Para Rodrigues (s.d.) citando Santos (1994),

“a sociedade (e/ou grupo) constrói e reproduz a sua identidade através do apego constante ao seu passado, mitológico, histórico e, principalmente, simbólico-religioso. Invertendo a lógica da questão, podemos dizer que as sociedades são resultados de processos (mitológicos e históricos) de (con)textualização e de (des/re)contextualização de identidades culturais, ao longo do tempo” (Rodrigues, s.d., p.3).

Entende-se que as identidades culturais levam à marca por excelência do ser humano, à sua complexidade e à sua dinâmica. Esse fenômeno cria possibilidade de construção de várias abordagens e teorizações. No entanto, entende-se que nenhuma teoria seja suficientemente complexa para, de forma definitiva, dar conta da realidade sócio-cultural. A realidade é sempre muito complexa e dinâmica para ser enquadrada de maneira total numa só teoria. Para Santos (2011), as aproximações com o real só se consolidarão realmente quando as suas testagens forem feitas nesse mesmo real empírico e concreto.

Nesse sentido, não se procura fechar a discussão sobre as identidades culturais neste estudo, apresenta-se somente uma pequena visão de algumas teorias e/ou concepções.

1.4 - Globalização

Castells (1999) considera que a globalização provoca um fluxo migratório massivo de pessoas e uma forte dinâmica na produção, na circulação e no consumo de bens materiais e simbólicos, levando a um multiculturalismo e um hibridismo de culturas e de identidades novas e transculturais. Nela existe um consumismo global de bens culturais e é na mesma que se insere uma estreita interação entre fatores de origem económica e fatores de origem cultural a uma escala mundial.

Segundo Bauman (1998), a globalização gera a compressão, a diminuição do espaço geográfico pelo encurtamento do tempo. O que acontece num determinado lugar tem um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância. Isto acontece através dos modernos meios de transporte e de comunicação.

Citando Rodrigues (s.d.) no seu artigo intitulado de *Património cultural, Memória social e Identidade: uma abordagem antropológica*, considera que

“a globalização no contexto da pós-modernidade, provoca novas (des) territorialidades, transitoriedades espaciais, “não-lugares” e, conseqüentemente, novas identidades, sociais e étnicas. Portanto, no contexto atual da pós-modernidade, a globalização produz, inevitavelmente, uma forte diversificação no processo de construção identitária” (Rodrigues, p.2).

Para a mesma autora, deve-se situar o local no contexto globalizado, porque apesar de todas as tendências de homogeneização, surgem, cada vez em maior número, diversidades e diferenças que caracterizam e distinguem sociedades e culturas no novo sistema mundial.

1.5 – Globalização e identidade cultural

Para Rijo (2015) a identidade cultural local que insere o indivíduo numa realidade sócio cultural particular, também contribui para a definição da identidade individual. Devido a esse fato, a globalização pode ser vista como uma ameaça à identidade cultural e individual, uma vez que interfere na relação entre o local e o indivíduo, introduzindo outras identidades que podem gerar processos de descaracterização social, ameaçando o próprio processo da identidade individual dos sujeitos que

pertencem a uma dada comunidade ou grupo. Este fato é designado por sociólogos e antropólogos por crise de identidade.

Devido ao entender da crise de identidade e da globalização torna-se imperativo salientar a cultura, seja ela nacional, regional ou local, dando visibilidade aos aspetos simbólicos e tendo uma maior consciência do pluralismo cultural numa época em que o aumento da emigração e do hibridismo cultural é proliferado e rapidamente difundido pelas indústrias publicitárias e pelo entretenimento/comunicação de massas (redes sociais, entre outros).

Como consequência das alterações apontadas torna-se importante uma outra consciência reflexiva dando ênfase à identidade e à diferença.

2 – Património e lugares

2.1 – Património material e imaterial

Segundo Peralta (2000), a aceção clássica do conceito de património refere-se

“ao legado que herdamos do passado e que transmitimos a gerações futuras. Ainda que esta definição não tenha perdido validade, não podemos entender o património apenas como os vestígios tangíveis do processo histórico. Todas as manifestações materiais de cultura criadas pelo Homem têm uma existência física num espaço e num determinado período de tempo. Algumas destas manifestações destroem-se e desaparecem, esgotadas na sua funcionalidade e significado. Outras sobrevivem aos seus criadores, acumulando-se a outras expressões materiais. E através da própria dinâmica da existência, estes objetos do passado alimentam, pela sua permanência no tempo, a criatividade de novas gerações de produtores de objetos, que acrescentam elementos às gerações anteriores” (Peralta, 2000, p.218).

Como afirma Ballart (2001), a noção de património surge quando existe a noção de pertença pelo indivíduo ou grupo de indivíduos de um objeto ou de um conjunto de objetos. Segundo o mesmo autor, o que define o conceito de património é a sua capacidade de representar simbolicamente uma identidade. Sendo que os símbolos são meios beneficiados de transmissão cultural os indivíduos mantêm essa identidade através dos mesmos vínculos com o passado. É por esta identidade passado-presente que o indivíduo se enquadra coletivamente como iguais, identificando-se com os restantes elementos do grupo e distinguindo-se dos outros.

O património apresenta-se como uma forma de recuperação eficaz, como algo projetado com a finalidade de identificar o espaço e o tempo. Ele representa, para a sociedade atual, uma necessidade como elemento de referência, de tal forma que se converteu, nos últimos anos, num vasto culto popular, aglutinando um vastíssimo conjunto de elementos e objetos, do individual ao coletivo, do material ao intangível ou imaterial, de um passado mais longínquo a um passado mais recente.

Por outro lado e tal como referiu Peralta (2000), apesar da manifesta homogeneização de diversos aspetos da vida quotidiana contemporânea, verifica-se uma reafirmação das identidades coletivas contrapondo as tendências da uniformização individual. Por variadíssimos locais observam-se movimentos de revitalização e reinterpretação da especificidade cultural que parecem constituir reações locais aos efeitos da globalização. A preocupação com o património face à globalização traduz-se num acréscimo à importância atribuída à preservação do mesmo como elemento de afirmação das especificidades locais.

Segundo Peralta e Anico (2006), o património tem, tal como a identidade, inúmeras e variadas relações.

“Num sentido coletivo, é um elemento fundamental na construção da identidade sociocultural e, simultaneamente, é a própria materialização da identidade de um grupo e/ou sociedade. O património é o “conjunto de bens, materiais e imateriais, que são considerados de interesse coletivo, suficientemente relevantes para a perpetuação no tempo”. O património faz recordar o passado; é uma manifestação, um testemunho, uma convocação do passado” (Peralta & Anico, 2006, p. 3).

Tem em si a função de lembrar acontecimentos, daí a relação com o conceito de memória social. O património expressa a identidade histórica e as vivências de uma população, proporcionando manutenção e preservação da identidade de uma nação, comunidade, lugar, entre outros. É uma herança cultural vinda do passado, vivida no presente e que será transmitida a outras gerações vindouras. Neste sentido e segundo Peralta (2000) citando Prats, o património é uma elaboração social, apenas uma faceta de uma parte do universo das ações humanas, num determinado período de tempo. O conceito do património

“encontra-se relacionado com dois factores que se desenvolvem apenas a partir do século XX: a limitação imposta aos seus proprietários quanto ao

exercício do direito de disponibilidade e de uso dos bens que constituem este património, com a qual se pretende garantir a sua preservação devido ao seu significado colectivo e ao seu valor simbólico; e, em segundo lugar, a fundamentação jurídica destas limitações, com a aceitação e a exigência colectiva do exercício de controlo e conservação em virtude de se considerar como um património colectivo, que expressa a identidade histórica e as vivências de um povo” (Peralta & Anica, 2006, p.21).

Neste caso e considerando a estreita relação entre património e identidade, é sempre um processo seletivo e fragmentado e que pode ser definido como um bem cultural que leva a despertar o sentimento de valor e de identidade, manifestando a própria cultura e construindo uma responsabilização da sua preservação. Importa entender que este aspeto não deixa de ter consequências do ponto de vista do fortalecimento da identidade local, já que a divulgação das especificidades locais enaltece um reconhecimento coletivo e fomentará a estruturação e fortalecimento dessa mesma identidade. Nenhuma sociedade é uma identidade isolada das restantes e, atualmente mais do que nunca, existe um intercâmbio de identidades, no qual as suas implicações não podem ser desconsideradas.

2.2 – Lugares e não lugares

Para a compreensão das cidades e das sociedades/localidades contemporâneas é importante compreender os conceitos de lugar e não lugar abordados ao longo da obra do antropólogo Augé. Citando Sá (2006), o autor constrói e reconstrói o conceito de não lugares surgindo novas questões. Tenta encontrar um terceiro elemento que dê sentido à relação da sociedade atual com o espaço onde se insere. Para a referida autora não lugares entende-se como a oposição aos conhecidos lugares antropológicos, os quais correspondem à grande ligação entre o espaço social que caracteriza as sociedades antigas e que comportam parte da identidade, histórica e relacional, que são simultaneamente forma de compreensão para quem o observa. Assim sendo, não se pode pensar em não lugar sem conhecer a ideia de lugar antropológico, a qual se baseia no espaço vivido por grupos de Homens e que é sempre simbolizado.

É esta simbolização que existe em todas as sociedades que permite tornar compreensível a todos que frequentam o mesmo espaço um certo número de esquemas organizadores, de vínculos ideológicos e intelectuais que ordenam o

coletivo, o social. Um lugar é triplamente simbólico porque simboliza a relação de cada um dos seus pertencentes consigo próprio, com os outros pertencentes e com a história comum existente e o não lugar define-se exatamente pela ausência destas três simbolizações, tendo em conta que é a negação do lugar. Ele remete para

“espaços onde coexistimos ou coabitamos sem vivermos juntos, onde o estatuto de consumidor ou de passageiro solitário passa por uma relação contratual com a sociedade. Estes não lugares empíricos (e as atitudes de espírito, as relações com o mundo que suscitam) são característicos do estado de sobremodernidade definido por oposição à modernidade” (Augé, 1994/2005, p.157).

É neste estado de “sobremodernidade”² que existe a ameaça aos lugares, impossibilitando estes à liberdade a não se ser reconhecido, a ser-se anónimo. Contrapondo esta ideia existem os não lugares que permitem exatamente o contrário, uma liberdade, por vezes excessiva, impessoal ou insignificante numa sociedade fugaz. É devido a estas duas causas que Augé (2005) repensa a cidade atual e alerta para o risco da uniformização.

Citando Sá (2014), são as dicotomias vizinhança/anonimato, heterogeneidade/homogeneidade que permitem pensar na transformação contemporânea da sociedade, tal como a representação do lugar para o tempo passado e a de não lugar para um provável futuro. Pensar nesta última relação (lugar/não lugar) é de certo modo pensar uma realidade que joga entre o que foi, aquilo que é e aquilo que há-de ser.

Segundo a mesma autora, Sá (2014), Augé trouxe para o espaço a questão da alternidade ou da identidade. O autor fez esse transporte porque os processos de simbolização colocados em prática pelos grupos sociais devem inserir e controlar o espaço para serem compreendidos e organizados por si mesmos. Então coloca-se a questão inerente a este pensamento, que é saber de que forma os não lugares podem levar a uma perda nos indivíduos como grupo e como sociedade? Se o espaço propõe e limita as ações, são os indivíduos que interagem no meio dessas possibilidades e definem a vivência urbana, é a substituição dos lugares pelos não lugares que tornam cada sociedade cada vez mais num espaço incógnito, fazendo prevalecer a liberdade do indivíduo em prejuízo do sentido social.

² Termo utilizado por M. Augé em vez de pós-modernidade, querendo assim dar a ideia de continuidade.

3 – Memória social e lugares de memória

A análise antropológica da memória social foi muito influenciada pelas Escolas históricas e sociológicas francesas. A historiografia de Ariès e Nora defende que a cultura popular, a história da vida familiar e a religiosidade são elementos importantes na construção social da memória. Quanto à Sociologia, a influência veio principalmente através do sociólogo francês Halbwachs, o qual era visto como um dos grandes estudiosos da sociologia da memória coletiva. Segundo Silva (2016) referindo-se ao Halbwachs, é na sociedade que os indivíduos normalmente adquirem as suas memórias e é nela também, que se lembram, reconhecem e localizam. Para este autor, a memória, como fenómeno social, é coletivamente construída e reproduzida ao longo do tempo. Assim como o património cultural a memória social é dinâmica, passiva de alteração e seletiva. Seletiva porque nem tudo o que é importante para o grupo fica registado na memória. Assim sendo, não fica gravado para transmitir às gerações vindouras.

Segundo Silva (2016) há uma questão pertinente sobre memória: existe uma memória individual ou ela é necessariamente coletiva? Citando o mesmo autor referindo-se a Halbwachs, a memória individual não está completamente isolada. Ela toma como referência sinais exteriores ao sujeito, ou seja, à memória coletiva. A construção da memória individual só é possível com apetrechos como as ideias e as palavras, as quais o indivíduo não inventa, mas aplica a partir do seu ambiente social.

Existe também a memória histórica, a qual é entendida por Silva (2016) como o passado vivido podendo ser visto de forma descontínua em intervalos de tempo, comportando sucessões de acontecimentos e/ou momentos marcantes na vida de um grupo, de uma comunidade ou de um país, e que viabiliza também, a construção de uma explanação sobre o passado.

A memória coletiva é ininterrupta e está nos alicerces da construção da identidade. Esta enaltece o sentimento de pertença identitária e pode garantir coerência e continuidade unificada do grupo. Ela pode ser entendida como processos sociais e/ou históricos que comprovam, reforçam e reproduzem a identidade de um grupo.

A Antropologia tem atestado que todas as sociedades humanas produzem de maneira distinta objetos, ideias, representações simbólicas e comportamentos que os antropólogos denominam de cultura. É esse património cultural, que pode ser material, ou seja, o que é visível e palpável, como os objetos e as construções edificadas, ou imaterial, o que não é visível, tal como ideias, comportamentos, sistemas simbólicos e religiosos, que são reproduzidos e preservados através da memória social.

Quanto aos lugares de memória, no texto que serviu de base a uma comunicação que Abreu apresentou, nas IV Jornadas Lisboa-Barcelona, realizadas no Centro Português de Design, em Lisboa, em março de 2005, considera que

“os lugares de memória são os "precipitados químicos" de um passado colectivo, e essa qualidade decorre não da definição de um conceito classificatório banal, mas, contrariamente, daquilo que constitui o cerne da sua própria natureza, já que é próprio da sua existência e da sua evidência, cruzar e esclarecer as ambiguidades e as complexidades que se estabelecem entre a construção da memória e a existência da coletividade que lhe subjaz. Por isso, enquanto cristalizações do passado, os lugares de memória podem ser objectos, instrumentos ou instituições, não dependendo a sua definição da natureza concreta que os molda, mas apenas da realidade que os habita: uma realidade de que os mesmos são, então, depositários, enquanto condensações simultâneas do trabalho da História (sedimentações) e afloramentos da perpetuação da Memória (reminiscências)” (Abreu, 2005, p.216-217).

Os lugares de memória são entendidos com documentos e traços vivos, que formam a sua parte essencial no cruzamento histórico-cultural e simbólico-intencional que lhes dá origem, o que os leva a resistir à rapidez da história em direção ao futuro. Neles existe e se exprime o balanço entre a História e a Memória.

Esta teoria dos Lugares de Memória provém dos Seminários orientados pelo historiador Nora, na *École Pratique des Hautes Études*, de Paris, entre 1978 e 1981. Nora ainda antes de se envolver na definição, estudo e teorização desta novo tipo de história ou modalidade da Nova História, que são os lugares de memória definia-se como historiador do presente, mostrando-se particularmente atraído pela compreensão e estudo dos objetos e processos em que a História ainda estava viva. Abreu (2005) baseando-se na teoria do filósofo Nys³, refere que

³ Escola positivista

“É a coabitação dos aspetos materiais, simbólicos e funcionais em que a sua essência deve encontrar-se afirmativamente numa vontade de memória, a qual permite que a teoria dos lugares de memória leve uma via nova e a uma outra conceção histórica” (Abreu, 2005, p.215).

Os lugares de memória são constituídos por um tempo enquanto coisa em-si e enquanto experiência/vivência para os indivíduos, numa realidade material e mental do que resta dos testemunhos de um passado que promoveu referências a uma sociedade que os deixou de ter.

4 – Arte Pública

4.1 – Conceitos de Arte pública

Poucos são os teóricos que apresentam uma definição clara e inequívoca de Arte Pública. A origem da mesma perde-se no tempo, mas segundo Abreu (2015), esta é uma criação relativamente recente, visto que em Roma antiga, Atenas, Egito, Camboja, etc., não existiam coleções privadas que se opusessem e a produção monumental não era assim designada. O mesmo autor situa o surgimento da expressão “arte pública” em finais do séc. XIX, aquando pela primeira vez surgiram sociedades que declaradamente se designavam por promotoras de arte pública, devendo aí ser situado o surgimento da mesma nos tempos modernos.

A diversidade de opiniões sobre este assunto é muito vasta e tem sido objeto de transformações e ajustes. No entanto é pertinente para este estudo, procurar enumerar alguns princípios construtivos do conceito. Não será somente a que não é arte privada e ocupa o espaço público, quando até mesmo o conceito de espaço público é discutível.

Abreu (2015), considera que a arte pública moderna remonta a 2ª metade do séc. XIX na Europa como prolongamento do movimento *Arts and crafts*. Nessa época inspiraram-se nas apresentações estéticas e nos programas artísticos de forma a torna-los seus e divulga-los. Caraterizavam-se, essencialmente, de ornamentação e socialização. No entanto, nos Estados Unidos da América, ligeiramente mais recente, um segundo núcleo com caraterísticas distintas formou-se em torno do movimento *City Beautiful*. Caraterísticas essas que enalteciam a monumentalidade e o ecletismo.

Ao longo do tempo tem havido uma clara confusão para a definição do conceito de arte pública e/ou em espaço público urbano, podendo-se afirmar que muitas vezes usando termos pouco dignificantes, como por exemplo: *plop art*, *drop art* ou *parachuted art* que Silva (2007), citando Quesada, considera que são termos para trabalhos alienados do espaço público sem significância espacial ou temporal com o lugar em que a sua única relação é a dimensão. São obras realizadas para um lugar qualquer.

Silva (2007), citando Remesar, confirma que o termo “arte pública” reúne alguma aceitação a qual é provada em diferentes publicações sobre o tema, muito embora ainda continue alguma confusão em seu redor devido aos diferentes significados que lhe têm sido conferidos.

“A arte pública está fortemente ligada à ruptura com a concepção do monumento clássico, ou seja, à subversão das suas principais características – formas conceituais. Ao detetar o esgotamento da escultura monumental, os artistas modernos foram introduzindo transformações profundas, apresentando projetos que contrariavam o emprego do pedestal, a verticalidade das composições clássicas, a utilização dos materiais nobres, a linguagem figurativa e a subjugação ideológica. Depois de conquistarem a autonomia da escultura pública, impondo uma renovação da linguagem, os artistas passam a encarar o espaço público como um novo território para as suas intervenções plásticas. Surgem então, alguns movimentos artísticos – *Land art*, conceptualismo, entre outros – que vieram impulsionar o desenvolvimento da arte pública e reclamar a sua independência como disciplina” (Regatão, 2007, p.64, 65).

A arte pública não só se impõe de forma autónoma como se subdivide em alguns movimentos artísticos emergentes que subdividem o vasto e aglutinador tema da arte pública.

De acordo com Silva (2007), citando Miles, desde os finais da década de 60 do século XX que diferentes obras de arte contemporânea foram colocadas em espaços urbanos diferenciados, tais como: jardins, edifícios, praças, escolas, hospitais, entre outros, recorrendo a diferentes linguagens visuais e para as quais os seus objetivos eram distintos daqueles que existiam até então. Assistiu-se assim à democratização dos temas abordados. Os assuntos do dia-a-dia substituíram o “triumfalismo decadente, mostrando que a arte pública contemporânea tem um espaço livre para abordar

questões humanas e sociais através de uma contextualização física e cultural” (Silva, 2007, p.65).

Segundo Regatão (2007), outro fato determinante para o alargamento da concepção de arte pública foi a sua condição multidisciplinar, a qual se tornou cada vez mais dominante a partir da altura em que se tornou foco de interesse para outras disciplinas, tais como arquitetura, *design*, ecologia, sociologia, entre outras. Deu-se, também, a evolução de novas formas e práticas escultóricas começadas com o minimalismo e com a *Land art*.

Citando Abreu (2015), a *Land art* trouxe para o campo da escultura novas questões permitindo à mesma desenvolvimento, abandono da figuração e encontro com a abstração

“uma vez que construía estruturas de dimensão monumental que eram concebidas e formuladas à margem de quaisquer propósitos de rememoração ou simbolização, manifestando inequivocamente a dupla intenção de desenvolver a obra de arte ao espaço aberto e de expressar uma relação de simbiose e diálogo com o espaço natural” (Abreu, 2015, p.17),

A falta de limites entre as diversas disciplinas que atuam no espaço público tem contribuído para a dificuldade em definir o que é a arte pública. No entanto, para Silva (2007), encontram-se traços comuns que unem as diferentes concepções. Podendo-se considerar que são dimensões interdependentes e mutuamente influenciáveis. As quais se organizam da seguinte forma:

i) **origem**, esta dimensão relaciona-se com a proveniência da obra: quem a encomendou, quem a patrocinou e quem é o seu proprietário;

ii) **colocação / permanência**, esta dimensão está relacionada com o espaço onde a obra está colocada: interior ou exterior, público ou privado, acessível ou inacessível; e com o tempo de permanência da obra no espaço, ou seja, se é Arte Pública efémera ou permanente;

iii) **processo / objecto**, esta dimensão relaciona-se com o facto de se considerar Arte Pública todo o processo (que passa pelo envolvimento dos cidadãos) que deu origem à colocação da obra num determinado espaço, ou de se considerar apenas Arte Pública o objecto artístico acabado e colocado no

seu espaço, atendendo-se, neste caso, apenas às características formais e estéticas da obra;

iv) **integração**, esta dimensão está relacionada com o enquadramento e com a função das obras no espaço que ocupam, mas também com a percepção que o público tem das obras, que em boa medida é condicionada pelo espaço onde se encontram bem como pelas suas próprias características formais e estéticas;" (Silva, 2007, p.42).

A título de exemplo, a origem de uma obra de arte pode influenciar o seu tempo de permanência num determinado espaço, tal como a sua colocação e a sua integração no espaço em múltiplas vertentes. Depende, também, do envolvimento do público no processo de produção, colocação e/ou percepção do objeto artístico.

Regatão (2007), citando Phillips, confere que faz todo o sentido pensar-se que o público se tornou num elemento principal na conceção e produção da arte pública. Refere também, que a autora defende que a verdadeira arte pública deve estar intimamente ligada a uma nova conceção que envolve o público e que, de uma forma muito geral, ela é simplesmente arte produzida para a comunidade e reconhecida pela mesma.

Lippard (1995), defende que só existe arte pública quando os artistas concebem obras/peças que estabelecem uma relação com as comunidades, ou seja, que refletem um interesse e/ou preocupação pelo público. A autora rejeita as intenções artísticas que não contraem relações com o contexto social, mas também qualquer género de arte que dê pouca importância às características do lugar intervencionado. Defende que a arte pública é criada especificamente para o lugar (*site specific*) e que pode construir múltiplas relações com o espaço físico e histórico. Baseia-se, também, no conceito *place-specificity*, que engloba o espaço físico como um conjunto de elementos ligados à cultura, história e memória do lugar (sabendo que história e memória têm significados diferentes) e que podem ser permanentes ou efémeros (género de criação criada para ter uma curta duração e que pode ter um carácter mais experimental).

Esta marcada preocupação com o público vem de encontro a uma afirmação de Miles (1997), que refere que a questão atual não é a arte pública, mas sim a forma como o público a recebe.

A arte pública

“independentemente, do processo que lhes deu origem, de quem os encomendou, financiou e é seu proprietário, estão colocados em contextos urbanos, de forma permanente ou temporária, facilmente acessível aos cidadãos, e que têm a capacidade de promover a identidade de um lugar junto dos seus fruidores, involuntários e maioritariamente não especialistas proporcionando-lhes um maior contato com a arte” (Silva, 2007, p.46).

Assim, Silva (2007) defende o que vai de encontro à intenção deste estudo. Defende que a arte pública baseia-se num conjunto de objetos/manifestações artísticas criados para um público e lugar específicos.

4.2 - Funções da Arte Pública e a intervenção comunitária

Silva (2007), citando Baca (fundadora do grupo SPARC - *Social and Public Art Resource Center*), afirma que a arte pública não se insere em nenhum estilo ou corrente artística e que se desenvolve independentemente das formas, dos materiais e das dimensões. Podem-se encontrar exemplos de arte pública numa imensidão de locais, ou seja, em qualquer lugar onde as pessoas vivem, trabalham, atravessam ou permanecem nos seus tempos de lazer.

“A Arte Pública pode, também, ter diferentes formas e expressões artísticas: uma escultura, murais, pinturas, mobiliário urbano, edifícios, fontes, performances, música ou festivais, entre outros, e pode ter ainda diferentes funções, tais como: comemorar, melhorar a paisagem visual, ajudar à regeneração económica através do turismo e investimento, ajudar à regeneração artística e cultural, identificar uma comunidade, ou ajudar no melhoramento da qualidade de vida dos cidadãos” (Silva, 2007, p.47).

Abreu (1996), após ter analisado as diferentes funções da arte em espaço urbano, definiu quatro categorias nas quais classifica todas as obras de arte pública: lugares de memória; elementos de qualificação urbana; elementos de animação arquitetónica; e lugares de devoção. Desta forma, as muitas formas que a arte pública pode assumir, correspondem igualmente a múltiplas funções. No entanto, falar das funções da arte pública implica saber, segundo o mesmo autor, quem define, manipula e colhe os seus benefícios.

Na contemporaneidade, segundo diversos autores, as funções que mais aparecem relacionadas com a arte pública são a função de regeneração urbana e a função social, o que faz pensar, segundo Lippard (1995), que são os cidadãos quem colhe os benefícios da arte pública. Estas duas funções por vezes intersejam-se e confundem-se. Devido a esse fator, passar-se-á, neste estudo, a denominar por função de intervenção comunitária e englobar-se-á também o que Catarino (s.d.), citando Senie (pesquisadora sobre arte pública), destacou como a função comunicativa e social da arte pública, assim como a contribuição da mesma para a consciência e identidade de um lugar.

“A perspectiva sobre a qual se entende a Arte Pública como fator de regeneração urbana é iniciada com os diversos programas que visavam a colocação de obras de arte nas cidades como agentes capazes de regenerar e construir um lugar, contribuindo assim para melhorar a convivência e a habitabilidade do ambiente, tanto mais que os “verdadeiros espaços públicos não devem ser entendidos como apenas locais de livre acessibilidade” mas como espaços capazes de “desencadear a vida social” estando o seu sucesso dependente da forma como é recebido pelos seus utilizadores, que terão em conta qualidades como a estética, o conforto, a segurança e a funcionalidade” (Silva, 2007, p.48, citando Regatão).

A função de intervenção comunitária da arte pública começa na sua produção. Ela vai de encontro a necessidades concretas. Não é apenas uma criação artística, mas um produto de uma constatação social. Lippard (1995) afirma que esta função tem sido dada à arte pública sempre que no centro das suas produções artísticas estão preocupações com problemas/questões sociais e com a não representatividade de grupos marginais, provocadas em grande medida pela falta de atuação. Esta preocupação social foi chamada pela autora como novo género de arte pública (*new genre*), o qual podemos definir como qualquer tipo de trabalho artístico que trate, desafie, envolva e/ou consulte o público para quem, ou com o qual, a obra foi feita, respeitando a comunidade e/ou o meio ambiente.

Esta visão da arte pública (função de intervenção comunitária) levou a uma alteração da forma como era vista a arte pública, deixando o seu valor artístico de estar centrado no “objeto” e passando a estar centrado no processo de interação social, ou seja, reside na relação do artista com o público a que se destina a obra/peça. Devendo,

sempre que possível, envolve-lo no próprio processo para que se identifique com o produto.

Assim sendo, a obra deixa de ser, somente, criação do artista (individual) e passa a pertencer a um grupo de pessoas, muitas vezes desmaterializando-se em prol da sua significância social mais do que da condição estética.

Importa então compreender como é que a arte pública pode estimular/ proporcionar a criação de novas formas de diálogo e interação entre os indivíduos. Para Regatão (2007), procura, essencialmente, ultrapassar essas barreiras estabelecendo novas ligações entre os indivíduos, tornando claro o papel da arte, tornando-a acessível a todos.

4.2.1 - Função educativa da Arte Pública

Outra função que muitas vezes é menosprezada é a função educativa, a qual pode estar associada a qualquer uma das outras duas supracitadas ou ter uma existência isolada.

A função educativa da arte pública encerra em si mesma pelo menos duas questões importantes que segundo Silva (2007), são nomeadamente:

“o conjunto de conhecimentos que um indivíduo deve ter para se sentir apto a fruir uma obra de arte pública; e o conjunto de conhecimentos inerentes à obra que a torna num importante recurso educativo e com os quais se pode aumentar os conhecimentos e/ou aprender”(Silva, 2007, p.49).

No fundo, são os conhecimentos do indivíduo e os conhecimentos da peça/obra que entram no jogo da aprendizagem/conhecimento e que por vezes, este jogo entre conhecimentos, leva a que o indivíduo não se prepare para receber e aprender com a obra/peça.

Para Silva (2007), a linguagem específica das artes está intimamente relacionada com a forma de expressão artística, o que faz com que nem sempre se possa intuitivamente transferir para uma linguagem verbal, ou seja, é necessário ter competências para o uso de uma forma de expressão e/ou área artística e conseqüentemente, requer a sua compreensão, o que para tal também é necessário

alguma literacia em artes. Não entrando na problemática do que é a literacia⁴, contudo aceitando que é um conjunto de competências adquiridas por cada indivíduo em contexto formal ou não formal, considera-se neste estudo que a literacia em artes⁵ pode ocupar 3 etapas distintas, tal como refere Silva (2007) citando Hong , que são:

“1ª Literacia em artes como codificação e descodificações simbólicas;

2ª Literacia em artes como resposta às obras de arte;

3ª Literacia em artes como consequência do fazer, criar, como resposta e como reflexão em relação aos objetivos, processos e contextos de arte” (Silva, 2007, p.125).

A segunda etapa é a mais relevante para o presente estudo, visto que a literacia em artes é tida como a maneira para entender as características das formas artísticas, para fazer apreciações críticas e para ter conhecimento do contexto no qual a obra de arte surge e no qual vive.

Devido ao referido, a educação artística ganha uma importância primordial para munir os indivíduos das ferramentas necessárias e para que se sintam aptos a fruir das obras/peças de arte.

Para este estudo é necessário colocar-se a questão: como pode a arte pública fazer parte de um processo de ensino/aprendizagem?

Mesmo que não se preste a devida atenção, a arte pública coexiste em espaços onde se vive, trabalha ou passa tempos de lazer. O que quer dizer que existe uma relação do dia-a-dia com a mesma. O contato diário com as peças/obras pode influenciar positivamente a atitude dos indivíduos perante a arte, ou como refere Silva (2007) citando Holman, leva a uma influência formativa. Segundo o mesmo autor, Silva (2007), para formar públicos para a arte pública é necessário o ensinamento e treino visual em cada indivíduo, como também, algum nível de literacia visual que a obra em si mesma proporciona a esse público.

⁴ Ideia da imensidão de diferentes definições de literacia, consultar o relatório da UNESCO “*Education for All Global Monitoring Report 2006: Literacy for life*”, capítulo 6, páginas 147 à 159, disponível em www.efareport.unesco.org/>

⁵ Segundo o mesmo autor, nos EUA, muitas vezes a literacia em artes é também designada como literacia estética.

Nos últimos anos tem-se vindo a desenvolver mais a educação para os media do que a educação do olhar e da mão, do que a valorização da experiência estética quer nas escolas quer na formação ao longo da vida. Esta pode ser a grande função educativa da arte pública, embora por vezes esquecida.

Silva (2007), define as 8 principais razões pelas quais o indivíduo pode aprender com as peças/obras de arte pública, ou seja, o que pode desenvolver com a arte pública enquanto recurso educativo. As 8 principais razões identificadas pelo autor são:

- a arte pública tem uma relação quotidiana com os gestos e rotinas;
- a arte pública encoraja ao diálogo entre os cidadãos;
- a arte pública estimula o pensamento e a imaginação;
- a arte pública define espaços únicos e específicos, estabelecendo relações entre o observador, a obra e o contexto;
- a arte pública expressa diversas qualidades, crenças e valores de diferentes culturas e artistas, ensinando sobre o passado, o presente e o futuro;
- a arte pública é física e intelectualmente acessível a toda a sociedade;
- a arte pública proporciona a interseção de diferentes campos de estudo;
- a arte pública permite ao observador estabelecer o seu próprio ponto de vista, focar a atenção e construir a sua própria narrativa, incorporando os diferentes estímulos do contexto envolvente.

De forma conclusiva e quase metafórica Abreu (2001) descreve que com a arte pública

“o público nunca está em sua casa e o espectáculo cultural ou mesmo artístico que ali lhe é exposto decorre de uma perspectiva, por assim dizer, em diferido do mundo, na medida em que, por exemplo, no museu, toda a exposição “conta uma história”, condicionando assim, e de que maneira, a recepção e a percepção, por exemplo, da obra de arte” (Abreu, 2001, p. 99).

A experiência com a arte pública flui livremente, é mais orgânica e parte integrante do quotidiano.

5 - Educação artística

5.1 - Conceito(s) de Educação Artística

A UNESCO (2006) afirma que as artes e a cultura são partes constituintes da vida e nelas as funções, as criações e as aprendizagens das mesmas se cruzam. As artes podem ser instrumento tanto na educação formal como na educação não-formal e veículo do conhecimento específico, tal como recurso para outras áreas do saber. A educação artística não diminui as artes a uma ferramenta educacional complementar nem a aborda, somente, nos currículos como um conteúdo ou um tema de estudo. Refere e promove duas abordagens principais para a Educação Artística que podem ser implementadas simultaneamente complementando-se, ou seja, aprender através da arte/cultura e a abordagem aprendizagem das artes/cultura.

Para a referida organização, a primeira abordagem demonstra como se pode utilizar as expressões artísticas e os recursos e práticas culturais, contemporâneos e tradicionais, como utensílio de aprendizagem. Destina-se a recorrer à riqueza cultural, aos conhecimentos e às habilidades das sociedades numa melhor consolidação de aprendizagens interdisciplinares nas mais diversas áreas do saber.

“Os benefícios da introdução das artes e práticas culturais nos ambientes de aprendizagem mostram um desenvolvimento intelectual, emocional e psicológico equilibrado de indivíduos e de sociedades. A educação não só fortalece o desenvolvimento cognitivo e a aquisição de competências para a vida (pensamento inovador e criativo, reflexão crítica, competências comunicacionais e interpessoais, entre outros), mas também aumenta a capacidade de adaptação social e a consciência cultural dos indivíduos, permitindo-lhes construir identidades pessoais e coletivas, assim como tolerância e aceitação, apreciação de outros. O impacto positivo que dá ao desenvolvimento das sociedades abrange o cultivo da coesão social e da diversidade cultural, a prevenção da normalização e a promoção do desenvolvimento sustentável”⁶ (UNESCO, s.d.)

A segunda abordagem (aprendizagem das artes/cultura) realça o valor das perspetivas culturais, das linguagens multiculturais e culturalmente sensíveis através de procedimentos de aprendizagem. Este tipo de abordagem contribui para a

⁶ Tradução eletrónica da página - United Nations Educational, Cientific and Cultural Organization. Arts educations. consultado a 10-3-2017 em <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/arts-education/>

compreensão da importância da diversidade cultural e reforça os padrões de comportamento subjacentes à coesão social.

5.2 - Educação Artística para todos

Indo de encontro às diretrizes lançadas no Roteiro para a Educação Artística editado pela Comissão Nacional da UNESCO (2006) e baseado nos debates acontecidos aquando a Conferência Mundial sobre Educação Artística, realizada em Lisboa, onde se propuseram analisar o papel da Educação Artística na satisfação da necessidade de criatividade e de consciência cultural para o século XXI, no contexto da aprendizagem, os objetivos gerais traçados foram: “desenvolver o direito humano à educação e à participação cultural; desenvolver as capacidades individuais; melhorar a qualidade da educação; e por último, promover a expressão da diversidade cultural” (UNESCO, 2006, p.2).

Com o primeiro objetivo tratou-se de assegurar esta educação para todos, e de todas as idades, visto que todos têm o direito à educação e à igualdade de oportunidades que proporcionem um desenvolvimento completo e harmonioso do indivíduo e à participação na vida cultural e artística. A cultura e a arte são partes essenciais de uma educação completa que leva ao pleno desenvolvimento do indivíduo. Ela é um direito universal para todos os aprendentes.

No que concerne ao segundo objetivo, na conferência supracitada concluiu-se que todos os seres humanos têm potencial criativo, devendo todos os indivíduos participar ativamente em ações e processos de desenvolvimento artístico. Experimentar e desenvolver a apreciação e o conhecimento da arte leva ao desenvolvimento de visões singulares sobre variadíssimos temas, visões essas que de outra forma não seria possível encontrar. Para que todos (crianças e adultos) possam participar na vida cultural e artística é necessário que consigam progressivamente compreender, apreciar e experimentar expressões artísticas que quando criada por outros espelham aspetos da sua existência ou coexistência, os chamados artistas. Junta-se assim, as inteligências cognitiva e emocional e promove-se uma educação mais abrangente levando à reflexão e ao discernimento. As escolas, os museus, os meios de comunicação social e outros eventos/projetos artísticos são portas essenciais de acesso à cultura e arte.

Para se melhorar a qualidade da educação (3º objetivo) e de acordo com o relatório de Acompanhamento Global da Educação para Todos, publicado pela UNESCO (2006), a

educação de qualidade centra-se no seu público-alvo e define-se segundo 3 princípios:

“educação que é relevante para o educando mas também promove valores universais; educação que é equitativa em termos de acesso e saídas e garante a inclusão social em vez da exclusão; e educação que reflete e ajuda a satisfazer, direitos individuais” (UNESCO, 2006, p.5).

Ainda nessa mesma conferência, segundo a publicação da UNESCO (2006), concluiu-se que a educação de qualidade propicia a todos capacidades importantes para atuar com sucesso na sociedade, deve ser adequada, inclusiva e baseada em direitos.

Com o último objetivo, a UNESCO (2006), refere que a arte é simultaneamente manifestação de cultura e meio de comunicação do conhecimento cultural. As culturas e os produtos artísticos e criativos representam formas contemporâneas e tradicionais de criatividade humana que contribuem para a beleza, património e integridade das muitas civilizações, fortalecendo as identidades e valores pessoais e coletivos, tal como a diversidade cultural. A educação artística reforça a consciência cultural e organiza o meio pelo qual o conhecimento é transmitido de geração em geração.

Todos os objetivos supracitados foram reforçados pelo presidente da Conferência geral Davidson Hepburn (2010), no seu comunicado intitulado de *Arts Education and the rapprochement of cultures*, sob o tema geral da 2ª Conferência Mundial de Educação Artística, “*Arts Educations and the 2010 International year for the Rapprochement of Cultures*”, em Seul, o qual salienta também a necessidade de aumentar as plataformas de troca e de recolha de arte/cultura a nível local, nacional e regional de maneira a fazer crescer a sensibilização das expressões culturais das minorias e de outros grupos desfavorecidos, levando ao aumento do respeito e compreensão mútuos para uma coesão social.

Segundo Silva (2003), a educação artística faz uma espécie de contrato com a sociedade e com os seus modos de produção criativa. Impera para a regra e para a cultura, é a ferramenta das opiniões da arte. Estabelece uma participação e integração da cultura. É um processo de atuação e de identificação, onde a cultura popular e a cultura erudita se cruzam e permanecem.

Contribuir para o desenvolvimento da sensibilidade e da criatividade dos indivíduos é uma das grandes finalidades da arte. Na educação do indivíduo esta finalidade pode

umentar as suas possibilidades cognitivas, afetivas e também expressivas quando existe prática.

“Desenvolver o poder de discriminação em relação às formas e cores, sentir a composição de uma pintura e tornar-se capaz de identificar o que está representado, requer trabalho e motivação do sujeito e tem níveis de complexidade diferenciados. A compreensão envolve percepção estética como resposta às qualidades formais num determinado “sistema artístico” e a percepção impõem-se como elemento organizador e identificador das obras, identificando-as, caracterizando-as, constituindo uma teia de significados do mundo do sujeito” (Fróis, Marques & Gonçalves, 2011, p.205).

As artes podem e devem ser fator de interesse ao longo da vida, no entanto, este interesse, ou a falta dele, tem implicações futuras. Entende-se que dificilmente se interioriza ou compreende aquilo com o qual não se tem contato. Aprender e contatar com a arte é primordial para a formação do indivíduo em qualquer idade. Fróis, Marques e Gonçalves (2011) consideram que o contato direto com produções/manifestações artísticas é bastante engrandecedor e que esse mesmo contato é fortemente enriquecido pela interpretação individual levando a uma aprendizagem mais significativa, ou seja, encorajadora, a qual leva os indivíduos de qualquer idade a compreenderem algumas manifestações artísticas através da informação e contato direto com as mesmas. O aprofundamento dos processos de comunicação artística e dos critérios a ela subjacentes são fundamentais para que a educação artística aconteça, para que se vincule a mudança. Ao poder ser relacionalmente justificada, como fonte de conhecimento, estas experiências traduzem dados importantes para a compreensão dos significados da arte e para a organização do saber do indivíduo.

Fróis, Marques e Gonçalves (2011), partilham a ideia de que respondendo às qualidades estéticas e ao desejo de compreender o significado do que é apresentado, através de objetos diversos do quotidiano, leva-se à aquisição contínua de uma bateria de respostas diferenciadas. Estas constituem o objetivo do desenvolvimento estético e artístico e o desenvolvimento estético e artístico exige a organização de ações que iniciem os indivíduos, ou seja, que lhes deem continuidade de aprendizagens através da observação direta de intervenções artísticas, visto que esta é a fonte mais importante da inspiração artística.

“As artes são produções culturais que precisam ser conhecidas e compreendidas pelos indivíduos, já que é na cultura que nos constituímos como sujeitos humanos. É necessário entender que as culturas não são apenas produtos, mas também produtores da esfera sociocultural; que sensibilidades artísticas são historicamente construídas e próprias de cada grupo cultural; que as artes são expressões de identidades e culturas e a sua compreensão requer conhecimento dos parâmetros que a regem e que transcendem o gosto pessoal (que também é histórico e socialmente construído). O que se pode aprender ao longo da vida está diretamente relacionado ao repertório de experiências vividas. Portanto, é importante criar oportunidades para que os indivíduos entrem em contato com as mais variadas formas de música, dança, teatro, artes visuais” (Almeida, 2001, p.15, 16).

Segundo as indicações do Roteiro para a Educação Artística da UNESCO (2006), qualquer abordagem desta espécie deve ter em conta e como princípio a(s) culturas a que o educando/destinatário pertence de forma a criar confiança e gerar um grande apreço pela cultura de cada um e um respeito pelas diversidades culturais.

6- Síntese do capítulo

Identidade e cultura são dois termos que, por vezes, aparecem como definição um do outro ou em conjunto na expressão “identidade cultural”. Considerou-se importante perceber as concepções de cada um dos termos ao longo dos tempos para melhor entender o que comporta a identidade cultural na contemporaneidade. Contemporaneidade esta que se caracteriza pela chamada crise de identidades devido à globalização, ou seja, a globalização por vezes é vista como ameaça à identidade cultural e individual. Sucede-se assim, uma abordagem à temática da globalização e da sua relação com a identidade cultural.

O património é um conjunto de bens materiais e imateriais, é um testemunho do passado, em si lembra acontecimentos, expressa identidade histórica e vivências de uma população. Considera-se de interesse para este estudo, tal como a teoria de Augé sobre os lugares e não lugares da pós-modernidade.

Sabendo que é na sociedade que os indivíduos normalmente adquirem as suas memórias e que é nelas que se reconhecem e localizam achou-se pertinente abordar a temática da memória social e dos lugares de memória em conjunto, visto que ambos são de domínio e existência coletiva passada.

Entende-se primordial refletir sobre a concetualização de arte pública, devido ao termo não ser consensual e se ter vindo a subdividir em movimentos artísticos emergentes e, acima de tudo, porque o presente estudo refere-se a um projeto de arte pública em contexto educativo. Assumindo que a arte pública é exposta em contexto urbano e é de fácil acesso aos cidadãos analisa-se as funções da arte pública e ainda, mais especificamente, a sua função educativa e as questões que comporta enquanto recurso educativo.

Sucedese uma abordagem ao conceito de educação artística indo de encontro às diretrizes lançadas pela UNESCO (2006) e visto que a mesma considera que as artes e a cultura são partes integrantes e essenciais de uma educação completa e que esta é um direito universal. Explana-se então, a educação artística para todos na sua dimensão de contributo para o desenvolvimento

Capítulo III

ESTUDO DE CASO - a vila de Alhos Vedros

1– Contextualização histórica de Alhos Vedros

A vila de Alhos Vedros fica situada no concelho da Moita do distrito de Setúbal. É sede de freguesia, a qual era em 2011, composta por 15.050 habitantes e com uma densidade populacional de 908,8 habitantes por km² segundo os dados do Instituto Nacional de Estatística, publicados pela Junta de Freguesia na sua página oficial *online*.

O nome de Alhos Vedros, partindo dos conhecimentos do Padre Carlos Alves, deriva do latim “Allius Vetus” que significa “outros velhos”.

Segundo o mesmo padre, estudioso da história local, não se sabe quando foi a origem da vila, no entanto os textos mais antigos onde se faz referência à Igreja Matriz local remontam ao ano de 1298.

Citando Santos (2015),

“é sabido que D. Afonso Henriques, no movimento de reconquista do território peninsular, então ocupado pelos mouros, chega a Palmela em 1147, ano em que se dá início a alguns avanços e recuos territoriais entre cristãos e árabes. A conquista definitiva da vila só acontece no ano de 1205 com D. Sancho I” (Santos, 2015, p.9).

A povoação vai-se consolidando como vila até ganhar autonomia municipal no século XV, visto que constituía um dos principais centros administrativos da margem sul do Rio Tejo desde meados do século XIII. Sede do então denominado Concelho do Ribatejo. Segundo o historiador local Vargas (2007), sabe-se que em finais do século XIV Alhos Vedros era uma localidade muito pretendida por gentes da corte e era local de passagem entre Palmela e Lisboa.



Figura 1. Antigo brasão da vila de Alhos Vedros, aquando a mesma pertencia à Ordem Militar de Santiago

O mesmo autor, Vargas (2007), afirma que durante o reinado do Mestre de Avis e quando o mesmo estava a fazer luto pela morte da sua mulher, devido à epidemia da época, D. João I refugiou-se em Alhos Vedros, tendo ficado instalado no Palácio que pertencia a seu filho bastardo D. Afonso, situado, muito provavelmente, no Cais do Descarregador, vulgarmente conhecido pela população local por Cais Velho. No local, onde ainda hoje, está o Palacete dos Condes de Sampaio, que segundo historiadores locais já não tem a edificação original, ou no Palácio da Graça, ao lado da Quinta da Graça, a qual até meados do século passado ainda estava habitável.

Foi entre os séculos XIII e XVI (quando foi concedido o foral a 15 de dezembro de 1514) o período áureo da história da vila. A ligação com a corte e com o início da época dos descobrimentos portugueses pelo mundo é testemunhado em documentos históricos comprovados pelo historiador Vargas (2007) no seu livro intitulado de “Aspetos da História de Alhos Vedros (séculos XIII a XVI)” e, ainda hoje à vista de todos, testemunhado pelo Pelourinho que se apresenta bem ao estilo manuelino.

Segundo informação proveniente da Câmara Municipal da Moita, importante será referir que em 1855 a vila já se apresentava menos desenvolvida que outras localidades circundantes e deixou de ser sede do Concelho do Ribatejo de outrora, devido ao início do regime liberal e à reorganização do mapa político-administrativo. Primeiramente, incorporada no concelho do Barreiro e posteriormente no Concelho da Moita, tal como está até à atualidade.

Contudo, cabe a este estudo contextualizar a vila no século passado. Compreender os fatos do passado e ao longo do século para entender a sensação de perda que existe na memória da população alhosvedrense.

No que concerne ao número de habitantes a Junta de Freguesia de Alhos Vedros afirma que a população teve um crescimento muito lento e gradual até meados do século XX, continuando a freguesia de Alhos Vedros a ter uma vertente rural acentuada. Contudo, com as migrações internas do país, com o desenvolvimento dos caminhos-de-ferro e com a industrialização instalaram-se na vila pessoas oriundas de outras zonas de Portugal na procura de uma vida melhor e de trabalho operário (primeiro os chamados “ratinhos” que eram famílias numerosas para fazer trabalho sazonal oriundas da Beira Baixa e da Beira Alta e, posteriormente, população vinda do Algarve e do Alentejo).

A freguesia de Alhos Vedros perdeu população com a desanexação da Baixa da Banheira que se formou freguesia pelo Decreto-Lei nº47513 de 26 de janeiro de 1967.

Em termos de indústria na vila de Alhos Vedros, o setor corticeiro foi o mais significativo até ao final dos anos 70, sucedendo-lhe o setor têxtil numa grande expansão até à década de 90, segundo a informação na página *web* da Junta de Freguesia referente à história local. A indústria corticeira mudou radicalmente a imagem do aglomerado urbano, fazendo-o assemelhar-se a uma vila fabril. Entre as décadas de 40 e 70 o crescimento urbano foi muito significativo e com ele surgiram alguns bairros periféricos no sentido oposto ao esteiro do Rio Tejo. Nesta época alterou-se, também, a estrutura urbana do núcleo antigo da vila havendo uma substituição tipológica.

De forma sucinta e citando Santos (2010), na sua publicação no seu *blog* sobre os 500 anos de Alhos Vedros, relativamente ao desenho urbano, primeiramente (até meados do século XX) preencheu-se a malha e posteriormente, com a indústria local espalhada, criaram-se pequenos bairros envolventes à vila antiga.

Com o que se apresenta, a maior parte dos traços e vestígios do passado (património) tem vindo progressivamente a desaparecer diluindo-se assim a identidade da vila. Atualmente, e em especial nos últimos 30 anos, tem vindo a sofrer um rápido processo de suburbanização o que tem descaracterizado e proporcionado a perda de algumas das características tradicionais locais, passando a ser uma vila essencialmente dormitório como tantas outras localidades pertencentes à zona metropolitana de Lisboa.

Entre as gentes de Alhos Vedros continua a existir alguns vestígios do passado e uma memória coletiva viva de uma vila com características próprias, com história significativa e diferenciada e, também, com a sensação quase coletiva que se tem vindo a perder património, serviços e lugares de acesso públicos, dando lugar a uma população muito heterogénea e bastante envelhecida, acompanhando a tendência geral do país e comprovada pelo Instituto Nacional de Estatística com o resultado dos Censos de 2001 e 2011, onde a população, com mais de 65 anos, desta freguesia sobe de 15,7% para 16,2%.

2 - Lugares de interesse patrimonial em Alhos Vedros

A sensação de perda existente por entre a população alhosvedrense também se refere ao património e a alguns lugares de vivência coletiva que existiam em Alhos Vedros, privados ou de cariz público, no entanto com grande importância coletiva.

Como o referido neste estudo, a vila situa-se na extremidade de um esteiro do Rio Tejo e como não podia deixar de ser tinha grande tradição relacionada com o rio. Como lugares de valor patrimonial e ainda com alguns vestígios visíveis existem os moinhos de maré, de onde se destacam o Moinho da Charroqueira e o Moinho do Cais, o próprio Cais de Descarregador e as suas embarcações tradicionais do Tejo, que ali atracavam de maré em maré, e ainda as salinas com as suas safras sanzonais. Não tendo diretamente a ver com o rio, mas também situado no mesmo cais, existe o Palácio dos Condes e Marqueses de San Payo.

De origem remota existe em Alhos Vedros o Poço mourisco e o Pelourinho manuelino. Este último, junto ao antigo hospital da Santa Casa da Misericórdia e da sua capela construída posteriormente.

A existência da Igreja Paroquial de Alhos Vedros é documentada, segundo o padre atual, desde o final do século XIII. Esta foi intervencionada e encontra-se em bom estado de conservação.

A indústria corticeira encontrou lugar em Alhos Vedros. Distribuída por toda a vila chegando a atingir, segundo informação da Junta de freguesia de Alhos Vedros, nos anos 60/ 70 do século XX, mais de 40 fábricas em pleno funcionamento. Sendo propriedades privadas estão quase todas ao abandono ou servem de armazéns para outras funções.

A fábrica da cal (conhecida pela população como forno da cal), as indústrias têxteis e o comércio local levaram, também, a uma grande agitação de pessoas nesta vila que era conhecida por ser uma vila de operários e trabalhadores. Atualmente, esses edifícios e casas de comércio estão ao abandono ou subaproveitados.

Destacam-se ainda outros lugares de valor patrimonial em Alhos Vedros, os quais segundo informação oral da população e da Junta de Freguesia de Alhos Vedros, foram inaugurados e extintos ao longo do século passado, tais como a praça que existia no Largo do Mercado, onde atualmente é um polo da Biblioteca Municipal, o cineteatro (inaugurado na década de 40), a Cooperativa Operária de Crédito e Consumo, a antiga estação ferroviária e algumas coletividades, embora estas últimas

ainda estejam em funções, de onde se salienta a Sociedade Filarmónica Recreativa União Alhosvedrense (SFRUA), inaugurada em 1869.

3- Lugares de interesse patrimonial selecionados

Realizou-se uma seleção de lugares da vila de Alhos Vedros a intervencionar artisticamente, de forma a relembrar e reforçar o valor patrimonial, com os seguintes critérios: terem sido lugares de interesse público e significativos para a vida social e comunitária da vila, terem existido em plena função na 2ª metade do século XX e existirem documentos que o provem por estarem extintos na atualidade ou encerrados. Lugares que ainda existem na memória coletiva e viva e fazem parte da História recente de Alhos Vedros.

3.1 - Lugar do largo do jardim

O lugar do Largo do jardim, como foi e ainda é conhecido pela população local mais idosa, fica situado na Praça da República, zona bem central da vila.

Como em quase todas as vilas portuguesas e a partir de meados do século XX a população dirigia-se a um jardim para assim tirar os seus retratos individuais ou em pequeno grupo. O jardim, outrora existente nesta praça, não era diferente dos demais o que é comprovado pelas fotografias que remontam à época. O Largo do jardim era composto pela emblemática e grande palmeira (existente até ao ano 2015), um pequeno lago e mais alguma vegetação como árvores, arbustos e plantas com flores. A bica da água comunitária e o coreto que remontam o ano de 1909, ainda existem no local. Neste largo juntava-se a população com as suas bilhas de barro, as quais eram colocadas em fila marcando a vez do seu proprietário, enquanto este descansava e conversava com a vizinhança até poder encher a bilha e levar a água para casa. Ouviam-se as bandas musicais tocarem à sombra da vegetação, tiravam-se fotografias/retratos, ou seja, era um local central, agradável e de convívio como considera alguma população quando se refere a este lugar que, atualmente existe em forma de largo ou praça, mas com características muito diferentes e pouco acolhedoras, devido à intervenção de requalificação integrada no projeto POLIS no início do século XXI.

Segue-se a recolha fotográfica comprovativa da vida quotidiana do lugar.



Figura 2. Homens da família
Fonte: Faustino Tarouca, 1954



Figura 3. A bica da água
Fonte: M^a Emília Valentim, 1948



Figura 4. Amigos
Fonte: Fautino Tarouca, 1951



Figura 5. Junto à palmeira I
Fonte: Faustino Tarouca, 1958



Figura 6. O Coreto
Fonte: M^a Emília Valentim, 1948



Figura 7. O lago
Fonte: António Sousa, 1953



Figura 8. Quotidiano no largo do jardim
Fonte: Faustino Tarouca, década 50



Figura 9. Juntos na palmeira
Fonte: Faustino Tarouca, década 50



Figura 10. Juntos na palmeira II
Fonte: Faustino Tarouca, Década de 60



Figura 11. Amigos no jardim
Fonte: Faustino Tarouca, 1951

3.2 - Lugar do largo do mercado/ praça

Para o lugar do largo do mercado foi encontrado um excerto de um texto sobre o referido largo, escrito pelo padre da paróquia local, Alves (2015), no seu livro intitulado “Subsídios para a História de Alhos Vedros 2”. O Pe. Carlos Alves tem-se dedicado á investigação e contribuição para a história da vila de Alhos Vedros, encontrando-se na paróquia desde 1969 até à atualidade.

Refere o padre que por vezes ainda recebe correio com a seguinte direção: Igreja Paroquial- Largo do Mercado- Alhos Vedros. Fato que não estranha visto que quando o mesmo chegou à vila o mercado fazia-se no largo a nascente da Igreja, ao ar livre, em pequenas bancadas ou sobre panos estendidos no chão. Aí chegavam os vendedores com produtos dos campos cultivados ou animais criados pelos próprios.

Onde atualmente se ergue a Biblioteca ergueu-se um pré-fabricado, em madeira, ao qual a população chamava-lhe praça. Nele vendia-se de tudo, como no mercado de rua, mas também peixe, carne e outras coisas mais. Mais tarde, no mesmo espaço do pré-fabricado, foi construída uma praça com uma construção mais resistente e

duradoura, com bancadas, com sanitários e tudo o mais que diz respeito a uma praça. Vendia-se de tudo como no pré-fabricado, mas com outras condições.

Segundo o referido padre, havia entendimento entre os vendedores da rua e os vendedores da praça e por vezes forneciam-se uns aos outros com o objetivo comum de conseguir um certo lucro de forma honesta.

Esse mesmo largo, servia, em ocasiões de festas, para largadas de toiros e para a festa da Nossa Senhora dos Anjos, padroeira da vila. Motivos de forte animação.

No passado, o largo de que se fala, era parte integrante da Igreja paroquial. Era o adro. Nele as pessoas podiam conviver, dançar, comer o que traziam de casa, particularmente nos dias festivos.

Segue-se a recolha fotográfica comprovativa da vida quotidiana do lugar do Largo do mercado/prança.



Figura 12. A feira anual
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50



Figura 13. A tourada
Fonte: Faustino Tarouca, Década de 60



Figura 14. A praça
Fonte J. F. Alhos Vedros, 1968

3.3 - Lugar do Hospital concelhio

Segundo Pires (outubro 1999), o ano de 1936 ficou marcado na vila de Alhos Vedros pela inauguração do Asilo-Hospital, o qual estava a ser sujeito a reformulações e remodelações desde o ano anterior. Segundo informação cedida da Santa Casa da Misericórdia de Alhos Vedros, o evento foi grandioso e solene para a época e no final desse mesmo ano (1936) já tinham estado internadas quinze pessoas e nos anos posteriores estiveram internados sempre mais de vinte doentes. A Santa Casa da Misericórdia disponibilizava perto de 3.000 escudos anualmente, para o seu funcionamento, não incluindo os honorários do médico e do enfermeiro.

Segundo a mesma fonte (Sta. Casa da Misericórdia de Alhos Vedros), inicialmente, o asilo recebeu quatro idosas que ali permaneciam diariamente de forma confortável, passando no ano seguinte a sete idosas e sempre com o intuito de alargar o número quando houvesse aumento de verbas.

Citando Pires (outubro 1999), na sua publicação *online* intitulada *Misericórdia de Alhos Vedros*, em 1939, por iniciativa de um grupo de senhoras, criou-se a maternidade. Refere que na ata da assembleia geral que retrata este feito, nunca citando os nomes das mesmas, que mereceram o reconhecimento das outras pessoas. A compra do equipamento e do material básico necessário para a maternidade custou 2.706 escudos e 30 centavos e que essas senhoras, com a sua persistência, conseguiram angariar 1.969 escudos e 80 centavos.

Na década de sessenta passa para a administração central da Misericórdia o hospital-asilo o qual foi, entretanto, ampliado e no mesmo foi colocada uma lápide (1962), onde nela estava inscrita a homenagem da população aos Srs. Dr. Miguel Rodrigues Bastos (Governador Civil) e Sebastião da Encarnação Mira (Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Alhos Vedros) pela dedicação e por a eles deverem a construção do Hospital, o qual tinha sido inaugurado pelo Ministro da Saúde de então no dia 8 de Dezembro de 1960. Estas ampliações aconteceram primeiro no edifício anexo ao hospital que funcionou como enfermaria e depois no edifício a que se costuma chamar “a parte velha”. Melhorou a qualidade dos serviços e aumentou o número de utentes. No entanto, em primeiro lugar saíram as freiras, logo após à revolução do 25 de abril, depois, em 1986, fechou a maternidade onde tanto bebé da vila e de toda a zona envolvente nasceu, dando continuidade às consultas e cuidados de enfermagem até ao início do século XXI.

Em conversa com Maria João Fatia, natural e residente de Alhos Vedros, uma das primeiras administrativas do Hospital Concelhio de Alhos Vedros, atualmente com 81 anos, o hospital foi o local onde tanta gente emblemática da vila trabalhou “... quem, das gentes locais, não se lembra ou já ouviu falar das parteiras Gilda, Corália, Augusta e Aurora; dos motoristas da ambulância o Ti Zé Lopes e o Sr. Álvaro Pina (também escriturário); dos Drs. Pinho e Mel, Barrancos Fino, Neves da Costa, António Santos Correia e também o Dr. Elias; e ainda das enfermeiras Adelaide, Alice e Aurora, entre tantas outras pessoas que fizeram parte da vida daquele Hospital que também era Concelhio.”

Fecharam-se as portas, entaiparam-se as janelas, pintou-se a fachada do edifício de branco e assim permanece até hoje o hospital propriedade da Santa Casa da Misericórdia.

Segue-se a recolha fotográfica comprovativa do edifício e da vida quotidiana do lugar



Figura 15. Hospital concelhio
Fonte: <http://estoriasdeoutrosvelhos.blogspot.pt/2007/05/o-hospital.html>, Início Séc. XXI



Figura 16. No largo do hospital
Fonte: António Sousa, 1951



Figura 17. Procissão Junto ao hospital I
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968



Figura 18. A ambulância da vila
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968



Figura 19. Procissão junto ao hospital II
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968

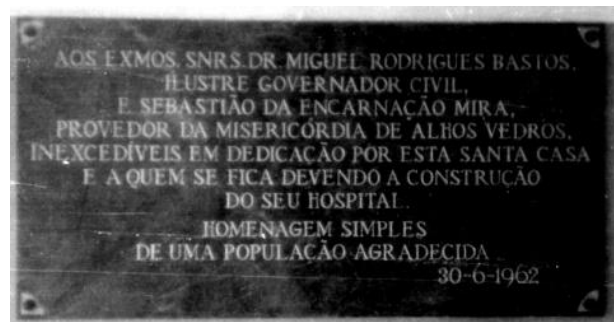


Figura 20. Homenagem
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968



Figura 21. Sala de enternamento
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968



Figura 22. Nascimento
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1968

3.4– Lugar da Cooperativa antiga (Cooperativa Operária De Crédito e Consumo)

Segundo a lápide que até há poucos anos estava na fachada principal do edifício, a Cooperativa de Alhos Vedros foi inaugurada em maio de 1916. Fazia parte das muitas cooperativas pertencentes à Aliança Cooperativa Internacional que abrangia 51 países distintos.

Segundo o Boletim Cooperativista (julho, 1962), no 40º dia Internacional da Cooperação apontava-se que o movimento cooperativo tinha tomado o mundo com as proporções que atingiu. O dia Internacional da Cooperação era a prova da eficácia dos métodos cooperativos ou do seu poder de assegurar à humanidade o bem-estar social e económico.

De maneira a ilustrar a importância para a época desta cooperativa e a partir de um excerto da reportagem da festa do 46º aniversário da Cooperativa de Alhos Vedros, realizada por João José de Brito Arroja (membro da Comissão Cultural), no Boletim Cooperativista, nº105 de julho de 1962, quando a comemoração do seu 46º aniversário⁷.

Segue-se a recolha fotográfica comprovativa do edifício e de parte do seu interior.

⁷ Ver anexo A



Figura 23. Fachada com lápide I
Fonte: António Sousa, 2000



Figura 24. Fachada com lápide II
Fonte: Faustino Tarouca, 1997



Figura 25. As meninas da cooperativa
Fonte: António Sousa, 1960



Figura 26. Comercio na cooperativa
Fonte: Daniel Silva, década de 60

3.5– Lugar do Cais Velho e as suas embarcações tradicionais do Rio Tejo

Pelo que se referiu na contextualização histórica da vila, também a história do cais remonta a idade média e, como é espetável, nesta vila ribeirinha situada na margem sul do Estuário do Tejo teria que haver tradição de transportes entre as duas margens.

Ao Cais do Carregador, conhecido por Cais Velho entre as gentes locais, chegavam carroças, carretas de bois e galeras carregados de produtos, tal como, mais tarde, as camionetas dos empresários. Tudo com o objetivo de serem transportados esses produtos de barco para a cidade de Lisboa.

Segundo a publicação do Ecomuseu Municipal do Seixal (2007), até ao século XIX qualquer embarcação miúda de tráfego fluvial era designada pelo povo de barca. Foi a partir dessa altura, e pela grande atividade naval que fez sentir, que se desenvolveram

as embarcações com características e dimensões adaptadas às necessidades de então. Entre as embarcações consideradas tradicionais do Tejo e que tiveram mais destaque nesta zona ribeirinha destacam-se os botes, as fragatas e os varinos. Estes encontravam-se atracados no cais a descarregar e à espera da mudança de maré para, assim, poderem transportar produtos agrícolas, cortiça, entre outros muito diversos para Lisboa.

No esteiro que termina em Alhos Vedros, no que se refere ao transporte de cargas, as embarcações mais utilizadas foram as fragatas e os varinos, embora os marítimos costumassem designar ambos por fragatas, ou seja, o termo era usado para qualquer barco de carga à vela e de grandes dimensões que navegasse pelo estuário do Tejo.

Segundo o catálogo *Barcos e memórias do Tejo* (2007), editado pelo Ecomuseu Municipal do Seixal, existiam muitas semelhanças entre os varinos e as fragatas. Ambos possuíam um só mastro com caimento para a ré que segurava uma vela latina quadrangular e uma ou duas velas triangulares. Por sua vez os varinos apresentavam fundo chato, proa redonda e eram utilizados para a navegação das águas pouco profundas dos braços do rio e esteiros. Em geral, comportavam menos de 50 toneladas.

No mesmo catálogo refere-se que as fragatas apresentavam fundo redondo e proa direita com maiores dimensões, embora a sua capacidade de tonelagem fosse variável. Era uma embarcação relativamente rápida devido à sua quilha.

A pintura das embarcações e a sua manutenção era feita com o menor custo possível, geralmente realizada pelos marítimos. Eram os marítimos que também preparavam as tintas, as quais resultavam da adição de pó corante com vários óleos. As atuais pinturas que se encontram em diversas embarcações, segundo fontes orais, terão tido origem no início do século XX neste concelho da Moita ou será influência da pintura dos moliceiros da região de Aveiro, visto que lá foram construídas diversas embarcações com destino ao Tejo e de lá vieram alguns marítimos e trabalhadores de construção naval.

Para trabalhar nestas embarcações existiam 3 categorias profissionais, as quais eram: os Moços, os Camaradas e os Arrais. Sendo que, estes últimos eram os comandantes das embarcações.

O património marítimo fluvial do Estuário do Tejo, incluindo o de Alhos Vedros, nas suas duas vertentes (material e imaterial) constitui a marca de uma profunda relação histórica e cultural das povoações ribeirinhas com o rio.

Segue-se a recolha fotográfica comprovativa da vida quotidiana do lugar do cais e das suas embarcações tradicionais.



Figura 27. Carga

Fonte: C. M. Moita, década de 80



Figura 28. Frontão

Fonte: António Sousa, década de 40



Figura 29. Galera

Fonte: Faustino Tarouca, década de 40



Figura 30. Quotidiano no cais

Fonte: J. F. Alhos Vedros, década 50



Figura 31. Descanso

Fonte: Faustino Tarouca, década de 50



Figura 32. Galeras

Fonte: J. F. Alhos Vedros, década de 60



Figura 33. Carregadores I
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1940-45



Figura 34. Carregadores II
Fonte: J. F. Alhos Vedros, 1940-45

3.6 – Lugar das Salinas

As salinas preenchem uma grande parte das margens ribeirinhas, conhecidas pelo manto branco que, no verão, envolvia o Rio Tejo.

Segundo informação cedida pela Câmara Municipal da Moita, a exploração do sal na zona entre a Moita e o Barreiro, remonta ao Neolítico final e Calcolítico (milénio IV/III a.c.), a qual consistia na evaporação da água salgada pelo aquecimento através do fogo. Alho Vedros acompanha o processo de povoamento pós reconquista, o que antecipa e impulsiona o surgimento de instituições administrativas locais. O sal e a sua importância são evidentes nas mais antigas documentações conhecidas e confirmadas nos séculos posteriores.

Numa zona difícil de dominar e rentabilizar economicamente, devido à sua condição específica e geográfica, os colonos transformaram-na em local habitável, alterando a paisagem com a criação de salinas e com o plantio de vinhas, ao ponto do seu sal e salinas ser regulamentado pela corte. Segundo o historiador Vargas (2007), as referências da existência de sal em Alhos Vedros remontam a 1319, através de um documento que sentenciava os moradores ao pagamento da dízima do sal aos seus rendeiros.

No que diz respeito à formação do sal, segundo a publicação realizada pelo Centro de Interpretação Ambiental da Câmara Municipal da Moita (2013), intitulada de “Sítio das marinhas”, as condições climatéricas são determinantes para a cristalização do sal, sendo mais rápida a evaporação da água em clima quente e ventoso, daí que a produção do sal se iniciava na Primavera e terminava no Verão. No final do mês de abril os salineiros iniciavam a preparação das salinas. A marinha era seca, limpa de lamas e limpa de areias que se acumulavam. Reconstruíam-se os muros e desobstruíam-se os canais. Após estas tarefas procedia-se à curação da talharia

(operação que consistia na cobertura e endurecimento dos fundos com argila) de forma a torna-los impermeáveis às infiltrações de água-doce e para evitar a junção de partículas arenosas que sujavam o sal.

Após a preparação referida deixava-se entrar a água do rio no viveiro (maior compartimento e que possuía a cota mais elevada de água) por uma porta de água aberta na marinha em maré cheia. Posteriormente, a água era encaminhada para as superfícies de evaporação (caldeirões e caldeiras), onde ficava a moirar e a evaporar. No fundo dos caldeirões e das caldeiras depositavam-se diversos corpos da solução (limos e outros detritos) e aumentava o grau de salinidade.

Quando nas orlas das caldeiras se começava a formar cristais de sal o marnoteiro ou salineiro media a salinidade das águas com um pesa-sais para encaminhar a mudança da solução para as cabeceiras e para a talharia quando atingisse os 25 graus *Baumé*. Nos talhos, com 10 cm de altura de água, formavam-se cristais de sal à superfície, posteriormente, agitavam-se as águas de forma a empurrar esses cristais para o meio desses mesmos talhos. Com grande habilidade manual era a altura da colheita de maneira a se evitar que se desagregasse o casco ou ferisse os fundos e assim se garantia a pureza do sal.

A redura ou reparação era feita pelos salineiros, com um rodo comprido num movimento de vaivém. Rido e amontoado, o sal permanecia nas barrachas escorrendo até ser carregado com dois punhos em madeira para as canastras e levado e acumulado nas eiras, onde se construíam as serras de sal que eram cobertas de junça para melhor o conservar e proteger.

As marinhas eram designadas pelos seus nomes próprios, entre outras marinhas de Alhos Vedros, destacam-se a Marinha da Ponte e a Marinha do Porto Velho. Esta última foi, realmente, a última a ser abandonada, deixando assim de existir nesta vila a extração do sal.

Segundo informação proveniente da Câmara Municipal da Moita a decadência da exploração do sal deve-se a vários fatores, mas, principalmente, às intempéries do inverno e à fragilidade das estruturas das marinhas, à utilização do frio na conservação dos alimentos e à poluição que fez com que os importadores estrangeiros deixassem de se interessar pelo sal oriundo do Tejo. Devido ao desenvolvimento da indústria na zona, o sal passou a ter impurezas químicas, como por exemplo mercúrio. Estas impurezas provinham das descargas de resíduos industriais para o rio, os quais eram bastante prejudiciais para a saúde.

Atualmente ainda se consegue avistar o desenho de algumas marinhas nas bermas do rio. Não são preparadas e permanecem ao abandono á espera que o tempo as apague como apagou a profissão de salineiro da tradição das gentes alhosvedrenses.

Segue-se a recolha fotográfica comprovativa da vida quotidiana do lugar das salinas com os seus salineiros.



Figura 35. Marinha da Ponte
Fonte: José Nascimento, década de 60



Figura 36. Marinha do Porto Velho I
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50



Figura 37. Marinha do Porto Velho II
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50



Figura 38. Marinha do Porto Velho III
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50



Figura 39. Marinha do Porto Velho IV
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50



Figura 40. Marinha do Porto Velho V
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50



Figura 41. Os salineiros
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50



Figura 42. O salineiro
Fonte: Faustino Tarouca, década de 50

4 – Projeto artístico: roteiro artístico-cultural- Lugares da Memória

4.1 – Contextualização do projeto artístico

Segundo informação da Câmara Municipal da Moita, em 1855 a vila de Alhos Vedros já se apresentava menos desenvolvida que outras localidades circundantes e por esse motivo deixou de ser sede de concelho devido à reorganização, efetuada pelo regime liberal, do mapa nacional político-administrativo.

Ao longo do século XX, segundo informação proveniente da Junta de Freguesia de Alhos Vedros, com as migrações internas do país instalaram-se na vila gentes oriundas de outras regiões na procura de trabalho operário dentro da própria vila, no Barreiro ou mesmo em Lisboa. Com estes fatos preencheu-se a malha urbana de vila e criaram-se pequenos bairros envolventes. Atualmente, a vila ganhou outras proporções, juntando alguns bairros ao núcleo mais antigo e sofrendo o rápido processo de suburbanização que a tem descaracterizado, passando a ser uma vila essencialmente dormitório.

Entre a população que há mais tempo vive em Alhos Vedros existe uma memória coletiva viva de uma localidade com características próprias, com história significativa e diferenciada das demais, e também, a sensação, expressa individualmente e coletivamente, de se ter vindo a perder património, serviços públicos e lugares de

acesso público dando a vez a edifícios ou lugares abandonados, sem qualquer preocupação de preservação ou recuperação pelas entidades de direito.

Com o desenvolvimento da zona metropolitana de Lisboa e a especulação imobiliária construíram-se edifícios habitacionais e a população tornou-se muito heterogênea, dando origem a uma vila onde os mais idosos se orgulham da história local e os mais novos pouco dela conhecem. Sabem, simplesmente, que foi uma vila da época medieval devido aos fatos históricos apresentados aquando a realização da Feira Medieval anual, esta com bastante impacto entre a população.

Cabe a este projeto artístico trazer às memórias ou dar a conhecer, através da arte pública, lugares relevantes, em termos de identidade cultural e património, selecionados segundo os critérios, anteriormente, apresentados.

Neste projeto pretende-se proporcionar educação artística através do contato direto com a arte e as suas significâncias, favorecendo a interação social, ou seja, através da mediação do outro o indivíduo interage com o meio social e apropria-se dos objetos culturais. Assim sendo, neste projeto artístico a relação com o outro é fator crucial na construção do conhecimento. Pretende-se, também, a dignificação das memórias de um passado recente e coletivo, tendo como preocupação a significação e contextualização de cada lugar para uma população que, de uma forma geral, está pouco habituada a usufruir de projetos artísticos, devido à carência dos mesmos para o público local em geral e à falta de habituação do mesmo em os procurar para desta forma contatarem diretamente com a arte.

Devido aos motivos supracitados, foi intenção desenvolver um projeto artístico de acesso livre e ao ar livre, porque se entende que a educação artística contribui para a formação integral dos indivíduos, sendo um direito de todos. A educação artística pode acontecer em qualquer momento ao longo da vida mesmo quando se apresenta em contexto não formal.

4.2 – O Roteiro artístico-cultural – Lugares da memória

Intencionou-se abordar as questões da educação artística através da visita a um roteiro artístico-cultural educativo e significativo para a população local, o qual pode facilitar a aquisição de conhecimentos através de uma aprendizagem em contexto não formal de acesso livre e ao ar livre, pretendendo desta forma chegar o mais possível à população geral.

Partindo da ideia de uma recolha de fotografias antigas comprovativas das vivências nos lugares com as características pretendidas, realizada por entre a população da vila de Alhos Vedros, iniciou-se o planeamento do “Roteiro artístico-cultural – Lugares da memória” com a duração de um fim de semana em época com clima propício á sua existência no exterior e sem ser coincidente com outros possíveis eventos públicos locais.

Paralelamente à recolha fotográfica efetuou-se uma pesquisa documental verbal sobre os lugares pretendidos para intervencionar artisticamente. Elaboraram-se os textos e procuraram-se apoios e/ou patrocínios de forma a tornar possível o evento. Entre os apoios destacam-se: a DESIGNLAB4U que criou o logotipo e tratou da imagem da divulgação do evento com a conceção de cartazes e *flyers* gerais e específicos dos lugares; a Escola Superior de Educação de Lisboa (ESELX) com apoio logístico e a participação de alunos artistas; a Câmara Municipal da Moita (CMM) com apoio logístico e a impressão das fotografias previamente trabalhadas e do material em suporte de papel ao nível da divulgação e informação para o referido roteiro, tal como a compra de material para a construção dos expositores; e por fim, a Junta de Freguesia de Alhos Vedros (JFAV) com algum apoio logístico e a cedência documental sobre a história da vila e informação sobre alguns lugares. Contou-se também com algum apoio da população, nomeadamente, na recolha fotográfica e de outras informações relativas a Alhos Vedros, na divulgação oral do evento e no preenchimento dos questionários.

Refletindo sobre as condições conseguidas selecionaram-se 6 lugares a serem intervencionados artisticamente, respetivamente: o lugar do jardim; o lugar do largo do mercado/prça; o lugar do hospital concelhio; o lugar da cooperativa antiga; o lugar do cais velho e das suas embarcações tradicionais do Tejo; e por fim, o lugar das salinas.

Para cada lugar foram encontrados artistas aos quais se entregou, em forma de textos e fotografias, a informação recolhida e efetuada sobre os mesmos de maneira a poderem realizar as suas criações artísticas para os lugares correspondentes (*site specific*). Aos artistas intervenientes foi-lhes solicitada uma memória descritiva/sinopse das suas criações.

Definiu-se a data do fim de semana a realizar (29 e 30 de abril de 2017) e preparou-se cada lugar de maneira a fazer a exposição em forma de roteiro artístico-cultural, onde o público se deparou com a contextualização da vila, do roteiro e com o mapa dos

locais a percorrer num *flyer* geral⁸, e ainda lhes foi fornecido aos participantes, em cada lugar, alguma informação sobre o mesmo num *flyer* específico que continha a sinopse realizada por cada artista sobre a peça/obra exposta e algumas imagens fotográficas iguais às da exposição de fotografias antigas que deram unidade a todo o percurso/roteiro⁹.

4.2.1 – Lugar intervencionado do largo do jardim

Neste primeiro lugar intervencionado esteve patente uma exposição de fotografias antigas recolhidas entre a população local e organizada por expositores. A cada lado, os mais largo dos expositores, correspondeu um lugar intervencionado e neles estavam patentes todas as fotografias e textos correspondentes a cada lugar de maneira a fazer perceber o que é e qual a dinâmica do roteiro.



Figura 43. Exposição fotográfica I
Fonte: recolhida na exposição
de fotografias antigas



Figura 44. Exposição fotográfica II
Fonte: recolhida na exposição
de fotografias antigas

4.2.2 – Lugar intervencionado do largo do mercado/prça

“Constantes ligações” foi o título dado pela artista Yuliya Golodynska à videoarte apresentada no segundo lugar intervencionado do roteiro artístico-cultural.

⁸ Ver anexo B

⁹ Ver anexo C



Figura 45. Constantes ligações I
Fonte: recolhida da videoarte



Figura 46. Constantes ligações II
Fonte: recolhida da videoarte

4.2.3 – Lugar intervencionado do Hospital concelhio

O artista João Carreiro criou para o lugar do Hospital uma vídeo performance intitulada “Reminiscências” onde através da mesma pretendeu transmitir a ideia de solidão recorrendo ao jogo de luzes e planos numa linguagem melancólica segundo o mesmo.



Figura 47. Reminiscências I
Fonte: recolhida da vídeo performance



Figura 48. Reminiscências II
Fonte: recolhida da vídeo performance

4.2.4 – Lugar intervencionado da cooperativa antiga (Cooperativa Operária De Crédito e Consumo)

Partindo do texto de 1962, anteriormente referido, onde transmite como foi realizado o aniversário da cooperativa nesse ano, o artista Rui Medronho realizou um projeto de *fooddesign* intitulado “*Allius Vetus*: um regresso às origens”. Neste lugar também esteve patente uns painéis de grandes dimensões com imagens fotográficas testemunhos da vida quotidiana na cooperativa.



Figura 49. Allius Vetus
Fonte: recolhida no lugar da cooperativa



Figura 50. Placards fotográficos
Fonte: recolhida no lugar da cooperativa

4.2.5 – Lugar intervencionado do cais velho e as embarcações tradicionais do Tejo

A música de dois Oboés, interpretada pela artista Susete Afonso e uma aluna, evocaram a multiplicidade de sentimentos e de imagens sonoras que neste lugar de embarque se faziam sentir, ora pela ligação ao trabalho, ora pela ligação às pessoas que do cais e das suas embarcações tradicionais faziam vida.



Figura 51. Oboés I
Fonte: recolhida no lugar do cais



Figura 52. Oboés II
Fonte: recolhida no lugar do cais

4.2.6 – Lugar intervencionado das salinas

“O marnoteiro” tem o mesmo significado que o salineiro e é o tema da instalação concebida pelo artista Carlos Ribeiro numa homenagem ao típico salineiro da margem sul do Rio Tejo e inscrita numa folha branca de sal.

Intitulada “o que o corpo dá, o corpo tira” foi a escultura de umas mãos grosseiras por trabalhar o sal que os artistas Nádía Moreira e Sandro Monteiro criaram de maneira a também homenagear a profissão atualmente extinta e que caracterizava os lugares das marinhas, onde se preparavam as salinas.



Figura 53. Marnoteiro
Fonte: recolhida na instalação alusiva aos salineiros



Figura 54. O que o corpo dá, o corpo tira
Fonte: recolhida na escultura alusiva à profissão do salineiro

5- Síntese do capítulo

Contextualiza-se Alhos Vedros segundo alguma história remota, mas principalmente expondo alguns fatos da sua história recente (século XX) de maneira a se entender a atualidade e com a finalidade de se perceber a sensação de perda de identidade, serviços e lugares de acesso público que está enraizado na memória da população mais idosa ou mais atenta às transformações da vida coletiva e social da vila.

Nomeou-se lugares de interesse patrimonial em Alhos Vedros e apontam-se os critérios comuns para a seleção de lugares de interesse patrimonial intervencionados no projeto artístico apresentando-se uma descrição comprovativa do que foi a existência desses mesmos lugares, tal como a recolha de fotografias

antigas testemunhando os mesmos e complementando a valorização da sua história recente e das vivências nos lugares.

Seguiu-se com a contextualização do projeto artístico e pormenorizou-se a intencionalidade do roteiro artístico-cultural, tal como as suas fases de criação, preparação e realização. Apresentou-se, também, o nome dos artistas intervenientes e a sua forma de expressão utilizada para a conceção artística de cada lugar intervencionado. Sendo as seguintes as formas de expressão artísticas apresentadas: *videoarte*, *videoperformance*, *fooddesign*, música instrumental de oboés, instalação e escultura.

Capitulo IV

ABORDAGEM METODOLÓGICA

1 - Justificação do questionário

A ferramenta utilizada insere-se no modelo quantitativo servindo a mesma para a recolha de dados, elaborada em forma de inquérito por questionário. Segundo Coutinho (2014), o inquérito por questionário é um meio que visa a obtenção de respostas expressas pelos participantes no estudo. Assemelha-se à entrevista, mas por dispensar a presença do questionador é autoadministrado. Apresenta-se em forma de formulário impresso e pode ser entregue em mão, por correio e/ou *internet*, estando assim explicada a sua enorme popularidade na pesquisa em Ciências Sociais e Humanas.

No presente estudo antes de começar a criar as perguntas do questionário refletiu-se sobre como se pretendia utilizar as questões e a que público se destinaria.

É sabido que definir o público-alvo a que se destina um projeto é um princípio básico para o sucesso do mesmo. Por esse motivo analisou-se as características gerais da população alhosvedrense, sendo o único critério o geográfico ou territorial. Este sustenta a seleção do público direto a atingir com o presente estudo. É um projeto artístico-cultural que se destina a todos de qualquer idade, sexo ou habilitações académicas. Todos os que se deslocarem para dele usufruírem, como a todos os que de forma involuntária se deparem com o mesmo, independentemente da sua especialização ou não na área artística. Entende-se também que de forma indireta outro público poderá ser atingido, visto ser um projeto de acesso livre e que, eventualmente, outro público não residente possa ser participante e porque a divulgação do evento foi efetuada por toda a área geográfica da localidade.

Pelos fatos expostos, mas principalmente por não haver contato direto da questionadora com os inquiridos, houve a necessidade de cuidados especiais ao nível da conceção do questionário, nomeadamente ao nível do tipo de linguagem, do número de perguntas, do tipo de resposta, bem como da aparência cuidada do formulário. Decidiu-se por 2 páginas com 10 perguntas de resposta única, uma de resposta múltipla e uma de resposta aberta, de maneira a que o formulário se apresente curto, encadeado e de fácil resposta não desmotivando do preenchimento os participantes e aumentando assim a eficiência da comunicação. Utilizou-se uma estratégia para grande grupo de maneira a tomar conhecimento das características demográficas do público inquirido, do seu conhecimento, das suas opiniões e do grau de satisfação com questões direcionadas e potencialmente eficazes, dividido em 2 secções que visam atingir os objetivos do estudo segmentando e cruzando variáveis.

Na primeira secção questiona-se sobre o sexo, a idade, as habilitações académicas e a possível residência em Alhos Vedros aos participantes inquiridos e na segunda secção tenta-se perceber e saber a opinião dos mesmos sobre o conhecimento da importância dos lugares intervencionados, tal como da arte pública e a sua possível contribuição para o reconhecimento do património local. Questiona-se, também, a opinião sobre o roteiro artístico-cultural apresentado e o seu contributo para o fortalecimento da ligação da população à vila, tal como a opinião sobre a continuação do mesmo. Seguidamente, numa pergunta de resposta aberta, solicita-se sugestões para outros lugares a intervir artisticamente e também se questiona se o inquirido fez o roteiro na sua totalidade. Com uma pergunta de resposta múltipla aponta-se os lugares visitados. Por fim, avalia-se a qualidade do roteiro artístico-cultural segundo o apreço dos participantes inquiridos¹⁰.

2 - Análise dos questionários

Para a realização deste estudo utilizou-se uma ferramenta de gestão de dados para a análise dos questionários. As questões são apresentadas e analisadas individualmente de forma quantitativa, qualitativa ou pelos dois métodos distintos de maneira a que se possa avaliar a significância das respostas obtidas.

Esta análise refere-se a um total de 83 questionários realizados, os quais correspondem a 100%. Serão apresentados os resultados até às centésimas.

¹⁰ Ver anexo D

-Sexo:

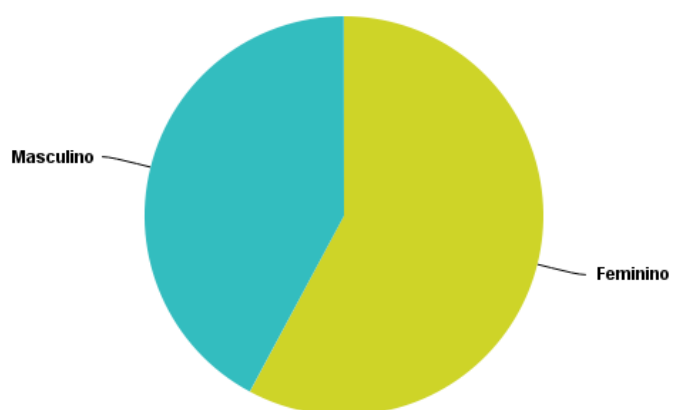


Figura 55. Gráfico correspondente aos inquiridos distinguidos por sexo.

Da totalidade dos inquiridos 57,83% são do sexo feminino e 42,71% do sexo masculino.

-Idade:

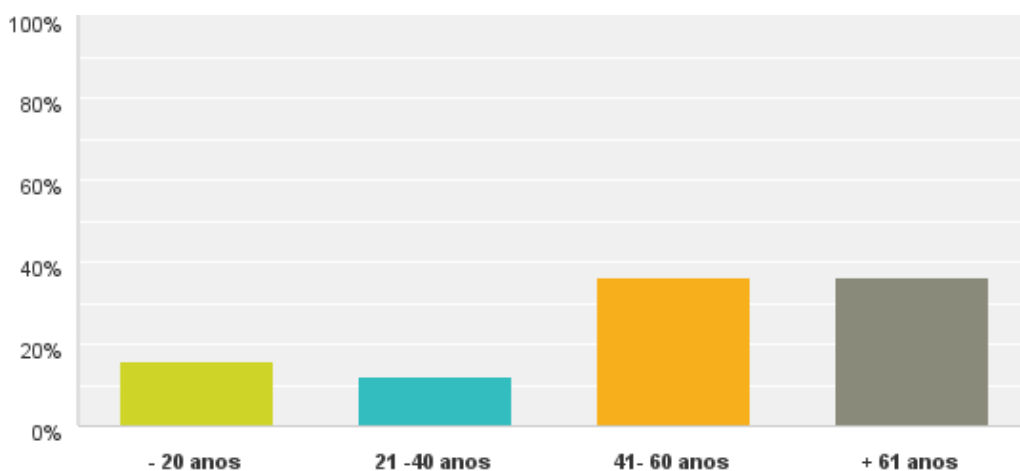


Figura 56. Gráfico correspondente aos inquiridos divididos por faixas etárias.

Das faixas etárias apresenta-se com 20 anos ou menos um grupo de 15,66%; com idades compreendidas entre os 21 e os 40 anos 12,05%; e com 72,28% dividem-se em proporções iguais os grupos etários de 41 a 60 anos e 61 anos ou mais.

Dos 36,14% correspondentes ao grupo com 61 anos ou mais, 16,87% são do sexo masculino e 19,27% são do sexo feminino.

- Habilitações académicas:

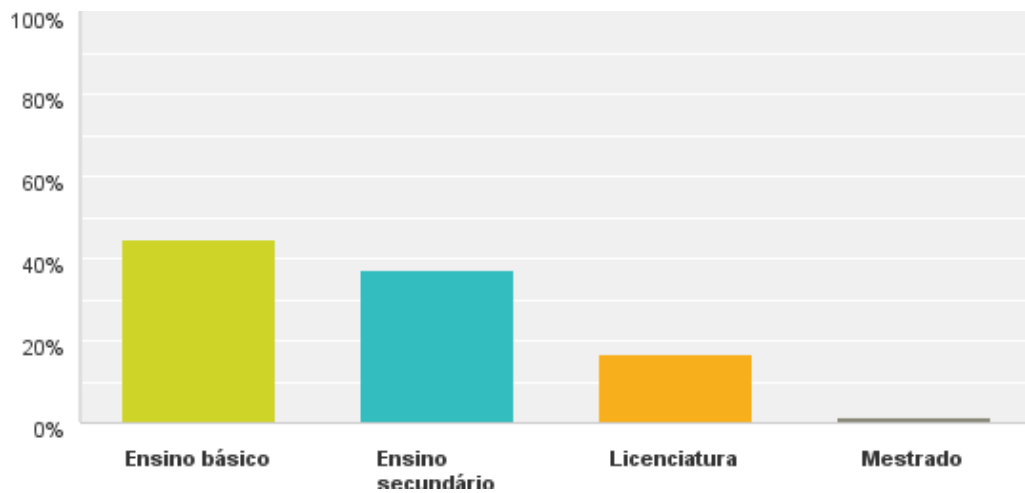


Figura 57. Gráfico correspondente às habilitações académicas dos inquiridos.

Relativamente às habilitações académicas, quase metade da população inquirida (44,58%) tem apenas o ensino básico. Entenda-se que para este estudo o ensino básico comporta os 3 ciclos do mesmo ensino. Constatando que a população inquirida com 61 anos ou mais é de 36,14% da totalidade, não surpreende verificar uma percentagem tão elevada de população com o ensino básico unicamente.

Segue-se 37,35% dos inquiridos com a obtenção do ensino secundário. Aqui entende-se que os antigos cursos industriais e comerciais, os bacharelatos e outros cursos profissionalizantes podem integrar este grupo.

Apenas 1 inquirido, representando 1,20%, tem o grau de mestrado, sendo este do sexo feminino.

- Reside ou já residiu em alhos Vedros?

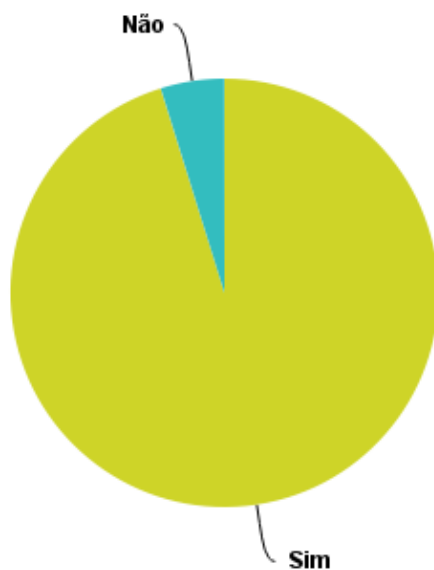


Figura 58. Gráfico com a representação do universo dos inquiridos que foram ou são residentes em Alhos Vedros

95,18% dos inquiridos já foram ou são residentes da vila de Alhos Vedros, enquanto que 4,82% não são nem nunca foram residentes na referida vila.

- Fez o roteiro na sua totalidade?

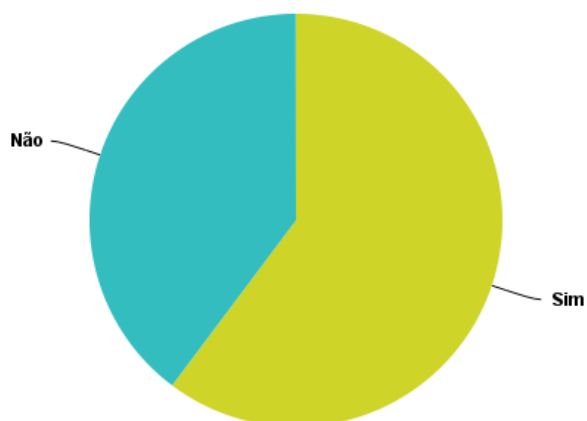


Figura 59. Gráfico correspondente à visita integral ou não do roteiro artístico cultural apresentado.

No roteiro artístico-cultural realizado foram selecionados e intervencionados artisticamente 6 lugares distintos considerados de importância relevante para a autora. Nesta exposição a população teve de se deslocar, seguindo um mapa ou de forma espontânea, para visualizar cada uma das intervenções criadas especificamente para os lugares, o que fizeram na sua totalidade ou parcialmente. Tiveram contato com a totalidade do roteiro 60,24% dos visitantes inquiridos e 39,76% tiveram um contato parcial com o mesmo. Os lugares menos visitados foram o Cais do Descarregador e as embarcações tradicionais do Rio Tejo, sendo de seguida também menos visitada o lugar das Salinas. Todo o restante roteiro foi visitado com uma frequência semelhante destacando porém, como o mais visitado, o lugar do Largo do Jardim, situado na Praça da República, onde estava patente uma exposição /compilação de fotografias antigas de todos os lugares selecionados para este estudo e que representavam e comprovavam a função social e valor patrimonial desses lugares.

- Tinha conhecimento destes lugares e da sua importância, num passado recente, nesta vila?

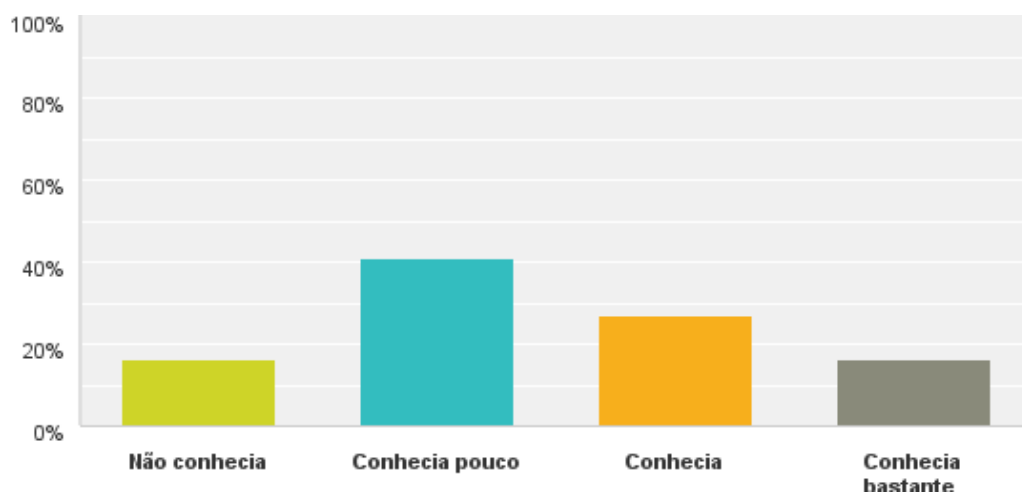


Figura 60. Gráfico correspondente ao conhecimento dos lugares selecionados e da sua importância, num passado recente, para Alhos Vedros.

Da totalidade de respostas relativas ao conhecimento da população sobre os lugares selecionados e da sua importância, num passado recente, para Alhos Vedros, 16,05% não os conheciam, 40,74% conheciam pouco, 27,16% conheciam e 16,05% conheciam bastante.

		Não conhecia		Conhecia pouco		Conhecia		Conhecia bastante	
		16,05%	100%	40,74%	100%	27,16%	100%	16,05%	100%
Idade	- 20 anos	7,41%	42,86%	7,30%	42,86%	2,47%	14,29%	--	--
	21 – 40 anos	2,47%	13,33%	12,35%	66,67%	3,70%	20,00%	--	--
	41- 60 anos	4,93%	17,39%	13,38%	47,83 %	6,17%	21,73%	3,70%	10,34%
	+61 anos	1,20%	3,45%	7,31%	20,69%	14,81%	41,38%	12,35%	34,48 %
Habilitações acadêmicas	Ensino básico	7,41%	16,22%	11,11%	24,32%	16,05%	35,14%	11,11%	24,32%
	Ens. Secundário	8,64%	22,48%	18,55%	48,29%	7,41%	19,25%	4,94%	12,80%
	Licenciatura	--	--	9,98%	75,00%	3,70%	25,00%	--	--
	Mestrado	--	--	1,20%	100,00%	--	--	--	--

Tabela 1

Tabela correspondente às respostas da questão sobre o conhecimento dos lugares selecionados e da sua importância para Alhos Vedros confrontando com a idade e as habilitações académicas dos mesmos no universo da resposta e no total de inquiridos.

É de salientar que 16,05% que responderam que conheciam bastante têm idade igual ou superior a 40 anos, sendo que 12,35% dos mesmos têm idade igual ou superior a 61 anos. Destes mesmos indivíduos, os que responderam que conheciam bastante, 11,11% fizeram o ensino básico e 4,94% o ensino secundário.

Dos indivíduos que responderam que não conheciam os lugares (16,05%) só um tem 61 anos ou mais anos de idade, o que é referente a 1,20%, no entanto este não é nem nunca foi residente em Alhos Vedros. Com a mesma resposta segue-se 2,47% dos indivíduos com idades compreendidas entre os 21 e os 40 anos e 4,93% com idades compreendidas entre os 41 e os 60 anos. Responderam igualmente 7,41% dos 16,05%, o que equivale a aproximadamente metade dos inquiridos totais com 20 anos ou menos de idade. Este fato induz a pensar que a população mais jovem é a que menos conhecimento tem da existência dos lugares selecionados e da importância que tiveram para a vida social e coletiva da vila e que o mesmo fato nada tem a ver com o sexo dos inquiridos. Da totalidade que responderam que não conheciam os lugares selecionados dividem-se igualmente entre os que obtiveram o ensino básico e os que obtiveram o ensino secundário.

Responderam 40,74% dos indivíduos inquiridos que pouco conheciam esses lugares e 27,16% que conheciam mas não o bastante.

Do grupo com uma percentagem de 40,74% (conheciam pouco) têm 20 ou menos anos de idade 7,30%, 12,35% têm idades compreendidas entre os 21 e os 40 anos de idade, 13,38% têm idade compreendida entre os 41 e os 60 anos e 7,31% têm 61 anos ou mais. De onde se verifica que, da totalidade de indivíduos inquiridos com este questionário, conheciam pouco os lugares selecionados e intervencionados artisticamente 7,20% com idade igual ou inferior a 20 anos para um total de 15,66%, 12,05% com idades entre os 21 e os 40 anos, 13,25% com idades compreendidas entre os 41 e os 60 anos e com 61 ou mais anos 7,31% num total de 36,14%. Tendo em conta as percentagens gerais da idade dos inquiridos constata-se que as respostas obtidas têm relação espectável com a idade dos inquiridos, visto que a população que menos conhecimento tem sobre os lugares selecionados existentes em Alhos Vedros e da sua importância patrimonial e social para a vila é a mais jovem ao contrário da mais idosa que dos mesmos tem conhecimento.

Nas habilitações académicas dos inquiridos não se encontra qualquer relação com as respostas obtidas.

Dos inquiridos não residentes atualmente e que nunca residiram em Alhos Vedros (4,82%) nenhum tinha conhecimento dos lugares selecionados nem da sua importância para a vila.

- Considera que manifestações artísticas em lugares públicos e de memória coletiva podem contribuir para o reconhecimento do património local?

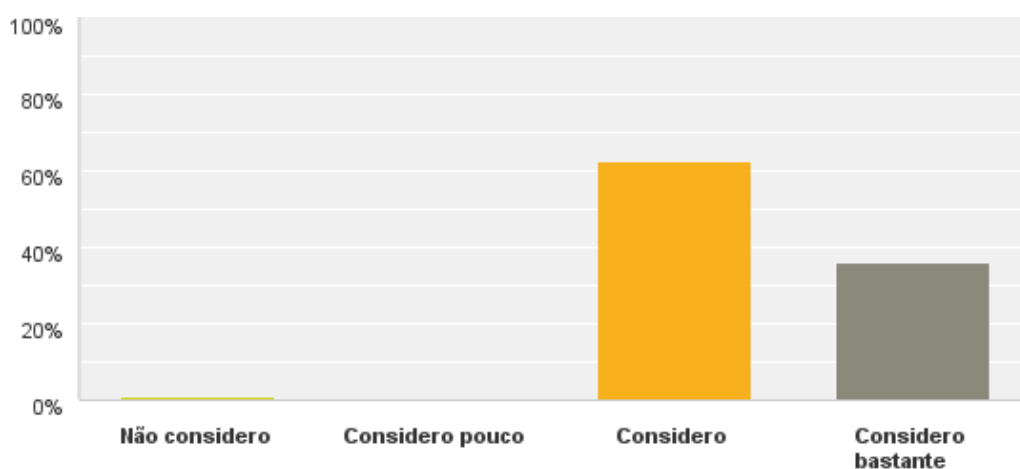


Figura 61. Gráfico correspondente à opinião da população inquirida quanto à implementação de manifestações artísticas públicas em lugares públicos e de memória coletiva poderem contribuir para o reconhecimento do património local.

Nesta questão não existem inquiridos que considerem pouco que manifestações artísticas públicas em lugares públicos e de memória coletiva possam contribuir para o reconhecimento do património local. No entanto, uma pequena parte dos inquiridos (1,20%) não consideram que estas manifestações possam levar a esse reconhecimento, ao invés de 98,80% que respondem positivamente, ou seja, os que consideram contribuir (62,65%) e os que consideram bastante (36,15%) contribuir para o reconhecimento do património local.

- Considera que este roteiro artístico-cultural pode contribuir para que as pessoas deem mais importância e fortaleçam a sua ligação à vila?

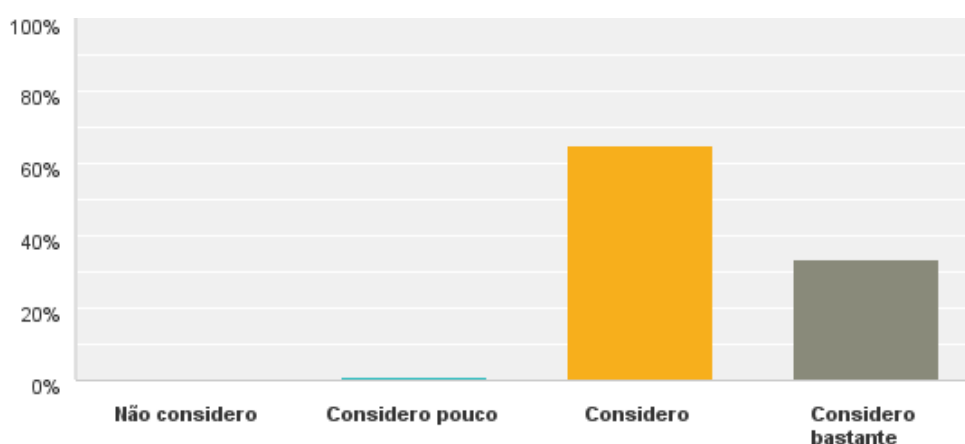


Figura 62. Gráfico correspondente ao questionamento sobre a contribuição da apresentação do roteiro artístico-cultural – Lugares da Memória para que as pessoas deem mais importância e fortaleçam a sua ligação à vila de Alhos vedros.

Dos inquiridos não houve quem não considerasse que o roteiro artístico-cultural não possa contribuir para que se dê mais importância e se fortaleça a ligação à vila. No entanto, 1,20% considerou que pouco possa contribuir. Com resposta positiva responderam 65,06% dos inquiridos que consideram que contribui e, também de forma significativa, responderam 33,73% que consideram bastante que o referido projeto possa contribuir para o efeito.

É de realçar que a totalidade de respostas positivas completa 98,80%, tal como as respostas positivas referentes à figura anterior.

- Gostaria de ver alargado e continuado este roteiro e a arte pública em geral pela vila?

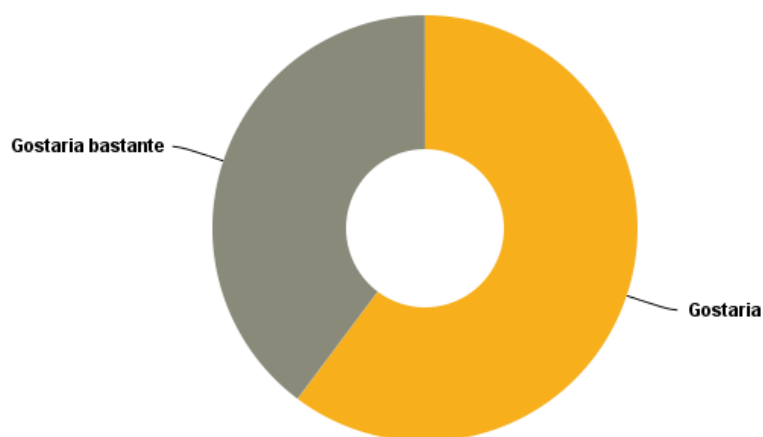


Figura 63. Gráfico correspondente à vontade de ver alargado e continuado este roteiro artístico-cultural e a arte pública em geral pela vila.

No que concerne à questão da figura 63, não houve respostas negativas. 60,24% dos inquiridos gostariam de ver alargado o roteiro e a arte pública em geral pela vila de Alhos Vedros e 39,76% gostariam bastante. No entanto, somente, 26,51% dos inquiridos sugeriram outros lugares a serem intervencionados artisticamente, de onde se destacam os lugares da cadeia, das fábricas de cortiça, do cine-teatro (vulgarmente conhecido por cinema), da igreja, da Stª Casa da Misericórdia e dos moinhos de maré.

- Avalie e qualifique o roteiro artístico-cultural.

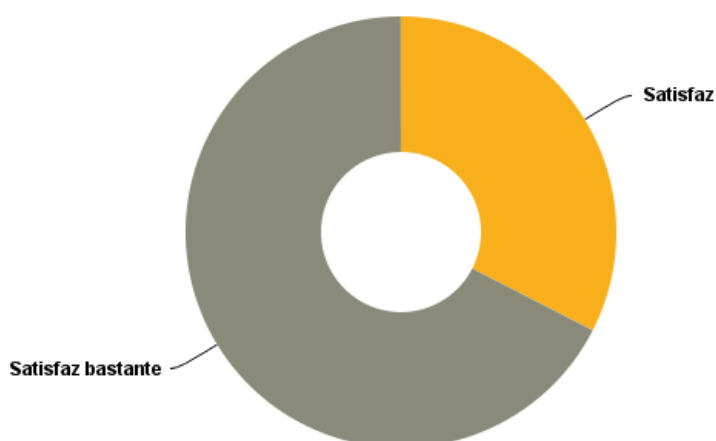


Figura 64. Gráfico correspondente à avaliação/ apreciação do roteiro artístico-cultural pelos inquiridos.

Conclui-se que todos os visitantes do roteiro artístico-cultural apreciaram a apresentação, a qual foi avaliada de satisfaz por 32,53% dos inquiridos e por satisfaz bastante 67,47% dos mesmos. Este fato é comprovado pela figura 64.

3- Conclusões da análise dos questionários

Os dados dos questionários quanto à faixa etária da população inquirida vão de encontro aos dados obtidos através de Instituto Nacional de Estatística (2011), os quais revelam que a quantidade de população envelhecida da Freguesia de Alhos Vedros é muito significativa. Segundo o referido instituto e confrontando os dados estatísticos de 2001 com os de 2011, esta tem vindo a aumentar acompanhando a tendência geral do país.

A população de Alhos Vedros à medida que teve conhecimento do presente projeto foi acolhendo-o com apreço, considerando-o útil e de interesse público para a vila, o que se comprova, por fim, pelo resultado dos questionários, mas também pelo contributo e divulgação oral aquando o processo de pesquisa, criação e realização do mesmo.

Constata-se também, através dos resultados dos questionários, que a avaliação feita ao projeto foi bastante positiva e reveladora da vontade de continuidade futura. Não será demais referir que durante a apresentação à população alhosvedrense do “Roteiro artístico-cultural - Lugares da memória” ouviram-se as pessoas conversar sobre a existência dos lugares, partilhando e trocando informações sobre os mesmos, corrigindo-se entre si e transmitindo os seus conhecimentos e vivências aos que não os conheciam ou pouco conheciam. Por vezes fazendo referência a familiares e amigos que marcaram a existência e foram marcados pela existência desses mesmos lugares. Foi comum encontrar indivíduos a ir buscar outros indivíduos para presenciar a homenagem artística patente a determinado lugar ou lugares ainda existentes nas memórias coletivas deste contexto social.

Conclui-se assim, que o inquérito por questionário realizado à população valida as hipóteses referentes à arte pública enquanto facilitadora de identificação cultural, tal como o valor do seu contributo para o fortalecimento de uma população à sua localidade.

A arte pública inserida num roteiro artístico-cultural projetado com intensão educativa (no qual se aplicou o questionário) faz concluir que se proporcionou momentos de educação artística na vila de Alhos Vedros numa interação entre a população local, o

roteiro artístico-cultural e os dois em simultâneo, percebendo-se, desta forma, como é que um projeto de intervenção artística e de arte pública, especificamente, pode reforçar a identidade cultural de uma população educando-a pela arte e para a arte.

A população alhosvedrense opinou sobre o que foi apresentado e sugeriu outros lugares a serem intervencionados artisticamente de maneira a não se perder no tempo e por completo o conhecimento e as memórias dos lugares de importância coletiva para a população em geral.

CONCLUSÕES

O estudo sobre o qual agora se apresenta a conclusão pretendeu, em primeiro lugar, responder às questões que direcionam este projeto, e cujo principal objetivo foi perceber de que forma um projeto de intervenção artística de arte pública pode reforçar a identidade cultural de uma população, visando sempre as indicações do Roteiro para a Educação Artística, publicado pela UNESCO (2006). Portanto, realizou-se uma abordagem artístico-cultural que teve como ponto de partida a cultura/património local dos destinatários/educandos (população alhosvedrense). Assim sendo, através do património criou-se confiança e gerou-se apreço pela cultura/património local, possibilitando uma localização social e fomentando a definição de grupo com características próprias. Revigorou-se a identidade no interior do contexto social alhosvedrense, proporcionando escolhas e representações através de trocas sociais reais e diferenciadas que foram e poderão vir a ser transmitidas a gerações vindouras. Forneceu-se ainda significados e significantes semelhantes ao maior número possível de indivíduos desta comunidade.

A cultura, enquanto expressão de fundo da vida pessoal e social, alicerça os processos de desenvolvimento, integrando-se como elemento indispensável individual e/ou em coletivo, desvanecendo a tendência geral, e em particular de Alhos Vedros, de perda de identidade dos sítios e, conseqüentemente, a perda de identidade cultural dos seus habitantes.

O “Roteiro artístico-cultural - Lugares da Memória” apresenta-se neste estudo como uma forma eficaz, projetado com a finalidade de identificar o espaço e o tempo. O património enaltece-se quando surge a noção de pertença, pelo indivíduo ou grupos de indivíduos, de um “objeto” ou conjunto de “objetos”, representando estes, simbolicamente, uma identidade passado-presente e enquadrando os indivíduos coletivamente como iguais, distinguindo-os dos demais num movimento de revitalização e reinterpretação da especificidade cultural local. Este projeto, seletivo e fragmentado, foi visto como um bem cultural que levou ao despertar do sentimento de valor e de identidade, cimentando alicerces na memória coletiva e unificando os indivíduos. Desta forma responde-se afirmativamente às questões orientadoras sobre o tema da arte pública, respetivamente, “De que forma a arte pública pode ajudar a espelhar a identidade cultural de uma localidade?” e “Poderá a arte em espaço público contribuir para o fortalecimento de uma população à sua localidade?”.

Tendo como ponto de partida documentos fotográficos, vestígios existentes e criações artísticas construiu-se o cruzamento histórico-cultural e simbólico-intencional que reavivou a existência dos lugares de memória intervencionados. Neste espaço coabitaram aspetos materiais, simbólicos e funcionais numa vontade de dar continuidade à memória existente.

O envolvimento dos indivíduos/público no processo de produção e perceção das peças artísticas leva a concluir que o público foi o elemento principal para a conceção da arte pública, embora efémera. Foi arte concebida para a comunidade e reconhecida pela mesma numa relação do espaço físico com um conjunto de elementos ligados à cultura, à história e à memória dos lugares. Acessível aos cidadãos da comunidade local (fruidores involuntários ou não e maioritariamente não especialistas) a arte pública promoveu a identidade dos lugares e um maior contato com a arte através das suas funções comunicativa e social de intervenção comunitária e educativa.

Os conhecimentos dos indivíduos e a pedagogia das peças/obras de arte entraram no jogo da aprendizagem. Fez-se educação artística e respondeu-se à questão orientadora “De que forma pode acontecer educação artística através de um projeto de arte pública?”. Desenvolveu-se o direito à educação e à participação cultural e melhorou-se a qualidade da mesma promovendo a expressão da diversidade cultural e exercitando o público para se munir das ferramentas necessárias de modo a que se sintam aptos a fruir das peças/obras de arte através do treino visual e do aumento de nível de literacia visual proporcionadas pelo projeto artístico.

O projeto artístico-cultural fomentou educação artística reforçando a consciência cultural e organizando o meio pelo qual o conhecimento foi transmitido, indo de encontro ao explícito no Roteiro para a Educação Artística, publicado pela UNESCO (2006), que refere que a arte é simultaneamente manifestação de cultura e meio de comunicação do conhecimento cultural. Estas características foram reforçadas pelo presidente da 2ª Conferencia Mundial de Educação Artística, Davidson Hepburn (2010), em Seul, no seu comunicado intitulado de *Arts Education and the rapprochement of cultures*, onde salienta a necessidade de ampliar e multiplicar as plataformas de intercambio, de pesquisa e de recolha de arte arte/cultura a nível local, nacional e regional e de outros grupos desfavorecidos, especificamente, levando ao aumento do respeito e compreensão mútuos para a coesão social e fazendo como que uma espécie de contrato com a sociedade e com os seus modos de produção criativa.

Manifesta-se aqui o desejo de um futuro diferente e mais cuidadoso, onde a preservação e a revitalização de bens e património de interesse público seja imperativa. A sociedade está em constante mutação e não se pretende que assim deixe de ser, no entanto pretende-se que os lugares de interesse público sejam mantidos vivos a par das memórias e que sejam fator de identificação cultural numa vila como a de Alhos Vedros que está repleta de história, mas cujas alterações são comuns às de uma vila suburbana de Lisboa, onde a descaraterização tem imperado em prol do surgimento de um espaço dormitório. Faz todo o sentido, agora mais que nunca, enaltecer as diferenças da vila de forma a caracterizar e distinguir das demais.

Pelo exposto, mas principalmente pela vontade expressa da população nos questionários, pretende-se dar continuidade ao “Roteiro artístico-cultural – Lugares da memória”, seguindo os mesmos critérios de seleção dos lugares ou outros que também possam ser considerados pelos intervenientes como pertinentes. Pretende-se alertar para o abandono e necessidade de revitalização dos edifícios das fábricas corticeiras e têxteis, do comércio tradicional, dos lugares bem como de outras tradições ligadas ao Rio Tejo e aos espaços públicos de lazer que estão em avançado estado de abandono, nomeadamente, no que concerne a espaços verdes.

Manifesta-se assim, o alerta para as instituições públicas, nomeadamente Junta de Freguesia de Alhos Vedros e Câmara Municipal da Moita, olhem mais atentamente para Alhos Vedros que embora seja, atualmente, uma vila dormitório deve ser revitalizada e valorizada de forma a torna-la mais atrativa. O património é um bem público, é de todos e para todos, daí ser de interesse primordial.

Acredita-se que este estudo possa servir outros, sejam eles de cariz artístico e educacional ou não. Pensa-se que se abriam portas para que se façam novos estudos mais abrangentes e profundos em contexto não formal e que visem abordagens pedagógicas específicas.

Outras áreas relacionadas com este projeto podem ser igualmente investigadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, J. (1996). *A escultura no espaço público do Porto do século XX: inventário, história e perspectivas de interpretação*. consultado 24-3-17 em <https://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/14510>
- Abreu, J. (2005). Arte Pública e lugares de memória. *Ciências e técnicas do património*, I Série vol. IV (pp. 215-234). Porto. Faculdade de Letras. consultado a 3-3-17 em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4944.pdf>
- Abreu, J. (dezembro 2015). As origens históricas da arte pública. *Convocarte - revista de ciências da arte*, nº1 (pp.14-26). Lisboa. ESBAL. Consultado a 12-3-17 em <https://issuu.com/fbaul/docs/convocarte>
- Almeida, C. (2001). *Concepções práticas e artísticas na escola*. São Paulo. Ed. Papiru
- Alves, C. (2007). *Informações Paroquiais de A. Vedros e Moita*. Edições da Igreja paroquial de A. Vedros
- Alves, C. (2015). *Subsídios para a História de Alhos vedros 2*. Edição de autor
- Arroja, J. (julho 1962). 46º Aniversário da cooperativa de Alhos Vedros. *Boletim Cooperativista*, Nº105. Consultado a 20-12-16 em http://cdiantoniosergio.cases.pt/Nyron/Library/Catalog/..%5Ccatalog%5C_client%5Cnoticias%5C196207_105.PDF
- Augé, M. (2005). *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa. Editora 90º
- Ballart, J. (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Madrid. Editorial Ariel
- Bauman, Z. (1998). *Globalização: As consequências humanas*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. Consultado a 4-12-16 em [file:///C:/Users/sylvya/Downloads/BAUMAN,%20Zygmund.%20Globaliza%C3%A7%C3%A3o%20As%20Consequ%C3%Aancias%20Humanas%20Globaliza%C3%A7%C3%A3o%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/sylvya/Downloads/BAUMAN,%20Zygmund.%20Globaliza%C3%A7%C3%A3o%20As%20Consequ%C3%Aancias%20Humanas%20Globaliza%C3%A7%C3%A3o%20(1).pdf)
- Câmara Municipal da Moita (2013). *Sítio das Marinhas*. Centro de Interpretação Ambiental. CMM
- Comissão Nacional da UNESCO (2006). *Roteiro para a educação Artística*. Lisboa. Comissão Nacional da UNESCO
- Cardoso, P. (s.d.). *A marca cidade avaliada pelos seus residentes: as dimensões do seu valor e a sua influência na satisfação*. Porto. Faculdade de Economia da Universidade do Porto.
- Cartright, L., Sturken, M. (2009). *Paractices of Looking- Na introduction to visual culture*. New York. Oxford University press

Castells, M. (1999). *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, Vol. 1. São Paulo. A Sociedade em Rede

Costa, A. (2008). *Sociedade de bairro-Dinâmicas sociais da Identidade cultural*. Lisboa. Celta Editora

Coutinho, C. (2014). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: teoria e prática*. Coimbra. Edições Almedina

Cruz, C. (2005 junho), *Arte Pública*. Margens e Confluências, nº9, ESAP, pp.7-17

Cuche, D. (1999). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Brasil. Editora da Universidade do Sagrado Coração

Franco (março 2009). *Génese social da palavra e da ideia de cultura*. Webartigos. Consultado a 5-07-17 em <http://www.webartigos.com/artigos/genese-social-da-palavra-e-de-ideia-de-cultura/15202>

Fróis, J. (2005). *As Artes Visuais na Educação: Perspectiva Histórica*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, consultado a 21-5-17 em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2353/1/Os%20Museus%20de%20Arte%20e%20a%20Educa%C3%A7%C3%A3o%20Discursos%20e%20Pr%C3%A1ticas%20Contempor%C3%A2neas.pdf>

Fróis, J. Marques, E. Gonçalves, R. (2011). A educação estética e artística na formação ao longo da vida. Serviço de Educação e Bolsas, *Educação estética e artística- abordagens transdisciplinares* (pp.203-207). Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian

Gohn, M. (2006). Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas. *Ensaio: aval. pol. públ. Educacional*, v.14, n.50, pp. 27-38. consultado a 20/5/2017 em <http://escoladegestores.mec.gov.br/site/8-biblioteca/pdf/30405.pdf>

Guinote, P., Medeiros, P. (2000). *A Banda d'Além Tejo na História (roteiro Histórico da Margem Sul do Estuário do Tejo- das Origens ao fim do Antigo Regime)*. Lisboa. Grupo de trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

Hall, S. (1992-2004). *A identidade cultural da pós-modernidade*. Consultado a 10-11-16 em http://faa.edu.br/portal/PDF/livros_eletronicos/psicologia/a_Identidade_Cultural_Da_Pos_Modernidade.pdf

Junta de freguesia de Alhos Vedros (2014-5-1). *História de Alhos Vedros*. Consultado a 30-1-2017 em www.ifalhosvedros.pt/freguesia7história.html

Lacy, S. (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle. Bay Press

- Lippard, L. (1997). *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York. New Press cop
- Martins, C. (2012). *As indústrias culturais e criativas, as políticas públicas e o crescimento económico*. Cadernos Curso de Doutoramento em Geografia. FLUP
- Miles, M. (1997). *Art, space and the city*. London e New York: Routledge
- Peralta, E. (2000). Património e Identidade. Os Desafios do Turismo Cultural. *Antropológicas*, Nº 4, pp. 217-224. Consultado a 11-12-17 em <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/1713/1/217-224.pdf>
- Peralta, E., Anico, M. (2006). *Património e Identidades: Ficções Contemporâneas*. Oeiras. Celta Editora. Consultado a 4-1-17 em https://www.academia.edu/917016/PERALTA_Elsa_e_Marta_Anico_eds_Patrim%C3%B3nios_e_Identidades_Fic%C3%A7%C3%B5es_Contempor%C3%A2neas_Oeiras_Celta_2006
- Pires, F. (Outubro 1999). Consultado a 20-12-2016 em <http://alhosmoitavedros.blogspot.pt/2013/03/misericordia-de-alhos-vedros-sintese.html>
- Regatão, J. (2007). *Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. Lisboa. Editora BonD - Books on Demand
- Resenha, J. (2008 maio). Não-lugares – Marc Augé. Vol.2, ano 1. pp.121-124. Consultado a 25-11-2016 em <http://revista.antropos.com.br/downloads/Resenha%201%20%20N%E3o-lugares%20-%20Marc%20Aug%E9%20-%20Jo%E3o%20Luis%20Binde.pdf>
- Rijo, C. (2015). *Design de comunicação- cultura, identidade dos sítios e as suas representações*. Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Lisboa
- Rocher, G. (1977) *Sociologia Geral*. Lisboa: Editorial Presença
- Rodrigues, D. (s.d.). Património Cultural, Memória Social e identidade: uma abordagem antropológica. *Ubimuseum*, nº1 (pp.1-8). Universidade da Beira Interior. Consultado a 5-11-17 em <http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/docs/ubimuseum-n01-pdf/CS3-rodriques-donizete-patrimonio-cultural-memoria-social-identidade-uma%20abordagem-antropologica.pdf>
- Sá, T. (2006 dezembro). Lugares e não lugares em Marc Augé. *Artitextos* 03, pp.179-187. Consultado a 10-12-2017 em https://www.repository.utl.pt/bitstream/10400.5/1831/1/FAUTL_13_B_TeresaSa.pdf
- Sá, T. (2014 novembro). Lugares e não lugares em Marc Augé. *Tempo social- revista de sociologia*, V26, nº2 (pp.209- 229). Universidade de São Paulo. Consultado a 15-12-2017 em <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/97978>
- Santos, L. (2010). Alhos Vedros: Bilhete de Identidade. Dossier de história local. Estudo geral. Consultado a 30-1-17 em <http://av500anos.blogspot.pt/2010/06/alhos-vedros-bilhete-de-identidade.html>

- Santos, L. (2011). As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas. *Revista Rascunhos Culturais* 2, vol nº4, pp.155
- Santos, L. (2015). Histórias da nossa terra- Episódios da História de Alhos Vedros num contexto regional, desde as indefinidas origens até ao século XVI. Editora Euedito
- Silva, G. (agosto 2016). HALBWACHS, Maurice- A memória coletiva. *Revista Aedos*, v. 8, n. 18, pp. 247-253. consultado a 4-7-17 em <http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/viewFile/59252/38241>
- Silva, R. (2007). *Arte Pública como recurso educativo- contributo para a abordagem pedagógica de obras de arte pública*. Universidade de Lisboa – Faculdade de Belas Artes. Lisboa. Consultado a 5-4-2017 em http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/627/1/22854_ULFBA_TES237.pdf
- Silva, V. (2003). Educação artística. *Educação artística: Traçados contemporâneos*. (pp.85- 89). Portalegre. Escola Superior de Educação de Portalegre
- Sousa, A. (2003), *Educação pela arte e arte na educação*, Lisboa, Instituto Piaget, 1º e 3º volumes
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practices of Looking- Na Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press.
- United Nations Educational, Cientific and Cultural Organization. Arts educations. consultado a 10-3-2017 em <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/creativity/arts-education/>
- Vargas, J. (2007). *Aspetos da História de Alhos Vedros (séculos XIII a XVI)*. Edição da Junta de Freguesia de Alhos Vedros

ANEXOS

Anexo A.

**Texto relativo à Cooperativa Operaria de Crédito e Consumo
de Alhos Vedros**

Anexo B.
Flyer geral do projeto artístico-cultural

Anexo C.
Flyers específicos para cada lugar intervenido no
projeto artístico-cultural

Anexo D.
Questionário aplicado