

ÁLVARO DOMINGUES  
**PATRIMÓNIOS  
DESAMPARADOS**

ENRIQUE SAIZ MARTÍN  
**HACIA UN NUEVO  
MODELO DE GESTIÓN  
DEL PATRIMONIO  
CULTURAL**

JOSÉ AGUIAR  
**REABILITAÇÃO  
OU FRAUDE?**

ANTÓNIO FILIPE PIMENTEL/  
MIGUEL ZUGAZA MIRANDA  
**O MUSEU NACIONAL  
DE ARTE ANTIGA E O  
MUSEU NACIONAL DO  
PRADO: MODELOS DE  
GESTÃO**



NUNO GRANDE  
**ARQUITETURAS  
DA CULTURA:  
PATRIMÓNIOS  
DO FUTURO**

JOAQUIM OLIVEIRA CAETANO  
**LUCA GIORDANO:  
UM ÊXTASE DE SÃO  
FRANCISCO**



**REVISTA  
PATRIMÓNIO  
NÚMERO DOIS  
NOV. 2014  
20€**

NUNO MATEUS  
**MUSEU MARÍTIMO  
DE ÍLHAVO:  
REABILITAÇÃO,  
AMPLIAÇÃO E  
EXPANSÃO**

GUILHERME D'OLIVEIRA MARTINS  
**PATRIMÓNIO  
CULTURAL AO  
SERVIÇO DA  
SOCIEDADE**



Nuno Grande  
Arquiteto

# Arquiteturas da cultura: patrimónios do futuro

Fundação Calouste Gulbenkian.  
Mário Oliveira/FCG.

Utilizando seis equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa como «personagens» — o Edifício-Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian (inaugurado em 1969), o Centro de Arte Moderna (1983), o Centro Cultural de Belém (1992), o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1999), a Casa da Música (2005) e o Museu do Côa (2010) —, revisita-se a história recente das políticas culturais e patrimoniais em Portugal. Descreve-se o modo como, ao longo do último meio século, essas «arquiteturas da cultura» mediaram a modernização tardia do País e a sua inevitável aculturação pós-moderna, constituindo, nesse sentido, singulares «patrimónios do futuro».

Comemoram-se, no presente ano, quatro décadas de uma revolução política, social e cultural que, a partir de 25 de abril de 1974, conduziu, de forma nem sempre linear e sustentada, à longamente desejada democratização das principais instituições portuguesas. Na verdade, e no decorrer das últimas décadas, foi possível constatar como inúmeros setores da sociedade portuguesa sofreram acentuadas mudanças conjunturais, muito mais dependentes da súbita oportunidade de investimentos inesperados do que da persistência de políticas estruturantes. O setor cultural é disso exemplo, sobretudo se considerarmos que este foi marcado, em sucessivos ciclos, quer pela organização repentina de grandes eventos lúdico-culturais — quase sempre fráguas nos seus efeitos — quer pela decisão — quase sempre avulsa — de edificar ou renovar importantes equipamentos de iniciativa pública, privada ou mista.

Revisitando o nosso passado recente, e pese embora o lento crescimento de algumas redes de descentralização, ao nível regional ou municipal, podemos afirmar que a história das políticas culturais do Portugal contemporâneo se vem espelhando na própria história da edificação *ex nova* de grandes equipamentos culturais. E ainda que aparentemente perverso, este processo acabou por atribuir um papel inusitado a essas «arquiteturas da cultura»: o de constituírem uma espécie de «máquinas do tempo», mediando ou mesmo colocando em confronto: a moder-

nização tardia do País e a sua aculturação pós-moderna; uma herança histórica e a construção de um devir; enfim, a ideia de «património» e a ideia de «futuro». Em quase todos os casos, essas arquiteturas tornaram-se, elas mesmo, em «patrimónios do futuro» nas suas dimensões material e imaterial.

Observemos alguns exemplos que consideramos significativos. É possível afirmar com segurança: que a progressista Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), de criação privada, funcionou na verdade como um verdadeiro «alter-ministério» durante a derradeira fase do Estado Novo e mesmo ao longo da primeira década pós-Revolução, substituindo-se à ausência de políticas estatais estruturadas no apoio à cultura; que o polivalente Centro de Arte Moderna (CAM), dessa mesma Fundação, reuniu o primeiro acervo coerente e acessível de arte portuguesa do século xx, reforçando a importância da criação artística nacional desse século; que a «microcidade» Centro Cultural de Belém (CCB) inaugurou, entre nós, a popularização de grandes eventos culturais de cariz interdisciplinar e de nível internacional; que o arcádico Museu da Fundação de Serralves foi o primeiro a justificar uma verdadeira política de difusão da arte contemporânea na transição para o século xxi; que a «meteorítica» Casa da Música, na sua singularidade formal e programática, representou a primeira experiência institucional forjada no cruzamento entre a criação musical clássica e a contemporânea; e enfim, que o telúrico Museu do Côa se tornou no primeiro espaço museológico a confrontar-nos com a inscrição da arte rupestre na paisagem, estabelecendo, nesse âmbito, uma «ponte» conceptual entre a pré-história e a contemporaneidade.

Cada uma dessas «máquinas do tempo» gerou, no seu respetivo ciclo histórico, uma inevitável polémica mediática, sobretudo quando olhada e criticada, não tanto em face do património que se propôs acrescentar ou criar, mas em face do património que veio confrontar ou reequacionar. Valerá a pena, por tudo isto, abordar brevemente o impacto dessas «arquiteturas da cultura» na evolução do debate político-cultural do Portugal contemporâneo.

### 1969: o Edifício-Sede e Museu da Fundação Gulbenkian na transição para a democracia

Antecedida por um longo e difícil processo de construção, a inauguração do Edifício-Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em outubro de 1969, coincidiu com um tempo de convulsão social e cultural bem distinto daquele que presidira ao seu lançamento, uma década antes. Em Portugal, germinava então um sentimento de esperança por uma «primavera» de liberdade política, a qual só chegaria com a Revolução de 1974; no centro da Europa, proliferava um ideário de «contracultura» com epicentro no Maio de 68 parisiense, o qual motivava, entre outras questões, um aceso debate intergeracional sobre o estatuto das instituições modernas ligadas ao ensino, à cultura, ao património, enfim, à difusão da criação mas também da salvaguarda da memória coletiva.

O novo edifício da Fundação encerrava, desse modo, significados contraditórios: para uns, coroava um ciclo de ação institucional ímpar, iniciada em 1956, em prol da modernização cultural do País, suprimindo a demissão do Estado Novo na promoção desse setor; para outros, abria um novo ciclo para lá da cristalização de um tempo e de um acervo — os do fundador Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955) —, exigindo uma



aproximação institucional às mudanças políticas e culturais em curso, na transição para a década de 1970.

Essa contradição expressava-se, de algum modo, na própria arquitetura do edifício projetado por Alberto Pessoa, Ruy Athougia e Pedro Cid: a sua plácida modernidade, expressa na abstração dos volumes em *béton brut*, ou no artifício modelador dos terraços ajardinados, desafiava o ecletismo dos palacetes da zona da Palhavã, assim como os vetustos museus lisboetas; no entanto, criava uma espacialidade idílica e introvertida, tendencialmente defensiva e elitista, num momento em que a arte desejava, antes de mais, sair dos seus redutos institucionais e aproximar-se do quotidiano da cidade e da sociedade.

José de Azeredo Perdigão — presidente da Fundação desde a sua criação —, apoiado por uma experiente equipa de programadores em diversas áreas, compreendeu essa antinomia, tendo preparado a instituição, antecipadamente, para as convulsões culturais que viriam a dar corpo às mudanças pós-1968, e, entre nós, pós-1974: no alargamento do seu acervo museológico à arte moderna; no apoio à formação de jovens artistas portugueses no estrangeiro; no fomento à participação do País em certames internacionais, e na programação de eventos interdisciplinares muitos deles de caráter experimental. Apresentando um caminho distinto do proselitismo das ações de democratização cultural durante o período

revolucionário em curso (1974-1975), e mesmo para lá deste, a Fundação Calouste Gulbenkian foi capaz de gerar património imaterial inovador, no seio de um país que lançava então as suas primeiras políticas culturais em democracia<sup>2</sup>. A Fundação cumpria, também desse modo, o desejo futurante que o seu mais notável património material — o Edifício-Sede e Museu — prenunciara poucos anos antes.

### 1983: um centro de arte moderna em «contraciclo» cultural

A criação do Centro de Arte Moderna deu seguimento ao descrito processo de inovação cultural, nutrido por José de Azeredo Perdigão ao longo da sua gestão, desta vez expresso por uma nova edificação no topo sul do Parque da Fundação Calouste Gulbenkian. O desígnio, aprovado em 1979 pela administração da Fundação, foi o de criar um novo lugar destinado não apenas ao acervo e à exposição da sua coleção de arte moderna mas também à «promoção cultural e educativa nos domínios das artes»<sup>3</sup>. Perdigão adotava assim um novo paradigma institucional, emergente desde os finais da década de 1960, por antítese ou complemento em relação aos grandes museus: o da criação de novos centros informais e polivalentes, destinados sobretudo à animação cultural ou à educação pela arte.

←  
Centro de Arte Moderna  
FCG.

Essa mudança de paradigma, também ele arquitetónico, gerou um inevitável confronto com o património precedente, de algum modo intrinsecamente nessa relação plácida entre o edifício da Sede-Museu e o Parque Gulbenkian. Na verdade, o desenho do CAM — um «hangar» megaestrutural, escalonado por volumes e terraços ajardinados —, conforme proposto pelos seus autores — o britânico Leslie Martin, consultor convidado pela administração, e José Sommer Ribeiro, arquiteto da Fundação Calouste Gulbenkian —, sofreria uma acesa contestação por parte de grupos de paisagistas e ecologistas, mentores e defensores do projeto original do Parque, onde aquele edifício não fora previsto. Assistia-se então, em Portugal, ao despontar de manifestações cívicas pela salvaguarda dos sistemas paisagísticos enquanto valores patrimoniais, e o Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, apesar de recente, despertava já então esse forte desejo defensivo.

Ainda assim, o Centro de Arte Moderna abriu ao público em 20 de julho de 1983, paradoxalmente no ano em que o Governo português organizava, em Lisboa, a nostálgica xvii Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa — em torno da celebração da epopeia quinhentista portuguesa —, e a Sociedade Nacional de Belas-Artes inaugurava a exposição panfletária «Depois do Modernismo», questionando as grandes narrativas da arte e da arquitetura modernas. O CAM, assim como a sua missão museológica, surgiam deste modo em «contraciclo», quer em relação à retórica oficial do Estado quer em relação ao ímpeto de aculturação pós-moderna, manifestado por uma nova geração de artistas e críticos de arte portugueses.

Valeria ao CAM a qualidade da sua programação regular, à qual se juntou, a partir de 1984, o ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte) dirigido por Madalena de Azeredo Perdigão, com o qual a Fundação voltaria a estabelecer um papel pioneiro. Na verdade, e através dos Encontros ACARTE, o panorama cultural nacional seria confrontado com uma verdadeira «aceleração» criativa na qual se cruzariam experiências entre distintos compositores, dramaturgos, atores, coreógrafos, bailarinos e artistas plásticos providos das mais diversas geografias e culturas. No seu aparente anacronismo formal, o «hangar» do CAM personificaria essa «máquina do tempo», já descrita, em direção a um cosmopolitismo cultural até então desconhecido em Portugal.

### 1992: um centro cultural em Belém, lugar de todas as mitificações

A decisão governamental de construir o Centro Cultural de Belém (CCB), no final da década de 1980, procurou dar resposta a um duplo objetivo: criar a sede da primeira presidência portuguesa da Comunidade Económica Europeia (CEE), em 1992, e, após esta, oferecer à cidade um lugar de celebração da cultura nacional, numa renovada relação de complementaridade com a criação artística internacional. Esse gesto conduziu à primeira «obra de regime» da democracia portuguesa, tornada possível quer pela estabilidade política obtida pela maioria governamental do então primeiro-ministro Cavaco Sil-



Centro Cultural de Belém.  
Daniel Malhão, 2014.  
→  
Casa de Serralves.  
FG+SG.



va quer pelos fundos estruturais garantidos pela integração de Portugal na CEE (1986).

A implantação e a construção do edifício estiveram, desde o início, envoltas em forte polémica pública, por confronto com as ancestrais mitificações patrimoniais em torno da praia de Belém, do vizinho Mosteiro dos Jerónimos e do legado da Exposição do Mundo Português, ali organizada em 1940. Não será por isso de admirar que as propostas finalistas ao concurso internacional de arquitetura para o CCB organizado em 1988 — 6 finalistas entre as 53 concorrentes — tenham procurado, de diferentes modos, evocar a axialidade urbana, bem como a monumentalidade e a materialidade arquitetónicas de algumas dessas heranças históricas.

Assim aconteceu com o projeto vencedor, assinado pelo italiano Vittorio Gregotti e pelo português Manuel Salgado, o qual proporia, na opinião do júri «um valor acrescentado ao património da cidade de Lisboa»<sup>4</sup>. Na verdade, Gregotti transportava para esta solução dois princípios basilares da sua gramática urbana: a aposta numa firme «regulação» modular do conjunto, a partir de um eixo central, numa evocação contemporânea do processo de «romanização»; e o apelo à «instauração» de continuidades históricas com a cidade, numa leitura «cultura» da Lisboa ribeirinha, entre quarteirões compactos, fortalezas muradas e palácios com jardins suspensos. Ao propor esse diálogo contextualista, o CCB introduziria uma «res-significação» pós-moderna na Lisboa monumental, nela se assumindo como um ícone do seu tempo.

Ao longo das suas duas décadas de existência, o CCB tem vivido uma cíclica indefinição da sua identidade institucional, fruto das mudanças políticas operadas na democracia portuguesa, sendo dela um eloquente «espelho» cultural. Visto como a grande obra do cavaquismo — na senda dos *grands travaux* parisienses do presidente François Mitterrand, erigidos na mesma época —, este edifício tornou-se tão amado quanto odiado pelos «fazedores de opinião», em permanente debate sobre a sua vocação enquanto centro cultural: para uns, destinado a acolher grandes eventos de massas; para outros, a fomentar a experimentação no seio da criação contemporânea.

Indiferentes a esse debate, ou aos sucessivos «retalhamentos» políticos das suas componentes programáticas — dos quais o Museu Coleção Berardo é apenas um dos vários episódios —, os visitantes do CCB continuam a utilizá-lo enquanto espaço de passeio urbano, complementando a sua visita à área monumental de Belém. A mais-valia patrimonial desta «microcidade» cultural acaba por residir nesse facto: acrescenta um *layer* de futuro a um lugar excessivamente sobrecarregado por uma encenação do passado.

### 1999: um museu de arte contemporânea no idílico Parque de Serralves

A fechar o século xx, institui-se em Portugal o primeiro lugar privilegiado para fomento da criação artística pós-1968, tendo como epicentro uma coleção constituída por obras produzidas a partir desse período de questionamento cultural, tal como o descrevemos antes. Respondendo ao desejo persistente de críticos, artistas, colecionadores e de outros membros da sociedade civil portuense, de fixar esse lugar num espaço distintivo do Porto, o Estado adquiriu, em 1989, a idílica Quinta de Serralves, ali fomentando a criação de uma fundação para gestão de um futuro museu de arte contemporânea.



←  
**Casa da Música.**  
FG+SG.

↘  
**Museu do Côa.**  
José Paulo Ruas/DGPC, 2012.

O projeto, entregue a Álvaro Siza, no início da década de 1990 — período seminal da sua carreira em que seria agraciado com o famigerado Prémio Pritzker —, levantou também ele uma forte polémica, relacionada com a defesa dos valores patrimoniais existentes na Quinta: a Casa de Serralves, obra de inspiração *déco*, coordenada pelo arquiteto José Marques da Silva, na década de 1930; o Parque de Serralves, projeto do francês Jacques Gréber, desse mesmo período, e ainda as restantes estruturas hortícolas e frutícolas em seu redor. Apesar da contestação inicial, liderada sobretudo por grupos de arquitetos paisagistas, Siza acabaria por «encaixar» o novo museu na linha de água do *jardin potager* de Serralves (entretanto relocado noutro espaço da Quinta), criando assim um novo acesso ao conjunto, a poente do eixo estruturador traçado por Gréber.

Inaugurado em julho de 1999, o edifício veio acrescentar novo património aos valores culturais preexistentes: no modo como descerrou uma «porta» contemporânea para o Parque; no modo como se articulou delicadamente com os seus eixos monumentais; no modo como reinterpretou os elementos arquitetónicos da Casa de Serralves. De facto, Serralves constitui um lugar privilegiado de encontro entre os dois mais importantes arquitetos portuenses, respetivamente da primeira e da segunda metade do século xx. É mesmo possível afirmar que o «museu de Siza» permite uma decifração retrospectiva da «casa de Marques da Silva», estabelecendo com esta um processo de continuidade conceptual, no qual passado e futuro se justapõem alternadamente.

Essa condição de «máquina do tempo» traduz-se também no modo como o Museu de Serralves vem funcionando enquanto recetáculo expositivo, em diferentes momentos da sua vida cultural. Desenhado como um espaço arcádico — «a arquitetura do museu não pode ser senão clássica», escreveria Álvaro Siza em 1988<sup>5</sup> —, o edifício vem confrontando-se, ao longo dos últimos 15 anos, com distintas manifestações artís-

ticas que desafiam a introversão do seu espaço, obrigando-o a uma permanente transmutação. Em certo sentido, é também através dessa relação «conflitual» entre arquitetura, arte e paisagem que Serralves vem comprovando a pertinência do seu acervo e da sua programação, partes relevantes da sua identidade institucional.

### 2005: um «ensaio» arquitetónico chamado Casa da Música

O referido investimento governamental na renovação cultural do Porto «fim de século» teve o seu ponto alto na candidatura vitoriosa da cidade à coorganização (com Rotterdam) do evento Capital Europeia da Cultura de 2001. Objeto de nova polémica, a organização deste evento lançou, em 1999, um concurso internacional de arquitetura para a sua obra mais simbólica — a Casa da Música, primeiro grande *concert hall* da cidade — visando torná-la num ícone arquitetónico capaz de colocar o Porto nos roteiros culturais e turísticos globais — na esteira do chamado «efeito Bilbao», então em voga em diversas cidades médias europeias, após o êxito mediático da inauguração do Museu Guggenheim Bilbao, no País Basco (1997).

O edifício poliédrico proposto pelo vencedor do concurso — o holandês Rem Koolhaas, prémio Pritzker de 2001 — respondeu eficazmente a esse intuito político e institucional, colocando desafios a uma cidade marcada pela iconografia dos períodos barroco e romântico. Esse diálogo iconoclasta com o património portuense é hoje visível: no modo como a Casa da Música pontua o extremo da longa Avenida da Boavista, respondendo à força do seu traçado infraestrutural; no modo como evoca e reinventa o espaço deambulatório e cénico dos salões e teatros burgueses da cidade, e no modo como reutiliza abertamente alguns revestimentos buscados ao patrimó-

nio ornamental do Porto setecentista e oitocentista: a folha de ouro e o azulejo.

O caráter ensaístico do projeto teve evidentes reflexos na programação cultural da instituição, iniciada em 2005. Tal como o edifício, a sua oferta tornou-se poliédrica, abrangendo diversas facetas da criação musical, clássica e contemporânea, dirigida a diferentes públicos. Deste modo, e ao longo da última década, o interior multifacetado do edifício vem motivando a realização de um caleidoscópico de acontecimentos, enquanto, no exterior, a plasticidade do seu espaço circundante gera uma nova fruição da cidade, ora espontânea ora programada em noites de festival.

Dir-se-ia que o «efeito Bilbao» não dependeu, aqui, de qualquer lógica de *franchising* cultural, como ocorreu na cidade basca<sup>6</sup>; no Porto, esse efeito gerou um edifício há muito desejado por programadores e criadores musicais, e hoje afetivamente utilizado pelos cidadãos. A Casa da Música representa, por isso, um feliz encontro entre um potente *hardware* arquitetónico e um inteligente *software* cultural, projetando o habitual conservadorismo portuense numa futurante experiência espacial e cultural.

### 2010: um museu como «segunda natureza» do vale do Côa

A criação do Parque Arqueológico do Vale do Côa constituiu um dos mais controversos debates patrimoniais da democracia portuguesa, tendo atravessado, ao longo da década de 1990, dois governos, distintas posições sobre a construção de uma barragem hidroelétrica que o deveria submergir, e inventivas formas de ativismo social na defesa das gravuras rupestres ali encontradas e documentadas, pelo menos, desde a década anterior.

Abandonado o projeto da barragem (1995), e por iniciativa do então Ministério da Cultura, o Parque seria finalmente classificado como monumento nacional (1997), e logo depois inscrito na Lista do Património da Humanidade — UNESCO (1998). A partir de então, uma outra contenda instalou-se no seio dos organismos responsáveis por aquele território: a do processo de construção de uma estrutura museológica na região com vista a concentrar as chegadas ao Parque Arqueológico, e assim evitar a pressão de visitantes sobre os seus núcleos mais sensíveis de arte rupestre.



# projetos

Em 2003, foi lançado o Concurso Público Internacional de Arquitetura para o Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, visando implementá-lo num promontório adjacente a Vila Nova de Foz Côa, sobranceiro à interseção daquele rio com o Douro. Dos 37 projetos apreciados, o júri premiou a proposta dos arquitetos Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, a qual transformava esse promontório num miradouro panorâmico, a partir da sua frondosa cobertura. A proposta seria construída a partir de 2006 e inaugurada publicamente em 2010.

A depuração tectónica pretendida por aqueles autores – com base no conceito de «museu como instalação na paisagem»<sup>7</sup> – remeteria toda a complexidade programática do edifício para uma sucessão de espaços «escavados» na sua massa construída, conduzindo os visitantes para um mundo «subterrâneo», de algum modo contraditório com a ideia de visita a um vale aberto em contacto próximo com o suporte natural das gravuras. Essa contradição prologar-se-ia no projeto museológico interior, baseado ora em réplicas de tamanho natural das gravuras, descontextualizadas desse suporte, ora em dispositivos tecnológicos de base digital relatando o processo de humanização daquele território.

Essa recriação do vale do Côa numa espécie de «parque temático» arqueológico, encerrado pelas paredes de um museu, era já uma condição prévia imposta ao concurso e ao projeto vencedor; seguindo, de resto, modelos idênticos aplicados noutros núcleos de arte rupestre europeus – lembremos, por exemplo, Altamira ou Lascaux. No entanto, essa perversão contemporânea acabaria por conferir um inusitado protagonismo cultural ao edifício construído: o de substituir a experiência direta da paisagem pela da arquitetura, assumindo, sem complexos, o seu caráter de «artifício» ou de «segunda natureza». De entre as «máquinas do tempo» que vimos descrevendo, este museu é provavelmente aquele que mais bem personifica essa condição.

## Ultrapassando o «complexo de Noé»

Os seis edifícios abordados neste artigo são, em certo sentido, «personagens» da história da cultura portuguesa do último meio século. Vistos tantas vezes como investimentos desmesurados ou desnecessários – vulgo, «elefantes brancos» – , eles vieram, ainda assim, desafiar uma determinada época ou conjuntura político-cultural, originando controvérsia e obrigando a repensar muitos dos preconceitos patrimoniais estabelecidos.

Concluimos assim que, através destes grandes projetos, a sociedade portuguesa foi conseguindo ultrapassar o seu «complexo de Noé»<sup>8</sup> – lembrando a noção introduzida pela historiadora francesa Françoise Choay em torno do receio desenvolvido nas sociedades contemporâneas em relação ao «dilúvio» gerado pelo relativismo cultural, levando-as a proteger todo e qualquer património herdado e a suspeitar de toda e qualquer possibilidade de inovação patrimonial.

Percebemos, nesse sentido, como os edifícios construídos no Parque da Fundação Calouste Gulbenkian cumpriram um desejo coletivo de cosmopolitismo democrático, antes e depois da Revolução de 1974; como o Centro Cultural de Belém ajudou a esbater a dicotomia entre cultura erudita e cultura popular, numa área historicamente nobilitada de Lisboa; como o Museu de Serralves revelou uma inusitada relação entre espaço e tempo na criação contemporânea; como a Casa

da Música reinventou uma tradição, simultaneamente icónica e iconoclasta, presente na evolução artística e arquitetónica do Porto; e como o Museu do Côa continua a desafiar-nos a pensar a «paisagem» como um conceito formulado e mitificado ancestralmente pelo próprio Homem (como comprovam as gravuras rupestres com mais de 20 mil anos).

Em todos esses momentos, acreditou-se que o património contemporâneo podia acrescentar novo valor à herança material e imaterial de um passado. Na verdade, sem estas «arquiteturas da cultura», sem estes «patrimónios do futuro», esse passado perderia inegavelmente a sua atualidade.

### NOTAS

1. Esta temática presidiu à investigação desenvolvida pelo autor na sua tese de doutoramento, *Arquiteturas da Cultura: política, debate, espaço*, defendida na Universidade de Coimbra em 2009. A investigação incidiu sobre a génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa.

2. Cf. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – Política cultural. *Animação e difusão da cultura. VI Relatório do Presidente*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 49-50.

3. FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *Relatório Anual 1979*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 3-8.

4. Relatório do Júri apud *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 2 de janeiro de 1989.

5. Cf. Álvaro Siza apud CASTANHEIRA, Carlos (ed.) – *As cidades de Álvaro Siza*. Porto: Figueirinhas-Porto 2001, 2001, s/ p.

6. Cf. GRANDE, N. – *La regeneración urbana entre el Efecto Barcelona y el Efecto Bilbao*. Oporto 2001-2011. In EZQUIAGA DOMÍNGUEZ, J. M.; GONZÁLEZ ALFAYA, L. (org.) – *Transformaciones urbanas sostenibles*. Vigo: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2011, pp. 142-149.

7. INSTITUTO PORTUGUÊS DE ARQUEOLOGIA – *Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa. Concurso para o projeto*. Lisboa: IPA-LIBRUS, 2004, p. 31.

8. CHOAY, F. – *A alegoria do património*. São Paulo: Estação da Liberdade-UNESP, 2001, p. 209.