

MUSEU REGIONAL DE ARTE E ARQUEOLOGIA ISLÂMICA

Dissertação conducente à obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura |
Mestrado Integrado em Arquitetura |
Grupo Lusófona

Discente: Estela Maria do Carmo Samuel; nº. 21100164

Orientador: Professor Doutor Mostafa Zekri

MUSEU REGIONAL DE ARTE E ARQUEOLOGIA ISLÂMICA



Dissertação conducente à obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura |
Mestrado Integrado em Arquitetura |
Grupo Lusófona

Discente: Estela Maria do Carmo Samuel; nº. 21100164

Orientador: Professor Doutor Mostafa Zekri

ESTELA MARIA DO CARMO SAMUEL

**MUSEU REGIONAL DE ARTE E ARQUEOLOGIA
ISLÂMICA.**

Dissertação defendida em provas públicas no Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, no dia 27/03/2017 perante o júri nomeado pelo Despacho de Nomeação nº. 02/2017, com a seguinte composição:

Presidente:

Prof.^a Doutora Ana Cristina Santos Bordalo
(Professora Auxiliar, ISMAT)

Arguente:

Prof. Doutor Luís Filipe Pires Conceição
(Professor Catedrático Convidado, ISMAT)

Orientador:

Prof. Doutor Mostafa Zekri (Professor
Associado, ISMAT)

Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes

Portimão

2017

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Doutor Mostafa Zekri em especial pela sua dedicação e mestria na orientação com o meu trabalho, em pesquisas efetuadas em livros sobre a arte e arquitetura Islâmica; e outros que foram essenciais para a elaboração desta dissertação com sucesso.

Um agradecimento aos meus professores, que ajudaram na minha formação académica, de uma forma magnífica, na minha cultura e desenvolvimento artístico, aos meus colegas de turma, que me acompanharam desde a semana académica, em especial o Carlos; Sandra Aires; Lúcia Agostinho; Rita André; Savannah Salgueiro; João Rego e o Carlos Nascimento, aos funcionários do ISMAT, que foram sempre de uma grande simpatia e profissionalismo

Um agradecimento muito especial ao Exmo. Sr. Presidente da Câmara Municipal de Olhão Dr. António Pina, que mandou disponibilizar todos os apoios necessários para que fosse possível, concluir com sucesso a minha dissertação, um agradecimento ao Senhor Vereador Eng.º Carlos Martins, ao Sr. Dr. Hugo Miguel Leite de Oliveira, responsável pelo museu Municipal de Olhão, que apoiou a minha ideia disponibilizando literatura e aconselhando algumas estratégias, baseadas na sua experiência pessoal, à Mestre Sandra Romba, que apoiou a minha ideia, oferecendo-me um exemplar da sua obra referente à história da arquitetura Olhanense “Evolução Urbana de Olhão”.

E por último um agradecimento ao meu “Lobo Mau”, pelo seu especial companheirismo, efetuando este percurso académico a meu lado, sempre me encorajando e dando-me força nos momentos mais duros e difíceis. Sem todos vós seguramente, não teria chegado ao fim da minha dissertação.

Resumo (Português) – Palavras-chave

Esta dissertação de mestrado aborda o projeto para um Museu Regional de Arte e Arqueologia Islâmica em Olhão, uma arquitetura contemporânea interpretada a arquitetura islâmica; na criação de um edifício cubista, cujo conceito é um edifício voltado para o interior, com amplos espaços decorados com elementos arquitetónicos cujos desenhos têm origem numa geometria de originalidade única e genuína.

O edifício possui uma ligação com os edifícios da zona histórica da cidade de Olhão, onde estão acentuadas as açoteias e os mirantes numa arquitetura cubista delineada, cujas origens tudo aponta para o País vizinho do Norte de África, Marrocos, local apetecível onde os nossos emigrantes Olhanenses, trazendo no seu regresso a cultura de um povo que os acolheu e que neste caso se expressa na arquitetura local, onde se podem observar ruas e ruelas estreitas, tal como uma Medina, tão característica na arquitetura Islâmica.

Este projeto no exterior também foi pensado num arranjo, com amplos passeios pedonais, estacionamento para viaturas destinados aos visitantes e arborização com árvores de folha caduca de modo a criar zonas de sombra no Verão e espaços abertos com muito sol no Inverno. O suporte da formalização da proposta foi induzido pela beleza das formas geométricas presentes nos elementos arquitetónicos islâmicos e nas formas dos edifícios cubistas que caracterizam a arquitetura Olhanense.

A ideia fundadora passa pelo “*modus operandi*” das formas geométricas, centralizadas nos edifícios com suas açoteias, os seus mirantes e contra mirantes, que eram utilizados para secagem de frutos e principalmente como observatório do estado mar. O projeto propõe melhorar a qualidade do espaço envolvente, proporcionando à cidade uma mais-valia, do ponto de vista cultural, turístico e urbano.

Palavras-chave: Museu Regional; Arte, Arqueologia e Arquitetura Islâmica; Geometria; Padrões; Cultura; Medina; Açoteias; Mirantes; Contra Mirantes; Cubismo; Olhão; Algarve.

Summary (English) – Keywords

This master's thesis deals with the project for a Regional Museum of Islamic Art and Archeology in Olhão, a contemporary architecture interpreted Islamic architecture; In the creation of a cubist building, whose concept is a building facing the interior, with ample spaces decorated with architectural elements whose designs originate in a geometry of unique and genuine originality.

The building has a connection with the buildings of the historic area of the city of Olhão, where the roofs and gazebos are accentuated in a delineated cubist architecture, whose origins all point to the neighboring country of North Africa, Morocco, an attractive place where our emigrants Olhanenses, bringing back the culture of a people who welcomed them and which in this case is expressed in local architecture, where you can see narrow streets and narrow streets, such as a Medina, so characteristic in Islamic architecture.

This outdoor project has also been thought of in an arrangement with extensive pedestrian walks, parking for vehicles intended for visitors and forestation with deciduous trees in order to create shady areas in summer and open spaces with lots of sunshine in the winter. The support of the formalization of the proposal was induced by the beauty of the geometric forms present in the Islamic architectural elements and in the forms of the cubist buildings that characterize the Olhanense architecture.

The founding idea goes through the "modus operandi" of the geometric forms, centralized in the buildings with their roofs, their lookouts and against lookouts, which were used to dry fruits and especially as observatory of the sea state. The project proposes to improve the quality of the surrounding space, giving the city an added value, from the cultural, tourist and urban point of view.

Keywords: Regional Museum; Art, Archeology and Islamic Architecture; Geometry; Patterns; Culture; Medina; Açoteias; Lookouts; Against Lookouts; Cubism; Olhão; Algarve.



Índice

Índice de Imagens	6
Introdução	18
Parte I: Os museus e a sua problemática	26
1. A história dos museus em Portugal	27
2. Museus, bibliotecas e arquivos: um passado comum	55
3. Museus, bibliotecas e arquivos: as suas funções	61
4. Os Museus e o Património cultural.....	72
5. Objeto museológico.....	75
6. Museus como sistemas de informação	77
7. Legislação	91
Parte II: Enquadramento teórico e histórico-cultural do projeto: A história e a memória islâmica em Olhão	93
1. Presença.....	94
2. A memória e a tradição.....	103
3. Local de Intervenção	107
4. Os objetivos do lugar da intervenção.....	108
Parte III: Estado da Arte	109
1. Estudos de Casos	110
Parte IV: Arte e Arquitetura Islâmica	125
1. A geometria	138
2. Padrões Islâmicos	166
Parte V: Projeto	201
1. Programa.....	202
2. Memória Descritiva	203
3. Reflexão.....	214
Bibliografia	215
Parte VI: Desenhos Técnicos	
Anexos	
Fotografias das maquetes	
3D	
Apendice I	
Padrões geométricos islâmicos aplicados no projeto	
Apendice II	
O caminho das Lendas	



Índice de Imagens



Figura 1_Vila Cubista	20
Fonte: Disponível em http://www.alunos.esffl.pt/olhaoarte/Arquitectura.cubista.htm [Consult. janeiro 2017].	
Figura 2_Açoteias	20
Fonte: Disponível em http://algarvewaterfrontapartment.com/PT/Olhao%20PT.htm [Consult. janeiro 2017].	
Figura 3_ As primitivas cabanas em Olhão	21
Fonte: Disponível em http://www.olhao.web.pt/historia_de_olhao.htm [Consult. janeiro 2017].	
Figura 4_Vista Aerea	21
Fonte: Disponível em http://www.olhao.web.pt/historia_de_olhao.htm [Consult. janeiro 2017].	
Figura 5_Praceta Agadir	23
Fonte: Autora	
Figura 6_Placas Comemorativas	23
Fonte: Autora	
Figura 7_Mapas de Portugal localizando todos os museus	27
Fonte: Disponível em http://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/museus-monumentos [Consult. janeiro 2017].	
Figura 8_Fachada do Palácio da Ajuda em Lisboa, 1714-1777	28
Fonte: Disponível em http://cidadaniaix.blogspot.pt/2016/09/palacio-da-ajuda.html [Consult. Janeiro 2017].	
Figura 9_Sala do trono	28
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/503206958346027439/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 10_Museu Calouste Gulbenkian	29
Fonte: Disponível em http://lisboando.pt/museu/fundacao-gulbenkian/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 11_Sala de exposição de Arte Moderna	30
Fonte: Disponível em https://www.noticiasao minuto.com/cultura/541292/gulbenkian-passa-a-designar-as-colecoes-de-arte-antiga-e-moderna [Consult. janeiro 2017].	
Figura 12_Fachada do Museu Militar	30
Fonte: Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_Militar_Norte.jpg [Consult. janeiro 2017].	
Figura 13_Sala de exposições	31
Fonte: Disponível em http://olhares.sapo.pt/museu-militar-lisboa-foto7764359.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 14_Fachada do Museu Grão Vasco, Viseu	31
Fonte: Disponível em http://rede-social.cm-feira.pt/noticias/passeios-na-minha-terra-2014 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 15_Salas de exposições	32
Fonte: Disponível em http://ema-m.blogspot.pt/2014/10/visibiliza-exposicao-individual-de-ema-m.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 16_Fachada do Museu do Fado em Lisboa	32
Fonte: Disponível em http://jornalix.pt/fado-uma-das-musicas-identitaria-portuguesa/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 17_Painel com vários artistas portugueses	33
Fonte: Disponível em http://scop2013.uab.pt/social.php [Consult. janeiro 2017].	
Figura 18_Fachada da Casa Museu em Lisboa	34
Fonte: Disponível em https://izi.travel/pt/5f3e-casa-museu-medeiros-e-almeida/pt [Consult. janeiro 2017].	
Figura 19_Sala do Lago	34
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/365706432220517494/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 20_Sala do Lago	35
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/386676317984719675/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 21_Veritas	35
Fonte: Disponível em http://www.lisbonlux.com/lisbon-museums/museu-medeiros-e-almeida.html [Consult. janeiro 2017].	

Figura 22_ Fachada do Museu de Arte Sacra no Funchal	36
Fonte: Disponível em http://flickrriver.com/photos/twiga_swala/tags/bishops/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 23_ Escadaria Monumental do Museu.....	37
Fonte: Disponível em http://www.bestguide.pt/pesquisa-bestguide/name/museu-de-arte-sacra/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 24_ Sala de Exposições.....	37
Fonte: Disponível em http://arquivo.jm-madeira.pt/artigos/projeto-%E2%80%9Cdar-ver-termina-s%C3%A1bado-com-visita-guiada [Consult. janeiro 2017].	
Figura 25_ Fachada do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa	38
Fonte: Disponível em http://artchist.blogspot.pt/2016/09/museu-da-arte-antiga-em-lisboa.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 26_ Sala de Exposição	38
Fonte: Disponível em http://www.portugaltravel.org/museums-in-lisbon [Consult. janeiro 2017].	
Figura 27_ Fachada Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves	39
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/34199278400057367/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 28_ Portão forjado em ferro	40
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/453878468677241545/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 29_ Interior da Casa-Museu.....	40
Fonte: Disponível em http://escsmagazine.escs.ipl.pt/uma-casa-um-museu-um-tesouro/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 30_ Fachada do Museu do Chiado em Lisboa.....	41
Fonte: Disponível em http://www.golisbon.com/sight-seeing/chiado-museum.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 31_ Átrio do Museu do Chiado.....	41
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/386746686731026535/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 32_ Átrio do Museu.....	42
Fonte: Disponível em http://guiasdearquitectura.com/pt/produtos/packs/south/ee_565 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 33_ Jardim do Museu do Chiado	42
Fonte: Disponível em http://guiasdearquitectura.com/pt/produtos/packs/south/ee_565 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 34_ Fachada do Museu Municipal de Faro	43
Fonte: Disponível em https://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/museus-monumentos/ver/Museu-Municipal-de-Faro [Consult. janeiro 2017].	
Figura 35_ Claustro do Museu Municipal de Faro.....	43
Fonte: Disponível em https://museusdoalgarve.wordpress.com/about/museu-municipal-de-faro/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 36_ Exposição da Casa Islâmica de Santa Maria (Faro)	44
Fonte: Disponível em http://arquitologia.blogspot.pt/2010_04_01_archive.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 37_ Sala de Exposição do Museu.....	44
Fonte: Disponível em http://algarvehistoriacultura.blogspot.pt/2010_02_01_archive.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 38_ Museu de Mértola	45
Fonte: Disponível em http://ferias-paratodos.blogspot.pt/2011/04/mertola-linda-vila-museu.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 39_ Sala de exposições do Museu de Mértola	46
Fonte: Disponível em http://viajaredescobrir.blogspot.pt/2014/05/blog-post_13.html [Consult. janeiro 2017].	

Figura 40 _Circulações Museu de Mértola.....	46
Fonte: Disponível em http://viajaredescobrir.blogspot.pt/2014/05/blog-post_13.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 41 _Cartaz de Publicidade.....	47
Fonte: Disponível em http://avenidadasaluquia34.blogspot.pt/2016/10/mertola-2017.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 42 _Fachada do Museu Nacional Machado de Castro	48
Fonte: Disponível em http://www.imprensaregional.com.pt/aurinegra/pagina/seccao/5/noticia/51 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 44 _Fachada do Palácio Nacional de Sintra	49
Fonte: Disponível em http://lideradestinations.com/item/palacio-nacional-de-sintra-3/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 45 _Pateo do Palácio Nacional de Sintra.....	49
Fonte: Disponível em http://www.portugalinbox.com/fr/magazine/fiche/azulejos-portugais.86.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 46 _Sala dos Cisnes	50
Fonte: Disponível em http://portugalvirtual.pt/sintra/pt/palacio-nacional-sintra.php [Consult. janeiro 2017].	
Figura 47 _Teto da Sala dos Cisnes	50
Fonte: Disponível em http://portugalvirtual.pt/sintra/pt/palacio-nacional-sintra.php [Consult. janeiro 2017].	
Figura 48 _Teto da Capela do Palácio Nacional de Sintra.....	51
Fonte: Disponível em http://portugalvirtual.pt/sintra/pt/palacio-nacional-sintra.php [Consult. janeiro 2017].	
Figura 49 _Sala das Pegas do Palácio Nacional de Sintra	51
Fonte: Disponível em http://portugalvirtual.pt/sintra/pt/palacio-nacional-sintra.php [Consult. janeiro 2017].	
Figura 50 _Interior do Museu Nacional do Azulejo.....	52
Fonte: Disponível em http://www.vamosaqui.pt/2016/06/10/museu-nacional-do-azulejo-de-penha-de-franca-em-lisboa/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 51 _Exemplo de Azulejo da História do Chapeleiro	53
Fonte: Disponível em http://azulejosnaminhaterra.blogs.sapo.pt/tag/museu+nacional+do+azulejo [Consult. janeiro 2017].	
Figura 52 _Sala de exposição dos azulejos.....	54
Fonte: Disponível em http://www.viaggiando.com.br/2013/07/lisboa-museu-nacional-do-azulejo.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 53 _Sala de e exposição” ficaram conhecidas como “wunderkammer”	55
Fonte: Disponível em http://tuomaquia.com/museu-era-um-musico-de-onde-vem-a-palavra-museu/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 54 _Biblioteca de Alexandria.....	56
Fonte: Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Ancientlibraryalex.jpg [Consult. janeiro 2017].	
Figura 55 _Santa Sofia de Constantinopla - Istambul.....	57
Fonte: Disponível em Livro Islamic Art And Architecture, p. 12 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 56 _Mosteiro S. Vicente de Fora.....	58
Fonte: Disponível em http://paixaoporlisboa.blogs.sapo.pt/2016/06/07/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 57 _Biblioteca secreta mediaval “Filme o Nome da Rosa”.....	59
Fonte: Disponível em http://www.adorocinema.com/filmes/filme-2402/fotos/detalhe/?cmediafile=20078530/ [Consult. janeiro 2017].	

Figura 58 _Museu das Belas Artes na Bélgica.....	59
Fonte: Disponível em http://www.moto1to1.com/destino-belgica/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 59 _Biblioteca de jogos e multimédia na França.....	60
Fonte: Disponível em http://www.archdaily.com.br/br/790601/toy-and-media-library-philippe-fichet-architectes [Consult. janeiro 2017].	
Figura 60 _Memorial Juscelino Kubitschek.....	62
Fonte: Disponível em http://www.acheviagem.com.br/memorial-juscelino-kubitschek-em-brasilia/164/atracao.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 61 _Fachada do IMC “Palácio Nacional da Ajuda”- Lisboa.....	65
Fonte: Disponível em http://www.aviewoncities.com/gallery/showpicture.htm?key=kvept0563 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 62 _Biblioteca privada de Calouste Gulbenkian.....	69
Fonte: Disponível em http://onde-estudar-em-lx.webnode.pt/locais-fechados/openspaces/gulbenkian/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 63 _Museu em Pittsburg	71
Fonte: Disponível em https://pittsburghkids.org/about [Consult. janeiro 2017].	
Figura 64 _UNESCO em Paris.....	72
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/559290847452668244/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 65 _ Museu Hermitage em São Petersburgo, Rússia.....	76
Fonte: Disponível em http://www.almanaqueliterario.com/o-livro-como-objeto-museologico [Consult. janeiro 2017].	
Figura 66 _Território Gharb al-Andalus.....	94
Fonte: Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Gharb_al-Andalus [Consult. janeiro 2017].	
Figura 67 _al-Gharb.....	95
Fonte: Disponível em http://www.sulinformacao.pt/2015/06/legado-arabe-do-algarve-inspira-rota-de-turismo-cultural/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 68 _O Caminho das Lendas em Olhão.....	96
Fonte: Disponível em http://www.hotelcidadeolhao.com/olhao [Consult. janeiro 2017].	
Figura 69 _Olhão cubista	97
Fonte: Disponível em http://velica.deviantart.com/art/Cubes-104054587 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 70 _Moedas no Gharb al-Âldalus.....	97
Fonte: Disponível em Livro Portugal Islâmico: Os últimos sinais do Mediterrâneo, p. 179-178 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 71 _Artefatos.....	98
Fonte: Disponível em Livro Portugal Islâmico: Os últimos sinais do Mediterrâneo, p. 100-107 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 72 _ Reconstituição de uma das habitações almóadas	99
Fonte: Disponível em Livro Portugal Islâmico: Os últimos sinais do Mediterrâneo, p. 139 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 73 _Reconstituição de uma das habitações almóadas	99
Fonte: Disponível em Livro Portugal Islâmico: Os últimos sinais do Mediterrâneo, p. 140 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 74 _ Arco ultrapassado Islâmico em Faro.....	100
Fonte: Autora	
Figura 75 _Barinel “Antiga embarcação de vela, armando às vezes remos”	101
Fonte: Disponível em http://clubedosafonsinhoshgp.blogspot.pt/2014_05_01_archive.html [Consult. janeiro 2017].	

Figura 76_ Picota apetrecho primitivo utilizado para rega de culturas	102
Fonte: Disponível em http://www.jlourengo.com/JLSN/Egito%20Antigo02/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 77_ Nora com alcatruzes e jumento	103
Fonte: Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=AGE0r6V-9f0 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 78_ Feira medieval em silves 2016.....	103
Fonte: Autora	
Figura 79_ Feira medieval em silves 2016.....	104
Fonte: Autora	
Figura 80_ Noites de encanto em Vila Nova de Cacela	104
Fonte: Disponível em http://www.portalsplishsplash.com/2016/07/noites-dencanto-estao-de-regresso-a-cacela-velha.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 81_ Bioco em uso no Início do século XX por mulheres olhanenses	105
Fonte: Disponível em http://www.louletania.com/?attachment_id=2181 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 82_ Bioco	105
Fonte: Disponível em http://www.louletania.com/?attachment_id=2181 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 83_ Panorâmica das açoteias de Olhão (1905).....	106
Fonte: Disponível em Livro Evolução Urbana de Olhão, p. 106 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 84_ Identificação geral dos bairros de Olhão-1871/3.....	106
Fonte: Disponível em Livro Evolução Urbana de Olhão, p. 36 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 85_ Fotografia Aérea de Olhão com a zona de intervenção	107
Fonte: Disponível em Google Earth [Consult. janeiro 2017].	
Figura 86_ Museu de Arte Islâmica – Doha	111
Fonte: Disponível em http://www.huffingtonpost.com/kisa-lala/qatars-new-desert-palaces_b_804972.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 87_ Museu de Arte Islâmica – Doha	112
Fonte: Disponível em http://qatarnews.com.br/site/?page_id=28 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 88_ Interior do Museu de Arte islâmica em Doha	113
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/77546424804776626/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 89_ Interior do Museu de Arte islâmica em Doha	113
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/477522366712337970/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 90_ Pátio do Museu de Arte islâmica em Doha	113
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/421368108868816483/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 91_ Fachada do Instituto do Mundo Árabe em Paris	114
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/421368108868816483/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 92_ Restaurante do Instituto do Mundo Árabe em Paris	115
Fonte: Disponível em http://www.cristinamello.com.br/?p=5595 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 93_ Biblioteca do Instituto do Mundo Árabe em Paris	116
Fonte: Disponível em http://www.cristinamello.com.br/?p=5595 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 94_ Biblioteca do Instituto do Mundo Árabe em Paris	116
Fonte: Disponível em http://www.cristinamello.com.br/?p=5595 [Consult. janeiro 2017].	

Figura 95_ Padrão do painel da fachada	116
Fonte: Disponível em http://www.cristinamello.com.br/?p=5595 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 96_ Padrão do painel da fachada	117
Fonte: Disponível em http://meumoleskine.com/paris-post-2/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 97_ Sala de exposição do Instituto do Mundo Árabe em Paris.....	117
Fonte: Disponível em http://www.cristinamello.com.br/?p=5595 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 98_ Terraço do Instituto do Mundo Árabe em Paris.....	117
Fonte: Disponível em http://www.cristinamello.com.br/?p=5595 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 99_ Museu de Arqueologia do Doutor José Leite de Vasconcelos em Lisboa.....	118
Fonte: Disponível em https://guiastecnicos.turismodeportugal.pt/pt/museus-monumentos/ver/Museu-Nacional-de-Arqueologia [Consult. janeiro 2017].	
Figura 100_ Interior do Museu de Arqueologia	119
Fonte: Disponível em http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/noticias/piroga-do-rio-lima-na-exposicao-o-tempo-resgatado-ao-mar-do-museu-nacional-de-arqueologia [Consult. janeiro 2017].	
Figura 101_ Interior do Museu de Arqueologia	119
Fonte: Disponível em http://museunacionaldearqueologia-educativo.blogspot.pt/2015_08_01_archive.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 102_ Interior do Museu de Arqueologia	120
Fonte: Disponível em http://museunacionaldearqueologia-educativo.blogspot.pt/2015_08_01_archive.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 103_ Museu de Arte Calouste Gulbenkian em Lisboa	120
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/279575089345829934/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 104_ Interior do Museu de Arte Calouste Gulbenkian em Lisboa.....	121
Fonte: Disponível em http://interiorator.com/calouste-gulbenkian-museum/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 105_ Interior do Museu de Arte Calouste Gulbenkian em Lisboa.....	122
Fonte: Disponível em http://interiorator.com/calouste-gulbenkian-museum/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 106_ Interior do Museu de Arte Calouste Gulbenkian em Lisboa.....	122
Fonte: Disponível em http://interiorator.com/calouste-gulbenkian-museum/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 107_ Biblioteca do Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa	122
Fonte: Disponível em http://onde-estudar-em-lx.webnode.pt/locais-fechados/openspaces/gulbenkian/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 108_ Museu Museológico Islâmica em Tavira	123
Fonte: Disponível em https://museusdoalgarve.wordpress.com/about/museu-municipal-de-tavira/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 109_ Sala de exposição do Museu Museológico Islâmica em Tavira	124
Fonte: Disponível em http://www.camertola.pt/article/%E2%80%9Cexposi%C3%A7%C3%A3o-os-signos-do-quotidiano%E2%80%9D-no-n%C3%BAcleo-isl%C3%A2mico-do-museu-municipal-de-tavira [Consult. janeiro 2017].	
Figura 110_ Caligrafia árabe e Arabescos.....	129
Fonte: Disponível em http://www.guiaemdubai.com/caligrafia-arabe-e-arabescos-artes-islamicas-com-seculos-de-historia/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 111_ Mesquita do Profeta na Arabia Saudita.....	130
Fonte: Disponível em http://destinations-for-travelers.blogspot.pt/2016/08/a-mesquita-do-profeta-profeta-maome-arabia-saudita.html [Consult. janeiro 2017].	

Figura 112_ Mesquita de Omar em Jerusalém	131
Fonte: Disponível em https://roquedeavila.wordpress.com/2013/08/16/arte-e-espiritualidade-no-domo-da-rocha/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 113_ Interior da Mesquita de Omar em Jerusalém	131
Fonte: Disponível em https://roquedeavila.wordpress.com/2013/08/16/arte-e-espiritualidade-no-domo-da-rocha/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 114_ Peça em cerâmica	132
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/445856431829209125/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 115_ Túmulo Almuhtamid em Sevilha	133
Fonte: Disponível em http://www.islamyal-andalus.es/1/300px-Tumulo_Al-Mu'tamid.jpg [Consult. janeiro 2017].	
Figura 116_ Interior da Mesquita de Córdoba.....	133
Fonte: Disponível em https://thetorohistoricalreview.org/2016/08/01/the-berber-identity-a-double-helix-of-islam-and-war-alvin-okoreeh/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 117_ As Tumbas Merínidas	134
Fonte: Disponível em http://www.islamyal-andalus.es/1/300px-Tumulo_Al-Mu'tamid.jpg [Consult. janeiro 2017].	
Figura 118_ Mesquita em Toledo.....	134
Fonte: Disponível em http://foro.toletho.com/viewtopic.php?f=16&t=402 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 119_ Mesquita de Al-Azhar, no Egito.....	135
Fonte: Disponível em https://bibliasp.org/caligrafia/nascimento-evolucao-e-expansao-da-caligrafia-arabe/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 120_ Casa otomana dos séculos XVI e XVII no Cairo.....	136
Fonte: Disponível em http://www.vuelo-directo.com/2010/08/ramadan-en-el-caioramadan-in-cairo.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 121_ Arte Islâmica	137
Fonte: Disponível em http://www.arabeegipcio.com/2012/08/arate-islamica-arabescos.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 122_ Arte Islâmica	137
Fonte: Disponível em http://www.arabeegipcio.com/2012/08/arate-islamica-arabescos.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 123_ Arte Islâmica	137
Fonte: Disponível em http://www.arabeegipcio.com/2012/08/arate-islamica-arabescos.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 124_ Euclides	140
Fonte: Disponível em http://www.prof2000.pt/users/rsdmoura/accao18trab5.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 125_ Construção Versica Piscis	142
Fonte: Autora	
Figura 126_ Calculo do comprimento Vesica Piscis	142
Fonte: Autora	
Figura 127_ Olho que tudo vê e a Flor da Vida	143
Fonte: Autora	
Figura 128_ Construção da Flor da Vida	144
Fonte: Autora	
Figura 129_ Padrão da Flor da Vida	146
Fonte: Autora	
Figura 130_ Flor da vida gravado no teto do Templo de Osiris em Abidos	149
Fonte: Disponível em http://www.flordavida.com.br/HTML/abidos.html [Consult. janeiro 2017].	

Figura 131 _Formas Geométricas.....	150
Fonte: Autora	
Figura 132 _Os Cinco Sólidos Platônicos	150
Fonte: Disponível em https://catiaosorio.wordpress.com/tag/solidos-platonicos/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 133 _Metatron.....	151
Fonte: Autora	
Figura 134 _”Homem Vitruviano”	152
Fonte: Disponível em https://br.pinterest.com/pin/98305204341361761/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 135 _O Princípio “Humano”	153
Fonte: Autora	
Figura 136 _O Princípio “Masculino”.....	154
Fonte: Autora	
Figura 137 _O Princípio “Feminino”	154
Fonte: Autora	
Figura 138 _O Princípio “Sexualidade” = Masculino + Feminino	154
Fonte: Autora	
Figura 139 _Brasília	155
Fonte: Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Congresso_do_Brasil.jpg [Consult. janeiro 2017].	
Figura 140 _Construção do Metatron.....	155
Fonte: Autora	
Figura 141 _Ser Humano “Iluminado”	156
Fonte: Autora	
Figura 142 _Ser Iluminado.....	156
Fonte: Autora	
Figura 143 _Merkaba ou Tetraedro Duplo	156
Fonte: Autora	
Figura 144 _Construção dos 12 Círculos.....	157
Fonte: Autora	
Figura 145 _ Construção 12 Círculos = 12 x 5 = 60 Pétalas - 12 Círculos = 72 Figuras.....	158
Fonte: Autora	
Figura 146 _Geometria “Medidas da Terra”	158
Fonte: Autora	
Figura 147 _Tetraedro = 4 Fases_4 Vértices_6 Arestas.....	158
Fonte: Autora	
Figura 148 _Pirâmide = 5 Fases_5 Vértices_8 Arestas	159
Fonte: Autora	
Figura 149 _Hexaedro ou Cubo = 6 Fases_8 Vértices_12 Arestas	159
Fonte: Autora	
Figura 150 _Octaedro = 8 Fases_6 Vértices_12 Arestas.....	159
Fonte: Autora	
Figura 151 _Dodecaedro = 12 Fases_21 Vértices_30 Arestas.....	160
Fonte: Autora	
Figura 152 _Icosaedro = 20 Fases_20 Vértices_30 Arestas.....	160
Fonte: Autora	
Figura 153 _Tesseracto ou Hipercubo.....	160
Fonte: Autora	

Figura 154_ Tesseracto ou Hiper cubo	161
Fonte: Autora	
Figura 155_ Esfera	161
Fonte: Autora	
Figura 156_ Tampo da Fonte Chalice em Glastonbury	162
Fonte: Disponível em https://stelacramer.wordpress.com/tag/poco-do-calice/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 157_ Ascensão do ser humano	165
Fonte: Disponível em http://ascensaodoserhumano.blogspot.pt/2013/03/geometria-sagrada.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 158_ Padrão Geométrico	166
Fonte: Autora	
Figura 159_ Teto em madeira do salão principal do Palácio de Comares	167
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/363454632398127403/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 160_ Diagrama de 28 esferas	168
Fonte: Autora	
Figura 161_ Ruínas do Khirbat al-Mafjar	169
Fonte: Disponível em http://wanderled.tumblr.com/post/47670715146/13-heritage-sites-on-the-verge-of-vanishing [Consult. janeiro 2017].	
Figura 162_ Janela de Pedra Redonda do Khirbat al-Mafjar	171
Fonte: Disponível em http://www.elrincondesele.com/cronicas-de-tierra-santa-capitulo-quinto/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 163_ Topkapi Scroll	173
Fonte: Disponível em http://kilyos.ee.bilkent.edu.tr/~history/geometry.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 164_ Livro Geometria e Ornamento na Arquitetura Islâmica	173
Fonte: Disponível em http://www.simonjohnstondesign.com/book_topkapi01.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 165_ Livro L'Art arabe d'après les monuments du Kaire	174
Fonte: Disponível em http://www.ebay.ca/itm/L-ART-ARABE-D-APRES-LES-MONUMENTS-DU-KAIRE-PAR-EMILE-PRISSE-D-AVENNES-/322131317290 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 166_ Padrões Islâmicos	175
Fonte: Disponível em Página 14 do Livro L'Art arabe d'après les monuments du Kaire [Consult. janeiro 2017].	
Figura 167_ Livro Geometric Concepts in Islamic Art	176
Fonte: Disponível em https://www.amazon.co.uk/d/Books/Geometric-Concepts-Islamic-World-Islam-Festival-illustrated/0905035038 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 168_ Medersa Ali Ben Youssef	177
Fonte: Disponível em http://www.blogdaelli.com/tudo-sobre-a-medina-em-marrakech/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 169_ Janela do palácio Omidia de Khirbat al-Mafjar	180
Fonte: Disponível em http://islamic-arts.org/2013/foilage-motifs-in-islamic-art-before-mongol-invasion/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 170_ Janela do palácio Omidia em Damasco	181
Fonte: Disponível em http://islamic-arts.org/2011/the-umayyad-mosque-of-damascus/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 171_ Padrão de linhas retas e arcos	181
Fonte: Autora	
Figura 172_ Página iluminada do Corão do calígrafo Ibn al-Bawwab, Iraque	181
Fonte: Disponível em Página 16 do Livro Islamic Geometric Design [Consult. janeiro 2017].	

Figura 173_ A análise geométrica da página iluminada do Corão do Ibn al-Bawwab.....	182
Fonte: Autora	
Figura 174_ Interior do salão principal da oração de al-Azhar, no Cairo, Egito	183
Fonte: Disponível em Página 16 do Livro Islamic Geometric Design [Consult. janeiro 2017].	
Figura 175_ Padrões geométricos, Al-Azhar	183
Fonte: Autora	
Figura 176_ Porta de madeira do palácio de Tash Khauli em Khivas.....	185
Fonte: Disponível em https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 177_ A fachada principal do túmulo do imperador Mughal Akbar.....	186
Fonte: Disponível em https://pt.pinterest.com/pin/150166968797404925/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 178_ Portal de entrada do túmulo do Saadides em Marraquexe	187
Fonte: Disponível em https://www.robertharding.com/preview/817-320217/ [Consult. janeiro 2017].	
Figura 179_ Desenho geométrico	188
Fonte: Autora	
Figura 180_ Uma estrela de doze pontas	188
Fonte: Autora	
Figura 181_ Interior Túmulo de Itmad-Ud-Daulah, Agra	189
Fonte: Disponível em https://manthandiary.files.wordpress.com/2014/10/inlay-work-at-inside-itmad-ud-daulahs-tomb-agra.jpg [Consult. janeiro 2017].	
Figura 182_ Fachada Túmulo de Itmad-Ud-Daulah, Agra	189
Fonte: Disponível em https://manthandiary.files.wordpress.com/2014/10/tomb-of-itimc481d-ud-daulah.jpg [Consult. janeiro 2017].	
Figura 183_ Roundel no exterior da Grande Mesquita em Hasankeyf.....	190
Fonte: Disponível em Página 19 do Livro Islamic Geometric Design [Consult. janeiro 2017].	
Figura 184_ Árvore genealógica de desenho geométrico islâmico.....	191
Fonte: Autora	
Figura 185_ Simetria de desenho geométrico islâmico.....	192
Fonte: Autora	
Figura 186_ Categoria do padrão estrelas.....	192
Fonte: Autora	
Figura 187_ Composição do padrões estrelas.....	193
Fonte: Autora	
Figura 188_ Painel de madeira do mausoléu de Imam al-Shafii, no Cairo, Egito	194
Fonte: Disponível em http://archnet.org/sites/2268/media_contents/6485 [Consult. janeiro 2017].	
Figura 189_ Composição do padrão estrelas com a presença de triângulos.....	194
Fonte: Autora	
Figura 190_ Composição do padrão estrelas com a presença de quadrados	195
Fonte: Autora	
Figura 191_ Um quadrado desenhado usando as interseções de círculos.....	196
Fonte: Autora	
Figura 192_ Um hexágono desenhado usando as interseções de círculos	196
Fonte: Autora	
Figura 193_ Como desenhar um quadrado	197
Fonte: Autora	

Figura 194 _Desenho geométrico.....	198
Fonte: Autora	
Figura 195 _Desenho geométrico.....	199
Fonte: Autora	
Figura 196 _ Interior da Mesquita de Bucara, Uzbequistão	200
Fonte: Disponível em http://br.depositphotos.com/9892549/stock-photo-dome-of-the-mosque-oriental.html [Consult. janeiro 2017].	
Figura 197 _Planta de Implantação	204
Fonte: Autora	
Figura 198 _Planta Piso 1 (Secção 2).....	205
Fonte: Autora	
Figura 199 _planta Cobertura (Secção 2).....	206
Fonte: Autora	
Figura 200 _Corte A-A' (Secção 2)	206
Fonte: Autora	
Figura 201 _Corte A-A' (Secção 1)	207
Fonte: Autora	
Figura 202 _Edifício (Secção 1).....	208
Fonte: Autora	
Figura 203 _Planta Piso 1 (Secção 3).....	210
Fonte: Autora	
Figura 204 _Planta Piso Intermédio (Secção 3).....	211
Fonte: Autora	
Figura 205 _Planta do Piso 2 (Secção 3).....	211
Fonte: Autora	
Figura 206 _Planta do Piso 3 (Secção 3).....	212
Fonte: Autora	
Figura 207 _Planta do Piso 2 (Secção 3).....	212
Fonte: Autora	
Figura 208 _Planta do Piso 2 (Secção 3).....	213
Fonte: Autora	
Figura 209 _Interior do Piso 1_Secção 3 (Arcadas) 3D.....	213
Fonte: Autora	
Figura 210 _Interior do Piso 1_Secção 3 (Sala de exposição temporária) 3D.....	213
Fonte: Autora	
Figura 211 _Exterior do Piso 1_Secção 2 (Patio) 3D.....	214
Fonte: Autora	



Introdução



A Arquitetura Islâmica é o estilo construtivo produzido pelo Islão, o conjunto de povos que segue a religião monoteísta fundada pelo profeta Muhammad (570-632)¹, o Islamismo. É uma arquitetura que se apresenta num jogo de volumes bem definidos que expressa através de seus amplos espaços, com suas formas geométricas marcantes no exterior e no interior.

Os espaços ajardinados com suas fontes e espelhos de água são caracterizados pela apresentação de desenhos geométricas das mais diversas formas. Nesta arquitetura estão representadas as crenças e costumes relacionados ao campo espiritual, social, econômico e político destes povos. Trata-se, pois de um estilo arquitetónico facilmente reconhecível que se desenvolveu pouco depois da morte do profeta Muhammad, formado a partir de modelos romanos, egípcios, persas e bizantinos.

Devido à Expansão Islâmica, ocorrida entre os anos 632-732 d.C., hoje são encontrados exemplares dessa arquitetura numa área que abrange a Ásia Central, Médio Oriente e porções do Mediterrâneo, do norte da África à Península Ibérica.

Na arte, percebemos as influências dos povos pré-islâmicos, como também de uma nova cultura, composta com a construção de importantes dinastias, poderosas e vinculadas diretamente ao elemento religioso. As restrições religiosas à representação de figuras humanas e de animais no Islão impediu a evolução de técnicas como a pintura e a escultura, acabando por transformar a arquitetura na modalidade artística mais desenvolvido na cultura islâmica.

A minha dissertação é o projeto de um edifício contemporâneo para um Museu Regional de Arte e Arqueologia Islâmica, cujo conceito são as linhas marcantes de uma geometria cubista, presente na arquitetura Islâmica e na arquitetura da cidade de Olhão, talvez de inspiração Marroquina, devido à forte imigração dos Olhanenses, para aquele País, nos finais do século XIX e no princípio do século XX, ao regressarem, fizeram as suas casas à semelhança das que lá existiam, uma vez que o clima é em parte muito idêntico.

Nem todas as casas típicas algarvias se distinguem por possuírem um terraço e as coloridas platibandas.

¹ Muhammad é o nome do profeta em árabe, é utilizado Maomé em português

“Terá sido Roberto Nobre (pintor e jornalista) que se lembrou de chamar a Olhão, “Vila Cubista”, pela semelhança em relação à localidade de Ebro, pintada várias vezes por Picasso (criador do movimento artístico do Cubismo)”.

(Nobre, 2008)

Existe um bairro (barreta) em Olhão cujas casas parecem pirâmides a crescer em degraus, caso único no mundo, que valeu à cidade o título de “cubista”.

“Do alto d’uma açoteia, Olhão surpreende-nos pelo seu panorama bisarro, assemelha-se a uma vila de cartão, aos cubos, frágil e risonha como um brinquedo, pitoresca e alegre como não há outra povoação no Algarve. [...] É cheio de carinho que namoro liricamente a altura das suas casas cubistas.”

(Sancho, 1921)



Figura 1_Vila Cubista

Quem passeia pelas ruas da cidade, com vista para a Ria Formosa, não imagina o espetáculo visual proporcionado pelos inúmeros cubos que “brotam” das casas, sobretudo no Bairro da Barreta, núcleo inicial da cidade, só visíveis de pontos mais elevados.



Figura 2_Açoteias

O modelo destas casas, apesar de inspirado na arquitetura islâmica, não é um legado da sua presença no Algarve, foram os próprios olhanenses que emigraram para o Norte de África que construíram um bairro islâmico, cinco séculos depois de aquele povo ter sido expulso da região. O que as distingue das típicas casas algarvias é que enquanto estas têm apenas um terraço ou açoteia, as habitações cubistas têm mais do que isso: em cima do terraço têm uma segunda divisão (o mirante) e por vezes uma terceira (contra mirante ou púlpito).²

Antes de começarem a ser construídas as primeiras casas em pedra e cal, em meados do século XVIII, o Bairro da Barreta era composto por cabanas e habitado essencialmente por pescadores.³



Figura 3_As primitivas cabanas em Olhão

A requalificação que envolve o meu trabalho, com todos os arranjos exteriores na envolvente, será uma mais-valia para a cidade em termos urbanísticos, projetando-se no conjunto um novo espaço público, enriquecendo a cidade, com mais um edifício cultural, com um espelho de água e um jardim, com motivos desenhados, alusivos à Arte Islâmica no seu exterior delimitado, onde se pretende implantar o edifício.



Figura 4_Vista Aerea

² Nobre, Antero, 2008, *Opúsculos Históricas sobre Olhão*, Rainha & Neves, p. 171-173

³ Romba, Sandra, 2015, *Evolução Urbana de Olhão*, Sul, Sol & Sal, Lda, p. 25

O Museu ficará localizado junto de uma artéria importante da cidade, a Avenida dos Operários Conserveiros, com a frente Sul voltada para o Mar, disfrutando de um grande espelho de água natural, que é a Doca de Pesca de Olhão.

Os objetivos que se pretende realizar neste projeto de arquitetura marcadamente Islâmica, cujo fim será alojar objetos arqueológicos, arte e memórias da cultura islâmica. A intenção será também contribuir para a divulgação da cultura e arte islâmica com criação de espaços para debates públicos sobre eventos relacionados com este tema e outros de interesse cultural.

A paisagem urbana da cidade ficará muito mais dignificada com este edifício, que contem um espelho de água, um jardim exterior no seu perímetro, com padrões geométricos muito marcantes alusivos a esta cultura.

Este novo museu tem uma orientação, no plano conceptual trata-se de um museu que promove o estudo dos artefactos existentes no local e na sua dupla dimensão arqueológica e artística, com salas de exposições permanentes e outras salas de exposições temporárias e internacionais.

Promover a coexistência de programas de investigação sobre o património de épocas anteriores, com a abertura às novas expressões artísticas da contemporaneidade, permitindo diálogos permanentes entre património antigo e contemporâneo.

Nomeadamente sobre a produção artística e científica das gerações passadas e atuais.

A pretensão de criar um museu regional em Olhão é para integrar numa Rede Portuguesa de Museus e, além disso, fazer representar na rede de museus do Algarve, uma estrutura informal que procura reforçar os laços de parceria na qualificação dos seus recursos técnicos e na valorização conjunta do património cultural regional.

A tradição, a arte e arqueologia Islâmica é um tema interessante para a cidade de Olhão, visto existir uma grande ligação de amizade cultural com esta cidade e outras cidades islâmicas, nomeadamente a cidade de Agadir em Marrocos.

A praça Agadir, localizada junto à Escola Secundária de Olhão e perto da Avenida Bernardino da Silva, deve-se à geminação das cidades de Olhão e Agadir, no reino de Marrocos, em 1987.

Nela podemos desfrutar de um agradável espaço verde, amplo, com esplanadas e uma fonte ornamental visitável, com jogos de água iluminados. Um espaço para desfrutar de momentos de convívio e descontração.



Figura 5_Praceta Agadir

Em Agadir existe também um espaço idêntico. Estas duas cidades irmãs recém-nascidas historicamente falando, são portadoras das tradições de um passado já distante, que querem perdurar no futuro. Estes factos foram concretizados com protocolos oficiais das duas Edilidades.



Figura 6_Placas Comemorativas

Toda a zona histórica da cidade de Olhão possui uma arquitetura semelhante à Medina de qualquer cidade Marroquina, com ruas estreitas.

A presente dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Arquitetura pretenderá abordar a temática do Museu Regional, numa perspetiva que pretende relacionar “A história e a memória islâmica em Olhão”. Sendo as problemáticas a ser desenvolvidas: A história e o espaço dos museus? Quais as origens dos museus e suas funções? Que memórias existem dos vestígios islâmicos? Justificação do projeto, o conceito e o lugar que o caracteriza? O programa e objetivos da Dissertação?

Para responder a estas questões é necessário definir os objetivos que irão nortear a dissertação, assim os principais objetivos são:

- I. Os museus e as suas problemáticas;
- II. Enquadramento teórico e histórico-cultural do projeto: A história e a memória islâmica em Olhão;
- III. Estado da Arte;
- IV. Arte e arquitetura islâmicas;
- V. Projeto;
- VI Desenhos Técnicos.

O presente trabalho encontra-se dividido em seis partes. A primeira parte “Os museus e as suas problemáticas”: A história dos museus em Portugal; um passado comum; as suas funções; o património cultural; e objeto museológico.

A segunda parte “Enquadramento teórico e histórico-cultural do projeto: A história e a memória islâmica em Olhão”: A presença, a memória, a tradição e o local de intervenção.

A terceira parte “Estado da Arte” refere-se aos estudos de casos de alguns exemplos de museus que se dedicam a salvaguardar o património arqueológico tanto ao nível internacional como nacional, e ainda os museus que se dedicam à arte.

A quarta parte “Arte e arquitetura islâmicas” aborda a temática da geometria e padrões islâmicos.

A quinta parte é dedicado ao “Projeto”, fazendo referência ao Conceito que levou à proposta de intervenção.

A sexta parte é dedicado ao “Desenho Técnico”, peças desenhadas, mostrando o desenvolvimento do projeto em plantas, cortes, alçados e anexos, onde se apresentam os esquiços, os 3D e as fotografias da maquete.



Parte I: Os museus e a sua problemática



Deste modo, pretendeu-se adquirir alguns conhecimentos tendo em conta aspetos históricos (enquadramento do tema com a história da localidade), artísticos (conjugação

ou não do conhecimento com questões mais artísticas), inovação (uso ou não de novas tecnologias para apresentação das exposições), entre outros, que permitiram compreender o que os museus expõem sobre o património, para os cidadãos, concidadãos e turistas, segue-se alguns exemplos de museus em Portugal.

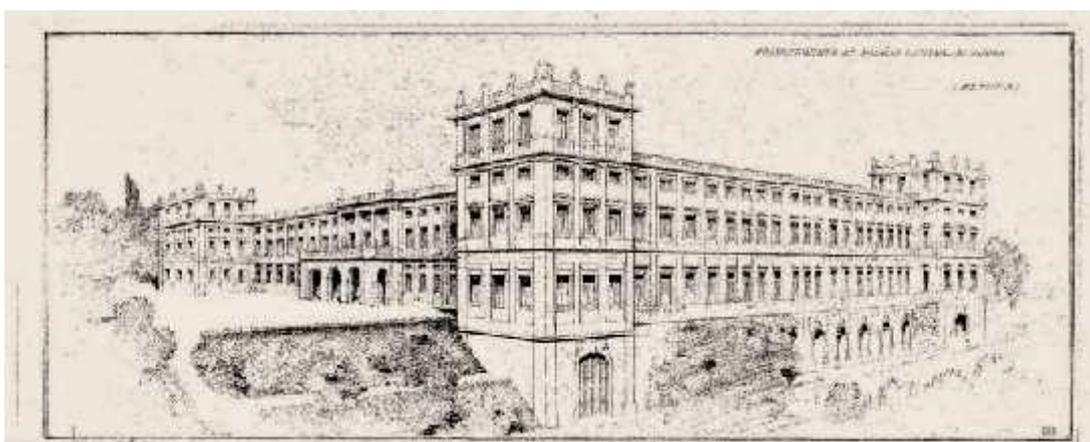


Figura 8_ Fachada do Palácio da Ajuda em Lisboa, 1714-1777

O **Palácio Nacional da Ajuda** foi mandado erguer por D. José I no alto da colina da Ajuda. Este edifício, foi construído em madeira para resistir a abalos sísmicos, ficou conhecido por “*Paço de Madeira* ou *Real Barraca*”.

O Palácio é hoje um magnífico museu e o único palácio visitável em Lisboa que ainda conserva, de um modo fidedigno, a disposição e decoração das salas ao gosto do século XIX, nomeadamente os aposentos dos monarcas e a sala de trono.



Figura 9_ Sala do trono

Este serviu de cenário a momentos importantes da história de Portugal. Aqui viveu a família real, D. Miguel foi aclamado rei e D. Pedro jurou a Carta Constitucional. O edifício mantém o luxo desses tempos e guarda importantes coleções de arte.⁵



Figura 10_Museu Calouste Gulbenkian

O **Museu Calouste Gulbenkian** no seu exterior apresenta-se como um maciço paralelepípedo retangular, onde a utilização do betão aparente e do granito revela um equilíbrio cromático contido.

Um marco na arquitetura museológica portuguesa, o edifício do Museu, organizado em torno de dois jardins interiores e com inúmeros vãos envidraçados para o exterior, permite ao visitante um diálogo constante entre a Natureza e a Arte.

As galerias de exposição permanente estão orientadas por uma sistematização cronológica e geográfica que determinou, dentro de um percurso geral, dois circuitos independentes.

O primeiro circuito é dedicado à Arte Oriental e Clássica e evolui através das galerias da Arte Egípcia, Greco-Romana, Mesopotâmia, Oriente Islâmico, Arménia e Extremo Oriente.

⁵ Mendes, José Amado, 2013, 2ª Edição, *Museus e Educação, Estudos do Património*, Impressa da Universidade de Coimbra, p. 34

O segundo percurso é dedicado à Arte Europeia, com núcleos dedicados à Arte do Livro, à Escultura, Pintura e Artes Decorativas esta última com especial destaque para a arte francesa do século XVIII e para a obra de René Lalique.



Figura 11_Sala de exposição de Arte Moderna

A Fundação que difunde e dinamiza a cultura e a ciência em Portugal e no mundo, nasceu da vontade de Calouste Gulbenkian, em 1956. Nos anos 80, o projeto cresceu com o Centro de Arte Moderna, onde está agrupada a maior coleção de arte portuguesa do século XX.⁶

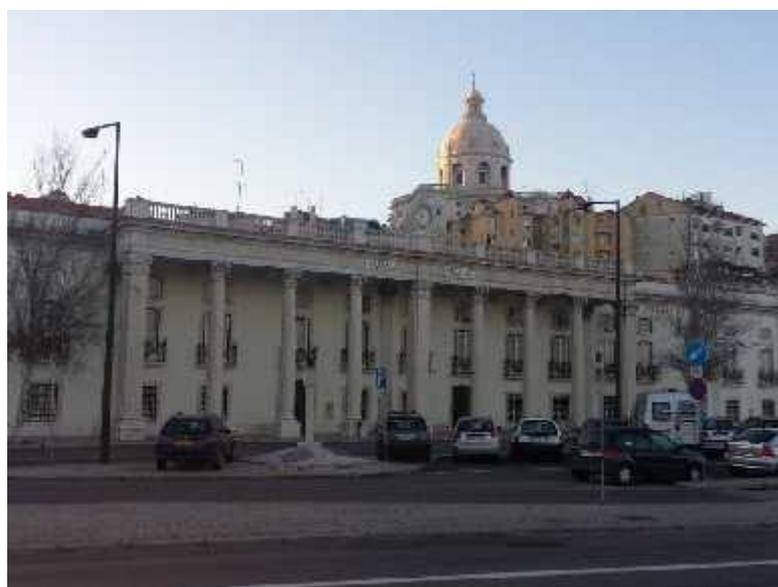


Figura 12_Fachada do Museu Militar

⁶ Figueiredo, José de, 2016, *Museus, Arte e Património em Portugal*, Caleidoscópio, p. 21-28

O **Museu Militar** é o mais antigo da cidade de Lisboa, as salas de grande beleza ornamental em talha, azulejaria e pintura, estão expostas valiosas coleções, com destaque para a de artilharia, considerada a mais completa do mundo.

As suas coleções, de carácter militar, são constituídas por peças raras, sendo algumas de grande valor artístico e as salas subordinadas a determinados períodos da História de Portugal.



Figura 13_Sala de exposições

Mais de cinco séculos de história militar encontram-se nas salas deste museu, ornamentadas com pinturas dos melhores artistas dos finais de XIX, como Columbano e Malhoa. Uma valiosa coleção formada a partir de 1842 pelo Barão de Monte Pedral.⁷



Figura 14_Fachada do Museu Grão Vasco, Viseu

⁷ *Ibid*, p. 30-45

O **Museu Nacional Grão Vasco** foi fundado por Francisco Almeida Moreira, com o objetivo de preservar e valorizar o património histórico, artístico e arqueológico da região de Viseu, em especial as pinturas de Vasco Fernandes, está localizado no centro histórico, no Paço dos Três Escalões, um imponente edifício granítico do século XVI e próximo da Sé Catedral.



Figura 15_Salas de exposições

Fundado em 1916, este museu recolhe autênticos tesouros nacionais, a sua coleção principal é constituída por um importante conjunto de pinturas de retábulo de Vasco Fernandes, o pintor renascentista que dá o nome a este espaço no centro histórico de Viseu.



Figura 16_Fachada do Museu do Fado em Lisboa

O **Museu do Fado** abriu as suas portas ao público em 1998 celebrando o valor excepcional do Fado como símbolo identificador da Cidade de Lisboa, o seu enraizamento profundo na tradição e história cultural do país, o seu papel na afirmação da identidade cultural; a sua importância como fonte de inspiração e de troca intercultural entre povos e comunidades.

É atualmente uma referência entre os espaços culturais de Lisboa. Tem uma sala de exposição permanente, um espaço de exposições temporárias, um centro de documentação, uma loja temática, um auditório, um restaurante e a Escola do Museu, onde são ministrados cursos de guitarra portuguesa e de viola de Fado, e onde é possível frequentar um seminário para letristas.⁸



Figura 17_Painel com vários artistas portugueses

Das tabernas aos circuitos internacionais da World Music, o fado é dos fadistas, dos guitarristas e dos poetas. Neste museu conhecemos a história da canção que nasceu em Lisboa no século XIX, símbolo Nacional e Património Imaterial da Humanidade.⁹

⁸ *Ibid*, p. 47-68

⁹ Mendes, José Amado, 2013, 2ª Edição, *Museus e Educação, Estudos do Património*, Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 8-9



Figura 18_ Fachada da Casa Museu em Lisboa

O edifício construído ao estilo parisiense oitocentista era constituído por quatro pisos - cave, rés-do-chão, 1º andar, sótão em mansarda - e generosa área de jardim onde se incluía uma garagem.

Casa Museu com dois espaços museológicos: a parte que foi habitada pelo instituidor, António Medeiros e Almeida (1895 - 1986), que mantém as características originais, e uma zona construída nos terrenos do antigo jardim, onde se criaram ambientes adaptados às peças.



Figura 19_ Sala do Lago



Figura 20_ Sala do Lago

Nesta Sala do lago, alguns painéis representam as quatro estações e outros representam os quatro continentes “Europa Ásia, África e América”, para além dos azulejos, estão também algumas estatuas, como é o caso da Veritas (estatua em mármore branco que representa uma figura feminina, em pé, parcialmente coberta por um véu que cai sobre parte do rosto e cabeça, o peito e ancas representado a verdade desvelando-se. O braço esquerdo está apoiado numa pequena coluna. Aos seus pés tem uma serpente que representa o mal e com o pé esquerdo pisa uma máscara humana, representando o repúdio da mentira e assenta numa base circular de mármore preto. A Veritas é a deusa da verdade na mitologia romana. Em Itália, no início do século XVIII começou a surgir o gosto pela representação de figuras com véus na escultura, era uma oportunidade para o artista demonstrar o seu cunho pessoal.

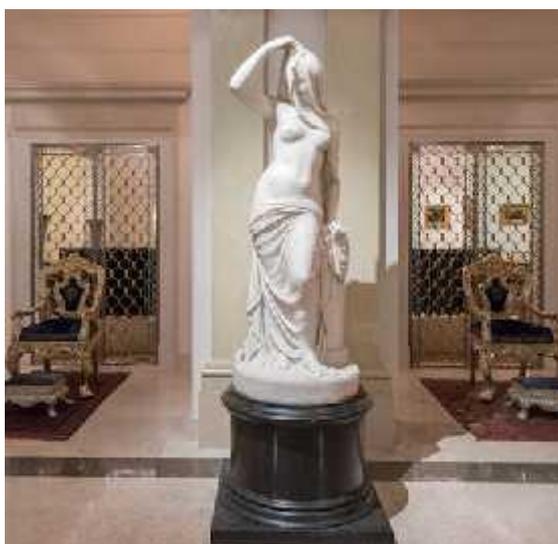


Figura 21_ Veritas

Esta casa guarda o tesouro de um empresário português colecionador de arte; mais de 3000 peças dispersas por 25 salas, contam histórias de outras épocas. O mobiliário, pintura, escultura e uma das maiores coleções de relógios do mundo para contemplar em Lisboa.¹⁰



Figura 22_ Fachada do Museu de Arte Sacra no Funchal

O **Museu de Arte Sacra** do Funchal encontra-se instalado no antigo Paço Episcopal do Funchal, na Madeira. É constituído por coleções de pintura, escultura, ourivesaria e paramentaria dos séculos XV a XIX. Das coleções destaca-se a de pintura flamenga dos séculos XV e XVI, a qual chegou à Madeira no século XVI na chamada época áurea da produção açucareira. Os painéis flamengos distinguem-se não só pela sua grande qualidade como pelas grandes dimensões, pouco comuns nos museus da Europa.

É de realçar, ainda, a coleção de escultura flamenga, proveniente especialmente de Malinas e de Antuérpia.

A fachada voltada a norte, a atual Praça do Município, apresenta uma arquitetura tipicamente maneirista, pela sua estrutura de sucessão de arcarias de capiteis e arquivoltas de duplo corte, no rés-do-chão e primeiro andar.

A norte do edifício, existia uma cerca privada do Paço, praticamente intacta desde meados do século XVIII, ainda conserva no pátio de honra, chão de motivos geométricos a preto e branco, de pedras de calhau rolado.

¹⁰ Bobone, Ana Maria, Maria da Conceição Coelho, Ana Isabel Ivo Cruz e Teresa Vilaça, 1994, *Fundação Medeiros e Almeida*, p. 16-35

A escadaria monumental faz-se por um lanço único que se desdobrava em duas direções, hoje reduzida a uma, onde se abrem óculos elípticos de efeito barroco.¹¹



Figura 23_Escadaria Monumental do Museu



Figura 24_Sala de Exposições

O Museu de Arte Sacra do Funchal possui uma das mais importantes coleções de arte flamenga do país, nas salas de exposições podem-se encontrar outros importantes exemplares da arte religiosa produzida em Portugal.

Foi a intensa relação que a Madeira desenvolveu com a Flandres, no século XVI, que trouxe para as igrejas e capelas da ilha uma das mais importantes coleções de arte flamenga que se conhece em Portugal.

¹¹ Figueiredo, José de, 2016, *Museus, Arte e Património em Portugal*, Caleidoscópio, p. 43-49

Entre as obras de origem portuguesa destacam-se o “*Ecce Homo*” e a “*Ascensão de Cristo*”, a cruz confessional oferecida por D. Manuel, ou uma urna em prata do século XVIII, considerado um dos mais belos exemplares do barroco nacional.¹²



Figura 25_ Fachada do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa

O **Museu Nacional de Arte Antiga** está instalado, desde a sua fundação, no palácio mandado construir, em finais do século XVII, pelo 1º conde de Alvor, após o seu regresso da Índia, onde fora vice-rei, é o mais importante museu de arte dos séculos XII a XIX em Portugal. Este museu é um exemplo da arquitetura civil portuguesa da época, o palácio desenvolve-se numa longa fachada corrida, paralela à rua, com grande simplicidade de desenho, apenas pontuado pelos portais de aparato, de animado desenho barroco.



Figura 26_ Sala de Exposição

¹² Ibid, p. 49-51

As suas coleções incluem pintura, escultura, desenho e artes decorativas europeias e, também, coleções de arte asiática (Índia, China, Japão) e africana (marfins afro-portugueses) representativas das relações que se estabeleceram entre a Europa e o Oriente na sequência das viagens dos descobrimentos - iniciadas no século XV e de que Portugal foi nação pioneira.



Figura 27_ Fachada Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves

A Casa-Museu do Dr. Anastácio Gonçalves, esta casa era conhecida também por “*Casa Malhoa*”, foi construída em 1904 pelo pintor José Vital Malhoa, com a finalidade de ser sua residência e atelier, ganha o “Prémio Valmor de Arquitetura” em 1905. Por vontade expressa do pintor e colecionador José o edifício é legado ao Estado Português em 1969, onde se renasceu um Museu com a designação de “*Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves*”.

A fachada é constituída por três corpos bem distintos, completando-se numa forma harmoniosa e a sua decoração assume uma grande importância, não só pelo cuidado dos pormenores, como também pelo seu ritmo utilizada de forma coerente. Os elementos empregues articulam-se como um jogo de janelas e vazamentos que pululam por todo o edifício entre elementos neo-românicos, persistências da “*Casa à Portuguesa*”, o friso de azulejos que marca o primeiro piso para o segundo com motivos figurativos e florais, com o predomínio das cores de fundo azul e branco, observando também uma ampla janela de sacada sobre mísulas, com guarda de ferro, sendo que todo o vão é preenchido por uma quadrícula de ferro e vidro.

É de destacar que no exterior deste edifício o portão é em ferro forjado ao estilo Arte Nova.



Figura 28_Portão forjado em ferro

Este edifício traduz uma síntese das correntes estéticas da época, evidenciando um ecletismo patente na utilização do ferro forjado, do azulejo e do vitral, como num gosto neo-romântico visível na fachada e associado a uma estética Arte Nova, nomeadamente à decoração dos vitrais no seu interior.



Figura 29_Interior da Casa-Museu

Este museu tem salas de exposição temporárias com pintura portuguesa dos séculos XIX e XX, raras porcelanas chinesas, mobiliário português e estrangeiro de outros séculos, são mais de duas mil obras colecionadas pelo Dr. Anastácio Gonçalves; e ainda existe um conjunto de desenhos, aquarelas e pequenos artefactos pertencente ao pintor Silva Porto.¹³

¹³ *Ibid*, p. 98-112



Figura 30_ Fachada do Museu do Chiado em Lisboa

O **Museu do Chiado** Nacional de Arte Contemporânea, situado no centro histórico em Lisboa, inicialmente era o Convento de S. Francisco da Cidade, fundado em 1217, afetado com o terramoto de 1755, pouco hoje existe dele, além da fachada e belas abobadas em cerâmica, ainda sofreu um grande incêndio em 1988, que compeliu a refletir o espaço com obras de requalificação e reabilitação, pelo arquiteto francês Jean-Michel Wilmotte.



Figura 31_Átrio do Museu do Chiado

O átrio do Museu serve de entrada e acolhimento aos visitantes e apresenta as linhas gerais que presidiram ao risco do complexo, de uma arquitetura neo-moderna que respeitou os vestígios históricos pré-existentes: imóvel monástico datável do período da reconstrução pós-terramoto.¹⁴

¹⁴ *Ibid*, p. 65-72

O átrio ostenta dois pilares de lioz que suportam uma abóbada de tijolo de seis panos, numa austeridade de linhas construtivas inserível na tradição da arquitetura chã portuguesa.



Figura 32_Átrio do Museu

Este museu tem a principal coleção de arte contemporânea Portuguesa, que preserva, documenta e revela algumas das mais importantes obras nacionais do século XIX e do período modernista, "Arte vanguardista, surreal e contemporânea, em todas as formas: pintura, escultura, fotografia, design, vídeo e instalações.

O visitante desce através de uma escadaria suspensa ao espaço de Cafetaria que acede à esplanada e ao jardim exterior com esculturas em bronze dos séculos XIX e XX.¹⁵



Figura 33_Jardim do Museu do Chiado

“O Museu do Chiado encontrar-se as melhores obras de Arte Contemporânea Portuguesa.”

(Chiado, 2011)

¹⁵ *Ibid*, p. 72-96



Figura 34_Fachada do Museu Municipal de Faro

O **Museu Municipal de Faro** confere o estatuto de um dos mais antigos da região algarvia, e depois de ter conhecido várias moradas, o antigo convento de Nossa Senhora da Assunção, é o seu atual espaço, é de longe o que melhor lhe assenta e o que mais o valoriza.

É durante o período da Implantação da República que as suas coleções do museu se diversificam, passando de um museu exclusivamente arqueológico para um museu de cidade, com múltiplas doações. Aproximadamente cinco décadas surge a ideia, através de José de Figueiredo, a instalar o museu no antigo Convento de Nossa Senhora da Assunção.

O claustro, é a herança arquitetónica da vida conventual, além de exteriorizar grande sensualidade e magia, ainda distribui pelos seus dois pisos as salas de exposição. Ao percorrer pelo quadrado do claustro podemos ter acesso a uma síntese das épocas romana e islâmica; apreciar belos exemplares de pintura antiga ou as obras de Carlos Porfírio.



Figura 35_Claustro do Museu Municipal de Faro

O Algarve Encantado na Obra de Carlos Porfírio resulta da simbiose entre a recolha oral feita por Ataíde de Oliveira no final do séc. XIX e as nove pinturas realizadas por Carlos Porfírio, em meados do século XX, inspiradas nas lendas, o imaginário das mouras encantadas sobreviveu até aos nossos dias.

A Casa Islâmica, cujos objetos expostos datam entre os séculos X e XIII, provêm da cidade islâmica de Santa Maria (Faro); apresentam-se artefactos da vida quotidiana numa casa islâmica do sul de Portugal. A simulação de alguns espaços da casa islâmica mostra os hábitos culturais de uma civilização que durante cinco séculos ocupou a região algarvia.



Figura 36_Exposição da Casa Islâmica de Santa Maria (Faro)



Figura 37_Sala de Exposição do Museu

O museu em 2005 recebeu o Prémio do Melhor Museu Português, atribuído pela Associação Portuguesa de Museologia.

Este possui um acervo bastante diversificado, na sua maioria proveniente de doações, que atualmente o espólio está dividido por varias coleções, estas dividem-se essencialmente em duas categorias: as histórico-arqueológicas e as monográficas; a primeira categoria contempla essencialmente as coleções de arqueologia e pintura antiga; a segunda é proveniente de doações de coleções particulares e detém objetos diversificados.¹⁶



Figura 38_Museu de Mértola

O **Museu de Mértola** é composto por vários núcleos dispersos geograficamente, na sua maioria localizados no Centro Histórico de Mértola, com um passado muito importante, que a coloca há muitos anos num local de destaque nacional e internacional no que à arqueologia e ao património diz respeito; este passado traz uma responsabilidade de conservar, valorizar e divulgar toda esta riqueza patrimonial. Tem sido a sua função estudar, inventariar, tratar, conservar e divulgar todo o espólio que, ao longo dos últimos anos, foi sendo descoberto nas inúmeras intervenções patrimoniais e arqueológicas.

Destaca-se o espólio cerâmico e nomeadamente um excepcional conjunto de artefactos decorados com vidrado em "corda seca". Esta técnica decorativa oriental, apurada nas olarias do al-Andalus, será mais tarde difundida pela azulejaria quinhentista. Os motivos decorativos animais e vegetais passam a geométricos ou epigráficos, atingindo um forte barroquismo ornamental.

¹⁶ *Ibid*, p. 114-221



Figura 39_Sala de exposições do Museu de Mértola

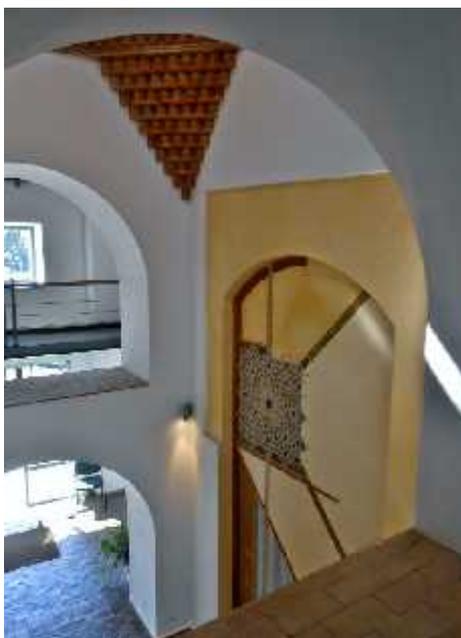


Figura 40_Circulações Museu de Mértola

A herança islâmica de Mértola, que, nos séculos XI e XII, foi capital de um reino islâmico e um importante porto comercial nas rotas do Mediterrâneo, levou a autarquia a criar, em 2001, o Festival Islâmico.

Nos anos ímpares, Mértola recorda o seu passado, no Festival Islâmico que em maio enche de cor as ruas da vila.

Durante os dias do Festival, Mértola volta a uma época entre os séculos VIII e XIII em que era capital de um reino taifa e um importante porto comercial nas rotas entre a Península Ibérica e o Norte de África.

Músicos e bailarinas muçulmanos exibem as suas artes, os artesãos produzem e vendem os seus artefactos num mercado concorrido e os cozinheiros preparam iguarias da gastronomia islâmica, como os cuscuzes acompanhados por chá de menta. Quem quiser aprofundar os seus conhecimentos sobre esta cultura, poderá ainda participar em ateliês de caligrafia ou assistir a exposições e colóquios relacionados com esta temática.¹⁷

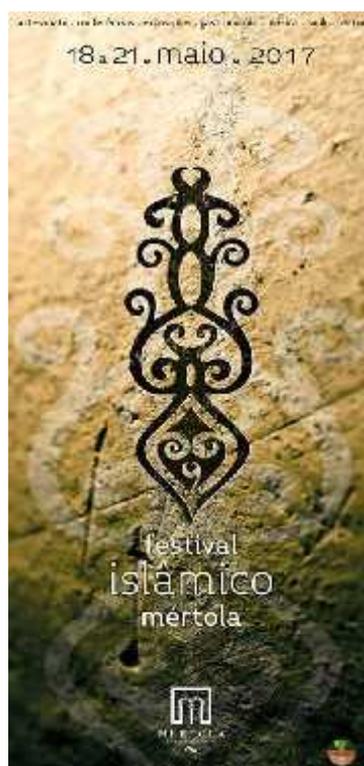


Figura 41_Cartaz de Publicidade



¹⁷ Boiça, Joaquim Manuel Ferreira; Rui Mateus, 2014, *Mértola Vila Museu: roteiro de história urbana e património*, Associação de Defesa do Património de Mértola, p. 39-41

Figura 42_ Fachada do Museu Nacional Machado de Castro

O **Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra** é um dos mais importantes museus de Belas Artes em Portugal, devido às coleções que espelham a riqueza da Igreja e a importância do mecenato régio às quais se devem muitas das suas obras de arte e alfaias religiosas de maior valor.

A escultura monocromática ou policroma, em madeira e pedra, ocupa lugar cimeiro, ilustrando com numerosas obras-primas o trabalho das melhores oficinas flamengas e também a evolução das escolas portuguesas da Idade Média ao século XVIII.

Os núcleos de pintura, ourivesaria, cerâmica e têxteis, impõem-se com igual importância e representatividade para a arte importada e a produção nacional.



Figura 43_ Sala dos tetos

Este edifício é riquíssimo pela sua história de dois mil anos, e isso passa, naturalmente, pelas coleções, abrangendo um período bastante alargado, do século I ao século XX, fato que é muito raríssimo num museu.

Não existe nenhum em território nacional, que tenha esta “vivência de dois mil anos”, e distingue-se ainda as coleções arqueológicas provenientes da cidade e as de arte oriental.¹⁸

¹⁸ Freitas, Duarte Manuel, 2016, *Museu Machado de Castro: Memorial de um Complexo Arquitetónico enquanto Espaço Museológico*, Caleidoscópio, p. 147-234



Figura 44_Fachada do Palácio Nacional de Sintra

O **Palácio Nacional Sintra** é o palácio real medieval mais bem preservado de Portugal e foi um dos favoritos da nobreza portuguesa; o seu exterior gótico minimalista do palácio esconde uma maravilha de quartos decorativos, as suas sóbrias paredes brancas são entrecortadas por requintadas janelas manuelinas, tornando-se num monumento único e incontornável pelo seu valor histórico, arquitetónico e artístico.

Este está situado no coração de Sintra e é referido como o “Palácio da Vila”, a característica exterior mais notável são as duas chaminés maciças, que sobressaem e tornou-se o ícone de Sintra.

A sua história foi entrelaçada com as fortunas da nobreza governante de Portugal, que residiu no início do século XV até ao final do século XIX, tornando-a a mais vivida.



Figura 45_Pateo do Palácio Nacional de Sintra

Neste palácio é provável que se encontre muitas influências arquitetónicas (medievais, góticas, manuelinas, renascentistas e românticas), tendo atravessado várias dinastias e por muitos Reis de Portugal, o Palácio da Vila é um “testemunho vivo” das importantes fases da História de Portugal.

No seu interior a riqueza arquitetónica e decorativa oferece uma verdadeira viagem ao passado, entre outras preciosidades, possui o maior conjunto de azulejos mudéjares do país, uma herança da ocupação islâmica da região.



Figura 46_Sala dos Cisnes

A Sala dos Cisnes tem duas portas com o estilo manuelino, com muros de pedra esculpidos e os rodapés são de estilo mourisco com decorações de castelos.

O seu nome deve-se à pintura do teto, ao gosto renascentista, decorados com cisnes brancos em diferentes posições cujo pescoço foram colocados em gargantilhas de ouro, com gorjal em forma de coroa invertida



Figura 47_Teto da Sala dos Cisnes



Figura 48_Teto da Capela do Palácio Nacional de Sintra

A Capela apresenta um teto em madeira entalhada com trabalhos de laçarias, na sua decoração entrecruzam-se elementos geométricos formando composições radiais ou estreladas. Esta obra de carpintaria mudéjar do século XV é uma das mais antigas em Portugal.



Figura 49_Sala das Pegas do Palácio Nacional de Sintra

Sala das Pegas, de planta retangular, coberta por teto de masseira ostentando figurações de pegas, reconhecendo-se nos muros revestimento azulejar quinhentista e uma lareira renascentista esculpida, em mármore de Carrara. ¹⁹

¹⁹ Ferro, Inês, 2010, *Palácio Nacional de Sintra*, Quidnovi, p. 23-49

Uma breve história da azulejaria portuguesa: O nome vem do árabe e ganhou tradição em terras portuguesas. O azulejo tem 500 anos de produção nacional e é caso único como elemento decorativo e arquitetónico; que revestiu igrejas, palácios e mudou a paisagem urbana.

A arte da azulejaria havia de criar raízes na Península Ibérica por influência dos islâmicos, que para as terras conquistadas, trouxeram os mosaicos para ornamentar as paredes dos seus palácios conferindo-lhes brilho e ostentação, através de um jogo geométrico complexo e o seu estilo fascinou espanhóis e portugueses.

Os artesãos pegaram na técnica Islâmica, que levava muito tempo, simplificaram-na e adaptaram-na aos padrões ao gosto ocidental.

Os primeiros exemplares usados em Portugal, os Hispano Islâmicos, vieram nos finais do século XV de Sevilha e serviram para revestir as paredes de palácios e igrejas. Passados cerca de setenta anos, em 1560, começam a surgir em Lisboa oficinas de olaria que produziram azulejos, segundo a técnica de faiança, esta era importada de Itália.

A originalidade da utilização do azulejo português e o diálogo que estabelece com as outras artes, vai fazer dele caso único no mundo. No Museu Nacional do Azulejo, encontram-se painéis que testemunham a evolução e a monumentalidade desta peça de cerâmica decorativa que se adapta às necessidades e acompanha os estilos das diferentes épocas.



Figura 50_ Interior do Museu Nacional do Azulejo

O Retábulo da Nossa Senhora da Vida dos finais do século XVI, composto por 1384 azulejos, estes sobreviveram ao grande terramoto, segundo a historiadora de arte, Alexandra Curvelo, é um exemplo da importância do azulejo em Portugal.

A nova indústria do azulejo floresce com as encomendas da nobreza e do clero. Grandes painéis são fabricados à medida para preencher as paredes de igrejas, conventos, palácios, solares e jardins. A inspiração vem das artes decorativas, dos têxteis, da ourivesaria, das gravuras e das viagens dos portugueses ao oriente. Surgem grandes composições cenográficas, característica marcante do barroco, com motivos geométricos, temáticas figurativas e vegetalistas de uma fauna e flora exóticas. É o tempo em que aparece o azulejo de padrão, com destaque para os frontais de altar, uma das formas originais da utilização do azulejo.

São as classes dirigentes que cultivam primeiro o gosto pelo azulejo, escolhendo a temática mais apropriada à decoração dos edifícios; desde campanhas militares, episódios históricos, a cenas do quotidiano, religiosas, mitológicas e até algumas sátiras.

Depois do terramoto de 1755, a reconstrução de Lisboa vai impor outro ritmo na produção de azulejos de padrão, hoje designados pombalinos, usados para decoração dos novos edifícios. Os azulejos são fabricados em série, combinando técnicas industriais e artesanais. Nos finais do século XVIII, o azulejo deixa de ser exclusivo da nobreza e do clero, a burguesia abastada faz as primeiras encomendas para as suas quintas e palácios, os painéis contam por vezes a história da família e até da sua ascensão social, como se vê no conjunto intitulado “História do Chapeleiro António Joaquim Carneiro”, exposto no museu Nacional do Azulejo”.



Figura 51_ Exemplo de Azulejo da História do Chapeleiro

A partir do século XIX, o azulejo ganha mais visibilidade, sai dos palácios e das igrejas para as fachadas dos edifícios, numa estreita relação com a arquitetura.

A paisagem urbana ilumina-se com a luz refletida nas superfícies vidradas e a produção azulejar é intensa, são criadas novas fábricas em Lisboa, Porto e Aveiro. Mais tarde, já em pleno século XX, o azulejo entra nas estações de caminho-de-ferro e metro, alguns conjuntos são assinados por artistas consagrados. A tradição fez-se ainda mais popular, apresentando-se como solução decorativa para cozinhas e casas-de-banho, numa prova de resistência, inovação e renovação desta pequena peça de cerâmica.²⁰



Figura 52_Sala de exposição dos azulejos

²⁰ Matos, Maria Antónia Pinto de, 2008, *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa*, Centro Cultural, p. 10-119

2. Museus, bibliotecas e arquivos: um passado comum

Os museus, bibliotecas e arquivos possuem uma origem muito idêntica, relacionada com o surgimento da escrita, do progresso do comércio e do cálculo, do assentamento legislativo e da criação da elocução convencional. A conservação de registos teve o seu começo num passado longínquo, quando se tornou fundamental para o progresso das sociedades o assentamento de informação preservado para além da transitoriedade da memória humana. No Ocidente estas aplicações tiveram o seu tempo de implementação na Antiguidade grega e romana devido à sofisticação intrínseca daquelas comunidades.

Um modelo prototípico deste período é o centro de cultura de Alexandria que executava então um intento muito idêntico à nossa realidade informacional: o de congregar sob um único chapéu todo o saber do Homem concretizado em qualquer suporte.

O termo mouseion, de onde deriva etimologicamente a atual denominação de museu, surgiu no século III a.C., para assinalar este centro de difusão civilizacional em Alexandria.



Figura 53_ Sala de e exposição" ficaram conhecidas como "wunderkammer"

Possuía um observatório, laboratórios, anfiteatro, jardins botânicos e zoológicos e, principalmente, dispunha de uma imensa biblioteca, onde se preservavam obras de arte guardadas durante as dinastias reinantes.

As obras de arte reunidas possuíam como intento a hipótese de estudo, distinguidas e usufruídas num sentido de observação da sabedoria humana, estando rodeadas do naturalismo e do santuário mitológico das musas.

O museu e a biblioteca, agrupavam-se com o único objetivo, de fazer avançar os diferentes percursos da sabedoria, esta relação leva-nos a pensar que:

"Os dois eram necessários e que, desde o início, estavam dispostos a oferecer os seus bens para o sábio e aprendi que se aproximou deles"

(Hernández, 2006)

Nesta ligação, a autora mostra o carácter documental que um fazia no outro, conseguindo-se documentar quaisquer objetos e haveres que tinham sido colecionadas.²¹

James O'Donnell declara que a biblioteca de Alexandria desenvolvia um forte conhecimento da sociedade, crescia para além do tempo e do espaço, diligenciando juntar todo o conhecimento num espaço único.

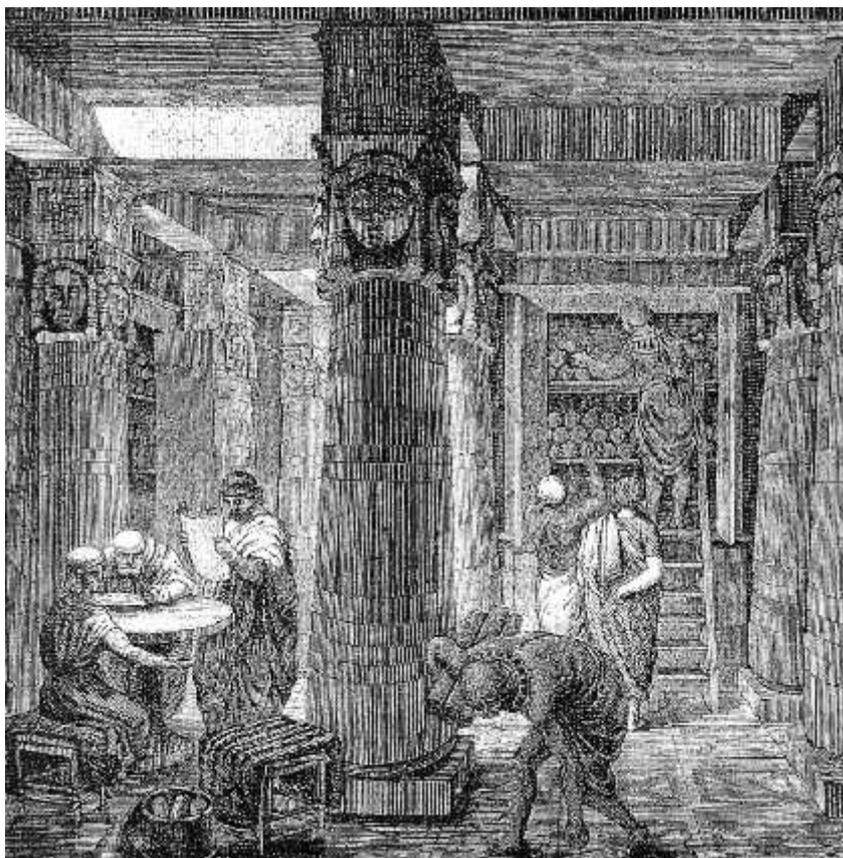


Figura 54_ Biblioteca de Alexandria

²¹ Hernández, Francisca Hernández, 2009, *Planeamientos Teóricos de la Museología*, Ediciones Trea, S.L., p.15-22

Neste estudo que observa as semelhanças entre a gênese do registo escrito com as atuais carências de acesso à informação, o autor compara as concepções atuais sobre a biblioteca virtual – uma vasta coleção de informação de acesso imediato por parte do público – como pretensão dividida desde a criação da biblioteca de Alexandria.²² A expansão do cristianismo, que começa durante o Império Romano, sob a proteção de Constantino (século III), implantando-se na Europa uns séculos mais tarde, com a conversão das pessoas, de diversas comunidades ao cristianismo recorrendo a uma forte doutrinação pela imagem. Igrejas, mosteiros, abadias e câmaras de tesouros clericais começavam então a ficar cheios de excelentes objetos de culto, de religiosidade ou de ostentação, todos eles com enormes cuidados figurativos, iconográficas e belos. A esta lista de objetos, muitas vezes procedentes de pedidos específicos a grandes artistas, mas principalmente de dádivas, podemos ainda juntar os monumentos fúnebres, os vitrais, as tribunas, capitéis de diversas ordens, etc.; cada templo, apesar de ser um lugar de culto, presenteava assim ao olhar uma porção de objetos, autênticas coleções.



Figura 55_Santa Sofia de Constantinopla - Istambul

²² O' Donnell, James J., 1998, *Avatars of the Word: from papyrus to cyberspace*, Cambridge, Massachusetts, p. 26-29

As relíquias eram consideradas os tesouros mais valiosos e cobiçados de qualquer formação religiosa. A sua adoração adotou tal importância que, por princípio, o objeto preenchia um local de realce dentro da igreja ou mosteiro.

Atualmente podemos estabelecer analogias entre as práticas protecionistas das relíquias e o procedimento dado ao objeto de museu: a relíquia era indispensável à base de uma instituição religiosa; uma vez entrando numa igreja ou mosteiro, estas peças normalmente não saíam mais, à exceção de roubo ou como oferta; em certas igrejas estes objetos eram numerosos, o que obrigava à produção de registos e uma vigilância permanente; convenientemente dispostos em sacrários, eram então apresentados ao culto perante os fiéis.



Figura 56_Mosteiro S. Vicente de Fora

Foi igualmente no período medieval que se universalizou o termo arquivo, distinguindo-se funcionalmente das bibliotecas e identificando a sua importância estratégica como meio de informação. Ao mesmo tempo, nos mosteiros formavam-se bibliotecas onde se centralizava o conhecimento e a cultura. Surgiam por toda a Europa, particularmente no Ocidente medieval, altamente monástico até ao século XIII, onde os monges eram os historiadores com acesso favorecido aos documentos e à execução de livros.



Figura 57_Biblioteca secreta mediaval "Filme o Nome da Rosa"

No século XV, a criação da imprensa veio reposicionar o Homem perante o Conhecimento e principalmente, perante o acesso a este. É lugar-comum encontrar muitas ligações entre a tecnologia da imprensa, a divulgação do pensamento iluminista e a revolução científica na Europa Moderna. Na verdade, é inegável que a imprensa, enquanto agente de mudança disponibilizou novas modalidades de informação através de análogas e numerosas cópias, consentiu o acesso a textos que possuíam um impacto marcante na propagação de ideias e de pensamentos e criou uma nova maneira de acumulação do saber.



Figura 58_Museu das Belas Artes na Bélgica

Esta subida da distribuição de livros e documentos ajuda-nos a perceber melhor o aparecimento dos museus, bibliotecas e arquivos na modernidade como projetos culturais designados a induzir diferentes públicos a percecionarem o Mundo Novo como um todo ligado, acessível e compreensível.



Figura 59_Biblioteca de jogos e multimédia na França

Museus, bibliotecas e arquivos são instituições de memória enquanto testemunhos tangíveis e intangíveis do espírito criador da sociedade civilizada. As suas coleções contêm a memória das comunidades, das instituições e dos indivíduos, seu património científico e cultural em sentido lato.

Isto permite-lhes contribuir direta e indiretamente para o desenvolvimento através do apoio à aprendizagem, comércio, turismo e realização pessoal.²³

²³ Pomian, Krzysztof, 1984, *Enciclopedia Einaudi, Volume 1, Memória-História*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 50-60

3. Museus, bibliotecas e arquivos: as suas funções

As disparidades nas metodologias de trabalho são muitas vezes assentes em especializações que têm por base nomenclaturas tradicionalmente utilizadas para identificar museologia, biblioteconomia e arquivística.

Exemplo do acima referido podemos dizer o mesmo das funções respetivas de cada uma destas instituições. Assim é possível analisar nas três, a elaboração de um levantamento pormenorizado e especificado dos objetos, examinando as diferentes denominações (registos, inventários, guias ou índices) que envolvem processos padronizados e obedecem a princípios de descrição, ordenação, categorização distintos; a evolução de sistemas de gestão, de coleções com o objetivo de registo, preparação, verificação, salvaguarda e recuperação da informação; a utilização de princípios de preservação, salvaguarda e exercício de proteção e guarda sobre os bens culturais ou patrimoniais.

Cordélia Cavalcanti, em 1988, professora titular na altura, do Departamento de Biblioteconomia da Universidade de Brasília, procurou definir qual a natureza dos objetos e documentos que competia aos museus, bibliotecas e arquivos, administrar, guardar e difundir. Concluiu que, para os arquivos deveriam ir os registos da informação cujos atributos fossem, na sua essência, as de um ato, testemunho, prova, lei ou ainda de registos de atos subsequentes. Para as bibliotecas iriam os assentamentos da informação que contenham o resultado da criação intelectual, produto de poetas, ensaístas, romancistas, filósofos, cientistas, etc.

Relativamente aos museus, a autora concluiu que estes ocupavam um lugar especial entre as três instituições e que a significação dos objetos que os museus deveriam colecionar, apesar de ser extremamente diverso, não traria grandes dúvidas: obras artísticas, animais empalhados, cerâmicas, moedas, etc.

São objetos físico, reais e não documentos escritos ou documentos registrados em suportes físicos dos mais diversos, que ora pertencem aos arquivos ora pertencem às bibliotecas.²⁴

²⁴ Duarte, Zeny, 2013, *Arquivos, Bibliotecas e Museus: Realidades de Portugal e Brasil*, Edufa, p. 216-221

Porém, não conseguindo determinar onde a biblioteca acaba e inicia o arquivo ou o museu, ou reciprocamente, a autora deixa ao critério do leitor a hipótese de obter as suas próprias conclusões, terminando com um exemplo antagônico relativamente ao Memorial Juscelino Kubitschek, em Brasília, estabelecimento de homenagem ao antigo presidente do Brasil, mantendo um pensamento assente na materialidade e origem dos objetos.

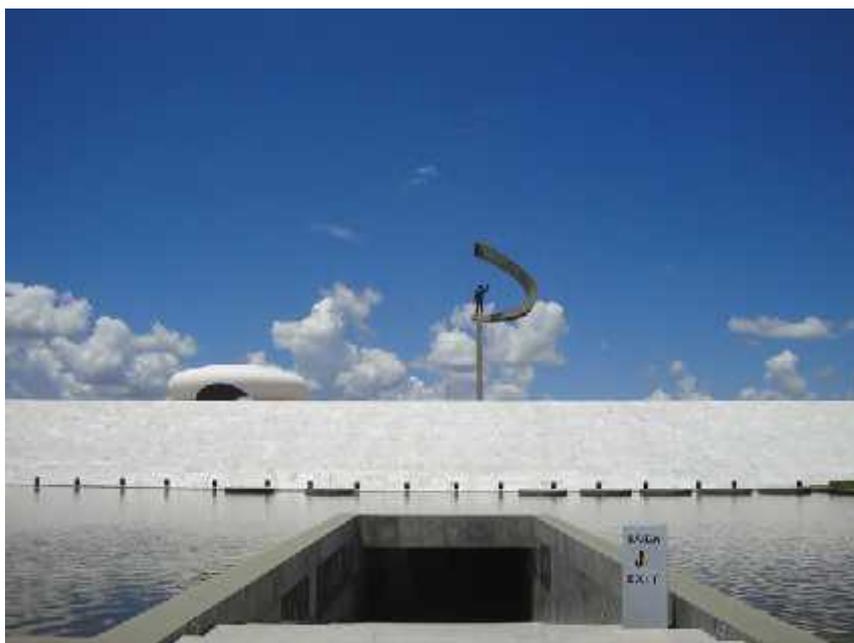


Figura 60_Memorial Juscelino Kubitschek

É arquivo porque conserva documentos originários do presidente ou ainda documentos administrativos da sua autoria. É biblioteca, porque coleciona material editado, fotográfico ou audiovisual. É museu, porque que coleciona objetos relativos àquela pessoa ou aos membros da sua família.

Heloísa Liberalli Bellotto, professora universitária em 1991, na área da arquivística, publica no seu livro:

- Arquivos permanentes;
- Tratamento documental, onde procura igualmente organizar as distintas características entre museus, bibliotecas e arquivos, apresentando oito parâmetros de carácter funcional.

Quanto ao tipo de suporte:

- O museu possui objetos tridimensionais e modelos únicos;
- A biblioteca compreende impressos, manuscritos, audiovisuais e exemplares múltiplos;
- O arquivo possui manuscritos, impressos, audiovisuais, exemplares únicos;
- Quanto ao tipo de conjunto;
- O museu inclui coleção, isto é, documentos unidos pelo conteúdo ou pela função;
- A biblioteca inclui coleção, isto é, documentos unidos pelo conteúdo.
- O arquivo inclui fundos, isto é, documentos unidos pela origem:
- Quanto ao produtor.
- O museu é provido pela atividade humana e pela natureza;
- A biblioteca é abastecida pela atividade humana individual ou coletiva.

No arquivo é a máquina administrativa:

- Quanto aos fins de produção;
- Os do museu são culturais, artísticos e funcionais;
- As da biblioteca são culturais, científicos, técnicos, artísticos e educativos;
- Os do arquivo são administrativos, jurídicos, funcionais e legais;
- Quanto ao objetivo;
- Ao museu compete informar e entreter;
- À biblioteca compete instruir e informar;

O arquivo pretende provar e testemunhar:

- Quanto à entrada de documentos;
- No museu resultam da compra, donativo, troca de fontes múltipla;
- Na biblioteca sucede da compra, dádiva, troca de fontes múltiplas;
- No arquivo são anexados pela passagem natural da fonte que os gerou;
- Quanto ao processamento técnico;

- No museu efetua-se o registo, a inventariação e os catálogos;
- Na biblioteca faz-se o registo, a ordenação, a catalogação e os ficheiros;
- No arquivo realiza-se o registo, o arranjo, a narração, os guias, os inventários, os catálogos, etc.

Quanto ao público:

O público do museu e da biblioteca são o grande público e pesquisador ao passo que no arquivo é o administrador e pesquisador.

Por fim, numa tentativa de compreender estas repartições institucionais, identifica cinco diferentes classes de objetos, ditas tradicionais, dispostos pela sua materialidade que estiveram na base de diversas conceções teóricas em volta das instituições e seus respetivos objetos:

- Artefactos;
- Museu; documentos;
- Arquivos; livros;
- Bibliotecas; edifícios;
- Sítios; organismos vivos;
- Jardins zoológicos e botânicos.

Como observamos, foram várias as tentativas para definir as fronteiras entre museus, bibliotecas e arquivos, partindo das mais diversas conjeturas, dos quais aludimos somente alguns. Estes tentavam especificar as funções individualizadas de cada instituição, distinguindo-as das suas congéneres, sem, contudo, chegarem a conclusões claras, objetivas e precisas.²⁵

Esta sistematização das diferenças entre museus, bibliotecas e arquivos, na opinião de Armando Malheiro da Silva, apresenta um conjunto de limitações, contradições e desordens compreensíveis que, para além de conduzirem a desordens conceptuais e terminológicas, resultam inevitavelmente da necessidade corporativa de reconhecer atividades profissionais sem contestar o paradigma implícito.

²⁵ Belloto, Meloisa Liberalli, 2006, *Arquivos Permanentes: Tratamento Documental*, FGU, p. 18-121

Por outro lado, leva a uma precipitada identificação de profissão museólogo, bibliotecário, arquivista com ciência museologia, biblioteconomia, arquivística, prática esta, que na opinião do autor se tem revelado demasiado comum uma vez que basta que a profissão exista; desenvolva uma formação técnico-profissional média ou superior para que persiga logo um estatuto científico que credibilize mais quem a exerce.

A definição museu adotada em 2004 pelo Instituto Português dos Museus atualmente o Instituto dos Museus e da Conservação, aquando da aprovação da atual Lei-quadro dos museus portugueses, apresenta, por sua vez, uma definição completa e à altura atualizada: o museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite:

1. Garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da pesquisa, integração, registo, documentação, preservação, representação, exposição e difusão, com objetivos científicos, pedagógicos e lúdicos;
2. Permitir acesso normal ao público e favorecer a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o progresso da sociedade.²⁶



Figura 61_ Fachada do IMC "Palácio Nacional da Ajuda"- Lisboa

²⁶ Silva, Armando Malheiro da, 2000, *A gestão da Informação Arquivista e suas Percussões na Produção do Conhecimento Científico*, Afrontamento, p. 68

Como vemos, no que se refere aos bens culturais integrados nos museus, teoricamente, não têm limite e isso reflete-se na própria ordenação das distintas tipologias de museus. Na sua essência, o museu é um Banco de memória coletiva de realização humana, através de uma coleção de objetos.

O Novo Dicionário do Livro define biblioteca como organismo ou parte de uma organização cujo objetivo fundamental é criar coleções atualizá-las e facilitar através, de pessoal especializado, o acesso a documentos que respondam às necessidades de informação, educação e lazer.

De uma forma geral a atividade das bibliotecas centra-se na obtenção de publicações editadas, frequentes, e administrar o ingresso às coleções através de práticas próprias de organização, ordenação e acondicionamento.

Para além destes atributos gerais, a execução de grandes e muitas vezes complicados sistemas de verificação bibliográfico, baseado em procedimentos digitais de acesso bibliográfico, foram criados para oferecer um mais fácil acesso intelectual e físico às coleções.

Os serviços de referência adaptam-se ao tipo de biblioteca em causa e aos públicos a que se orientam. Atualmente, a biblioteconomia, tende a salientar o valor da biblioteca, como um sistema de ingresso à informação, devido ao excepcional crescimento que tem vindo a suceder na capacidade e na sofisticação das origens de informação, tornando-se este aspeto, uma das fundamentais aptidões das bibliotecas. Estes valores buscam enfatizar a utilidade da biblioteca como uma aparência de comunicação entre os modelos e o público.

Na atualidade, a biblioteconomia tende a tornar-se um instrumento condescendente de ingresso à informação devido à capacidade e sofisticação da informação dirigida através das bibliotecas. Apesar de ser defendido por bibliotecários que a sua função primitiva seja a gestão, armazenamento e recuperação de informação, na verdade, a informação disponibilizada está reduzida a propostas e diretrizes, relativamente ao local onde a informação possa encontrar-se.

A ocupação pública na biblioteca enquanto motivo social encontra-se, nomeadamente, no seu carácter conciliador entre pessoas e o conhecimento que eles procuram. A conduta de participação e colaboração, são particularidades constantes na história das bibliotecas.²⁷

²⁷ Faria e Pericão, Maria Isabel; Maria da Graça, 2008, *Novo Dicionário do Livro: da escrita ao livro eletrónico*, Edições Almedina, p. 14-35

Estas concepções estão implícitas a todas as suas atividades, com especial realce na intervenção entre as coleções e o público e as próprias relações de cooperação entre bibliotecas. Contrariamente, esta prática não está presente na evolução de museus e arquivos.

Como temos estado a observar, é vulgarmente aceite que bibliotecas e museus têm incumbências idênticas, no que respeita à preservação, difusão, catalogação e ingresso à informação. Não é por isso de admirar que a ligação se tenha organizado desde a fundação dos primeiros museus públicos.

A concepção de bibliotecas de museus deve-se, num período inicial, à carência de pesquisar e analisar os objetos museológicos, de fornecer os conservadores de utensílios internos de trabalho e pesquisa.

Por esta razão, as bibliotecas de museus, foram desenvolvendo um combinado de temáticas particulares, que se relacionam com os bens culturais, com o património do museu e de maneira própria, ajudam na documentação dos seus objetos. Nas suas funções gerais, as bibliotecas de museus prestam ajuda na pesquisa, documentação e representação de toda a atividade do museu.

Seria por isso de atender que as bibliotecas adotassem um papel decisivo nos métodos de averiguação e divulgação de informação no seio da instituição museológica. Porém, nem sempre podemos analisar tal prática.²⁸

Primeiro lugar, no que respeita a prioridades de financiamento, é nitidamente desprotegida; em segundo, a falta de pessoal habilitado, ficando esta situação compensada, pelo serviço técnico conferido pelo responsável da biblioteca no auxílio à investigação realizada por parte do pessoal do museu; por fim, a percepção da presença da biblioteca e da sua utilização no seio da administração geral do museu.

Em muitas situações, especificamente no caso português, as bibliotecas são departamentos ou serviços introduzidos no organigrama do museu com especificidades no quadro funcional da instituição. Sendo que, uma grande parte das bibliotecas de museus não está aberta ao público e ainda hoje, em muitos museus nacionais e internacionais, observa-se que estas detêm um carácter privado ou reservado.

O ingresso a estes espaços por parte de pesquisadores externos ou estudantes faz-se mediante marcação prévia ou autorização expressa do seu conservador.

²⁸ Carvalho, Ana, 2012, *Os Museus e o património Cultural Imaterial: Estratégias para o desenvolvimento de boas praticas*, Edições Colibri, p. 46-98

Exemplo desta situação é a biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga que só pode ser acedida mediante marcação prévia.

Nicole Picot defende que as bibliotecas de museus têm como principal utilidade o auxílio à pesquisa, quer seja interna, quer seja externa. Porém, chama a atenção para um conjunto de preceitos básicos, caso o museu entenda abrir a sua biblioteca ao público: a biblioteca deverá ter a organização completa das coleções e o seu ingresso informatizado; deverá ser catalisadora de toda a informação criada e rececionada pelo museu; precisará posicionar-se num sistema local ou nacional de bibliotecas; necessitará ainda efetuar um levantamento metódico das suas carências bibliográficas; por último, a biblioteca deverá igualmente ajudar o serviço pedagógico. Um caso recente prático da ligação entre museu e a sua biblioteca encontra-se na Fundação Calouste Gulbenkian. Calouste Gulbenkian, de origem arménia, juntou ao longo da sua vida cerca de 6800 objetos de arte a par de uma importante biblioteca particular, que inicialmente servia de apoio bibliográfico, à equipa técnica do museu, mas que, progressivamente se tornou acessível ao público simultaneamente com a abertura do museu, em 1969.

É uma biblioteca de museu caracterizada em arte, cujas principais mudanças se deram ao longo da década de 90, protegidas por uma política de crescimento das coleções, inicialmente direcionada no âmbito da arquitetura e artes visuais, todavia, tem vindo a alargar as temáticas em áreas que completam as artes visuais. A biblioteca atualmente contém cerca de 190000 volumes, assina cerca de 190 jornais especializados, contendo também coleções de documentos multimédia (vídeos, gravações sonoras, etc.), coleções fotográficas e uma secção de coleções especiais que reúne espólios de diversos artistas, arquitetos, escritores.

Entre as coleções bibliográficas de carácter especial destaca-se a biblioteca privada de Calouste Gulbenkian que deu início à própria conceção da Biblioteca de Arte. O colecionador repartiu, ele próprio, a coleção bibliográfica em dois núcleos: um primeiro núcleo dedicado à própria evolução da arte do livro revelando a sua faceta de colecionador de arte e um segundo núcleo designado por Documentação composto por publicações das mais diversas áreas que revelam os múltiplos interesses de Calouste Gulbenkian.²⁹

²⁹ Vários, 2005, *O Sistema Museológico Português (1833-1991): Em direção a um novo modelo teórico para o seu estudo*, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 187-201



Figura 62_Biblioteca privada de Calouste Gulbenkian

Aquando da concepção do museu da Fundação e sua Biblioteca de Arte, esta repartição inicial do espólio bibliográfico foi preservada. Um primeiro núcleo composto pela coleção de manuscritos e obras editadas que ilustram a arte do livro no Oriente e no Ocidente entre os séculos XIII e primeira metade do século XX, de grandioso valor patrimonial, foi introduzido no património do Museu Gulbenkian.

O outro núcleo, constituído por cerca de 3000 títulos de publicações que incluem os mais diversos domínios do conhecimento, encontra-se incluído no fundo documental da Biblioteca de Arte. Os critérios de absorção do primeiro núcleo na coleção do museu foram regulados pelos conceitos de preciosidades e unicidade do objeto, pelo seu valor patrimonial e artístico.

Conceitos estes, transversais ao entendimento, à época, daquilo que deveria ser considerado objeto museológico. O segundo núcleo, além de estabelecer-se como parte componente do espólio do colecionador, foi entendido como ferramenta de estudo e por este motivo, entrou na biblioteca de arte.

Os bibliotecários na gestão de bibliotecas de museus são essenciais não só com vista a um melhor funcionamento da biblioteca em si, mas integrando-a como organização informacional do museu.

A autora defende que sendo os bibliotecários profissionais da informação, confere-lhes um papel decisivo na estrutura do museu: eles sabem que informação é necessária e como facilitar a entrega efetiva dessa informação.³⁰

³⁰ *Ibid*, p. 201-217

Deste modo, considera fundamental a participação entre os profissionais da gestão de coleções do museu, que detêm a informação sobre as coleções e os bibliotecários do museu, uma vez que estes seriam capazes de gerir eficientemente essa mesma informação.

Bibliotecários e especialistas em documentação estão entre este grupo de administradores de conhecimento, envolvidos na gravação das informações produzidas por outros.

Nesta posição, os bibliotecários de museus são novamente os guardiães naturais do conhecimento, o que também lhes dá um papel de liderança na definição de critérios para a estrutura de informação.³¹

O Novo Dicionário do Livro, define arquivo como um conjunto orgânico de documentos, criados ou acolhidos por uma pessoa jurídica, singular ou coletiva ou por uma instituição pública ou privada, no exercício da sua atividade e disposto e preservado de forma estável ou durante um período de tempo definido, a título de prova ou informação, qualquer que seja a forma ou o suporte material.

Tradicionalmente, os arquivos são sistemas de informação que mantêm os registos gerados em contextos institucionais sob o princípio da procedência, isto é, a subsistência da integridade do corpo de registos como originalmente foi produzido pela instituição/individuo que os originou.

Este princípio direciona os métodos de preparação e classificação onde os fundos se organizam em concordância com a organicidade e funcionalidade da entidade criadora e onde raramente deparamos níveis de explicação assentes num único documento.

Mais ainda, permite um conjunto de regras de verificação e matriz diplomática eficazes como forma de acreditar a identidade e a veracidade dos documentos, pelo qual é também concedido o seu valor como testemunho e como instrumento de informação. Na era da informação, um arquivo de museu é um elemento básico na estratégia documental da instituição, quer através da manutenção do seu percurso enquanto instituição, quer como suplemento à documentação das coleções, devendo assim ser compreendido como parte componente do património do museu.³²

³¹ *Ibid*, p. 217-234

³² Faria e Pericão, Maria Isabel; Maria da Graça, 2008, *Novo Dicionário do Livro: da escrita ao livro eletrónico*, Edições Almedina, p. 36-39

O arquivo do museu contém informação sobre os processos técnicos e administrativos das coleções, das exposições, os seus regulamentos, possibilitando compreender o progresso das suas condutas desde a sua criação, etc.

Segundo Shelley McKellar, um arquivista de museu detém duas mais-valias: primeiro o seu conhecimento é de grande importância como complemento na salvaguarda, conservação, descrição, acesso a documentos e segundo, como profissional de informação, o sua colaboração é essencial para um acesso mais eficaz à informação e ao conhecimento através da contextualização dos registos de arquivo no que respeita ao princípio da origem e o seu inter-relacionamento com demais documentação e objetos das coleções. (Mckellar, 1993)

Um caso particular de arquivo de museu com variedades nos suportes materiais é o do Andy Warhol Museum em Pittsburgh.

O arquivo do artista foi formado por ele ainda em vida e documenta o seu comportamento compulsivo por colecionar. Para além de incluir os mais diversos materiais (vídeos, material de pintura, cartazes, objetos decorativos, cadernos de desenho.

Dentro de cada caixa existem objetos, da mais diversificada natureza, por ele reunidos que documentam um determinado evento ou experiência na sua vida.

Trata-se de um caso paradigmático que podemos equiparar aos acervos de casas-museu que muitas vezes tangem as barreiras indefinidas entre coleções de museu, biblioteca e arquivo. (Mckellar, 1993)



Figura 63_Museu em Pittsburg

4. Os Museus e o Patrimônio cultural

A salvaguarda do Patrimônio Cultural é um assunto que tem merecido especial realce, nos fóruns internacionais, nos últimos anos, particularmente os difundidos pela UNESCO, causando o interesse crescente de profissionais de várias áreas, para a sua investigação e análise. Os cuidados com o Patrimônio Cultural Imaterial são extensíveis ao mundo dos museus, que começa cada vez mais a refletir sobre este tema. Para compreender este debate é preciso referir a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO em 2003, um instrumento normativo de referência internacional para o sentido de estratégias nesta área e que tem dado grande visibilidade à necessidade de preservar este patrimônio.

Em consonância com a UNESCO, também o “*International Council of Museums*” (ICOM) concede competências aos museus na salvaguarda do Patrimônio Cultural, tal como é manifesto em documentos de referência como a Carta de Shanghai em 2002 e a Declaração de Seoul em 2004. Em boa parte, a UNESCO ao enunciar recomendações neste domínio do patrimônio veio chamar a atenção que uma expressão do Patrimônio Cultural é tão importante como um edifício histórico, procurando ultrapassar a ideia de memorização que, muitas vezes, a dita; cultura popular, esteve sujeita no passado. Os Estados têm a árdua tarefa de transpor as orientações da UNESCO em boas práticas nos seus territórios, implementando táticas culturais em analogia com estes pressupostos.



Figura 64_UNESCO em Paris

O que representa também que, a par com o direito internacional, cabe a cada país desenvolver legislação específica. Foi este o caso português, que na direção da ratificação da Convenção 2003, fez publicar legislação alusiva ao Património Cultural. Foi neste panorama, que também ficariam aclaradas as instituições de tutela deste património, estando arremetidas aptidões ao Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), impedindo o que evidencia ser uma tendência noutros países, onde os cargos para com a formulação de políticas nesta área têm sido concedidos às instituições que defendem o Património Cultural. Em resultado disso, esta deliberação caracteriza os museus portugueses como um dos principais atores na implementação da Convenção 2003.

O Património Cultural é também um campo de atuação dos museus, mas entre as intenções e as práticas, ficam muitas dúvidas, como proceder com este património tão complexo. Os museus são instituições intrinsecamente ligadas ao património cultural, fazendo parte deste, cabendo-lhes um papel fundamental na sua salvaguarda. Pode afirmar-se que na prática a maior parte dos museus não tem experiência com o imaterial. As razões de tal, sendo este um campo de ação ainda pouco explorado, atendendo às experiências mais ou menos divididas e pontuais que vão surgindo no tecido museológico português, mostra também claro que este será um campo de atuação a ser desenvolvido no futuro. No caso português, o papel dos museus neste domínio é fortemente subordinado pelo facto de residir no Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), a tutela do Património Cultural Imaterial (PCI), fomentando, uma maior perceção de atuação, responsabilização e empenhamento com este património.

Os museus poderão ser as instituições melhor, posicionadas para abordar o PCI, mas nem todos os museus, juntam condições que garantam a aplicabilidade dos objetivos difundidos pela Convenção 2003.

Perante um vastíssimo campo de trabalho que abrange o imaterial, seria imprudente pensar que os museus pudessem responsabilizar-se por todo este património; trata-se, de uma tarefa infinita e que deverá ser repartida.³³

³³ Carvalho, Ana, 2012, *Os Museus e o património Cultural Imaterial: Estratégias para o desenvolvimento de boas praticas*, Edições Colibri, p. 101-145

Neste sentido, exigem-se novas formas de cooperação, nas quais os museus podem ser atores favorecidos, mas sempre que possível em coadjuvação com outros agentes, particularmente com as escolas e universidades, arquivos, bibliotecas, associações.

Nem todo o património necessita de ser protegido, sendo indispensável mapear prioridades, juntamente com as comunidades no sentido de se compreender o que se pretende conservar ou não.

As preocupações atuais com o imaterial, admitem, amplas possibilidades de inovação e de experimentação, do ponto de vista da documentação e atualização das coleções, em articulação com o contemporâneo ou descobrir novos formatos de perspetivar o património, que impõem uma ponderação, caso a caso, em função de um território e das suas comunidades.

O alcance, das iniciativas dos museus face ao PCI estão à partida sujeitas às condicionantes próprias de cada museu, a sua tendência, extensão temática, geográfica, recursos disponíveis “*humanos*” e materiais, acima de tudo da sua função estratégica.

Tomando em consideração o aumento de aptidões dos museus face aos desafios mais recentes, este evidencia ser um atributo de que os museus poderão ter que repensar as suas práticas ou analisar novas formas de intervir. Podemos estar a presenciar a uma transformação de padrão que defende uma maior atenção para as ligações que se instituem entre as pessoas e os objetos, em prejuízo de uma abordagem excessiva centralizada na cultura material.

A abordagem do Património Cultural e Imaterial (PCI), levanta questões, cujas respostas não são de fácil resolução, muitas delas, podem ter várias respostas, afigura-se fundamental, conciliar esta questão no mundo dos museus, confiando ter cooperado, enquanto ponto de desafio para o debate e reflexão de estratégias nesta área.³⁴

³⁴ Carvalho, Ana, 2012, *Os Museus e o património Cultural Imaterial: Estratégias para o desenvolvimento de boas praticas*, Edições Colibri, p. 146-192

5. Objeto museológico

O museu tradicional estava orientado em torno da importância das suas coleções, produzindo um depósito de conhecimento; o museu atual concentra as suas atenções no território onde está cultural e geograficamente introduzido.

Luís Alonso Fernández refere que tudo o que realmente conhecemos verdadeiramente do passado é a parte que sobreviveu na forma de objetos materiais. Apenas materiais exemplares da história natural e humana são essenciais, porque eles são a matéria-prima da história, os fatos inegáveis, a verdade sobre o passado. A ideia tácita referente ao museu tradicional, prendia-se com a conceção oitocentista (positivista e evolucionista) de património cultural, assente na ideia de que são os artefactos que materializam a hipótese de reorganização do passado. Armando Malheiro da Silva menciona que as noções de conservação, guarda e cuidado, tornaram-se o princípio e o fim de um modo de ver o Mundo mediatizado por pedaços ou vestígios de um passado descoberto (mais exatamente, recriado) em espaços próprios e singulares como as Bibliotecas, os Arquivos e os Museus, desligados do contexto degenerado do Antigo Regime.³⁵

O conceito mais recorrente de objeto museológico, expede para o processo de musealização, como um conjunto de ações qualificadas pela separação do contexto original e privação das funções de uso, transferido para uma nova realidade (museu) onde passaria a desempenhar a função documental da realidade de onde foi retirado. O objeto musealizado é descrito em 1988, sem distinção da natureza material do objeto: em demonstração de algo; descontextualizados com fins de conservação; são selecionados ou obtidos para uma determinada coleção; conservados e interpretados; usados com finalidades sociais, intelectuais, culturais, particularmente através da sua exibição e outras formas de comunicação.

A entrada do objeto no circuito de um museu é estimada como a entrada num outro mundo, num local de artifício. Este acesso envolve ainda a sua radical transmutação significativa: esse fragmento do real situado num museu torna-se mensageiro de informação e elemento de interpelação.³⁶

³⁵ Fernandez, Luis Alonso, 2006, *Museologia Y Museografia*, Serbal, p. 44-46

³⁶ Mensch, Peter Van, 2011, *New Trends in Museology*, Léontine Meijer, p. 142-143

Por si mesmo estático e silencioso, o objeto pode contar uma história, pode documentar, mas especialmente colocar quesitos.

Para Peter Van Mensch o objeto museológico é estimado ainda como a unidade básica que delimita e caracteriza toda a metodologia de trabalho do museu.

Contudo, recorre a uma citação de Tomislav Sola, onde este afirma que: Não temos museus por causa dos objetos que eles contêm, mas por causa dos conceitos ou ideias que esses objetos ajudam a transmitir.

O museólogo Zbynek Stransky, atribui ao objeto de museu a característica de musealidade (musealium), ou seja, um objeto separado da sua real realidade e transferido para uma nova realidade museológica para documentar a realidade da qual estava separada.³⁷

Uma perspetiva agradável sobre o objeto de museu, anteriormente referida, é o conceito de semióforo de Krzysztof Pomian, referindo-se a objetos sem valor de uso, que são guardados e expostos, com a fim de serem apresentados ao olhar e não para cumprirem a função, para que inicialmente foram concebidos. São retirados de um contexto original e dispostos noutra, onde a sua importância é atribuída pelo seu significado e onde vão criar informação.³⁸



Figura 65_Museu Hermitage em São Petersburgo, Rússia

³⁷ Mensch, Peter Van, 2011, *New Trends in Museology*, Léontine Meijer, p. 144-145

³⁸ Pomian, Krzysztof, 1984, *Enciclopedia Einaudi, Volume 1, Memória-História*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 71

6. Museus como sistemas de informação

As tendências do pensamento museológico mais recentes enquadram-se num fenómeno que se tem vindo a designar por Nova Museologia. Esta nova visão sobre a realidade museológica assenta em dois eixos essenciais: a primazia do visitante sobre o do objeto e a apreciação de que o museu é uma ferramenta ao serviço da sociedade e do património.³⁹

A nova obrigação do museu faz com que esteja patente às constantes mudanças da sociedade, sensibilizando-se e compreendendo as carências da mesma. Assim, qualquer atividade museológica deve ter implícito um carácter pluridisciplinar e integrador da comunidade e do território onde se insere o museu, isto é, a conceção de um museu ativo e participado. A evolução do pensamento museológico traduz-se numa consideração sobre a melhor forma do museu servir não só a comunidade, mas também a designada aldeia global e as suas necessidades informacionais. Aliás, a informação é considerada o quarto recurso das organizações pós-industriais, juntamente com os recursos financeiros, humanos e materiais.

Da conceção conservadora de objeto museológico privilegiado pela sua materialidade, passa-se agora à valorização do objeto como testemunho, como fonte infinita de informação. Esta perspetiva apresenta faculdades sobre o que é um objeto museológico e amplia a conceção teórica sobre a museologia. A formulação do conceito de objeto enquanto documento originou assim, o crescimento técnico da documentação. A documentação em museus nasceu pela carência de efetuar um controlo, armazenamento e restabelecimento dos fundos documentais e das fontes de informação bibliográfica que, na primeira metade do século XX, tinham desenvolvido exponencialmente. Por este motivo, os museus foram, pela primeira vez, considerados depósitos documentais e equiparados aos arquivos e às bibliotecas pelos belgas Paul Otlet e Henri La Fontaine. Maria Teresa Marín Torres observa que na base desta função está a ideia comum da existência de um sistema informativo que se baseia na recuperação dos resultados de um processo anterior, ou processo documental, onde a mensagem é entregue e recebeu informação documental e as operações básicas deste processo são realizadas no centro de documentação.⁴⁰

³⁹ Fernandez, Luis Alonso, 2006, *Museologia Y Museografia*, Serbal, p. 16

⁴⁰ Torres, María Teresa Marín, 2002, *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Trea, p. 283-285

Desde 1905, aquando da execução, em Mons na Bélgica, o Congresso Internacional para a Expansão Económica Mundial, que Otlet, numa das decisões por si apresentadas, faz alusão à relação de cooperação entre bibliotecas e os museus, uma vez que as coleções da biblioteca documentam as coleções do museu.

Otlet considera que ambos deveriam criar serviços de informação que atuassem como intermediário entre o público e os documentos.⁴¹

Em 1934, Paul Otlet apresentou o seu Tratado de Documentação que revolucionou os sistemas de documentação em biblioteconomia trazendo o conteúdo para o plano central da pesquisa em prejuízo do “continente” ou suporte.

Por este motivo, Otlet utiliza a ideia de documento num vasto sentido, prevendo a propagação dos suportes da informação, todos identicamente portadores de memória.

Neste tratado, consagrou algumas páginas aos museus definindo-os novamente como organismos documentais. Todavia, para este autor, os museus possuíam uma matriz diferenciadora ao seu congénere, a biblioteca, pois guardavam objetos tridimensionais, destinados, após a sua colocação em exibição, a serem observados e não lidos.⁴²

Apesar desta particularidade de diferenciação assente na função expositiva do objeto de museu, Otlet legitimou as analogias funcionais e operativas entre biblioteca e museu, na medida em que as duas instituições se encaram com o mesmo objetivo, as mesmas características organizacionais, administrativas e funcionais (organização de coleções, catálogo, inventário, conservação, estudo, divulgação, etc.).

Otlet vai mais longe dando início à corrente de opinião que envolve a museologia na área de estudo atualmente designada por Ciências da Informação, por julgar que o museu e os seus objetos se compreendem na área disciplinar da Documentação, por serem fontes auxiliares de informação.⁴³

⁴¹ *Ibid*, p. 296

⁴² Silva, Armando Malheiro da, 2006, *A Informação: Da compreensão do fenómeno e construção do objecto científico*, Edições Afrontamento, p. 18-74

⁴³ Torres, María Teresa Marín, 2002, *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Trea, p. 290-291

Paralelamente ao pensamento de Otlet sobre o documento e a documentação, Suzanne Briet, bibliotecária e documentalista, escreveu em 1951 o manifesto “*Qu’est-ce que la documentation*”, onde alegava que a documentação deveria ser compreendida como o acesso a testemunhos e não no sentido restrito do documento/texto. Apresenta a definição de documento como sendo qualquer sinal físico ou simbólico, conservado ou gravado, destinado a representar, a reconstruir ou a demonstrar um fenómeno físico ou conceptual.

Desde Otlet e Briet que se procura reenquadrar e reposicionar as teorias museológicas procurando esclarecer com exatidão a natureza e o objeto de estudo da museologia. Aqui centrámo-nos nas teorias que se fundamentam na conceção do objeto enquanto documento.⁴⁴

As autoras do Novo Dicionário do Livro, definem documento como sendo um objeto informativo ou ainda qualquer elemento de conhecimento ou fonte de informação fixado materialmente que possa ser utilizado para estudo, consulta ou prova, isto é, informação.⁴⁵

Armando Malheiro da Silva, partilha a mesma opinião: a essência do documento está, pois, naquilo que o faz ser como é, ou seja, no conteúdo, na informação.

David M. Levy refere que necessitamos de redefinir o conceito de documento para o enquadrar na atual Sociedade de Informação onde, não nos conturba apelidar de documento um ficheiro digital em formato de áudio, texto ou imagem, mas que na verdade, ainda unimos o documento materializado à noção de um texto escrito sobre papel. Levy, define documento como “*talking things*” e, nesta perspetiva, as fronteiras entre museu, biblioteca e arquivo desaparecem.⁴⁶

⁴⁴ Torres, María Teresa Marín, 2002, *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Trea, p. 281-289

⁴⁵ Faria e Pericão, Maria Isabel; Maria da Graça, 2008, *Novo Dicionário do Livro: da escrita ao livro eletrónico*, Edições Almedina, p. 202

⁴⁶ Silva, Armando Malheiro da, 2006, *A Informação: Da compreensão do fenómeno e construção do objecto científico*, Edições Afrontamento, p. 63

Em prejuízo do conceito mais estrito de documento, ainda muito ligado à noção de escrita sobre papel, Lage adota, com o mesmo sentido, o conceito de fonte, como todo o dado proveniente do passado, isto é, restos e tradições, que podem apresentar-se sob múltiplas formas e classifica as fontes (documentos) em quatro categorias considerando as suas características externas:

- Fontes escritas (manuscritas e impressas) onde abrangem todo o tipo de documentos públicos e privados, imprensa científica, memórias, cartas, literatura, etc.;
- Fontes iconográficas como testemunhos gráficos, medalhas, fotografias, pinturas, gravuras, mapas, vídeos, etc.;
- Fontes materiais entendidos como vestígios materiais relacionados com qualquer atividade humana, estando nelas incluídas objetos científicos, técnicos, artísticos, artesanais e populares, casas, ruínas, paisagens trabalhadas, aplicações laboratoriais, etc.;
- Fontes orais resultantes da transmissão oral ou registos de observação direta

O objeto compreendido como documento tem conduzido a um maior interesse em estudar a museologia enquanto disciplina auxiliar da Ciência da Informação, uma vez que, é no seu enquadramento científico que a museologia poderá encontrar os seus fundamentos epistemológicos mais adequados. É claro que este posicionamento tem sido por vezes contestado, nomeadamente, quando parte da perspectiva da própria Ciência da Informação, adotada como um campo de saber único e transdisciplinar, inscrito numa vasta área das ciências sociais e humanas, o qual junta e dá suporte teórico a diversas disciplinas aplicadas, desde a Arquivística, a Biblioteconomia, ou Documentação aos Sistemas Tecnológicos de Informação, incluindo a Organização e Métodos.

A Ciência da Informação, compreende por Informação (humana e social) o conjunto organizado de representações mentais codificadas (símbolos e significantes) socialmente contextualizadas e passíveis de serem registadas num qualquer suporte material (papel, filme, disco magnético, ótico, etc.) e comunicadas em tempos e espaços diferentes.⁴⁷

⁴⁷ Silva, Armando Malheiro da, 2006, *A Informação: Da compreensão do fenómeno e construção do objecto científico*, Edições Afrontamento, p. 28-78

Para elucidar, esta definição de Informação deve ser compreendida enquanto fenómeno e processo.

É o fenómeno produzido na mente humana e que ao sair do sujeito fica subjugado a um método natural de reprodução e transmissão/comunicação.

O processo é, em suma, a passagem da produção informacional para a conclusão comunicacional.

De acordo com as características acima enumeradas, compreendemos que, num exemplo concreto de um cálice, enquanto objeto, é informação no sentido acima definido. O cálice contém informação na medida em que a partir do cálice se produz informação, ou seja, a cálice é um documento, uma vez que é materialização de uma conceção mental.

A informação que contém é então desvendada com a intervenção do trabalho técnico do museu se traduz na intenção de produzir, interpretar, processar, registar, pesquisar e transferir informação. Neste processo é imprescindível que toda a informação recolhida, investigada, pesquisada, registada resulte das suas relações com outros objetos de arquivo e biblioteca. Por este motivo, devemos ressaltar que os museus abandonaram tardiamente o modelo da conservação/armazenamento em direção a modelos que privilegiem ações voltadas à transferência de informações.

Cabe reconhecer, ainda, que tais ações se dirigem, nos museus, primordialmente, ao público interno.

Armando Malheiro da Silva admite que a produção do conhecimento científico está ligada com a promoção e difusão cultural, no sentido em que museus, bibliotecas e arquivos são conjuntamente repositórios e polos dinamizadores de Cultura no sentido lato.

Contudo, o sentido de património cultural e natural é mais vasto no trabalho de museus e que este não confunde a informação enquanto fenómeno social específico materializado em bens culturais como com um códice medieval, uma iluminura, um quadro, um romance clássico da literatura universal.⁴⁸

⁴⁸ Silva, Armando Malheiro da, 2006, *A Informação: Da compreensão do fenómeno e construção do objecto científico*, Edições Afrontamento, p. 29-65

Mas um aspeto torna-se claro e evidente: apesar das diferenças nos propósitos informacionais entre museus, bibliotecas e arquivos o autor não exclui a evidência de que o museólogo descreve, classifica, indexa e (re) organiza em "bases de dados" a informação respeitante aos artefactos, objetos e testemunhos materiais expostos no espaço do Museu e ao fazê-lo está a socorrer-se de formas e técnicas de processamento informacional vulgares para arquivistas e bibliotecários.⁴⁹

Ainda no âmbito da Ciência da Informação, Micheal Buckland, tem vindo a abordar o objeto enquanto informação desde 1991 com a publicação do seu livro "*Information and Information Systems*", onde se destaca o capítulo sobre os diferentes entendimentos de informação. Pelo facto de que, a noção de informação, possui um sentido demasiado vasto, Buckland procura estruturar o conceito de modo tripartido e entendido como uma dinâmica cíclica:

- Informação-como-Processo: o ato de informar;
- Informação-como-conhecimento: o que é percebido a partir do processo, intangível, pessoal, subjetivo, conceitual;
- Informação-como-Coisa: objetos que podem ser informativos; tangível; algo expressado, descrito ou representado de alguma forma física.

O seu contributo mais largamente debatido prende-se com este último conceito de informação como coisa "*information as thing*" ou seja, a reprodução física da informação.

Para Buckland, os objetos são modelos óbvios de informação como coisa, por serem direta ou potencialmente informativos e, sem os quais, a informação não subsistiria. Da mesma forma, considera que os objetos de museu possuem informação passiva, ou seja, informações que não estão direta e propositadamente transmitindo uma mensagem e diz-nos que os museus são lugares que se reúnem, assim como as bibliotecas, essas coleções de objetos a serem pesquisadas e aprendidas. Os objetos são coletados, armazenados, recuperados e examinados como informação, como base para se tornarem informados. Seria preciso questionar a integridade de qualquer visão de informação, ciência da informação ou sistemas de informação que não se estendessem aos objetos, bem como aos documentos e dados.⁵⁰

⁴⁹ *Ibid*, p. 30

⁵⁰ Buckand, Michael, 1991, *Information and Information Systems*, Praeger, p. 55-62

Fortemente influenciado por Briet e Otlet, Buckland pretende reintroduzir na Ciência de Informação o conceito alargado de documento enquanto coisa ao qual podemos obter um significado e assim amenizar as fronteiras Institucionais: livros, registros, dados, fala, signos, objetos simbólicos.

A informação não é, em si mesma, importante, apenas em sua relação com o que as pessoas fazem ou podem saber.

Estamos, portanto, preocupados com a criação, disseminação e utilização do conhecimento. Tomo documentos, nesse sentido amplo, para ser a âncora do nosso campo.⁵¹

Se o objeto de museu é informação ou causa informação é uma temática que tem igualmente difundido alargado debate entre museólogos, nomeadamente, entre Zbynek Stransky e Ivo Maroevic.

Stransky reconhece a importância da documentação e da sua ligação com os procedimentos técnicos de descrição, classificação, indexação, etc., porém, acredita que o objeto museográfico, aquele ao qual lhe foi conferido o estatuto de musealidade, não se pode considerar documento, no sentido restrito, por se tratar de uma fonte de informação criada conscientemente ou informação fixada num médium. Admite ainda, que a apropriação da realidade através do colecionismo de museus tem em si, um carácter documental.⁵²

Ivo Maroevic tem uma posição que procura encaixar a museologia no seio teórico da Ciência da Informação. Partindo do objeto enquanto portador de informação, concebeu a categoria de INDOC “*information-documentation object*” uma vez que os díspares tipos de conhecimento (histórico, social, artístico, geográfico, etc.) que podemos alcançar através do estudo dos objetos, ocorre de duas fontes de informação: primeiro, a informação agrupada sobre o objeto (documentação) e, segundo, a informação suscitada pelo objeto.⁵³

⁵¹ Buckland, Michael, 1991, *Information and Information Systems*, Praeger, p. 10

⁵² Torres, María Teresa Marín, 2002, *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Trea, p. 301

⁵³ Mensch, Peter Van, 2011, *New Trends in Museology*, Léontine Meijer, p. 143

Em 1983, Maroevic tinha já desenvolvido uma estrutura informacional do objeto como documento assente em três níveis:

- Primeiro nível: objeto enquanto documento contendo as seguintes características comunicativas: forma, função, contexto e significado;
- Segundo nível: objeto enquanto mensagem, resultante da interação entre objeto enquanto documento e o sujeito enquanto transmissor;
- Terceiro nível: objeto enquanto informação, resultante do impacto e o significado da mensagem.

Peter van Mensch, clarifica estes dois posicionamentos; ambos concordam que a museologia se foca na informação cultural e patrimonial e que a musealização é uma das funções básicas do museu, porém Maroevic considera a musealidade enquanto informação e Stransky enquanto valor.

Procurando um enquadramento semelhante ao do Maroevic, o jugoslavo Tomislav Sola escreveu um texto fundamental em 1987 sobre um novo entendimento de museologia perante a conjuntura que então se desenrolava em torno de uma nova abordagem teórica para a museologia resultante dos encontros anuais do “*International Committe for Museology*”.

Nesse texto, mostra o carácter holístico e sinóptico da nossa sociedade pós-industrial que estimula às mais distintas manifestações de integração, de interdisciplinaridade, de criatividade e de abertura, argumentando que uma nova teoria museológica deveria possuir as mesmas características.

O museu do futuro é uma estrutura viva e um instrumento de constantes desafios entre o Homem e o Património. O itinerário obrigatório a delinear é de estruturação interdisciplinar entre a arquivística, biblioteconomia, museologia, ciências da comunicação e ciência da informação. A presença do museu em tal arranjo é justificada pela natureza informativa da peça do museu e os poderes de comunicação do museu.

Apesar de não ter tido o alcance pretendido, surge uma conceção teórica integradora, a qual designa por “*Heritologia, patrimoniologia*” como o estudo do futuro da experiência coletiva - uma ciência voltada para o conceito de património total. Este conceito é realmente aliciante pois procura estabelecer uma visão integradora do acervo do museu – um “museu total”.⁵⁴

⁵⁴ *Ibid*, p. 144-146

Martínez Comeche, investigador espanhol, estudou a história do museu como instituição documental provida de intencionalidade informativa e observa que somente a partir do século XVIII, com a ordenação e ordenação metódica das coleções é que os museus adotam este posicionamento quando a coleção é verdadeiramente um todo indivisível que se comunica uma mensagem, e a peça, um conteúdo informativo objeto transportadora.

A propósito das características informacionais dos objetos e da sua relação com as instituições que os administram, que o documento e informação incluem as duas faces da mesma moeda: uns prestam mais atenção a uma face, outros à outra, mas não é possível descolar as faces da moeda. Refere-se à alteração necessária entre a ênfase no acervo; paradigma que subsiste para uma abordagem no usuário; novo paradigma, ou seja, do estoque para a ocupação e para a aplicação da informação.

Continuamos formalizando a questão a partir do paradigma do acervo, sem nos darmos conta que estas desigualdades não encontram mais argumentação, ou ancoragem, no discurso atual.

A ênfase no usuário não ignora o documento, mas submete sua importância à ocupação ou à utilização da informação, se a ênfase no documento deixa espaço para a ênfase no usuário, a diferenciação das instituições apoiada nos documentos deixa de ser procedente.

Perante estas distintas posições, queremos nós argumentar que o carácter documental e informacional é simultaneamente intrínseco e extrínseco a todos os objetos que constituem o acervo de um museu. Mais, estes objetos tornam-se inter-relacionados nas suas relações informativas de contextualização histórica, artística, social, documental, etc., sendo da competência do museu, no espaço das suas funções de pesquisa, conservação e comunicação, registar estas analogias de informação.

Este princípio é facilmente assimilado nas coleções de biblioteca e de arquivo devido às práticas de indexação. Mas todos os autores são unânimes a observar que os objetos dos museus, aqui entendidos na sua visão integradora, são documentos e incluem informação.⁵⁵

⁵⁵ Torres, María Teresa Marín, 2002, *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Trea, p. 302-310

Um objeto ao incluir o acervo do museu desde a sua inclusão e catalogação, até ao acondicionamento ou exposição, cumpre uma rotina de documentação que procura registar os elementos intrínsecos e extrínsecos do objeto.

Porém, se este processo de documentação for delimitado ao ato de catalogar em registo manuscrito ou eletrónico; com o objetivo de criar ferramentas de registo, armazenamento e recuperação de informação, então corresponde somente à produção de uma compilação estática de informação que não estabelece ligações informacionais.

Este processo aproxima a instituição museológica aos demais métodos de tratamento documental numa coerência idêntica às bibliotecas e arquivos, diferindo somente no suporte material. As matérias de documentação e produção de informação sobre as coleções museológicas não podem por isto, estarem desagregadas da coleção da biblioteca e do arquivo, de maneira que, esta questão será presentemente abordada de uma forma global.

Compartilhamos da opinião de Orna e Pettitt quando se dizem que na maior parte dos museus, a documentação, por si, não é tida como prioridade, muito devido à sua invisibilidade, sendo um produto que resulta da intervenção de vários intermediários, alterando de acordo com os interesses profissionais e institucionais. O resultado é que a documentação do acervo de museu é, comumente, muito diferente e raramente introduzida num sistema completo.⁵⁶

María Teresa Marín Torres, considera que a informação inerente às coleções e assinalada através das ferramentas de trabalho disponíveis (sistemas tecnológicos, catálogos ou inventários) visa diferentes aplicações:

- Como auxílio à própria atividade do museu no sentido de efetuar as suas funções primárias de conservação, exposição e divulgação ao público. Sendo esta a aparição mais tradicionalista da documentação em museus, considerada a coluna vertebral das suas atividades;
- Para tornar o museu um autêntico centro de investigação, não só como meio para os próprios técnicos do museu, mas também a um amplo público externo e especialista;⁵⁷

⁵⁶ Orna e Pettitt, Elizabeth; Charles W., 1998, *Information Management in Museums*, Gower, p.97

⁵⁷ Torres, María Teresa Marín, 2002, *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Trea, p. 296

- Para mostrar a propriedade legítima das coleções;
- Para combater contra o comércio ilícito de bens culturais, subjacente na própria missão protecionista que o museu exerce sobre os mesmos;
- A documentação e informação num museu deve estabelecer um denominador comum para o trabalho técnico, ajustado na definição das metodologias de trabalho, dos fluxos das atividades de incorporação, manutenção, pesquisa, difusão e ensino, partindo do critério que o acervo do museu compõe o elemento principal de todo o trabalho museológico e museográfico;
- Procura unir os campos indispensáveis para o inventário expositivo e a documentação dos bens culturais, buscando exceder os interesses disciplinares e académicos;
- A documentação deve abranger a totalidade das coleções do museu, incluindo a coleção bibliográfica e arquivística, pois a sua leitura completa constitui-se como um conjunto documental;
- A necessidade de proceder à estruturação e junção da terminologia utilizada na relação e ordenação da totalidade dos objetos preservados no museu, um empreendimento para a qual se deve formar equipas de trabalho especializado;
- O objetivo é simplificar o trabalho diário, particularmente através da implementação de um software que integrasse os pontos anteriores e assistisse na administração interna e na produção e permuta de informação.

Pertencentes aos processos de documentação, estão as preocupações informacionais como sendo decisivas e transversais a museus, bibliotecas e arquivos, pois ultrapassam as funções comuns de documentação.

O papel que o museu, a sua biblioteca e arquivo, terão na escolha de ambientes convenientes ao progresso de novos conhecimentos, será definido, em grande parte, pelo modo como estas instituições produzam a informação e pela sua capacidade de desenvolver sistemas mais eficientes de gestão de informação.⁵⁸

⁵⁸ *Ibid*, p. 297-300

Deve-se ainda ajustar os propósitos informacionais, relativamente ao cumprimento das responsabilidades do museu enquanto instituição pública, pelo facto das suas coleções se integrarem como fontes públicas de saber, sendo, por conseguinte, a acessibilidade pública a estas uma questão pertinente e incontornável.

A conceção de uma política de gestão de coleções deve refletir a clareza das suas práticas e a perceção de que a gestão de informação não se separa do programa de comunicação e educação do museu.

Além de uma exposição mais ou menos atraente ou enigmática em sua estrutura e conteúdo, os visitantes nunca sabem que tipo de informações e serviços podem ser obtidos em cada museu.

Sobre isto, o autor compara a diferença significativa entre visitante, vulgarmente usado para designar o público dos museus, e usuário para designar os utilizadores que frequentam bibliotecas e arquivos.

Admitimos que estas distinções do público-alvo da documentação concebida em museus, biblioteca e arquivo poderiam ser atenuadas pela participação interdisciplinar nas condutas de documentação. É pouco provável que museus, bibliotecas e arquivos, consigam integrar conteúdos informacionais, sem que se crie meios compatíveis de reprodução do conhecimento interdisciplinar uma vez que: com diferentes usuários, perspetivas e sistemas de valores, será examinar e usando todos os tipos de objetos de informação.

Percebemos por interdisciplinaridade entre museologia, biblioteconomia e arquivística, como integração interna e conceptual que rompe a estrutura de cada disciplina para construir uma axiomática nova e comum a todas elas com o fim de dar uma visão unitária de um sector do conhecimento ou ainda escâmbio mútuo e anexação mútua entre várias ciências. Esta colaboração tem como consequência um enriquecimento recíproco.

Por estes motivos, julgamos importante a interdisciplinaridade dos conhecimentos e procedimentos técnicos da área biblioteconómica e arquivística nos métodos de informação do museu. Na atual sociedade de informação, parece-nos ser importante exigir aos profissionais de museus um novo perfil, uma nova formação, mais adequada às atuais demandas da sociedade de informação.⁵⁹

⁵⁹ *Ibid*, p. 304-315

María Teresa Marín Torres, alertava para a ligação entre o volume crescente de informação e os respetivos meios informáticos, que se expunham como um distinto desafio aos profissionais de museus, bibliotecas e arquivos, ainda muito centralizados em si mesmos. Ser capaz de responder eficazmente aos desafios contemporâneos vai depender do quanto, os diferentes tipos de "profissionais" são honestos para ultrapassar as demarcações, que as suas culturas muito desenvolvidas, estabelecem sobre eles, para que possam trabalhar através das fronteiras, cada vez menores que os separam.

No que respeita a profissionais de informação nos museus, destaca duas categorias especialmente relacionadas à gestão de coleções, na sua vertente de processos documentais: Para coleções e área de gestão de informação, que os recursos abrangem criações informacionais usando recolha, sintetização e captura de dados em formatos padronizados estruturados, definição de requisitos funcionais, aplicações, desenvolvimento automatizado ou padrões de dados fictícios, área de assuntos e vocabulários, controlados e pesquisa; grupo profissionais dos registadores, que embora não sejam especialistas nos conteúdos, são na área documental e trabalho, incluído o desenvolvimento de políticas e procedimentos, gestão de coleções, de transações relacionadas à aquisição, uso, cuidado, empréstimo, eliminação de coleções e estabelecer o objeto de gravação, proveniência e estatuto jurídico.

As ligações disciplinares são hoje fortalecidas pela tendência interdisciplinar, característica intrínseca às próprias Ciências Sociais e Humanas, que impõe a cada especialista uma consciência das suas limitações para acolher a contribuição de outras disciplinas.

Em 2000, foi atribuída à biblioteca a responsabilidade de selecionar e construir um sistema de gestão de coleções que integrasse todos os tipos de informação transversais às coleções do museu, ficando da sua competência a manutenção do sistema, a digitalização da informação das coleções e o sentido de procedimentos normalizados. Trata-se do reconhecimento do bibliotecário enquanto produtor e gestor de informação.⁶⁰

⁶⁰ *Ibid*, p. 316-341

Na sua opinião, permite o acesso a informações integradas para completar os pesquisadores de imagem acerca um artefacto ou uma obra de arte. A gestão de toda a gama de informações é essencial para o museu.

Outro especto de interdisciplinaridade aplica-se ao princípio da origem, inerente às práticas arquivísticas, que pode, em muitas situações, ser aplicada à inventariação museológica permitindo sistematizar a coleção de acordo com a sua origem.⁶¹

Um dos valores maiores do processo de musealização de objetos refere-se às tentativas de reorganizar ou abarcar a sua função original partindo do estudo e da análise da peça, mas esta preocupação nem sempre se processa na fase da inventariação do objeto, onde sobressaem critérios de categorização temática (pintura, ourivesaria, mobiliário, cerâmica etc.) em prejuízo de uma estrutura orgânico-funcional.

Na opinião de Armando Malheiro da Silva, num Museu o carácter orgânico, acaba por se degradar pelo alargamento das coleções de acordo com critérios essencialmente temáticos e degrada-se menos se o critério da sua constituição for de cariz orgânico, isto é, se permanecer mais próximo dos meios e dos fins de determinada atividade ou ação fundadora.

Um último aspeto revelador de uma maior interdisciplinaridade prende-se com a normalização de comportamentos e de nomenclatura que há muito surgiu na base do trabalho em bibliotecas, considera que é nesta área que um bibliotecário num museu mais pode cooperar.

O bibliotecário como um especialista em informação tem sido muito utilizado para a construção de Thesauri e no tempo presente de reestruturar a gestão em museus, a bibliotecária museu, pode trazer esta experiência à empresa do museu em inventariar seus objetos de uma maneira que fiquem acessíveis muito além das paredes do museu.

O bibliotecário, através do conhecimento, do modo como manipular estruturas e sistemas de informação, pode dirigir o museu, utilizando uma variedade de fontes e recursos ao longo de um vasto espectro de temas.⁶²

⁶¹ *Ibid*, p. 342

⁶² Silva, Armando Malheiro da, 2000, *A gestão da Informação Arquivista e suas Percussões na Produção do Conhecimento Científico*, Afrontamento, p. 72-86

7. Legislação

Portaria 223/2012, de 24 de julho

Despacho 11142/2012

Decreto-Lei 115/2012, de 25 de maio

Decreto-Lei n.º 114/2012, de 25 de maio

Decreto-Lei n.º 126-A/2011 de 29 de Dezembro

SECÇÃO I

Missão e atribuições na área da cultura

Artigo 22.º

Missão e atribuições

- a)** Salvar e valorizar o património cultural imóvel, móvel, arqueológico, arquivístico, audiovisual, bibliográfico, fonográfico, fotográfico e imaterial, bem como assegurar a política museológica nacional;

Artigo 28.º

Direção-Geral do Património Cultural

- c)** Propor e executar a política museológica nacional, promover a qualificação e credenciação dos museus portugueses, reforçar e consolidar a Rede Portuguesa de Museus, assegurar a gestão das instituições museológicas dependentes e coordenar a execução da política de conservação;

Legislação habilitante

O presente Regulamento é elaborado ao abrigo do disposto nos seguintes diplomas legais:

- a)** Constituição da República Portuguesa, de 2 de abril de 1976, incluindo a VII Revisão Constitucional, de 2005;
- b)** Lei nº 107/2001 de 8 de setembro, que estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do Património Cultural;

- c)** Lei nº 75/2013 de 12 de setembro, que estabelece Regime Jurídico das Autarquias Locais das Entidades Intermunicipais e do Associativismo Autárquico;
- d)** Lei nº 47/2004 de 19 de agosto, que Aprova a Lei-quadro dos Museus Portugueses;
- e)** É considerada legislação habilitante todo o diploma que substitua algumas referidas alíneas ou que venha a ser publicado e respeite as normas de funcionamento e gestão das instituições museológicas.



**Parte II: Enquadramento teórico e histórico-cultural do projeto: A
história e a memória islâmica em Olhão**



Em Ossónoba, encontramos a presença de um governador, o Wali e um cádi ou juiz, estes personagens formavam o topo de uma hierarquia que é pouco conhecida.

Os autores árabes deixaram-nos, sobretudo, listas de capitais e de distritos administrativos, permitindo delimitar, com alguma precisão, as regiões administrativas.

Os reinos de Taifas do séc. XI, após a desagregação do califado Omíada, reinou uma situação de contraste para o al-Andalus em geral e para o Gharb “Algarve” em particular, com uma divisão política de pequenos emiratos e de guerras civis favorecendo os cristãos, mas também fomentando um enriquecimento e uma vida cultural notáveis. Enquanto, que a zona setentrional formou rapidamente um único emirato sob a autoridade dos berberes Aftácidas de Badajoz⁶⁵, até Beja, o sul foi de imediato dividido em pequenos Estados (Silves, Faro, Mértola, Huelva-Saltes, Niebla, Sevilha) antes de serem absorvidos, nos anos 1050, pelos Abádidas de Sevilha.

O Garb “Algarve” na época das dinastias berberes (Almorávidas e Almóadas⁶⁶), apesar das mudanças políticas e do avanço cristão, o impulso dado pelos dois séculos precedentes prossegue até ao século XIII e a reconquista cristã. A islamização e a orientalização estavam profundamente enraizadas havia dois séculos, suscitando mesmo reações violentas em Silves contra Ibn Qasi assim que este quis estabelecer acordos com os cristãos, depois de ter tentado erigir um Estado fundado sobre o Mahdismo, e cujo sucesso efémero, no momento do declínio almorávida durante os anos 1140, tinha nascido da agitação suscitada pelos progressos do jovem reino português.⁶⁷



Figura 67_al-Gharb

⁶⁵ Refere ao conjunto de povos do Norte de África que falam línguas berberes.

⁶⁶ Os Almorávidas são bárbaros que formaram uma espécie de associação de carácter religioso, 711 d.C.; O Califado Almóada foi uma potência religiosa berbere governada pela quinta dinastia árabe, tendo se destacado do século XII até meados do século XIII.

⁶⁷ *Ibid*, p. 29-30

Os centros urbanos da antiga Bética e Lusitânia, abandonadas as ruínas cenográficas do Império Romano e integrando-se naturalmente nesta rede de cumplicidade mercantis, são os primeiros a ser islamizados, tornando esta faixa litoral algarvia, numa prestigiada matriz da civilização Islâmica do Ocidente.

Só mais tarde e nunca antes dos séculos X e XI as zonas ribeirinhas da Argélia Ocidental e as atuais cidades portuárias de Ceuta ou Tânger começam a desenvolver-se por influxo direto do al-Andalus que em toda a região e a partir do prestígio cordovês, se afirmara incontestavelmente como centros polarizados.

O Algarve muçulmano justapõe-se ao antigo território romano e tardo-romano de Ossónoba “Faro” ocupando as férteis e aprazíveis terras do litoral, com as suas entradas de mar e os vales abrigados do barrocal.⁶⁸

Em Olhão não existem documentos escritos desta época, nem objetos arqueológicos descobertos até à atualidade, como existem noutras cidades vizinhas, que provem a presença islâmica, todavia existe uma forte presença de lendas encantadas que foram transmitidas de geração em geração até aos nossos dias, como grande testemunho da presença deste povo nesta região.

Esta cultura é de tal modo importante para a cidade que foi efetuado um projeto pela Camara Municipal de Olhão, num percurso pedonal na zona histórica da cidade, com vários locais de paragem “Caminho das Lendas”, onde se expõem a História escrita e Física de lendas que perduram na cidade de Olhão.

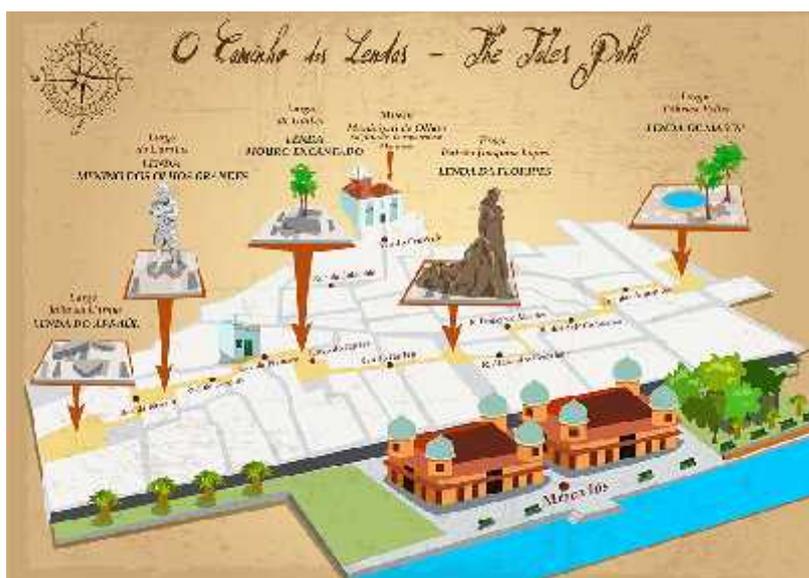


Figura 68_ O Caminho das Lendas em Olhão

⁶⁸ *Ibid*, p. 30-31

Este projeto faz parte do roteiro turístico da cidade, inserido na zona velha da cidade, onde existe atualmente em curso um estudo para a requalificação urbana, envolvendo a arquitetura cubista dos edifícios, arruamentos e espaços verdes. O objetivo deste projeto é de dignificar a cidade com uma zona histórica que se mantém genuína com suas ruelas estreitas, suas casas brancas com as suas açoteias, mirantes e contra mirantes, onde sem dúvida alguma existe aqui uma raiz.



Figura 69_Olhão cubista

Vestígios da presença Islâmica recolhidos em escavações



Figura 70_Moedas no Gharb al-Âdalus

Alguns artefatos, que atestam a presença islâmica no Gharb al-Andalus



Figura 71_Artefatos

- 1 - Tijela com cena de caça, cerâmica- Alcáçova do Castelo de Mértola, Século XI;
- 2 – Tijela do corço, cerâmica - Alcáçova do Castelo de Mértola, Século XII;
- 3 – Cofre marfim (Altura 190mm; Diâmetro 100mm) – Proveniência desconhecida, Século XI;
- 4 e 5 – Placa de marfim – Castelo Silves, Século X;
- 6 – Placa de chumbo, representando cavalo e cavaleiro – Alcáçova de Mértola, Século XII;
- 7 – Braseiro em ferro – Castelo de Mértola, Século XII;
- 8 – Candil em bronze – Faro, Século XI/XII.

A presença islâmica durante 500 anos no Garb al-Andalus deixou profundas marcas, influenciando culturalmente as artes e literatura, bem assim como a maneira de trabalhar o campo (os sistemas de regas tradicionais até há bem pouco tempo utilizados eram claramente de origem árabe “nora com alcatruzes”) e a construção tradicional de habitações que se utilizou até há bem pouco tempo “menos de um século”, em terra e em taipa, estão profundamente marcados ainda hoje, visíveis nas cidades que serviram o Islão. ⁶⁹

⁶⁹ Vários, 1998, *Portugal Islâmico: Os últimos sinais do Mediterrâneo*, Pinter Portuguesa, p.32

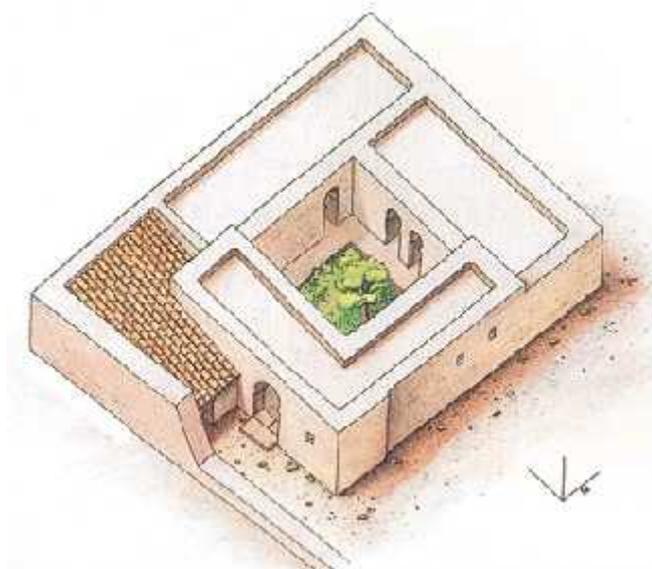


Figura 72_Reconstituição de uma das habitações almóadas

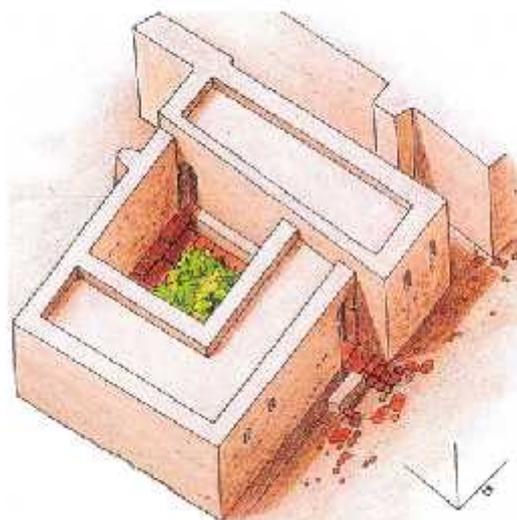


Figura 73_Reconstituição de uma das habitações almóadas

A influência islâmica foi muito forte nas terras a sul, aí se formaram grandes e populosas cidades islâmicas de Faro, Estoi, Loulé, Tavira, Mértola e Silves. Os seus habitantes viviam em ruas tortas e estreitas, com escadinhas, casas muito juntas e quase sem aberturas para o exterior. Em Portugal, toda a zona do Algarve e Baixo Alentejo ainda hoje revela fortes marcas da influência islâmica.⁷⁰

⁷⁰ Xavier, Alberto, 2006, *Al-Gharb 1146: A viagem onírica ao “Portugal” Muçulmano*, Bertrand Editora, p. 127

As casas tinham terraços (açoteias) onde a chuva pouco intensa pode ser guardada, pátios interiores, caiadas de branco que refletem o sol e torna as casas mais frescas. Surgem azulejos, rendilhados, arcos em ferradura.



Figura 74_Arco ultrapassado Islâmico em Faro

Os muçulmanos trouxeram para a Península novos conhecimentos de Medicina, Navegação, Astronomia e Matemática, muito evoluídos para a época. Das viagens ao Oriente trouxeram muitos conhecimentos, úteis quando os Portugueses no século XV, partiram para a descoberta de novas terras. Divulgaram a bússola, o astrolábio e o fabrico do papel e da pólvora, aprendido com os chineses. Até a caravela, o barco usado nas viagens de descoberta, tem influências islâmicas.

A língua portuguesa sofreu maior influência do Latim, então falado pelos romanos, no entanto o árabe é a segunda constituinte da língua portuguesa, do qual recebeu mais de seiscentas palavras.⁷¹

⁷¹ *Ibid*, p. 128-134

Certamente vão reconhecer vários vocábulos: como alcaide, almoxarife, alferes, almirante, arrais, alfândega, atalaia, arsenal, harém, “oxalá”, significa queira Deus, salamaleque do árabe “*as-salam’alaik*”, significa a paz esteja contigo; azeitona, azeite, arroz, alfarrobeira, alface, algodão, açúcar, açafrao, café, limão, açougue, nora, azenha, açude, alqueire, almude, arrátel, arroba; algarismo, álgebra; cáravo ou caravela, barco usado pelos portugueses na época dos Descobrimentos (depois do barinel e antes da nau); muitos topónimos: Algarve, Aljezur, Albufeira, Alcântara, Alfama, Azóia, etc.



Figura 75_ Barinel “Antiga embarcação de vela, armando às vezes remos”

Os Muçulmanos desenvolveram algumas indústrias artesanais: armas e outros trabalhos de metal em Toledo; carros e arreios em Córdoba; tapetes em Arraiolos. Divulgaram o cultivo da cana-de-açúcar, algodão, arroz, laranja, limão, amendoeira, figueira, alfarrobeira, alface, cenoura, espinafre, cerejeira, damasqueiro, macieira, meloeiro, etc.⁷²

⁷² *Ibid*, p. 135-142

Outro assunto curioso é o dos provérbios ou ditados populares: há-os das mais variadas proveniências quer ocidental, chinesa, indiana, mexicana ou árabe; têm uma força educativa considerável, talvez porque transmitem em poucas palavras a verdade das coisas e são universais; a cultura popular vai-se espalhando e por vezes perde-se a sua origem; também podem chegar através de um povo que lhes dá a paternidade; pode acontecer permanecer o sentido, mas mudarem os intervenientes devido à nova cultura; a influência também pode estar na forma de pensamento ou na organização frásica. Alguns exemplos:

- “Tal pai, tal filho”;
- “Cada macaco em seu galho”;
- “Casa de ferreiro, espeto de pau”;
- “Mais vale um pássaro na mão, do que dois a voar”;
- “Antes só que mal acompanhado”;
- “Os cães ladram e a caravana passa”;
- “Anda mouro na costa”.⁷³

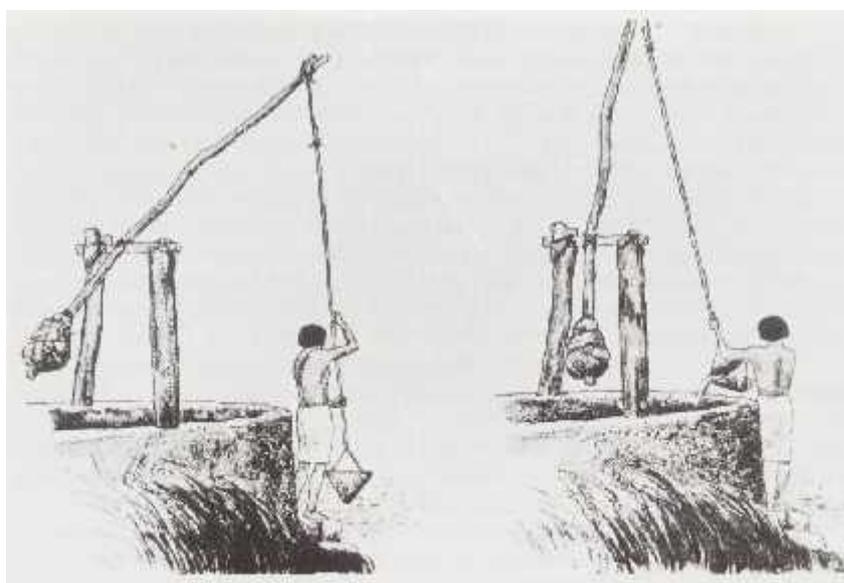


Figura 76_Picota apetrecho primitivo utilizado para rega de culturas

⁷³ *Ibid*, p. 143-148



Figura 77_Nora com alcatruzes e jumento

2. A memória e a tradição

Em todo o Algarve existe uma memória cultural expressa no legado islâmico, que tem sido descrito ao longo deste trabalho, existindo uma memória viva e dinâmica que se expressa na arte de representar e na música com os seus trajes característicos com eventos onde nos sentimos como que numa máquina do tempo, que nos leva a um passado onde na realidade nos sentimos integrados.

Durante o Verão são recreados festejos islâmicos em vários locais, por todo o Algarve, onde não faltam o artesanato, gastronomia com o seu espaço, com alguns clássicos da cozinha marroquina, como couscous, espetadas e kebab, torneios onde os guerreiros se apresentam em competições a pé e a cavalo, apresentação de falcoaria, as cores dos trajes, a música típica com instrumentos históricos etc.



Figura 78_Feira medieval em silves 2016

Tudo isto eu já constatei no Festival de Silves durante o Verão, em Vila Nova de Cacela nas suas “Noites de Encanto” e em Olhão nas noites quentes de Verão em representações populares junto dos edifícios das praças e Ria Formosa, onde os artistas se apresentam trajados em representação dum passado com as suas músicas características, não podendo faltar os pavilhões de artesanato, Mercados (souk), salões de chá, exposições, conversas, dança e música vão ajudar os visitantes a reviver o legado islâmico do Algarve, sempre com o enquadramento da Ria Formosa.



Figura 79_Feira medieval em silves 2016



Figura 80_Noites de encanto em Vila Nova de Cacela

A geminação da cidade Olhão com a cidade Marroquina de Agadir, foi um acontecimento cultural muito importante, só sendo possível pelo fato forte da “presença” dos nossos antepassados que nos deixaram um legado de costumes na gastronomia, comportamentos, trajes o “Bioco”, derivado da cultura islâmica, que ainda foi usado nas primeiras décadas do século XX por mulheres Olhanenses.



Figura 81_Bioco em uso no Início do século XX por mulheres olhanenses



Figura 82_Bioco

Os Olhanenses emigraram desde sempre para Marrocos, trabalhando no mar e mais recentemente na indústria das fábricas de conserva, acabando por absorver a cultura do povo que os acolheu. Em Olhão é notória esta consequência, basta olharmos atentamente para a zona histórica da cidade; verificamos que a sua planta é uma autêntica medina com suas ruelas estreitas e em cotovelo, o aspeto arquitetónico das casas também é idêntico, no exterior com as açoteias e no interior com as abóbadas, tal como os métodos construtivos em alvenarias de barro e taipa.



Figura 83_Panorâmica das açoteias de Olhão (1905)

Em suma, a arquitetura das casas das zonas históricas das bandas do Levante e Barreta são uma originalidade que é património desta terra, por muitas influências mediterrânicas que possamos nelas encontrar, é uma arquitetura única.



Figura 84_ Identificação geral dos bairros de Olhão-1871/3

A memória viva que podemos observar que mais se evidencia é a alegria que se expressa em ambientes festivos, mercados onde as pessoas fazem pequenos negócios, vendendo e comprando produtos do campo, de artesanato etc., é uma cultura genuína, onde as tradições são “regras”, respeitadas por todos.

3. Local de Intervenção

O espaço onde se vai intervencionar na sua requalificação, onde existiam armazéns que prestaram serviços na indústria conserveira, localizam-se na parte Este de Olhão, junto à Avenida dos Operários Conserveiros. Nas proximidades deste local também foi edificado um edifício público destinado ao Auditório Municipal.

Pretende-se com esta reabilitação além de beneficiar a cidade de Olhão com mais um edifício cultural, enriquecer a zona tirando partido do elemento arquitetónico atrás descrito.

Apresentar uma requalificação num espaço mal aproveitado, dando-lhe assim uma nova dinâmica, atraindo visitantes no sentido de observar o novo Museu regional de arte e arqueologia islâmica e a sua envolvente.

O projeto será desenvolvido junto do espelho de água formado pelo porto de abrigo, onde irão atracar embarcações de médio porte, que transportarão turistas às ilhas da Armona, Culatra e Farol.



Figura 85_ Fotografia Aérea de Olhão com a zona de intervenção

4. Os objetivos da intervenção

- Identificar a possibilidade de realizar um projeto que se enquadre no contexto que se pretende, que albergará objetos e memórias da cultura islâmica;
- Com este projeto dar um contributo para a cultura da arte islâmica e também criar espaços para debates públicos sobre este tema e outros;
- Melhorar a paisagem urbana da cidade com um edifício que se pretende além de cultural também icónico;
- A organização de um novo museu regional localizado na Avenida dos Operários Conserveiros em Olhão, mas inscrito numa lógica regional e de projeção nacional, correspondente a uma necessidade há muito pressentida;
- Este novo museu tem uma orientação no plano conceptual, trata-se de um museu que promove o estudo dos artefatos existentes no local e na sua dupla dimensão arqueológica e artística, numa sala de exposições permanente e outra sala de exposições temporária e internacional;
- Promover a coexistência de programas de investigação sobre o património de épocas anteriores, com a abertura às novas expressões artísticas da contemporaneidade, permitindo diálogos permanentes entre património antigo e contemporâneo, nomeadamente sobre a produção artística e científica das gerações passadas e atuais;
- A pretensão de criar um museu regional em olhão é para integrar numa Rede Portuguesa de Museus e, além disso, fazer representar na rede de museus do Algarve, uma estrutura informal que procura reforçar os laços de parceria na qualificação dos seus recursos técnicos e na valorização conjunta do património cultural regional.



Parte III: Estado da Arte



1. Estudos de Casos

Ao longo da história, o colecionismo tornou-se um hábito humano, pois por diversas razões o ser humano coleciona objetos e atribui-lhes algum valor desde afetivo, emocional e cultural, ou simplesmente material, o que justifica a sua preservação ao longo do tempo. É assim que surge a ideia de museu, onde se poderia guardar os objetos colecionáveis, e partilhá-los com outras pessoas interessadas.

Sabe-se que a palavra museu deriva da palavra latina *museum*, que, por sua vez, vem do grego *mouseíon*, o templo dedicado às musas. Contudo, o ato de colecionar, aliado ao desejo de expor a coleção, marca o surgimento do museu, apesar do conceito atual da palavra museu ser bastante diferente do conceito original. A esta alteração ao longo dos tempos, o museu constituiu sempre uma instituição aberta ao público, voltada para a memória do passado e para a construção do futuro.⁷⁴

Os museus que abordam a temática museologia são espaços onde o património da arte de determinada cultura é resguardado. São diversos os espaços que existem em todo o mundo, e que se dedicam a este tema, a arqueologia.

Como tal, é pertinente referenciar alguns exemplos destes museus internacionais, no entanto, as razões que levaram à escolha destes dois museus não foram completamente homogêneas.

O **Museu de Arte Islâmica** em Doha, a sua arquitetura moderna e extrai a influência da arquitetura tradicional islâmica, é feito de pedra calcária, que captura mudanças horarias em luz e sombra, formas retas, traços geométricos e poucas janelas para preservar energia, com varias salas perfeitamente decoradas e as suas obras são expostas de uma maneira bem fácil de compreender a historia, de maneira criativa e com um jogo de luz ambiente, valorizando muito cada peça.

⁷⁴ Gonçalves, Lisbeth Rebollo, 2004, *Entre Cenografias, O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*, Editora da Universidade de São Paulo, Brasil, p. 10-14.

O **Instituto do Mundo Árabe** em Paris, seu estilo mistura a modernidade com os traços tradicionais da cultura árabe. A fachada sul, retangular, é fortemente marcada pelos elementos que mais caracterizam esse projeto, uma releitura dos muxarabies/ treliçados de madeira que tem como objetivo filtrar a luz, permitir a visão da rua desde o interior do edifício e permitir a privacidade das tarefas internas; levou ao desenho de diafragmas metálicos, como os de uma câmara fotográfica, com aberturas em diversos tamanhos e formas geométricas que se abrem e fecham de acordo com as condições externas de luz. Esses diafragmas são controlados mecanicamente através de células fotossensíveis e o efeito final é de um ambiente interno com uma luz filtrada, muito comum na arquitetura islâmica.

Nome: Museu de Arte Islâmica

Autor: Leoh Ming Pei

Data: 2008

Local: Doha, Catar



Figura 86_Museu de Arte Islâmica – Doha

O Museu de Arte Islâmica Doha, apresenta um design único de influência da antiga arquitetura islâmica, é um museu localizado na cidade de Doha, capital do Qatar, dedicada à arte islâmica do século VII ao XIX, onde se inclui vários objetos manuscritos.

O edifício foi projetado pelo arquiteto americano IM Pei e inaugurada a abertura ao público em 1 de dezembro de 2008 .

O Museu está inserido numa ilha artificial da Baía de Doha cercada por uma calçada. O edifício foi projetado pelo arquiteto americano I.M. Pei , que levou seis meses de pesquisas, visitando as obras-primas da arquitetura islâmica, em Alhambra e Granada, em Espanha, e as mesquitas do Cairo, encontrando inspiração na mesquita de Ibn Tulun no Cairo cuja simplicidade de formas geométricas o motivou.



Figura 87_ Museu de Arte Islâmica – Doha

O museu abriga uma coleção de grande qualidade, em vários materiais de peças: cerâmica, metal e vidro, também possui manuscritos e têxteis, recolhidos ao longo dos últimos anos.

Os objetos são provenientes de diversos países: Espanha, de onde são provenientes peças de arte Andalusia muito interessantes, Egito, Irã , Turquia até mesmo a Índia.

O interior do museu foi projetado pelo arquiteto francês Jean-Michel Wilmotte.



Figura 88_ Interior do Museu de Arte islâmica em Doha



Figura 89_ Interior do Museu de Arte islâmica em Doha



Figura 90_ Pátio do Museu de Arte islâmica em Doha

Nome: Instituto do Mundo Árabe

Autor: Jean Nouvel

Data: 1987

Local: Paris



Figura 91_ Fachada do Instituto do Mundo Árabe em Paris

O edifício, projetado pelo arquiteto francês Jean Nouvel, é uma atração à parte e chama a atenção de todos que passam por ali. Seu estilo mistura a modernidade com os traços tradicionais da cultura árabe.

A fachada de vidro é inspirada em mosaicos mouros, com pequenos círculos que se abrem ou fecham ao longo do dia para controlar a entrada de luz no prédio, situado às margens do rio Sena, próximo à catedral de Notre Dame, o edifício segue a curva do rio em sua fachada norte, totalmente espelhada, refletindo a cidade de Paris, os desenhos e arabescos que lembram a caligrafia islâmica.

"Acho que devemos dar e ter prazer, se possível. O motor de todo o movimento, para mim, é a arquitetura, que faz parte da vida, de cada momento, de cada mês, de cada ano, é um testemunho da vida que passa e desaparece. É energia vital."

(Nouvel, 2016)

Ele consiste de duas seções separadas por uma fenda profunda e um pátio quadrado, o corpo norte mira para o rio Sena e tem a forma de uma faca com fachada em curva. O Sul, por outro lado, é um paralelepípedo quase regulares com fachada treliça móveis que funcionam segundo a luz exterior por células fotoelétricas.

O prédio vale a pena de ser visitado, pois ele foi construído na década de 80, época onde essa questão de conforto e sustentabilidade ainda não era tão discutida e utilizando-se ainda de uma tecnologia inovadora para filtrar a luz.

Além dos espaços para as exposições, o Instituto do Mundo Árabe também conta com um elegante restaurante libanês no 9º andar e uma imensa biblioteca para quem quiser conhecer e compreender melhor a cultura e a história dos países árabes, além de salas para eventos como shows de música, projeções, encontros e debates.

A sua circulação é elucidada por uma escada circular espaçada e outra nas extremidades e os elevadores no centro.

"Eu sempre procuro a relação entre simplicidade/complexidade."

(Nouvel, 2016)



Figura 92_Restaurante do Instituto do Mundo Árabe em Paris

"Meu trabalho consiste naquilo que se sucede agora: nossas técnicas e materiais, o que somos capazes de fazer hoje."

(Nouvel, 2016)



Figura 93_Biblioteca do Instituto do Mundo Árabe em Paris



Figura 94_Biblioteca do Instituto do Mundo Árabe em Paris

Esta composição é feita a partir de elementos simples como o hexágono e a estrela de seis pontas.



Figura 95_Padrão do painel da fachada

A luz entra pelos orifícios existentes nessas placas, de diferentes tamanhos, passando a impressão de texturas diferentes.



Figura 96_Padrão do painel da fachada



Figura 97_Sala de exposição do Instituto do Mundo Árabe em Paris



Figura 98_Terraço do Instituto do Mundo Árabe em Paris

Em Portugal, existe uma multiplicidade de património arqueologia, sendo encontrado palácios, monumentos, ou em espaços fechados e mais formais como é o caso dos museus. No entanto a diversidade de temáticas, arte e arqueologia é bastante grande, de modo que optei por referir quatro exemplos nacionais de museus que se dedicam ao estudo e divulgação, relacionada com o património museológico.

Nome: Museu Nacional de Arqueologia do Doutor José Leite de Vasconcelos

Autor: Rambois e Cinatti

Data: 1893

Local: Ala ocidental do Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa



Figura 99_Museu de Arqueologia do Doutor José Leite de Vasconcelos em Lisboa

O museu situa-se na ala ocidental do Mosteiro dos Jerónimos desde 1903, no espaço que era destinado ao antigo dormitório dos monges.

O principal centro de investigação arqueológica de Portugal está localizado neste museu, com peças originárias de todo o país.

Neste museu podemos encontrar artefactos e peças dos mais variados tipos - estátuas de granito, de mais de 2 metros de altura, provenientes do norte de Portugal e que representam Guerreiros Calaico-Lusitanos do século I d.C., exposições permanentes com Antiguidades Egípcias, cujas peças com mais de cinco mil anos de história, incluem sarcófagos, estátuas diversas, e Tesouros da Arqueologia Portuguesa, peças de ourivesaria da Idade do Bronze à Idade do Ferro. Também possui uma coleção de mosaicos romanos que se julga ser a maior, em museus nacionais, procedentes na sua maior parte do sul do país. Neste museu realizam-se frequentemente exposições e conferências temporárias sobre diversos temas.



Figura 100_ Interior do Museu de Arqueologia



Figura 101_ Interior do Museu de Arqueologia



Figura 102_ Interior do Museu de Arqueologia

Nome: Museu de Arte Calouste Gulbenkian

Autor: Ruy Jervis d'Athouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa

Data: 1969

Local: Calouste Gulbenkian, Lisboa



Figura 103_ Museu de Arte Calouste Gulbenkian em Lisboa

O edifício da Sede e Museu da Fundação Calouste Gulbenkian foi inaugurado em 1969, cujo projeto resulta de um concurso de três equipas de arquitetos entre 1959 e 1960, dirigido pela Administração.

O novo edifício foi construído para fins culturais e públicos e sobretudo para homenagear a memória de Calouste Gulbenkian, em cujas linhas se adivinhassem os traços fundamentais do seu carácter – espiritualidade concentrada, força criadora e simplicidade de vida.

O projeto deveria contemplar a articulação de diversos tipos de instalações para, acolher a Sede, o Museu, Auditórios e Biblioteca da Fundação, com as estruturas de apoio necessárias. O local eleito foi o Parque de Santa Gertrudes em Palhavã.

A equipa formada pelos arquitetos Ruy Jervis d'Atouguia, Pedro Cid e Alberto Pessoa, foi a que teve a sorte de ganhar o concurso, a qual apresentou um projeto que coincidia com as intenções do tema requerido. Neste projeto trabalhou um grande número de especialistas em diversas áreas, coordenados pela equipa vencedora.

O exterior do Museu é um paralelepípedo retangular maciço, onde se utilizou o betão e o granito denota-se um equilíbrio no seu volume. Traçado em função de cada objeto reunido por Calouste Gulbenkian, possui no piso inferior uma galeria de exposições temporárias, uma cafetaria e uma loja, encontrando-se ainda neste piso, a Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian.



Figura 104_ Interior do Museu de Arte Calouste Gulbenkian em Lisboa



Figura 105_ Interior do Museu de Arte Calouste Gulbenkian em Lisboa



Figura 106_ Interior do Museu de Arte Calouste Gulbenkian em Lisboa



Figura 107_ Biblioteca do Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa

Nome: Núcleo Museológico Islâmico

Autor: Jorge Queiroz

Data: 2000

Local: Calçada da Galeria, Tavira



Figura 108_Museu Museológico Islâmica em Tavira

A decisão de criar um Museu Municipal de Tavira surge em 1937 no âmbito da comemoração dos Centenários da Independência e Restauração Nacional. Impulsionado pelo autarca Isidoro Pires, o museu instala-se em 1940 na antiga Casa do Despacho da Santa Casa da Misericórdia de Tavira com uma coleção constituída na sua maioria por objetos de natureza lapidar, numismática e arqueológica. Permaneceria nessas instalações até ao seu encerramento em 1978 e as suas coleções seriam parcialmente recolhidas no Cofre Municipal.

A refundação dá-se em 2000 na sequência de um Plano Estratégico da Rede Museológica do Concelho elaborado pelo município, que propunha o estabelecimento de um sistema polinucleado de unidades museológicas distribuídas pelo território dentro de critérios temáticos ligados ao mar, ao barrocal e à serra.

O Museu Municipal de Tavira é formalizado e reconhecido internamente como estrutura polinucleada e em processo de instalação evolutiva, tendo como núcleo central o Palácio da Galeria, antigo edifício nobre da cidade, recuperado e adaptado para receber funções culturais.

O Museu Municipal de Tavira integra atualmente a Rede Portuguesa de Museus e, além disso, faz-se representar na Rede de Museus do Algarve, uma estrutura informal que procura reforçar os laços de parceria na qualificação dos seus recursos técnicos e na valorização conjunta do património cultural regional.

O Museu Municipal de Tavira tem como principais missões, investigar, inventariar, preservar, expor e divulgar a riqueza patrimonial, material e imaterial, resultante da presença histórica de várias civilizações e da diversidade geocultural e produtiva do território. Este sistema museológico promove a coexistência de programas de investigação sobre o património de épocas anteriores, com a abertura às novas expressões artísticas da contemporaneidade, permitindo diálogos permanentes entre património antigo e contemporâneo, nomeadamente sobre a produção artística e científica das gerações passadas e atuais.



Figura 109_Sala de exposição do Museu Museológico Islâmica em Tavira

A meu ver todos os edifícios que se apresentam como espaços destinados a museus icónicos acima descritos, têm a minha admiração e respeito pelo que são e pelo que representam. O que eu mais admiro é o Museu de Arte Islâmica em Doha, é pela imponência da arquitetura do edifício islâmico da autoria do arquiteto americano IM Pei, que efetuou um estudo exaustivo de pesquisa pelos países onde o Islão tem raízes profundas a nível cultural e religioso.

É um projeto contemporâneo sublime que resume na arte de projetar um conhecimento atual com raízes num passado clássico.



Parte IV: Arte e Arquitetura Islâmica



O Islão foi alicerçado por Muhammad (570-632) que recebeu revelações de Deus, por via do Arcanjo Gabriel.

O profeta foi ensinado acerca de diversos princípios religiosos e morais.

Muhammad transmitiu aos muçulmanos o Corão – Livro sagrado.

A religião Islâmica, significa “submissão à vontade de Deus”, é igualmente um sistema moral e político. Consta na adoração de um único Deus – Alá.

O exército de Muhammad recuperou a cidade de Meca em 630, procedendo-se à reedificação do santuário da Caaba sendo dedicado ao Islão, a obra foi executada por um náufrago, um etíope que era carpinteiro, com seu estilo original, foi concluída antes de Muhammad morrer em 632, destacando-se como um dos primeiros trabalhos de grande importância da arquitetura islâmica.

Na decoração das paredes foram efetuadas pinturas com imagens de Jesus, Maria, Abraão, profetas e anjos.

A doutrina islâmica, impediu o uso de imagens na sua arquitetura, fundamentada no Hadith, particularmente as de humanos e de animais, a partir do século VIII.

Os guerreiros muçulmanos, no século VII subjugaram grandes espaços de território, ao se estabelecerem num território, a principal preocupação era encontrar um lugar para construir uma mesquita, de desenho simples, com base na casa do profeta Muhammad, tornando-se o modelo de construção das novas mesquitas e de reabilitação de edifícios já edificadas, tal como igrejas.

O Islão foi de grande importância na literatura e na língua árabe, expandiu-se devido ao fato do Corão ser redigido neste idioma, expandiu-se de tal modo que a peregrinação a Meca aumentou significativamente, de tal modo que o governo saudita determinou que só um em cada 1000 fiéis, da população destes países podem ir a Meca, as restrições atingiram os próprios sauditas, uma nova lei só autoriza a peregrinação de cinco em cinco anos.⁷⁵

⁷⁵ Delius, Markus Hattstein and Peter, 2013, *Islam; Art and Architecture*, h.f.ullmann publishing GmbH, p. 12-14

A arte islâmica nasceu no califado omíada, fundamentada numa aliança de ligação entre o espiritual e temporal, a falta de tradição fez com que o Islão se inspirasse nos povos subjugados, adequando a cultura dos povos sujeitados, à nova ordem e seus valores. A arte Islâmica é concretizada no califado abássida e é avaliada como clássica.

O Islão na área intelectual os principais assentos são as ciências tradicionais limitadas por dois grupos: religioso e auxiliares. Os árabes antes do nascimento do Islão, já comunicavam com outros povos; e os sírios cristãos já tinham traduzido para a língua síria obras científicas e filosóficas gregas especialmente aristotélicas e neoplatônicas. Os povos do Oriente, contactaram com a cultura helenística, devido às imigrações dos sábios, devido às divergências religiosas que se verificavam em Bizâncio, o Oriente estava sedento de cultura, acolheu depressa estes sábios, a recepção do legado grego facilitou a cultura árabe para atingir sua maturidade.

A cultura islâmica absorveu outras culturas, reorganizando e enriquecendo com contribuições originais.

Assim, dentre as principais realizações culturais islâmicas, podem destacar-se as Ciências: área na qual os muçulmanos mais se notabilizaram; na matemática esmeraram a Álgebra e a Geometria; dedicaram-se também à Astronomia e à Química (alquimia); Medicina foi a importância de Avicena que, entre várias descobertas, diagnosticou a varíola, o sarampo e descobriu a natureza contagiosa da tuberculose; Artes Plásticas: a pintura e a escultura não teve desenvolvimento pela proibição de se representar formas vivas; a arquitetura sofreu influência bizantina e persa, usando em abundância cúpulas, minaretes e arcos ogivais; No campo da matemática, deixaram de herança cultural para o ocidente, o sistema numérico (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9).

Na literatura contamos com ampla produção, destacando-se para a coletânea “*As mil e uma noites*” e o poema Rubaiyat, de Omar Khayam.

A civilização islâmica desempenhou um importante papel na história da matemática por ter preservado a sabedoria antiga e também por a ter expandido. Houve uma grande inovação na álgebra, devido ao uso da numeração árabe e do zero, assim como na combinatória e trigonometria.⁷⁶

⁷⁶ *Ibid*, p. 15-25

A matemática foi utilizada pelos sábios muçulmanos com um objetivo religioso, a elaboração do calendário e o cálculo da qibla, ou seja, a orientação da cidade sagrada de Meca no sentido da qual se devem realizar as orações.

A tradição islâmica na história da arte é infinita, especialmente, na península ibérica, região que através dos séculos, em contínuas conquistas e reconquistas, ocuparam povos que a criaram, naturalmente, as áreas colonizadas por Espanha e Portugal, sofreram grande influência, na arquitetura é inegável a intervenção islâmica, um legado que se difundiu e atingiu os vários estilos arquitetônicos presentes nestes países.

Motivos e temas da arte islâmica

Quando se usa a frase "arte islâmica", julga-se estar perante uma arte com ausência de representações figuradas, formada unicamente por motivos geométricos e arabescos, existem, no entanto, muitas representações de figuras, humanas e de animais na arte islâmica, que aparecem principalmente em contextos não religiosos.

As fontes principais da doutrina islâmica são o Corão e os ditos do Profeta Muhammad (ahadith: plural; singular: hadith). Estas duas fontes nada referem sobre a representação de figuras na arte, o que é proibido é a veneração e o culto de imagens.

O profeta Muhammad quando conquistou Meca em 630 uma das suas primeiras medidas foi destruir os ídolos que estavam na Kaaba, que o Corão avisa terem sido estátuas suscitadas por Satanás. A tradição garante que Muhammad mandou destruir todas as pinturas religiosas que se encontravam naquele edifício, a exceção de uma pintura, onde está representada a Virgem Maria com o menino Jesus.⁷⁷

A partir do século IX, verifica-se uma censura da reprodução figurada, que alguns pesquisadores atribuem à influência de judeus convertidos ao islamismo. A partir desta época considera-se que o ato de representar um animal ou um ser humano é o assumir por parte do artista o papel de criador, que se acredita estar reservado unicamente a Deus. A arte islâmica não é inspirada unicamente na religião.⁷⁸

⁷⁷ *Ibid*, p. 25

⁷⁸ *Ibid*, p. 26-31

A literatura persa, como o Shâh Nâmâ, épico nacional constituído no início do século X por Firdawsi, os "Cinco Poemas" (ou Khamsa) de Nizami (século XII), são fontes importantes de inspiração que se exprimem na arte do livro, mas também na relacionada com os objetos, cerâmica, tapeçaria etc. As obras de alguns poetas místicos, como Saadi e Djami, dão também lugar a abundantes representações.

As fábulas de origem indiana presentes na literatura árabe são frequentemente alvo de ilustrações nos ateliers de Bagdade e da Síria e também vários livros como o Corão, a literatura científica, tais como os tratados de astronomia, de mecânica ou de botânica, possuem ricas ilustrações.

A caligrafia

São abundantes e diversos os motivos decorativos nesta arte, utilizando-se motivos geométricos e arabescos. A caligrafia no islão é apreciada como uma atividade nobre e sagrada, tendo em vista que as suratas do Corão são consideradas palavras divinas. Excluem-se as representações de humanos e de animais em obras religiosas. A caligrafia como arte está também presente em obras do domínio do profano.⁷⁹

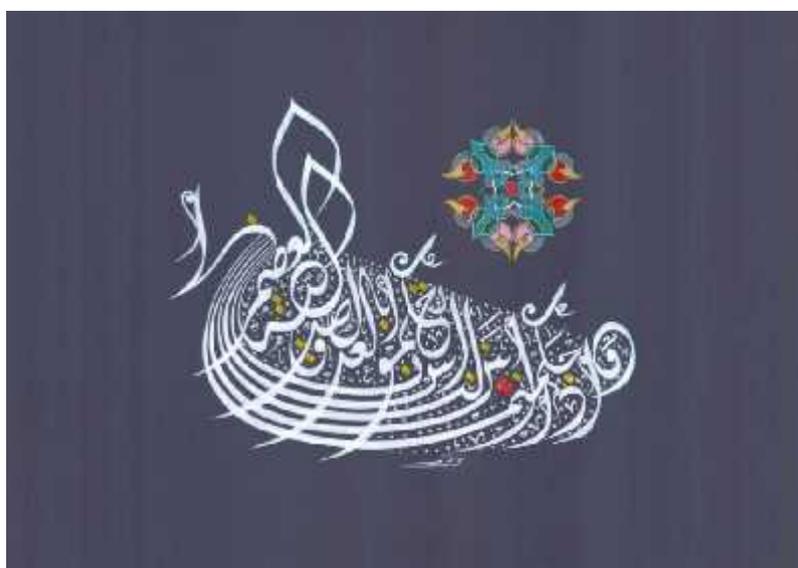


Figura 110_Caligrafia árabe e Arabescos

A arte islâmica começou nos séculos VII-IX, antes do início das dinastias.

⁷⁹ *Ibid*, p. 47-61

Sabe-se muito pouco sobre a arquitetura anterior ao aparecimento dos Omíadas, meados do século VII. O edifício mais importante anterior à era omíada é sem dúvida a "Casa do Profeta" situada em Medina. Esta casa, cujo estatuto é mais ou menos mítico, teria sido o primeiro lugar onde se reuniam os muçulmanos para rezar, embora o islão considere que a oração possa ser efetuada em qualquer local, desde que este esteja limpo.



Figura 111_Mesquita do Profeta na Arabia Saudita

A Casa do Profeta possui uma importância considerável para a arquitetura islâmica, visto que ela seria o protótipo das mesquitas de planta árabe: um pátio e uma sala hipótela para as orações. Construída em materiais degradáveis (madeira e barro), não sobreviveu ao passar do tempo. A atual Mesquita do Profeta em Medina foi construída no local onde existia a sua casa. É difícil distinguir os primeiros objetos islâmicos dos objetos sassânidas e bizantinos, devido ao facto de partilharem as mesmas técnicas e motivos decorativos. Conhece-se uma abundante produção de cerâmica não vidrada, na qual se enquadra uma pequena tigela presente hoje no Museu do Louvre, cuja inscrição assegura a sua inserção no período islâmico. Os motivos decorativos mais importantes são os vegetais.⁸⁰

⁸⁰ *Ibid*, p. 62-68

Arte omíada

Durante o período omíada, sucede o desenvolvimento da arquitetura civil e religiosa, tendo-se posto em prática novos conceitos e novas plantas. Assim, a planta árabe, com pátio e sala hipostila de orações, torna-se um modelo a partir da construção da Mesquita dos Omíadas em Damasco, que servirá como referência aos construtores posteriores.

A Cúpula da Rocha em Jerusalém é sem dúvida um dos edifícios mais importantes de toda a arquitetura islâmica, marcada por uma forte influência bizantina; mosaicos, planta centrada, que lembra o do Santo Sepulcro, embora já se verifiquem elementos tipicamente islâmicos, como os frisos com inscrições. Os castelos do deserto da Palestina proporcionam também diversas informações em relação à arquitetura civil e religiosa desta época. Além da arquitetura, os artistas trabalharam uma cerâmica ainda primitiva, não vidrada, e o metal. A diferenciação entre os objetos que pertencem a esta época e os da época pré-islâmica é pouco esclarecedora.⁸¹



Figura 112_Mesquita de Omar em Jerusalém



Figura 113_Interior da Mesquita de Omar em Jerusalém

⁸¹ *Ibid*, p. 68-74

Arte abássida⁸²

Ao contrário do que sucede com os objetos do período omíada, os da era abássida estão bastante estudados. Com a deslocação dos centros de poder para este, entram em cena duas cidades que funcionaram como capitais califais, Bagdade e Samarra, situadas no que é hoje o Iraque. Na cidade de Bagdade não foi possível realizar escavações, devido a estar repleta de casas, os motivos dos estuques de Samarra, foram bem estudados, permitindo datar os edifícios desta cidade.

A cerâmica conhece duas importantes inovações: a invenção da faiança e do lustro metálico. Estas duas técnicas continuarão a ser experimentadas durante muito tempo após a queda da dinastia abássida.

O período medieval (séculos IX-XV)

A partir do século IX o poder abássida é impugnado nas províncias que se encontram mais afastadas do centro do poder. Surgem vários califados que afirmam a sua independência face aos Abássidas, como os Omíadas do al-Andalus (Península Ibérica) ou dos Fatímidas xiitas⁸³ no Norte de África. No Irão dinastias onde governadores administram autonomamente os territórios.⁸⁴



Figura 114_Peça em cerâmica

⁸² Abássidas é a terceira dinastia islâmica (749-1258),

⁸³ O Califado Fatímida foi um califado formado com a ascensão da dinastia dos Fatímidas, uma dinastia xiita ismaelita constituída por catorze califas, que reinou na África do Norte entre 909 e 1048 e no Egipto entre 969 e 1171;

⁸⁴ *Ibid*, p. 75-78



Figura 115_ Túmulo Almuhtamid em Sevilha

Em 756 o único sobrevivente do massacre da família omíada em Damasco, perpetuado como forma dos Abássidas se instalarem no poder, chega à Península Ibérica, onde funda um emirado independente.

Os seus descendentes governam o al-Andalus até cerca de 1031, época em que o Califado de Córdoba se dissolve. Segue-se um período de pequenos reinos, as taifas, até que o al-Andalus é conquistado sucessivamente por duas dinastias norte-africanas, os Almorávidas e os Almóadas, que introduzem influências magrebina na arte. No século XIII o poder islâmico na península é só reino de Granada, que é integrado na Espanha em 1492, ano em que foi conquistado pelos Reis Católicos.⁸⁵



Figura 116_ Interior da Mesquita de Córdoba

⁸⁵ *Ibid*, p. 84-86

A partir de 1196, os Merínidas⁸⁶ substituem o poder almóada, a partir da sua capital em Fez, os Merínidas participam em numerosas expedições militares quer na Península quer na Tunísia, onde não conseguem derrotar a dinastia dos Hafsidas⁸⁷. A partir do século XV o poder Merínida entra em decadência e estes são substituídos pelos Xarifes no ano de 1549. Por sua vez os Hafsidas sobrevivem até à conquista otomana de 1574.

O Al-Andalus é um grande centro de cultura medieval, a arquitetura salienta-se a Mesquita de Córdoba, bem como a mesquita Bab Mardum em Toledo ou a cidade palatina de Madinat al-Zahra. Do período nasrida, destaca-se a Alhambra em Granada.⁸⁸



Figura 117_As Tumbas Merínidas



Figura 118_Mesquita em Toledo

⁸⁶ Foi uma dinastia berbere que reinou em Marrocos, no chamado Reino de Fez, após a queda do Califado Almóada entre os séculos XIII e XV.

⁸⁷ Foi uma dinastia berbere que governou a Ifríquia (atual Tunísia) de 1229 a 1574.

⁸⁸ *Ibid*, p. 84-86

Egito e Síria

Os Fatímidas, uma das poucas dinastias xiitas no mundo islâmico, governaram o norte de África e o Egito entre 909 e 1171. Um dos seus grandes legados foi a fundação da cidade do Cairo em 969, esta dinastia estimula o aparecimento de uma importante arquitetura religiosa, bem como a produção de uma série de objetos em diversos materiais: cristal, cerâmica, metais incrustados, vidros opacos etc., numerosos artistas da arte fatímida são cristãos coptas.



Figura 119_Mesquita de Al-Azhar, no Egito

Pela mesma altura na Síria, os atabegs, governadores árabes dos príncipes seljúcidas, conquistam o poder. Muito independentes, jogam com a rivalidade existente entre os príncipes turcos e apoiam a instalação dos cruzados.

Em 1117, Saladino conquista o Egito dos Fatímidas e funda a dinastia dos Aiúbidas, este período não foi de grande importância para a arquitetura, mas a produção de objetos de elevado valor artístico continua, a cerâmica e o metal incrustado de alta qualidade continuam a ser produzidos e o vidro esmaltado faz a sua aparição.

Os Mamelucos⁸⁹ tomam o poder em 1250 aos Aiúbidas no Egito e em 1261 impõem o seu poder na Síria; o poder dos Mamelucos continua até 1517; durante este período são construídos muitos edifícios.⁹⁰

⁸⁹ Os mamelucos eram escravos que, geralmente, serviam a seus amos como pajens ou criados domésticos e que, eventualmente, eram usados como soldados pelos califas muçulmanos e pelo Império Otomano. Em alguns países, como no Egito, conquistaram o poder. Os primeiros mamelucos serviram os califas abássidas em Bagdá no século IX.

⁹⁰ *Ibid*, p. 118-128



Figura 120_Casa otomana dos séculos XVI e XVII no Cairo

Técnicas da arte islâmica, urbanismo, arquitetura e decoração.

A arquitetura manifesta-se de diversas formas no mundo islâmico: mesquitas, madrasas (escolas religiosas), edifícios que funcionam como locais de retiro espiritual (como por exemplo, os arabitas) e túmulos são alguns dos edifícios característicos dos países de tradição islâmica.

A tipologia dos edifícios apresenta variações de acordo com as regiões e os períodos históricos. No centro do mundo islâmico, o que corresponde ao Egito, Síria e Iraque, no período anterior ao século XIII, as mesquitas seguem todas a mesma planta, com um pátio e uma sala hipotila para as orações, mas mudam bastante na decoração e nas formas. No Irão encontram-se características próprias, como o uso do tijolo e formas particulares como os iwans e o arco persa. Na Península Ibérica foi manifesto o gosto por uma arquitetura onde se impõe a cor, com o emprego de vários tipos de arcos, em ferradura, polilobados etc. Na Turquia atual, a influência da civilização bizantina destaca-se na construção de grandes mesquitas com grandes cúpulas, na Índia da era mongol desenvolvem-se plantas próprias, afastam diferentes do modelo iraniano e colocam em destaque as famosas cúpulas bolbosas.⁹¹

A arte do livro

A arte do livro é a forma mais conhecida de manifestação da arte islâmica, e também a de mais difícil estudo, agregando simultaneamente: a pintura; a encadernação; a caligrafia; a iluminura e a miniatura.

⁹¹ *Ibid*, p. 135-142

A arte do livro é usualmente dividida em três domínios: árabe (manuscritos sírios, egípcios, magrebinos), persas (manuscritos criados no Irão, sobretudo a partir da era mongol) e indiano (manuscritos mongóis). Cada um destes grupos possui o seu próprio estilo, dividido por várias escolas, com os seus próprios artistas e convenções.⁹²

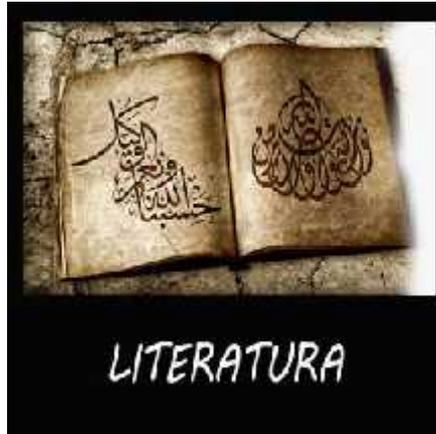


Figura 121_Arte Islâmica



Figura 122_Arte Islâmica

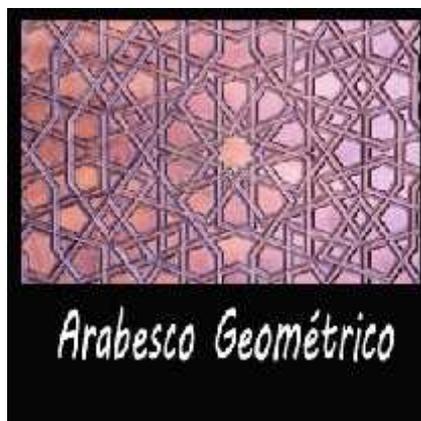


Figura 123_Arte Islâmica

⁹² *Ibid*, p. 382-386

1. A geometria

A geometria existe por toda parte na natureza, a sua ordem submete-se à estrutura de todas as coisas, das moléculas às galáxias, do menor vírus à maior baleia, apesar do nosso distanciamento do mundo natural, nós, os seres humanos, ainda estamos acorrentados às leis, naturais do universo.

Os artefactos singulares planeados conscientemente pela humanidade também têm sido baseados, desde os tempos mais antigos, em sistema de geometria.

Esses sistemas, embora derivem inicialmente de formas naturais, frequentemente as ultrapassaram em complexidade e engenhosidade e foram dotados de poderes mágicos e de profundo significado psicológico.

A geometria o seu termo que significa "*a medição da terra*" talvez tenha ido uma das primeiras manifestações da civilização em seu nascimento. Instrumento fundamental que subjaz a tudo o que é feito pelas mãos humanas, a geometria desenvolveu-se de uma habilidade primitiva – o manuseamento da medida, que nos tempos antigos era considerada um ramo da magia. Naquele período antigo, a magia, a ciência e a religião eram de fato indissociáveis, faziam parte do conjunto de habilidades possuídas pelo sacerdócio. As crenças mais remotas da humanidade estavam centralizadas naqueles lugares naturais em que a qualidade numinosa da terra podia ser prontamente sentida: entre árvores, rochas, fontes, em cavernas e lugares elevados. A função do sacerdócio que se desenvolveu ao redor desses sítios de santidade natural foi a princípio esclarecedora.

Os sacerdotes e as sacerdotisas eram os especialistas que podiam ler o significado em augúrios e oráculos, tempestades, ventos, terremotos e outras manifestações das energias do universo. As artes do xamanismo que os sacerdotes mais antigos exerciam possibilitaram, com uma sofisticação cada vez maior, um sacerdócio ritual estabelecido que exigiu símbolos externos de fé. Os calhaus não desbastados e as árvores solitárias não mais se integravam nas únicas formalidades para um local de adoração. Construíram-se dependências, que foram delimitadas como lugares santos especiais separados do mundo profano. No ritual exigido pelo novo plano, a geometria tornou-se inseparavelmente ligada à atividade religiosa.⁹³

⁹³ Skinder, Stephen, 2007, *Geometría Sagrada: Descifrando el código*, Gaia Ediciones, p. 6-13

A proporção inerente à geometria foi logo reconhecida como a manifestação mais decisiva de um plano divino que subjaz ao mundo, um padrão transcendente que determina o padrão físico. Esta realidade interior, que transcende a forma exterior, continuou a ser ao longo de toda a história a base das organizações sagradas. Por essa razão é tão válido construir hoje um edifício moderno de acordo com os princípios da geometria sagrada quanto o era no passado em estilos tais como o egípcio, o clássico, o românico, o islâmico, o gótico, o renascentista ou Art Nouveau. A proporção e a harmonia seguem naturalmente o exercício da geometria sagrada, que parece correta porque ela é correta, ligada como está metafisicamente à estrutura esotérica da matéria.

A geometria sagrada está ligada a vários princípios místicos. Talvez o mais importante deles seja aquele que se atribui ao fundador da alquimia, Hermes Trismegisto, o Três Vezes Grande Heimes. Esta máxima é o fundamental. "Acima, como abaixo" ou "O que está no mundo menor ou terra (microcosmo) reflete o que está no mundo maior ou universo (macrocosmo)". Essa teoria da correspondência subjaz a toda a astrologia e também a grande parte da alquimia, da geomancia e da magia, no sentido de que a forma da criação universal está refletida no corpo e na constituição do homem. O homem, por sua vez, na concepção hebraica, foi criado à imagem de Deus - o templo que o Criador instituiu para acolher o espírito que eleva o homem, para cima do reino animal.

Assim, a geometria sagrada diz respeito não só às proporções das figuras geométricas obtidas segundo a maneira clássica com o uso da régua e compassos, mas também às relações harmônicas das partes de um ser humano com um outro; à estrutura das plantas e dos animais; às formas dos cristais e dos objetos naturais - a tudo aquilo que for exteriorizações do continuum universal.

A geometria sagrada foi apensa nos templos pagãos do Sol, nos relicários de Ísis, nos tabernáculos de Jeová, nos santuários de Marduk, nos santuários erigidos em honra dos santos cristãos, nas mesquitas islâmicas e nos mausoléus reais e sagrados.

Em todos os casos, uma cadeia de princípios inalteráveis conecta essas estruturas sagradas.⁹⁴

⁹⁴ *Ibid*, p. 24-29



Figura 124. Euclides

Entre os mais famosos cientistas gregos temos o Euclides (325-265 a.C.) conhecido como o "pai da geometria", ele foi responsável por unificar quase todo o conhecimento existente sobre geometria plana e tridimensional, autor do livro "Os Fundamentos da Geometria", o livro mais famoso em toda a história.

Seu trabalho, juntamente com a de Pitágoras, é a base de toda a geometria sagrada. Ele observava a perfeição da geometria como um reflexo da mente do criador. Para evitar completamente a geometria do mundo físico usando uma régua e um compasso como ferramentas para desenho e provar as suas teorias.

Euclides, escreveu também, sobre assuntos como música, mecânica e ótica, mas apenas quatro escaparam, contém alguns dos primeiros estudos de perspectiva.

No século IV, Theon de Alexandria escreveu uma versão revista dos elementos que serviram de apoio para todas as traduções do trabalho realizado até ao século XIX, quando um manuscrito que incluía um texto ligeiramente diferente da versão, foi descoberto na biblioteca do Vaticano.

A geometria foi inserida entre os árabes e muçulmanos através da tradução das obras gregas, nomeadamente o livro de Euclides, na Idade Média, a obra "elementos" foram traduzidos para o árabe, pelo menos, três vezes.

Os grandes geômetras gregos antigos sentiam-se preocupados com a solução elegante de um problema geométrico por si só.

Sua geometria foi baseada nos cálculos da proporção, que compõem a geometria sagrada, a lógica passo a passo, é a base do entendimento científico moderno.⁹⁵

⁹⁵ *Ibid*, p. 41

Eles conceberam ideais de beleza clássica; especialmente na escultura, uma arquitetura incrível (através do grego e romano, Renascimento) abordagem lógica e científica para a resolução de problemas.

Esses ideais de beleza foram acompanhados por um conhecimento da forma e proporção que compõem a rocha sólida sobre a qual se assenta a geometria sagrada. Euclides geometria codificada e Pitágoras explicar os números inerentes, mas muitos geométricos gregos ajudaram a construir a base sólida de arquitetura, astronomia, mecânica e ótica, e seu trabalho encontra-se ainda no coração da ciência ocidental. Foram muitos os Filósofos, exemplos não faltam, uns mais conhecidos que outros, mas todos importantes, como Tales (624-547 a.C.), Pitágoras (569-475 a.C.), Hipócrates (470-410 a.C.), Hípias (460-400 a.C.), Arquitas (428-350 a.C.), Platão (427-347 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.), Menecmo (380-320 a.C.), Arquimedes (287-212 a.C.), Nicomedes (280-210 a.C.), Apolônio (262-190 a.C.), Pappo (290-350 d.C.), etc., que, partindo da herança de várias culturas, desbravaram novos conceitos e relações e foram construindo os pilares do conhecimento.

A geometria em modelos islâmicos da arte são muitas vezes construídos por combinações de quadrados e círculos, que podem ser sobrepostas e encurvados. Estes podem constituir toda a decoração, podem formar um quadro de efeitos florais ou de caligrafia.

A sofisticação e variedade dos modelos utilizados evoluíram a partir de estrelas simples no século IX. A geometria é usualmente contida na disciplina da matemática; todavia, a matemática numérica, na verdade, derivou da geometria, que possui uma ordem muito mais fundamental do que a mera manipulação de números, que é criação do homem.⁹⁶

⁹⁶ *Ibid*, p. 42-43

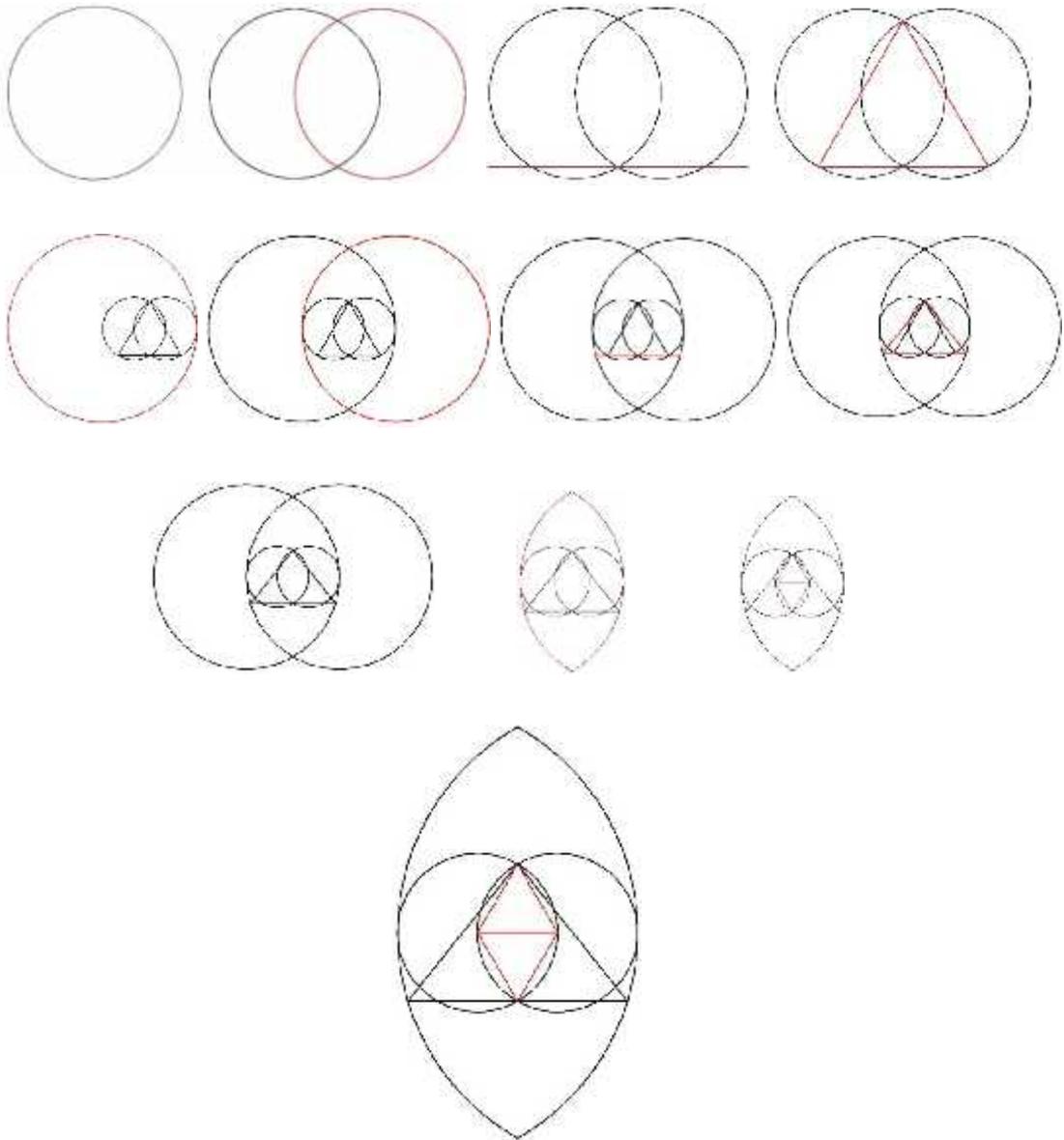


Figura 125_Construção Vesica Piscis

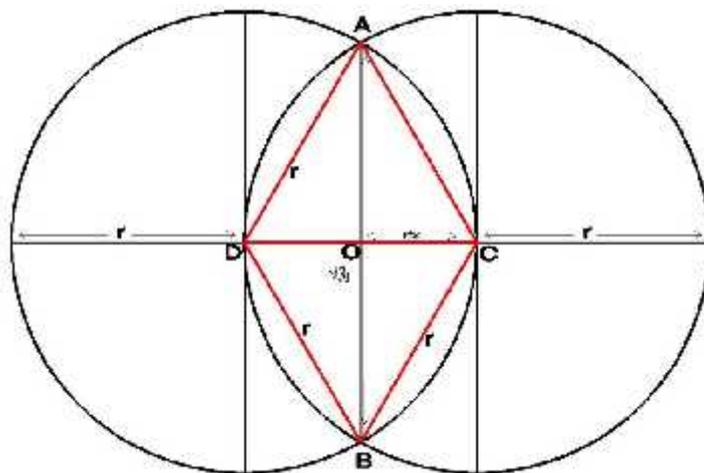


Figura 126_Calculo do comprimento Vesica Piscis

A Vesica Piscis é realizada por dois círculos, cujos centros de C e D e verificação se cruzam uns com os outros em pontos A e B, de modo que o centro de cada sobre a circunferência da outra. Assim, obtemos uma forma em que a largura (CD) é evidentemente de um raio r, e em que dois triângulos equiláteros (ACD) e (DCB) são formados.

Se desenhar uma linha vertical entre os dois pontos de intersecção dos círculos (AB), o comprimento das bexiga Piscis pode ser calculado como $\sqrt{3}$ ou 1,7320508...

Na Vesica Piscis, a largura foi expressa por Pitágoras, que consideravam uma figura sagrada, às vezes pode-se ver em forma de amêndoa.

Os selos de organizações eclesiásticas eram frequentemente bloqueados dentro de uma destas figuras, um formato copiado por Aleister Crowley.

Uma versão mais moderna e secular é a bola utilizada no rugby, recorda uma Vesica Piscis dimensional.⁹⁷

A cultura clássica e a primitiva estão unificadas ao cosmo.

O olho que tudo vê é parte do desenho da Flor da Vida. O vínculo é com a história e seus símbolos gnósticos no desenho da vida.⁹⁸

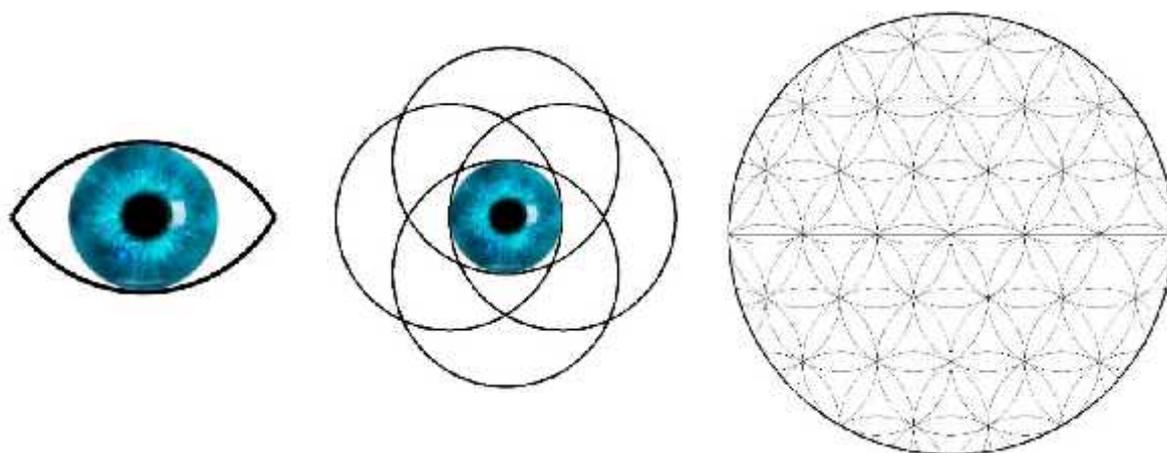


Figura 127_Olho que tudo vê e a Flor da Vida

⁹⁷ *Ibid*, p. 130

⁹⁸ Ferenz, Jeanne Ruland; Gudrun, 2012, *Geometría Sagrada: Las forms cósmicas de los cinco elementos y su aplicación práctica en la vida*, Ediciones Obelisco, p. 34-40

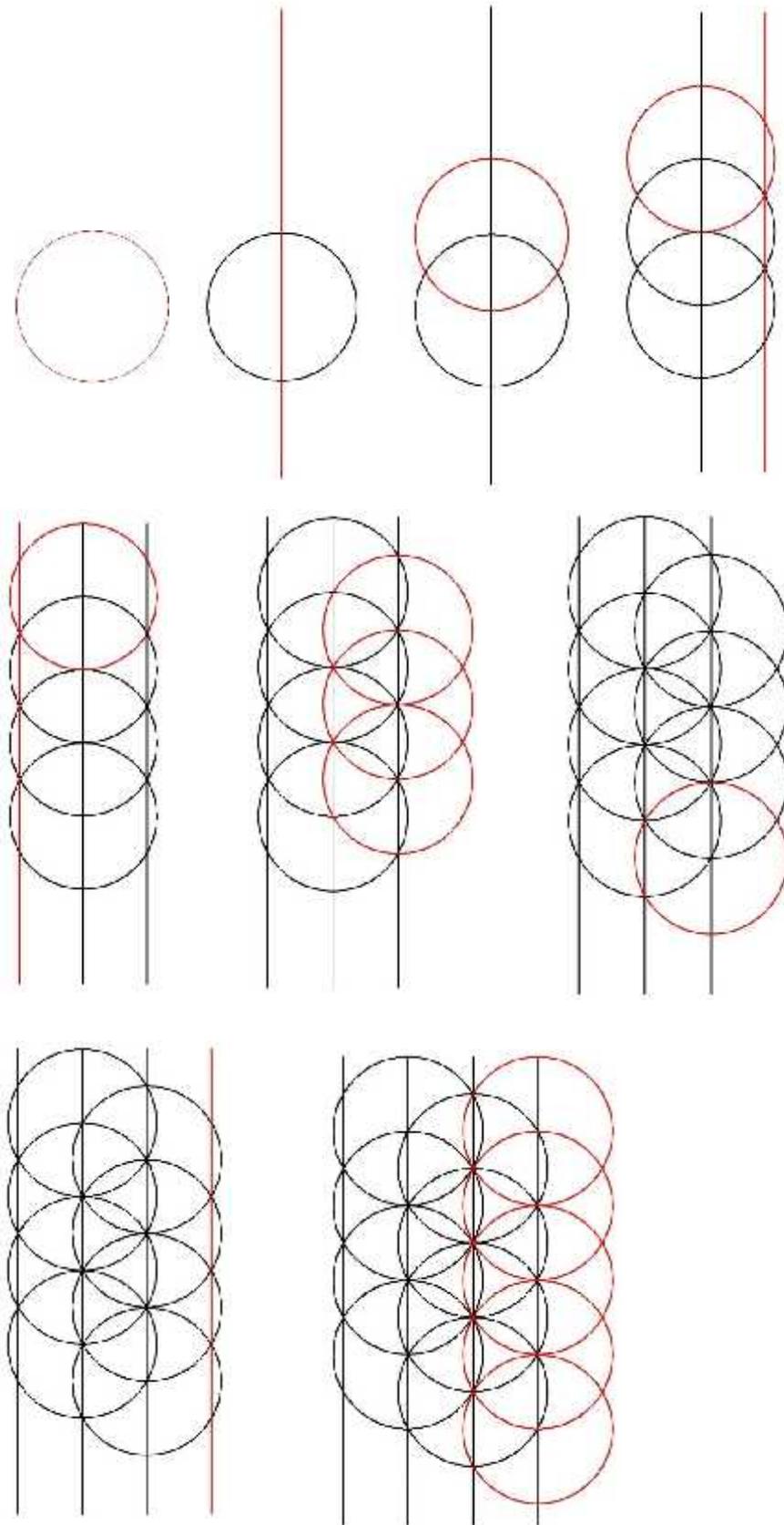


Figura 128_ Construção da Flor da Vida

Ao longo da história imaterial da humanidade, números e formas geométricas sempre foram considerados entidades especiais dotadas de um poder de criação e sustentação da vida. Enquanto os números são mais abstratos e conceituais, as figuras geométricas carregam maior apelo emocional, já que podem ser vistas e usadas para a construção de objetos no mundo físico.

Uma das formas geométricas mais aliciantes, mais antigas e que atualmente é muito usada em práticas místicas e para simplificar a transferência de normas de certos movimentos espiritualistas é a chamada Flor da Vida.

Este é o nome moderno dado à uma figura geométrica composta de por vários círculos de igual diâmetro, sobrepostos de maneira padronizada, formando uma estrutura semelhante a uma flor composta, em seu núcleo, por seis pétalas simétricas.

Numa sequência infinita de círculos que concebem uma teia regular dentro da qual emergem figuras geométricas sagradas para muitas tradições espirituais antigas, o centro de cada círculo está posicionado exatamente sobre a circunferência dos seis círculos que o cercam.

Muitos consideram a Flor da Vida como um dos mais importantes símbolos da geometria sagrada, pois dentro dela estariam codificadas as formas fundamentais que constituem aquilo que conhecemos como tempo e espaço.

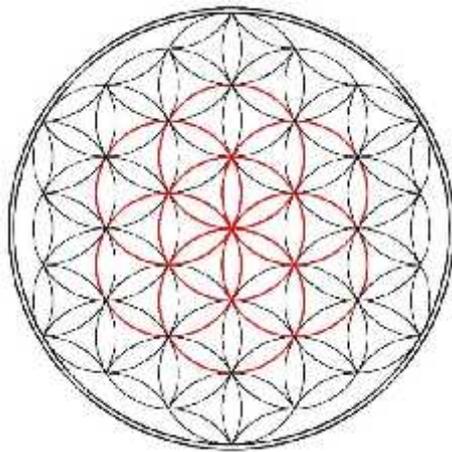
Estas formas seriam as estruturas conhecidas como a Semente da Vida, o Ovo da Vida, o Fruto da Vida e a Árvore da Vida.

Portanto, ela contém em si mesma as diversas etapas do desenvolvimento da vida, desde o surgimento com a Semente, sua expansão através do Ovo, sua proteção através do Fruto, a manifestação de sua beleza através da Flor e sua expressão final na Árvore, de onde nascerão as novas sementes, retomando assim o ciclo natural de expansão da natureza.

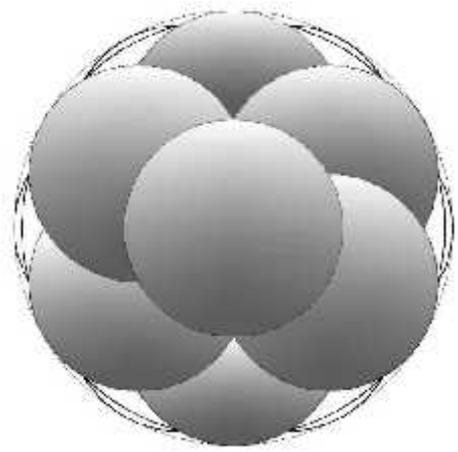
A flor da vida, também chamado de "pai perfeito" é o padrão mais completo da Criação. A flor da vida pode brotar em nós a perfeição em tudo.

Neste padrão encontramos a lei espiritual da alquimia, a lei da unidade: um é tudo, tudo é um.⁹⁹

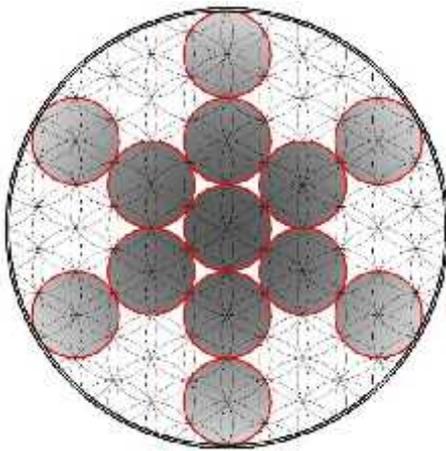
⁹⁹ Skinder, Stephen, 2007, *Geometría Sagrada: Descifrando el código*, Gaia Ediciones, p. 52-53



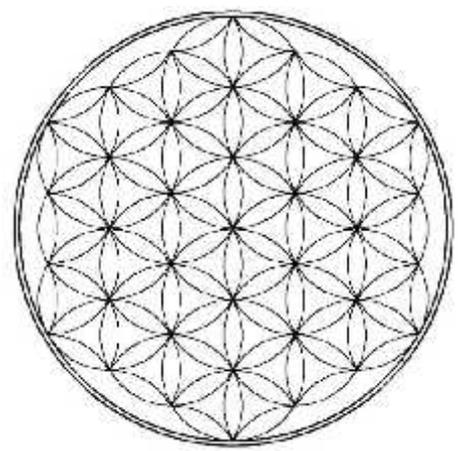
A Semente da Vida



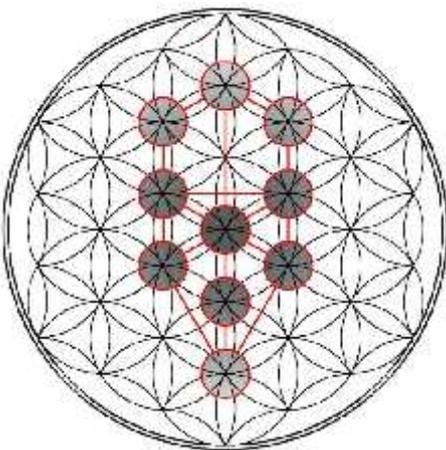
O Óvulo da Vida



O Fruto da Vida



A Flor da Vida



A Árvore da Vida

Figura 129_Padrão da Flor da Vida

Ao estudarmos o padrão da Flor da Vida, e os sistemas nela contidos, fica esclarecido a ligação, a Unidade de todas as coisas. Fica claro que só há uma realidade e fazemos parte dela.

O objetivo principal do uso da geometria sagrada nas construções e estruturas sagradas era a procura da proporção, pois, a aplicação dos símbolos geométricos sagrados proporcionavam introduzir o homem num sistema rítmico e harmónico idêntico ao ritmo e harmonia naturais.

Acreditava-se que se o homem vivesse e experimentasse corretamente o produto da observação dos símbolos sagrados, poderia sustentar a harmonia como se estivesse afinando-a com a harmonia da criação.

Assim, essas estruturas sagradas foram os modelos físicos desses conhecimentos. Os mestres maçons e arquitetos, foram os depositários desses segredos. Os conhecimentos e a aplicação da geometria sagrada são expostos em vários tratados de arquitetura. O mais famoso, "De Arquitetura" de Vitruvius - redescoberto pelos arquitetos do Renascimento após quase um milénio de esquecimento - tornou-se a principal obra consultada por eles.

A aplicação universal de princípios geométricos idênticos em lugares separados pelo tempo e crenças - pirâmides e templos do antigo Egipto, Templos Maias, Tabernáculos Judaicos, Zigurates, Babilónicos, Mesquitas Islâmicas e Catedrais Cristãs atestam a natureza, de certa forma transcendental, que conecta como um fio invisível essas estruturas por princípios imutáveis da geometria sagrada.

Embora presentes em quase toda estrutura religiosa construída pelos antigos, os princípios da geometria sagrada, nos tempos modernos, foram relegados primeiramente à esfera estreita do desenho de edifícios sagrados e depois, quase que completamente abolidos em razão de objetivos práticos.

Entretanto, ainda é possível perceber sua presença no mundo materialista do século XX e XXI em obras e projetos de artistas, artesãos e arquitetos, como Jean Puiforcat, Le Corbusier e Keith Critchlow que buscaram harmonia em suas criações por meio da aplicação dos sistemas canónicos antigos de geometria e de proporção.¹⁰⁰

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 128

O símbolo da Flor da Vida pode ser encontrado em diversas localidades ao redor do mundo. Ninguém sabe ao certo quantos anos tem este símbolo. Mas por testes de carbono realizados encontramos este símbolo datado de 12/10 mil anos.

Esta representação encontra-se em vários Templos no Egito, na grande Pirâmide, em Sarcófagos, no Templo de Herodes no templo de Osíris em Abidos, nas pirâmides do México, Maias. O símbolo também foi encontrado em Massada Israel, Monte Sinai e muitos templos no Japão e na China. Verificou-se recentemente na Índia e aparece também em Espanha.

A Flor da Vida é o símbolo mais antigo e o mais importante na Geometria Sagrada, porque contém dentro de si todas as outras geometrias (blocos de construção do universo) chamamos de sólidos platônicos. Todos os sólidos platônicos conhecidos (formas perfeitas) um cubo, um tetraedro, Octaedro, um icosaedro e um dodecaedro, contém a geometria sagrada que corresponde com cada 5 elementos que geram toda a matéria. A Flor da vida contém a história de toda Humanidade.

Curiosamente, Pitágoras e Platão não mencionaram o Dodecaedro, talvez querendo mantê-la secreta.

Desde a pré-história passando pela antiguidade, os egípcios, os gregos, os maias... os arquitetos das catedrais góticas, artistas como Leonardo da Vinci ou o pintor Georges Seurat.... todos reconheciam na natureza formas e proporções especiais, que traduziam uma harmonia e unidade em si...

“Nada existe isoladamente...tudo e todos estão interligados.Tudo faz parte de um ponto que se expande...abrangendo todas as coisas, integrando-as...no infinito está a Plenitude do ser...a consciência...”

Simone Saúl, 2012

A vida tem sua origem nas águas e toda a vida na Terra requer a presença deste elemento para a sua manutenção. Ao contemplarmos a forma da Flor da Vida, com seus raios que partem do centro formando um hexágono, encontramos outro aspecto simbólico que reforça a mensagem transmitida por esta figura geométrica, pois sua forma básica é igual ao modelo estrutural do floco de neve, a água cristalizada.

Por este motivo a Flor da Vida é reverenciada desde tempos imemoriais, tendo servido como elemento de construção simbólica para muitas culturas antigas e alguns dos mais ilustres sábios da humanidade.¹⁰¹

¹⁰¹ *Ibid*, p. 116-119

Com muito pouca pesquisa é possível encontrar a Flor da Vida em muitos templos, obras de arte e manuscritos de culturas antigas espalhados por diversas partes do mundo.

Ela está espalhada por Israel, no interior das antigas sinagogas da Galileia e de Massada, e na região do Monte Sinai. Foram encontradas em mesquitas no Oriente Médio, em antigos sítios arqueológicos romanos localizados na Turquia, bem como em Marrocos e em obras de arte italianas datadas do século XIII.

Muitos templos japoneses e chineses, além da própria Cidade Proibida, ostentam diversos exemplares da Flor da Vida. Na Índia, ela pode ser vista no Harimandir Sahib, o Templo Dourado, e nos templos localizados nas Grutas de Ajanta. Ela também foi encontrada na Bulgária, na Hungria e na Áustria, assim como no México e no Peru.

Por muito tempo se pensou que a representação mais antiga da Flor da Vida havia sido gravada nas paredes do Templo de Abidos, no Egito, um lugar sagrado dedicado à Osíris, divindade crística que representa os ciclos de vida, morte e ressurreição. Contudo, o exemplar mais antigo estava num dos palácios do rei assírio Assurbanipal, e hoje pode ser encontrado no Museu do Louvre, em Paris.



Figura 130_Flor da vida gravado no teto do Templo de Osíris em Abidos

Mesmo assim muitos autores afirmam que os desenhos da Flor da Vida no interior do Templo de Abidos possuem entre 6000 e 12000 anos de idade.¹⁰²

¹⁰² Heath, Richard, 2007, *Geometria Sagrada: E as origens da civilização*, Pensamento, p. 75-77

Existem cinco Flores da Vida desenhadas em cada uma das duas colunas que sustentam o Templo de Osíris, todas desenhadas de forma muito precisa, mas não gravadas na pedra, e tão apagadas que quase não se pode notar sua presença.

Um dos maiores gênios da humanidade, o renascentista italiano Leonardo da Vinci realizou estudos a respeito da Flor da Vida e de suas propriedades matemáticas. Através da Flor da Vida, Leonardo desenhou com seu próprio punho, diversos de seus componentes geométricos, como é o caso dos cinco sólidos platônicos e da Semente da Vida.



Figura 131_Formas Geométricas



Figura 132_Os Cinco Sólidos Platônicos

Os nomes sólidos platônicos ou corpos cósmicos foram dados devido a forma pela qual Platão (427 a.C. - 34 a.C.), em um diálogo intitulado Timeu, os empregou para explicar a natureza. Não se sabe se Timeu realmente existiu ou se Platão o inventou como um personagem para desenvolver suas ideias. Em Timeu, Platão associa cada um dos elementos clássicos (terra, ar, água e fogo) com um poliedro regular.

Terra é associada com o cubo, ar com o octaedro, água com o icosaedro e fogo com o tetraedro. Com relação ao quinto sólido platônico, o dodecaedro, Platão escreve: “Faltava ainda uma quinta construção que o deus utilizou para organizar todas as constelações do céu”. Aristóteles introduziu um quinto elemento, éter, e postulou que os céus eram feitos deste elemento, mas ele não teve interesse em associá-lo com o quinto sólido de Platão.¹⁰³

¹⁰³ Skinder, Stephen, 2007, *Geometría Sagrada: Descifrando el código*, Gaia Ediciones, p. 56

Os sólidos platônicos são objetos tridimensionais essenciais completamente simétricos. São os únicos poliedros constituídos por polígonos regulares. São tidos como representações visíveis e justificativas da Orgânica do Universo e conhecidos desde a Antiguidade por Platão, e a eles foram conferidos, várias interpretações místicas. Eles são o tetraedro (4 faces, elemento Fogo, cor vermelha), o cubo (6 faces, elemento Terra, cor Verde), o octaedro (8 faces, elemento Ar, cor Amarela), o dodecaedro (12 faces, elemento Éter, Cor Violeta, Força Universal da Vida) e o icosaedro (20 faces, elemento Água, cor Azul, Força Biológica da Vida). Mas, porque são apenas cinco? Repararam que o icosaedro se aproxima da forma geométrica mais perfeita que existe, a esfera? ¹⁰⁴

A geometria sagrada engloba não só as proporções de figuras geométricas, mas também relações harmônicas presentes no corpo humano, na estrutura de plantas e animais, na composição de cristais, outros corpos, objetos que se encontram na natureza e no universo, implicando que o microcosmo (a ordem dos átomos e da constituição da matéria) reflete o macrocosmo (constituição do universo).

O Fruto da Vida contém a base geométrica do Cubo de Metatron, desde o qual é possível extrair os cinco sólidos platônicos. Se o centro de cada círculo for considerado um nó, e cada nó for conectado ao outro por uma linha, haverá um total de 78 linhas formando uma espécie de cubo, que é o próprio Cubo de Metatron. ¹⁰⁵

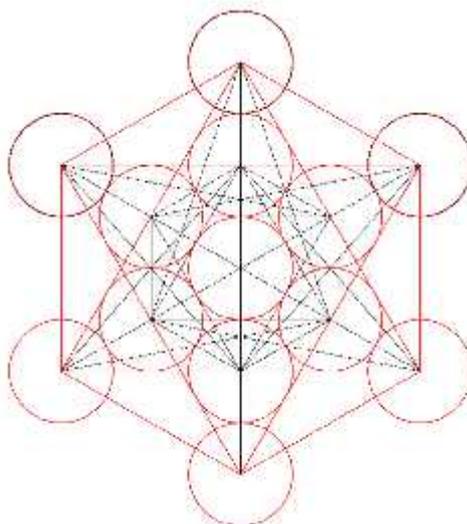


Figura 133_Metatron

¹⁰⁴ *Ibid*, p. 57

¹⁰⁵ Heath, Richard, 2007, *Geometria Sagrada: E as origens da civilização*, Pensamento, p. 218-219

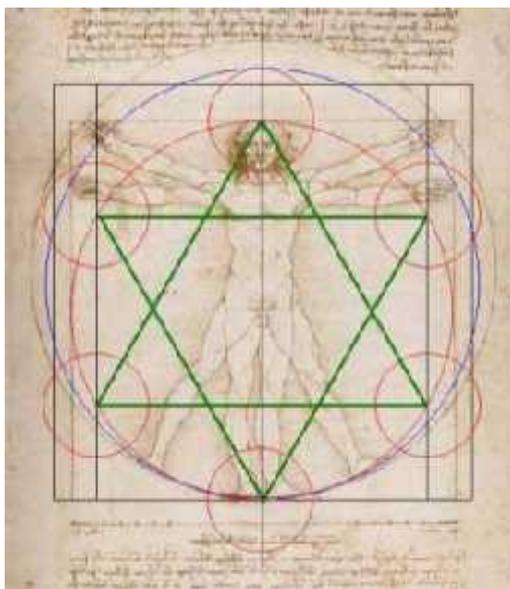


Figura 134_ "Homem Vitruviano"

Leonardo da Vinci resumiu todo o simbolismo do Cubo de Metraton em seu famoso desenho "*Homem Vitruviano*". Este desenho famoso acompanhava as notas que Leonardo da Vinci fez ao redor do ano 1490 num dos seus diários. Descreve uma figura masculina simultaneamente em duas posições sobrepostas com os braços inscritos num círculo e num quadrado. O Homem Vitruviano é baseado numa famosa passagem do arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio (origem do nome "vitruviano") na sua série de dez livros intitulados de "*De Architectura*", onde são descritas as proporções do corpo humano. O redescobrimento das proporções matemáticas do corpo humano no século XV por Leonardo e os outros é considerado uma das grandes realizações que conduzem ao Renascimento italiano. Das relações matemáticas encontradas na Proporção Áurea, que também podem ser observadas no mesmo desenho de da Vinci, emerge mais uma vez a Flor da Vida.¹⁰⁶

Assim como toda flor, a Flor da Vida nasce de uma semente, que neste caso é a Semente da Vida, uma figura geométrica formada por sete círculos dispostos segundo uma simetria hexagonal, formando um padrão composto por círculos e lentes, e que serve como componente básico estrutural da Flor da Vida.

A partir da flor de vida é formada na representação bidimensional de 13 círculos, o fruto da vida.

¹⁰⁶ Skinder, Stephen, 2007, *Geometría Sagrada: Descifrando el código*, Gaia Ediciones, p. 128-129

O 13º é o número de iniciação, o princípio do sacrifício pelo qual podem surgir novas formas e combinações, o começo de uma nova realidade abrangente.

Entre o 12º/13º círculo, forma-se o princípio da combinação de macho e fêmea, dia e noite, sol e lua.

A unidade foi dividida em doze partes para que pudéssemos conhecer os doze aspectos e aprender a dominá-los. Quando são montados e ativados dentro de nós, inicia o desenvolvimento em direção a dimensões superiores, então todo o ser humano é formado.

O fruto da vida contém informações complexas e é considerado o portal criador do sexo feminino para a realização da plenitude, que pode manifestar-se de várias maneiras. Há sempre muita coisa em abundância e não há suficiente para todos.

Vamos olhar para a natureza: "abundante" e produzir mais do que precisamos para viver. Por exemplo, podemos contar as sementes de uma maçã, mas não as árvores que poderiam nascer delas. Há inúmeras possibilidades em todos os níveis dentro de um espaço limitado, devemos estar conscientes desta plenitude.

Em seguida, eles unem-se, os círculos o fruto da vida do centro por linhas. A energia feminina manifesta-se na forma de curvas e o masculino como em linha reta.

A combinação dessas forças produzir continuamente algo novo, no âmbito do 7º círculo, princípio das leis espirituais, o sexo está em toda parte.

Todos têm princípios masculino e feminino; qualquer criação, energética mental ou física, pode existir sem a presença destas duas forças. Todo princípio masculino contém o feminino, e vice-versa.¹⁰⁷

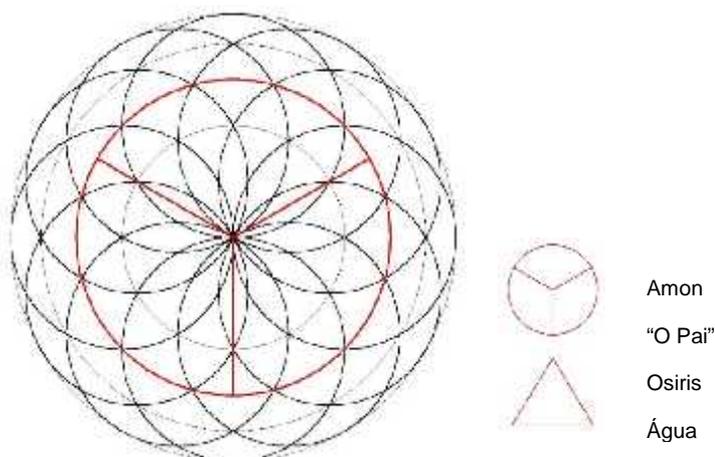


Figura 135_ O Princípio "Humano"

¹⁰⁷ Melchizedek, Druvalo, 2009, *Antigo Segredo da Flor da Vida*, Pensamento, p. 98-125

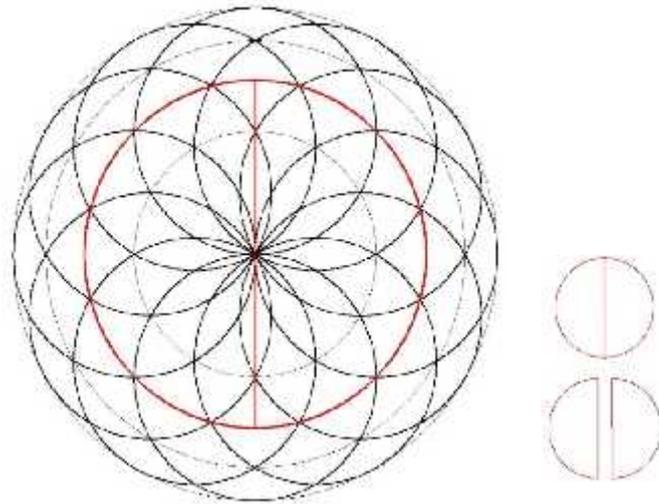


Figura 136_O Princípio "Masculino"

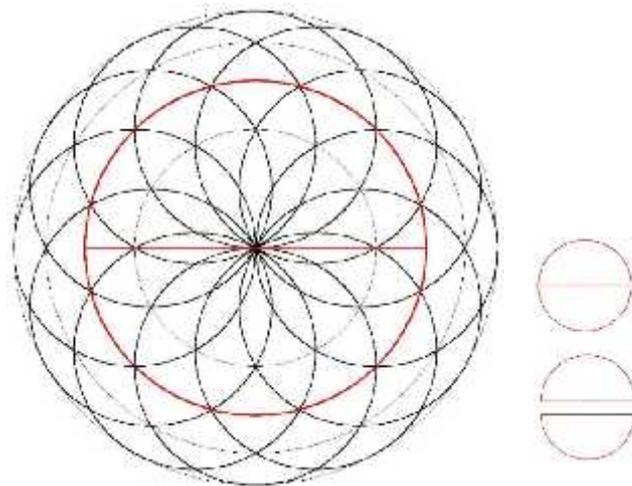


Figura 137_O Princípio "Feminino"

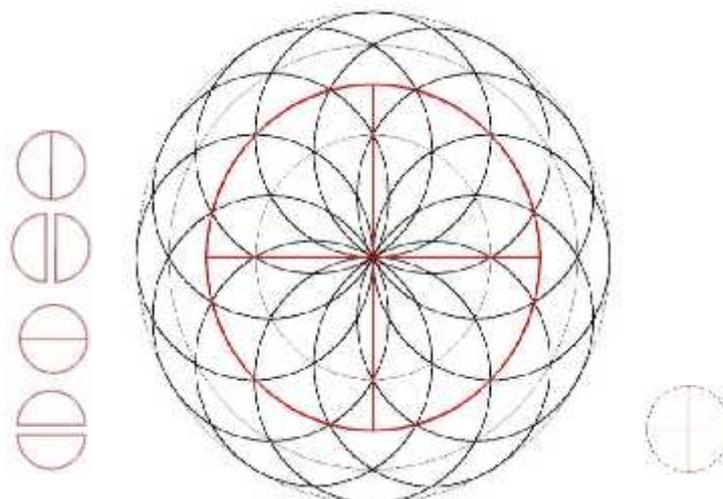


Figura 138_O Princípio "Sexualidade" = Masculino + Feminino



Figura 139_Brasília

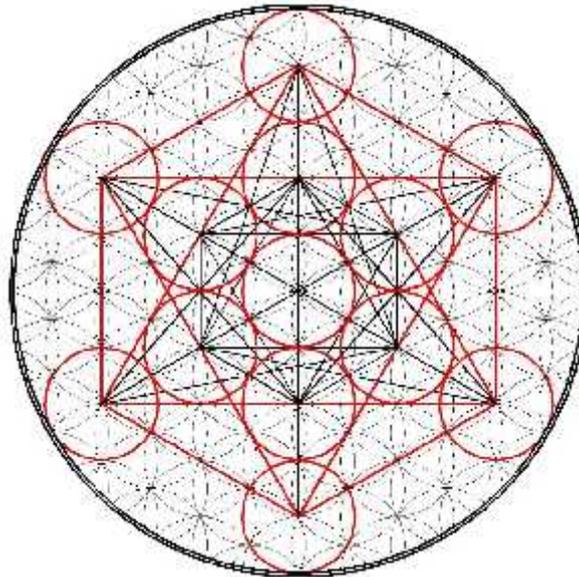


Figura 140_Construção do Metraton

Assim, o merkaba ou Tetraedro Duplo, o corpo luminoso, a união do masculino com feminino, a força criativa surge. O merkaba corresponde à razão de 11: 11, o corpo luminoso que nos traz de volta à nossa natureza eterna.¹⁰⁸

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 126

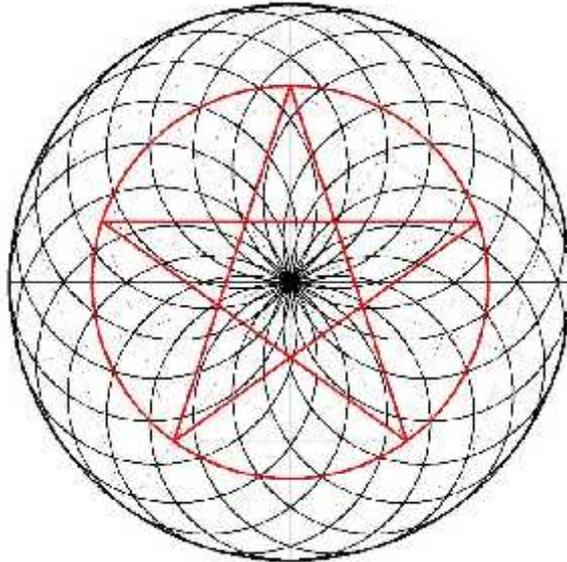


Figura 141_Ser Humano "Iluminado"

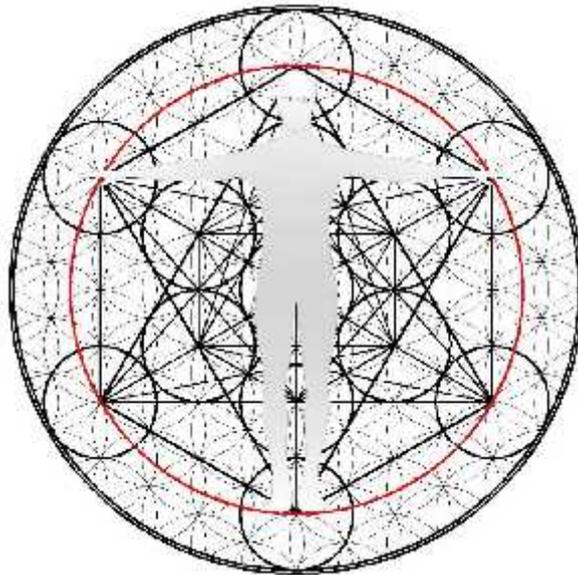


Figura 142_Ser Iluminado

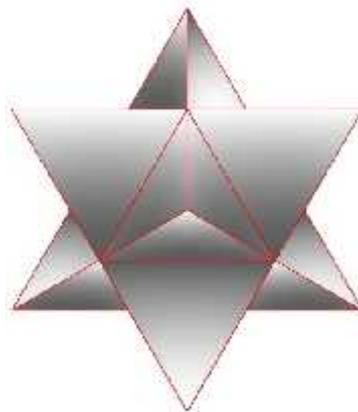


Figura 143_Merkaba ou Tetraedro Duplo

O cubo de Metatron é composto, em sua representação tridimensional de 17 esferas e várias treliças.

Cerca de átomos como pontos de rodar a uma velocidade equivalente a elétrons 9/10 da velocidade da luz.

Esta rotação faz com que nuvens de elétrons, se formem em formas geométricas.

Assim, a energia infinita é formatada em formas finitas.

O Cubo Metatron descreve o processo de criação: a união entre finitude e infinitude.

17 compreende 1 a 7, 1 é o mágico, a quinta força que guia e dirige no centro das quatro forças (terra - pentagrama, água - cálice, ar - espada, fogo - vara), e 7 designa o caminho da consagração da humanidade.

Por outro lado, $1 + 7$ dá 8, o que representa a perfeição, eternidade, a realização do plano.

Na representação tridimensional que estão ainda configurados, através de novas articulações lineares, formas geométricas sagradas, os blocos de construção da criação, estão em absoluta harmonia entre eles.¹⁰⁹

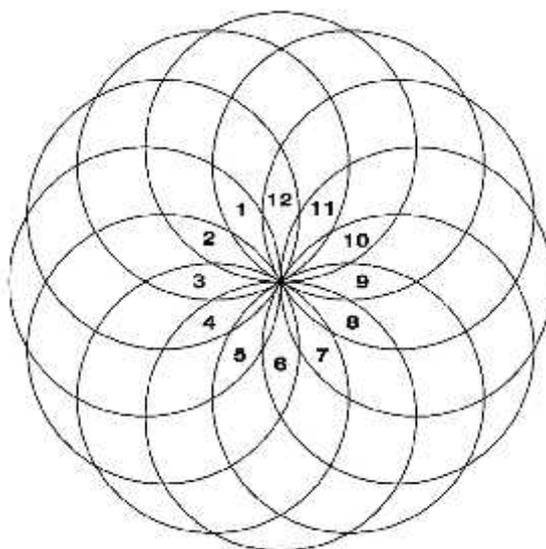


Figura 144_Construção dos 12 Círculos

¹⁰⁹ Ferenz, Jeanne Ruland; Gudrun, 2012, *Geometría Sagrada: Las forms cósmicas de los cinco elementos y su aplicación práctica en la vida*, Ediciones Obelisco, p. 36

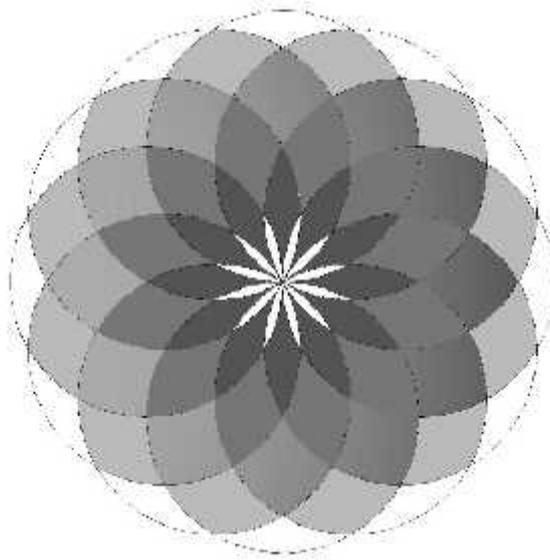


Figura 145_Construção 12 Círculos = $12 \times 5 = 60$ Pétalas - 12 Círculos = 72 Figuras

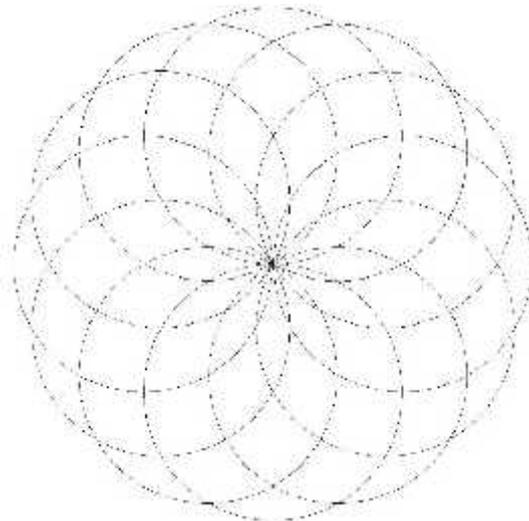


Figura 146_Geometria "Medidas da Terra"

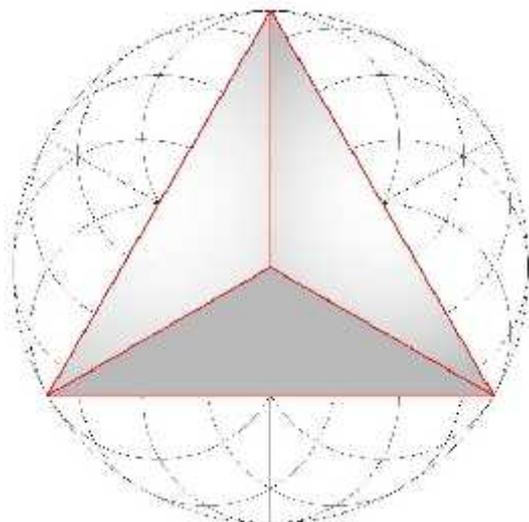


Figura 147_Tetraedro = 4 Fases_4 Vértices_6 Arestas

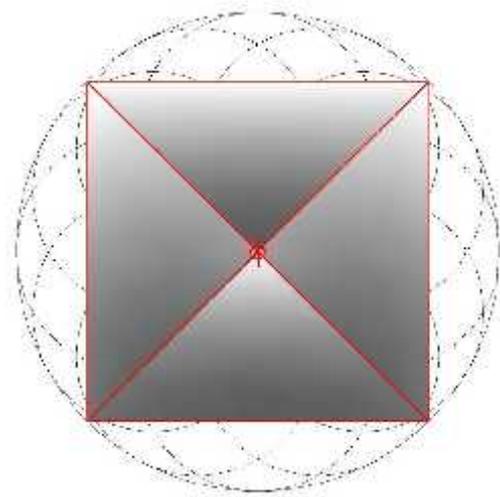


Figura 148_Pirâmide = 5 Fases_5 Vértices_8 Arestas

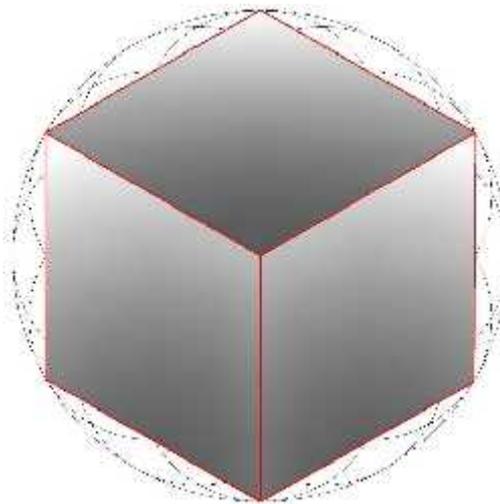


Figura 149_Hexaedro ou Cubo = 6 Fases_8 Vértices_12 Arestas

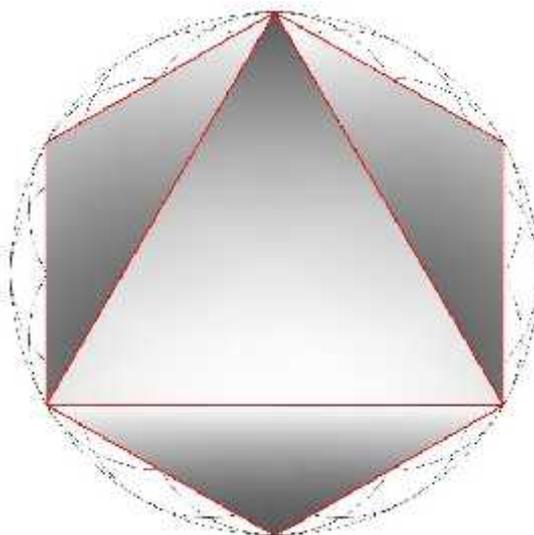


Figura 150_Octaedro = 8 Fases_6 Vértices_12 Arestas

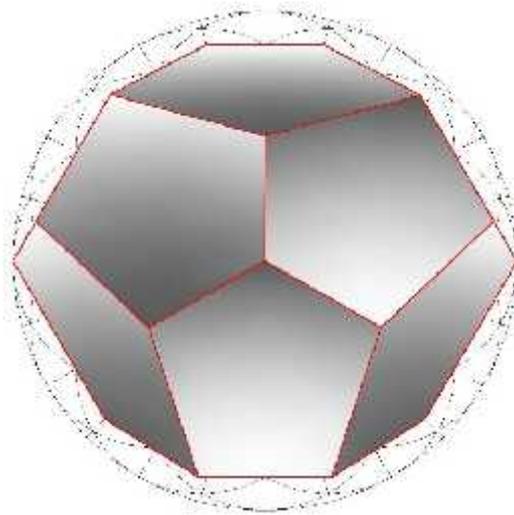


Figura 151_Dodecaedro = 12 Fases_21 Vértices_30 Arestas

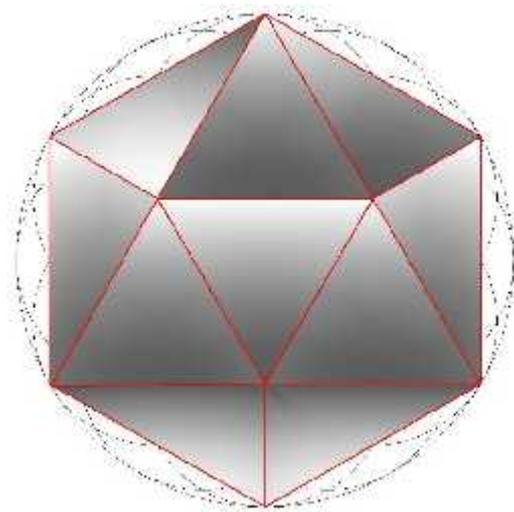


Figura 152_Icosaedro = 20 Fases_20 Vértices_30 Arestas

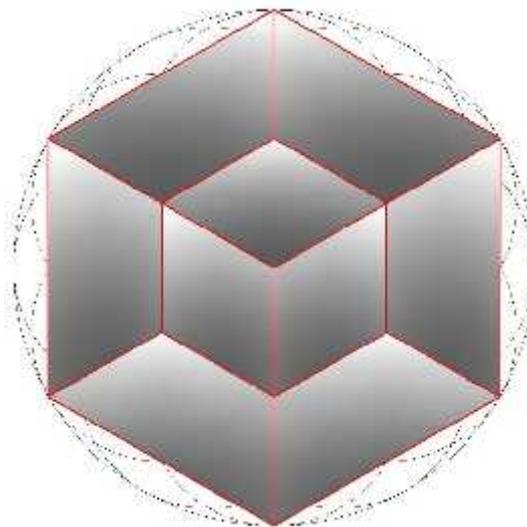


Figura 153_Tesseracto ou Hiper-cubo

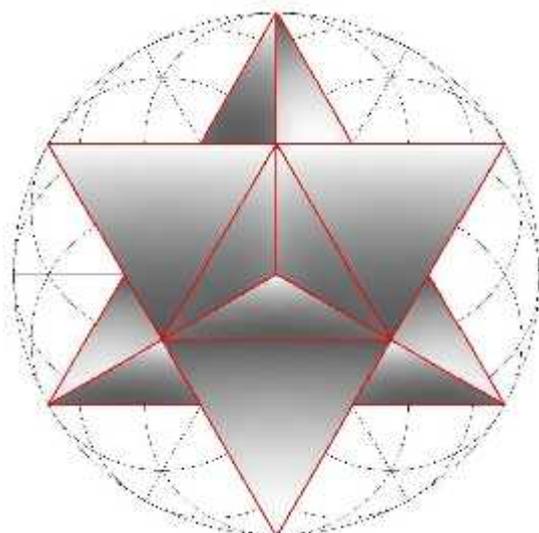


Figura 154_Tesseracto ou Hiper-cubo



Figura 155_Esfera

Desde os tempos mais antigos, a geometria foi inseparável da magia. Mesmo os riscadores de pedra mais velhos têm forma geométrica.

Eles apontam para um sistema notacional e invocacional praticado por algum antigo sacerdote. Pelo fato de as sofisticações e as verdades abstratas expressas pela forma geométrica só poderem ser explicadas como reflexos das verdades mais íntimas da substância do mundo, elas eram consideradas como mistérios sagrados da ordem mais elevada e eram ocultadas dos olhos céticos.

Um conhecimento especial era exigido para se desenhar tais figuras e a sua importância espiritual era ignorada pelas massas sem instrução.

Os conceitos difíceis eram transmitidos de um iniciado a outro por meio de símbolos geométricos individuais, ou combinações deles, sem que o desconhecedor nem ao menos suspeitasse de que estava sucedendo uma comunicação. Como o sistema moderno de símbolos secretos empregado pelos ciganos, eles deveriam constituir-se em enigmas embaraçosos para o curioso.

Toda forma geométrica está cometida de sentido psicológico e simbólico. Assim, tudo aquilo que é feito pelas mãos do homem e que incorpora esses símbolos de uma maneira ou de outra torna-se um veículo para as ideias e as concepções corporificadas em sua geometria. Através dos tempos, as geometrias simbólicas complicadas agiram como a base para a arquitetura sagrada e profana, variando a geometria de acordo com a função. Algumas geometrias continuam sendo ainda hoje poderosas imagens arquetípicas da fé: logo ocorre à nossa mente, com símbolo do judaísmo, o hexagrama.

Outras geometrias foram menos conhecidas pelo público, sendo usadas para indicar àqueles que "estavam a par" alguma verdade esotérica, como o Vesica Piscis do tampo da Fonte Chalice em Glastonbury.

Outras, todavia, estão ocultas nas profundezas dos artefatos místicos - ou até mesmo nas brincadeiras das crianças.¹¹⁰



Figura 156_Tampo da Fonte Chalice em Glastonbury

¹¹⁰ Skinder, Stephen, 2007, *Geometría Sagrada: Descifrando el código*, Gaia Ediciones, p. 131

A tradição de formas geométricas é extremamente conhecida no ritual, tanto para a evocação de espectros e poderes quanto para a proteção do mágico contra suas cortesias maléficas. Cada espírito tem tradicionalmente um segredo ou padrão geométrico articulado ao seu nome, por meio do qual, com conjuras e rituais adequados, ele pode ser contactado. Muitos destes segredos são revelações geométricas dos nomes e são produzidos pelo traçado de números equivalentes às letras sobre quadrados mágicos.

A deliberação dos números equipolentes aos nomes é conhecida como “*gematria*”. Nos abecedários grego e hebraico, cada um destes símbolos representa não só um som, mas também um equipolente numérico.

O círculo:

O círculo provavelmente tenha sido o símbolo mais antigo desenhado pela genealogia humana. Alcançável e uma forma cotidiana ligada há natureza, este observado nos céus como os círculos do sol e da lua, e sucede nas formas das plantas, dos animais e nas estruturas geológicas inatas.

O círculo exhibe o complemento e a completude das estruturas redondas, repetem peculiarmente esse primórdio.

"Faz um círculo ao redor do homem e da mulher e desenha fora dele um quadrado e fora do quadrado um triângulo. Faz um círculo ao redor dele e terá a pedra dos filósofos."

(Melchizedek, 2009)

O círculo engloba a imagem do homem, como no célebre desenho virtuoso de Leonardo da Vinci. Com base nesta figura elementar, pode-se produzir o quadrado e depois as outras figuras geométricas.

A pedra dos pensadores, resume de todas as coisas incluindo solução para o conhecimento, é concebida desta maneira e exibida pelo círculo, a configuração matriz, pode ser originar todas as outras figuras geométricas.

O vesica piscis, o triângulo equilátero, o quadrado, o hexágono e o pentágono; todas elas sustentam ligações diretas umas com as outras.¹¹¹

¹¹¹ Melchizedek, Druvalo, 2009, *Antigo Segredo da Flor da Vida*, Pensamento, p. 16

O quadrado:

Geometricamente, o quadrado é uma figura irrepitível. Pode ser dividido com concisão por dois e por múltiplos de dois apenas com um esquisso. Igualmente pode ser dividido em quatro quadrados, quando se constrói uma cruz que define inconscientemente o centro exato do quadrado.

O quadrado é orientado pelos quatro pontos cardeais (no caso das pirâmides egípcias, com uma exatidão extraordinária), pode ser novamente seccionado por diagonais, que o dividem em oito triângulos.

Esta divisão de oito linhas, saindo do centro, originam os eixos que indicam as quatro direções cardeais e os "*quatro cantos*" do mundo - a divisão óctupla do espaço. Representando assim o microcosmo e em consequência, ponderado como um símbolo da firmeza do Universo.

O hexágono:

O hexágono é uma figura geométrica inata originada pela divisão da circunferência de um círculo por meio dos seus raios. Os pontos da circunferência são conectados por linhas retas e concebem uma configuração com seis lados iguais.

É produzido espontaneamente na ebulição e na mistura de líquidos. O físico francês Bénard analisou durante os seus ensaios de difusão em líquidos, que os padrões hexagonais se originavam frequentemente em toda a superfície. Subjugados às mesmas forças universais de viscosidade e de difusão, padrões equivalentes são criados genuinamente num líquido fervente. O hexágono natural mais bem conhecido é aquele que se contempla nos favos das abelhas.

A conexão direta do hexágono com o círculo está conexa a uma outra qualidade interessante segundo a qual os vértices alternos desta figura podem ser conectados por linhas retas para a produção do hexagrama. Esta configuração composta de triângulos equiláteros que se interpenetram e representa a fusão dos princípios opostos masculino e feminino, quente e frio, água e fogo, terra e ar, etc., e é, por consequente, símbolo da inteireza arquetípica, o poder divino da criação.¹¹²

¹¹² *Ibid*, p. 17-19

O triângulo:

Todos os símbolos geométricos, detêm sua valia, mas o triângulo é de grande importância e a diversidade em sua aplicação é difundida em todas as doutrinas.

É a interpretação figurativa de Deus e os seus pontos estão em harmonia, equilíbrio, não têm stress.

O distanciamento é o mesmo entre qualquer de seus pontos e todas as três culturas usaram pirâmides de Luminosidade.

Seja pelo círculo, pelo triângulo ou pelo quadrado, o enigma da geometria sagrada conduz todas as peças e elementos da comunidade a uma legado comum, uma uniformidade conjunta de criatividade evolutiva presente em todas as filosofias e cosmologias antecedentes e subseqüentes das noções de geometria sagrada já eram escritas há mais de vinte e cinco séculos, e desde então este tema inesgotável tem sido tratado pelos costumes religiosos de todos os primordiais da Ásia, Europa, Oriente, África, Américas e Pacífico.

A tradição hábil da geometria, reavemos no sentido não apenas para os números irracionais, mas para todas as formas psicológicas que transcendem a estrutura social, como o sinal de uma cruz dentro de um círculo, um símbolo espiritual profundo de afinidade reconhecido por seus seguidores.

Na geometria sagrada a glória superior da percepção é vista através da aptidão do Espírito Supremo.¹¹³



Figura 157_Ascensão do ser humano

¹¹³ *Ibid*, p. 19-21

2. Padrões Islâmicos

A arquitetura e a arte islâmica apresentam diversos padrões geométricos combinados em formas aprimoradas e uma vez que na cultura islâmica não se podem desenhar imagens figurativas, os mosaicos são repletos de harmonia nas suas composições visuais, feitas a partir de princípios matemáticos.

O desenho geométrico é um dos hábitos visuais mais reconhecidos no mundo islâmico, mas muito ainda é desconhecido sobre como as composições foram feitas e sobre os artesãos que as criaram.

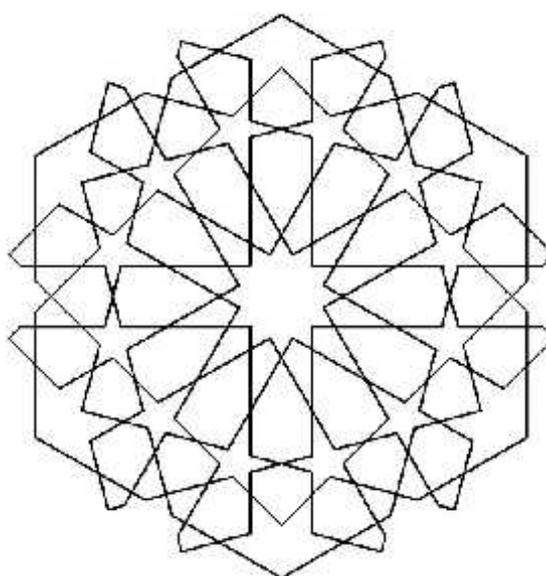


Figura 158_Padrão Geométrico

Em Alhambra, o salão principal do Palácio de Camares, conhecido como Salão dos Embaixadores ou Salão do trono, tem um teto de madeira esculpido em sete níveis que simbolizam os sete céus planetários. Nos padrões, no entanto, o número sete nunca aparece. Talvez isso se deva ao fato de ser impossível dividir o círculo em sete partes iguais com os instrumentos de geometria, régua e compasso. Situação semelhante ocorre com o nove, já que pelos meios convencionais também não é possível fazer esta divisão no círculo. ¹¹⁴

¹¹⁴ Hudson, Thames &, 2013, *Islamic Geometric Design*, Eric Broug, p. 7

Mas os artesãos granadinos abriram mão da divisão geométrica perfeita e colocaram em Alhambra, um padrão que combina rosetas de nove pétalas com rosetas de doze pétalas, ou seja, o fator de três por três e o de três por quatro. Atualmente este padrão aparece somente em dois locais, um no Pátio dos Arrayanes e o outro no Miardor de Daraxa, ambos no Palácio de Comares.

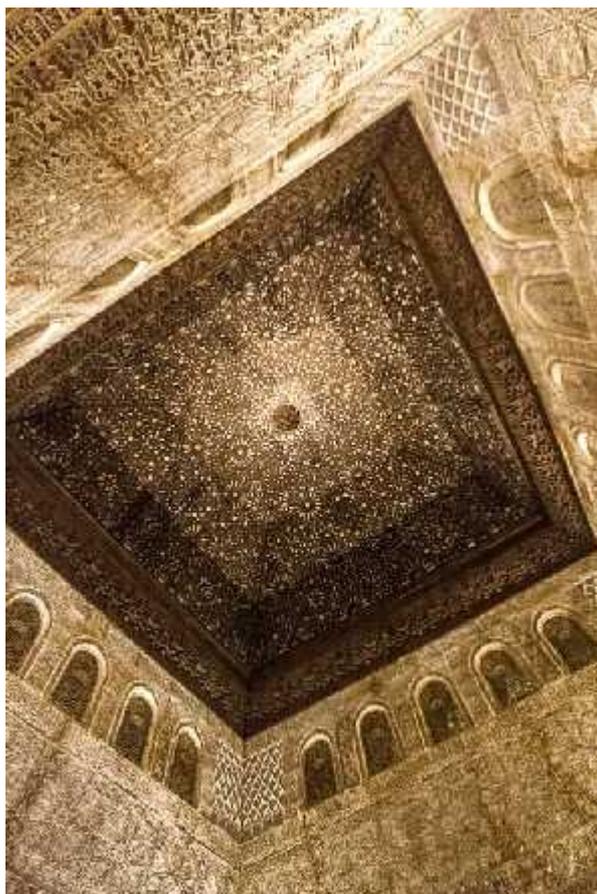


Figura 159_ Teto em madeira do salão principal do Palácio de Comares

O nove é o número total de céus contidos no mapa cosmológico de Ibn Arabi, além das setes esferas planetárias, existem ainda, em direção ascendente, o céu das estrelas fixas, onde já não existe tempo, e o céu sem estrelas, onde já não existe espaço.

O nível seguinte é o pedestal, o estágio intermediário entre os nove céus e o Trono divino, patamar extremo que engloba todo o mundo criado, corresponde ao oito, número relacionado ao barzah. Abaixo dos céus estão as feras do éter, ar, água e terra. ¹¹⁵

¹¹⁵ *Ibid*, p. 7

O mapa celeste de Ibn Arabi (1165-1240)¹¹⁶, não está diretamente representado em nenhum padrão, mas as qualidades de suas esferas certamente se expressam em muitos modelos, especialmente os que envolvem o oito, número relacionado ao equilíbrio, ao infinito, ao caminho espiritual e à passagem para o conhecido secreto, que por sua vez corresponde ao nove e à letra árabe **ا** (ط).

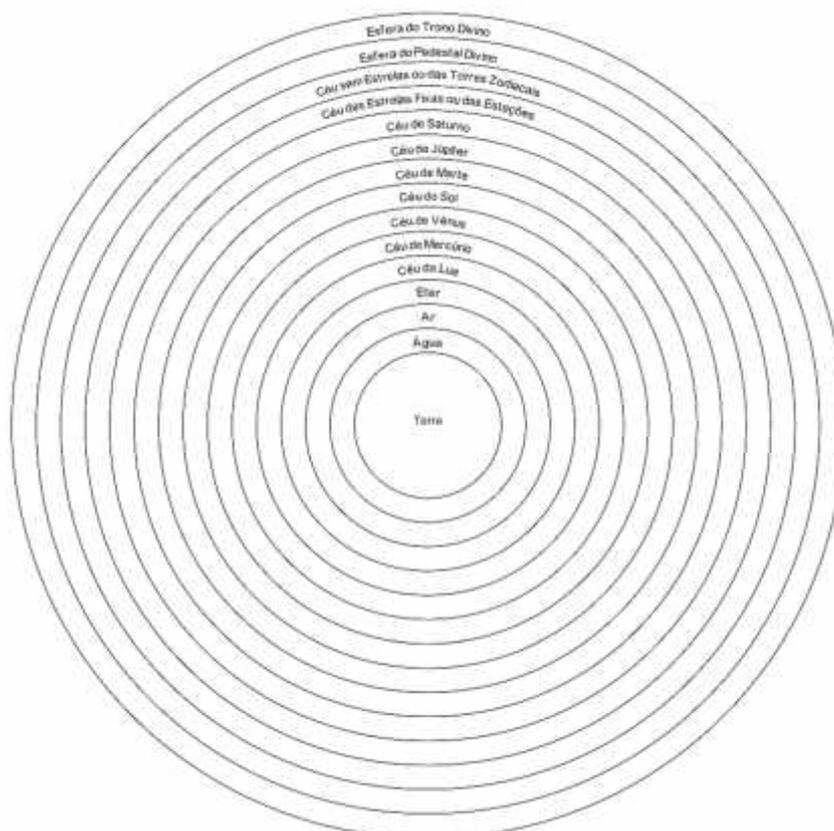


Figura 160_Diagrama de 28 esferas

O diagrama apresentado acima é apenas um resumo do mapa completo, que reúne 28 esferas. Nelas estão relacionados os 28 primeiros números, as 28 letras do alfabeto árabe ou alifato, as 28 mansões lunares, os 28 profetas citados no Corão, os 28 princípios cósmicos e 28 dos 99 nomes de Deus.

O objetivo é mostrar a beleza das composições geométricas islâmicas e explorar os processos de desenho que as criaram.¹¹⁷

¹¹⁶ Foi um místico sufi, filósofo, poeta, viajante e sábio hispano-muçulmano do al-Andalus.

¹¹⁷ Heath, Richard, 2007, *Geometria Sagrada: E as origens da civilização*, Pensamento, p. 159-161

Um dos primeiros complexos islâmicos é o palácio de inverno de Khirbat al-Mafjar, também conhecido como Palácio de Hisham, localizado perto de Jericó, foi construído entre 724 e 743 pela primeira dinastia islâmica, os Omíadas. Embora a maior parte esteja em ruínas, é possível obter uma boa impressão do estilo e gosto artístico e arquitetônico dos primeiros governantes islâmicos que encomendaram sua construção.

Os vários edifícios que compõem Khirbat al-Mafjar incluem o palácio de dois andares, uma mesquita, uma casa de banho e uma sala do trono. Dentro destas estruturas podem observar-se extraordinários mosaicos decorativos, decoração de estuque e uma característica arquitetônica central. As composições de mosaico geométrico são maiores do que quaisquer outros mosaicos para sobreviver a partir do século VIII e demonstram a presença de artesãos sírios que, na época, eram conhecidos por fazer mosaicos na tradição romana. As muitas esculturas de estuque mostram que os artesãos iranianos, trabalhando no estilo típico do Irã imperial de Sassanian (pré-islâmico), foram empregados em Khirbat al-Mafjar e há também evidência para a presença de artesãos coptas do Egito.¹¹⁸



Figura 161_Ruínas do Khirbat al-Mafjar

¹¹⁸ Hudson, Thames &, 2013, *Islamic Geometric Design*, Eric Broug, p. 7

A influência das tradições artísticas pré-islâmicas nas primeiras expressões arquitetônicas dos Omíadas demonstra que a disponibilidade de perícia artesanal internacional determinou o desenvolvimento e o caráter do estilo dos Omíadas primitivos. Isto permanece verdadeiro durante toda a história do projeto geométrico islâmico: a presença de habilidades específicas do ofício e do projeto é um fator determinando na qualidade e nas influências da maioria de composições.

“As figuras geométricas regulares, fundamentais ou centrais são, no espaço as representantes mais diretas dos protótipos universais.”

(Leite, 2007)

O local de Khirbat al-Mafjar é agora dominado por janelas de pedra redonda. Seus elementos de pedra foram encontrados por arqueólogos, na base de uma escada da casa de banho; teria sido colocado numa parede. Esta característica é importante para a história inicial do desenho geométrico islâmico porque demonstra suas influências pré-islâmicas e indica sua direção futura. A janela é um projeto de seis vezes definido num círculo.

Os elementos de pedra decorados sugerem que a janela é construída a partir de uma única banda de entrelaçamento. Este tema de bandas de entrelaçamento é diretamente emprestado da linguagem visual dos antigos mosaicos romanos, que usavam faixas entrelaçadas para unir os elementos de uma composição. Onde a janela de pedra pode ser vista para antecipar o futuro do desenho islâmico está na maneira pela qual um elemento de desenho único, relativamente simples, foi elevado e transformado num recurso independente.

Isso sugere uma importante e nova apreciação do desenho geométrico e suas possibilidades. Outros edifícios da mesma época reforçam esta impressão de uma nova apreciação do desenho geométrico e uma exploração das suas possibilidades.¹¹⁹

¹¹⁹ *Ibid*, p. 7



Figura 162_Janela de Pedra Redonda do Khirbat al-Mafjar

Muito pouco é conhecido sobre composições geométricas como eram entendidas e apreciadas nas sociedades do mundo islâmico. É sem dúvida, sua onipresença na vida quotidiana; composições aparecem em exteriores e interiores de edifícios religiosos e seculares, em ambientes urbanos e rurais.

Os estilos de composições geométricas não diferem consoante a doutrina religiosa dominante ou se o desenho foi feito em uma sunita ou Sociedade de xiita.

Composições geométricas podem ser vistas não apenas em edifícios, mas também em cerâmica, metal, moedas, pinturas de manuscrito, páginas do Corão, trabalhos em madeira e muitos outros objetos materiais.

Às vezes as pessoas são retratadas nesses objetos vestindo roupas com padrões geométricos. Evidentemente, artesãos que trabalhavam em diferentes materiais tinham as habilidades necessárias para criar essas composições. Um artesão Fatimida trabalhando em marfim foi capaz de representar figuras humanas com dinamismo e expressão, e também para adornar as suas vestes, delicadamente com desenhos geométricos. O fabricante de potes que incisava a argila molhada no pescoço de seus vasos, para fazer filtros de água, tinha uma variedade de composições geométricas em seu repertório.¹²⁰

¹²⁰ *Ibid*, p. 7-8

Estes artesãos não eram matemáticos; eles tinham uma capacidade de calcular ângulos. Para muitos desses artesãos, sua capacidade de criar composições geométricas era uma habilidade auxiliar; sua principal experiência era fazer painéis, incisão de marfim, fazer objetos de metal ou miniaturas de pintura. No entanto, eles foram capazes de projetar composições, improvisar e até mesmo inovar.

Alguns dos projetos geométricos mais criativos da história da arte e arquitetura islâmica foram feitos em ambientes que apoiam a ciência e as artes, a época Abássida nos séculos IX e X é um bom exemplo disto.

Bagdá viu um extraordinário florescimento intelectual das artes e ciências neste período; Abbasid Caliph al-Mutadid (892-902), estabeleceu escola na sua corte "para o ensino de todos os ofícios e dos vários ramos das ciências teóricas e práticas".

Um estudioso de Bagdá chamado Abu'l Wafa 'al-Buzjani deu aulas de geometria a artistas e construtores. Acredita-se que um de seus alunos tenha escrito o livro "Sobre as construções geométricas necessárias para o artesão". No entanto, a investigação científica e artística conjunta de geometria e desenho geométrico, é excepcional. Podemos concluir que a Abássida escola e a geometria manual são a prova de que a ciência estimulada nos artesãos para criar desenhos geométricos. É mais provável que a preocupação científica e artesanal com o desenho geométrico tenha ocorrido de forma concorrente e que os estudiosos tivessem interesse em documentar e analisar o trabalho dos artesãos (e possivelmente explicá-los em termos de cálculos e ângulos).

Os artesãos adquiriram suas habilidades de desenho geométrico, é um grande mistério. Eles documentaram como criar certos padrões? Se eles fizeram, nenhuma desta documentação sobreviveu. O que sobreviveu são alguns manuscritos muito raros que mostram padrões, o Topkapi Scroll é um deles.¹²¹

¹²¹ *Ibid*, p. 8

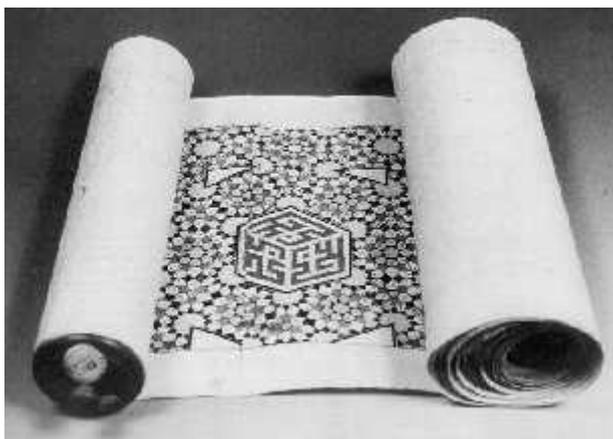


Figura 163_Topkapi Scroll

Regista um número de composições geométricas e mostra algumas técnicas. Provavelmente poderá ter sido feito em Samarkand, no final do século XV início do século XVI, durante a era Timurid (é nomeado após o Palácio Topkapi em Istambul, onde foi encontrado. Tem mais de 100 desenhos na maior parte tinta vermelha e preta. Cerca de metade dos desenhos mostram padrões geométricos bidimensionais; O resto são padrões de abóbadas tridimensionais e padrões caligráficos quadrados. Curiosamente, os desenhos geométricos mostram não só composições acabadas, mas também algumas das técnicas, indicando que o autor tinha conhecimento das capacidades dos artesãos.

Era ele mesmo um artesão ou um construtor, estas questões lhe foram explicadas ou transmitidas? Não se sabe.¹²²



Figura 164_Livro Geometria e Ornamento na Arquitetura Islâmica

¹²² *Ibid*, p. 10

Um manuscrito semelhante, foi preservado no século XIX pelo Mirza Akbar Scroll, no Victoria and Albert Museum, em Londres. Mirza Akbar foi o arquiteto estadual em Qajar Irão.

Alguns dos desenhos em escala total têm pintas minúsculas neles, indicando que eles foram usados para transferir um padrão para um objeto ou parede. O terceiro manuscrito raro é o Pergaminho de Tashkent, que pensa ter-se originado no Bukhara, no Uzbequistão, no século XVI. Contém fragmentos de desenhos arquitetônicos e geométricos e parece semelhante em conceito e propósito de Topkapi Scroll.

Uma série de livros foram publicados no século XIX que trouxe o desenho geométrico islâmico, para um público maior no mundo não islâmico. O arquiteto e desenhador britânico Owen Jones publicou um trabalho em dois volumes na década de 1840, intitulado Planos, elevações, secções e detalhes da Alhambra. Nele, ele documentou em cores vivas muitas das características arquitetônicas do Alhambra. Ele inspirou-se no desenho geométrico islâmico para desenvolver um estilo contemporâneo moderno que usou como padrão, cor e geometria.

O autor e artista francês Emile Prisse d'Avennes publicou em 1877 três volumes, “L’Art arabe d’après les monuments du Kaire”. Nele estão muitas placas coloridas de motivos geométricos, assim como desenhos de monumentos, características arquitetônicas e pessoas locais.¹²³

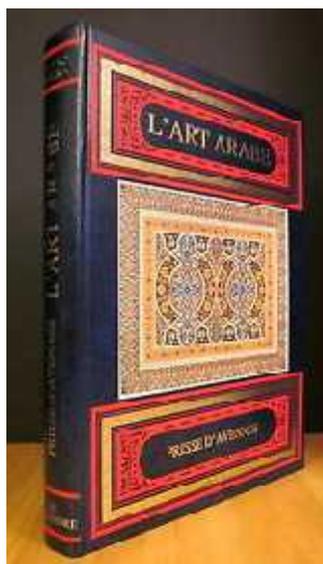


Figura 165_Livro L’Art arabe d’après les monuments du Kaire

¹²³ *Ibid*, p. 10

Os trabalhos de Owen Jones e de Prisse d'Avennes, contribuíram, para o fascínio com o "Oriente" em sociedades ocidentais no século XIX. Ambos os homens reconheceram o potencial para arte e desenho desta parte do mundo para introduzir uma nova vibração visual à arquitetura e ao desenho na Europa.



Figura 166_Padrões Islâmicos

De especial relevância para este livro é o trabalho de Jules Bourgoïn. Ele viajou para o Médio Oriente com o objetivo de trabalhar como arquiteto na renovação do consulado francês em Alexandria, no Egito, na década de 1860. Ele ficou apaixonado pela arte e arquitetura islâmica, publicando uma série de livros, especialmente no ornamento e no desenho geométrico.

O “Les Elements de l’art Arabe; Le trait des entrelacs” apareceu em 1879, e ainda contínua em versão impressa em inglês sob o título “Arabic Geometrical Pattern and Design”, contém dezenas de composições geométricas com desenhos a preto e branco e é um livro muito útil sobre esta matéria.¹²⁴

¹²⁴ *Ibid*, p. 10-11

Nas décadas de 1920 e 1930, um cientista britânico, Ernest Hanbury Hankin, publicou uma série de artigos, como "Some Difficult Saracenic Designs", em vários jornais britânicos. Nos seus artigos, ele analisou perspicuamente numerosas composições geométricas, proporcionando criativas hipóteses credíveis de como essas composições poderiam ser construídas e desconstruídas.

Em 1976, o Festival do Islã em Londres colocou em foco a arte islâmica para uma nova geração, através de uma série de eventos, exposições e publicações. Um dos livros que foi publicado nesse ano foi "Geometric Concepts in Islamic Art" de Ayse Parman e Issam El-Said.

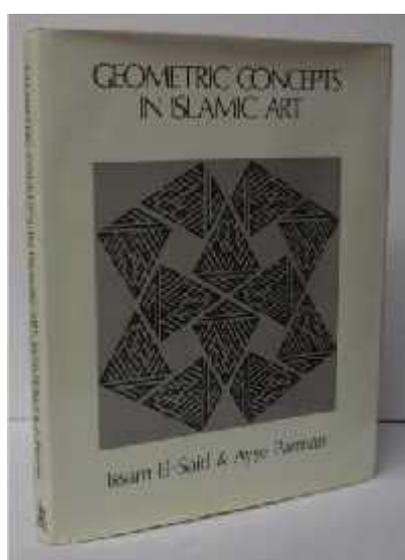


Figura 167_Livro *Geometric Concepts in Islamic Art*

Este livro, publicado de *Arte islâmica e Arquitetura: O sistema do desenho geométrico* (1993), apresenta um sistema simples da criação do teste padrão, muito similar à maneira em que muitos dos testes padrões são representados no livro.

O arquiteto, artista e autor Mahmoud Maheronaqsh (1922-2011), escreveu numerosos livros em persa sobre o desenho e tradição na arquitetura persa.

Ele produziu livros sobre padrões de alvenaria e vários trabalhos autoritários sobre padrões geométricos.¹²⁵

¹²⁵ *Ibid*, p. 11

O que estes livros e artigos têm em comum, além do fato de terem ajudado, é que são práticos e, de diferentes maneiras, mostram a enorme variedade de padrões e como eles são construídos. Além destes livros práticos, há muitas obras que veem o desenho geométrico islâmico num contexto espiritual e cosmológico. Eles atribuem simbolismo, ver numerológico e cosmológico, em padrões. De acordo com esta teoria, o propósito do desenho geométrico islâmico é aumentar a compreensão espiritual através da contemplação de seus padrões complexos. A teoria afirma que o artesão "recebe" os padrões do Criador.

Uma pergunta comum colocada por aqueles interessados no desenho geométrico islâmico é: Os padrões têm um significado religioso ou espiritual?

A questão pode ser entendida de duas maneiras diferentes: Os padrões têm um significado religioso ou espiritual para aqueles que estudam, recriam e na sua aplicação.

Será que os desenhos têm um significado religioso ou espiritual para os artesãos que os produziram e para a sociedade em que foram produzidos há muitos séculos?

Os autores que enfatizam uma interpretação espiritual e cosmológica do desenho geométrico islâmico, fazem pela primeira razão. Seu contexto experiencial é projetado retrospectivamente sobre, por exemplo, os artesãos e construtores que fizeram as Madrassas em Marraquexe.¹²⁶



Figura 168_Medersa Ali Ben Youssef

¹²⁶ *Ibid*, p. 12

Os princípios da fé islâmica são vistos para encontrar expressão em diferentes padrões e composições - ainda não há nenhuma evidência histórica de que, por exemplo, padrões de cinco estrelas foram escolhidos pelos artesãos porque existem cinco pilares de sabedoria no Islã. O desenho geométrico islâmico é aqui visto como arte de um mundo pré-moderno, quando o homem ainda não havia perdido sua ligação com seu Criador. Deste modo, vem a representar o que é bom e profundo, num mundo moderno que perdeu o seu caminho. Não há nenhuma evidência histórica que nos diga de suas motivações internas: o que podemos aprender com esses artesãos e suas maneiras de trabalhar tem de vir do olhar atentamente para o seu trabalho.

“Desenho geométrico islâmico” é um termo geral e é útil apenas porque dá um nome de uma tradição artística. Ele é destinado a descrever a tradição de desenho geométrico, como ele pode ser encontrado no mundo islâmico (em si também um termo amplo).

As composições nesse intervalo de livro no século XVIII até ao século XIX e são retirados de uma área englobando países tão diferentes como Índia, Marrocos, China, Espanha e Uzbequistão.

Alguns dos artesãos, viviam nas cidades; alguns eram itinerantes, muito provavelmente tinham famílias, e todos tiveram de ganhar a vida através de seu ofício. Seu trabalho foi influenciado pelo que tinham e foi transmitido por gerações anteriores e provavelmente por outros artesãos (embora não haja evidência de que os artesãos foram notoriamente protetores de suas aptidões).

Bourgoin's "*Arabic Geometrical Pattern and Design*", seu valor é inspirador de riqueza e diversidade das composições geométricas. Este livro mostra uma maneira de entender e criar padrões. O que funcionou para artesãos no passado também pode funcionar para desenhadores e artistas no presente.

As composições geométricas não revelam facilmente como são concebidas; o resultado é visível, mas não o processo criativo que levou a isso.¹²⁷

¹²⁷ *Ibid*, p. 12

Uma composição geométrica é o produto de regras e de criatividade. As regras básicas são as mesmas para cada composição, mas a criatividade é a entrada do indivíduo, se aquele indivíduo viveu 500 anos atrás ou hoje. As regras são parte integrante do desenho geométrico e sem tais regras rígidas de criatividade não poderia desenvolver-se. Compreender estas regras e reconhecê-las num desenho, abre caminho para uma melhor compreensão do processo de concepção e das escolhas criativas que oferece o desenho geométrico islâmico.

Vou tentar explicar os motivos dos desenhos geométricos islâmicos, que guiaram os artesãos tradicionais durante muitos séculos. Todos os desenhos geométricos islâmicos podem ser feitos sem cálculos. Com apenas um compasso e uma régua, podem ser desenhados círculos e linhas retas, estes dois elementos simples são a base de todas as composições geométricas. As linhas são desenhadas conectando outras linhas que se cruzam. Os círculos são desenhados colocando o seu ponto numa interseção de linhas ou círculos ajustando o raio do círculo para que ele passe por outra interseção. A habilidade reside em saber quais círculos e linhas desenhar. No entanto, escolher quais linhas e círculos desenhar e, depois disso, que seções de linhas a usar para a composição final, é apenas a primeira parte do processo do desenho. A composição ainda tem de ser "*trazida à vida*", adicionando cor ou fazendo outras escolhas no desenho geométrico. Uma das características de uma composição geométrica é que ela oferece camadas visuais para observar e descobrir. Muitas vezes, o artesão irá influenciar a forma como uma composição é percebida, enfatizando certos aspetos, geralmente pelo uso da cor.

Cada desenho geométrico começa como um círculo: este é o primeiro passo, assim por diante e cria-se uma enorme diversidade de padrões. Desenho de um círculo obtém-se com a utilização de um compasso. Quando este concluiu uma rotação completa, a linha tornou-se um círculo.

Em vez de usar um compasso, também é possível usar um pedaço de corda preso em cada extremidade. Fixando um pau no chão e andando em torno dele, e traçar um círculo.¹²⁸

¹²⁸ *Ibid*, p. 15

Durante séculos, artesãos e construtores foram capazes de projetar edifícios em grande escala usando esta técnica. Por exemplo, a cidade de Bagdá foi fundada pelo Califa abássida al-Mansur em 762 e foi projetada num plano circular. O historiador do século IX al-Yaqubi descreve como o rastreamento do plano para a cidade foi feito diretamente no chão. Esta técnica foi o primeiro uso da geometria na arquitetura: desenhando círculos no chão e conectando suas interseções para criar, por exemplo, retângulos, que poderiam ser usados como o plano para um edifício.

Este fascínio com círculos, linhas, os padrões que se podem produzir, têm impulsionado o desenvolvimento do desenho geométrico islâmico ao longo dos séculos. No entanto, os padrões geométricos islâmicos são quase todos retilíneos; as linhas curvas raramente aparecem em composições. É somente durante os primeiros séculos do Islão que o fascínio pelos círculos foi realmente tornado visível nos desenhos. A janela de pedra do palácio Omíada do século XVIII de Khirbat al-Mafjar, é um bom exemplo.



Figura 169_Janela do palácio Omíada de Khirbat al-Mafjar

A Mesquita dos Omíadas, em Damasco, também no século XVIII, tem uma série de grelhas de janela de mármore no vestíbulo ocidental que incorporam elementos curvilíneos, um dos quais é particularmente ousado na integração de círculos em sua concepção.¹²⁹

¹²⁹ *Ibid*, p. 15



Figura 170_Janela do palácio Omidia em Damasco

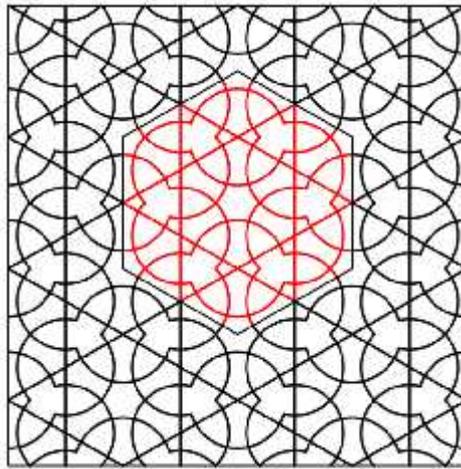


Figura 171_Padrão de linhas retas e arcos



Figura 172_Página iluminada do Corão do calígrafo Ibn al-Bawwab, Iraque

Este padrão é construído sobre a construção muito básica, as linhas foram espessadas, cheias de padrões, e contornos dados que foram transformados em bandas entrelaçadas, enquanto os espaços definidos foram inteiramente preenchidos com arabescos ou padrões geométricos; finalmente toda a composição é enquadrada numa fronteira trançada elaborada.

O Corão famoso iluminado e copiado em Bagdá por Ibn al-Bawwab tem uma página iluminada, demonstrando que, mesmo em 1001, durante a dinastia Abássida, círculos foram ainda considerados um recurso do desenho geométrico. Esta composição de página do Corão mostra as escolhas feitas por Ibn al-Bawwab em seu processo criativo. O desenho é incomum e não aparece novamente noutro lugar, mas ele demonstra que usou fundações familiares para construir uma composição de novo.

Essencialmente, esta abordagem define o processo criativo dos padrões islâmicos em geral. Os elementos visuais familiares são usados para realizar novas composições. A composição do ibn al-Bawwab Corão, quase torna visíveis os seus processos de pensamento: ele permite a criação da composição, guiado pelas linhas e cruzamentos que são criados pelas escolhas que ele fez.¹³⁰

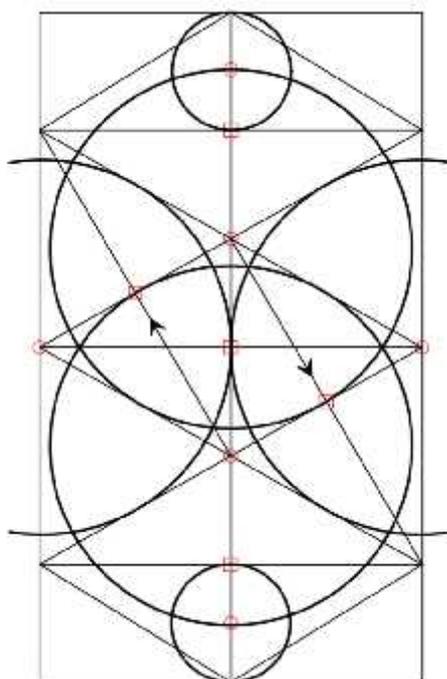


Figura 173_A análise geométrica da página iluminada do Corão do Ibn al-Bawwab

¹³⁰ *Ibid*, p. 17

É provável que ele sabia que estava criando uma composição geométrica que não tinha elementos visuais familiares, mesmo que usou uma base convencional (uma grade de triângulos equiláteros).¹³¹



Figura 174_ Interior do salão principal da oração de al-Azhar, no Cairo, Egito

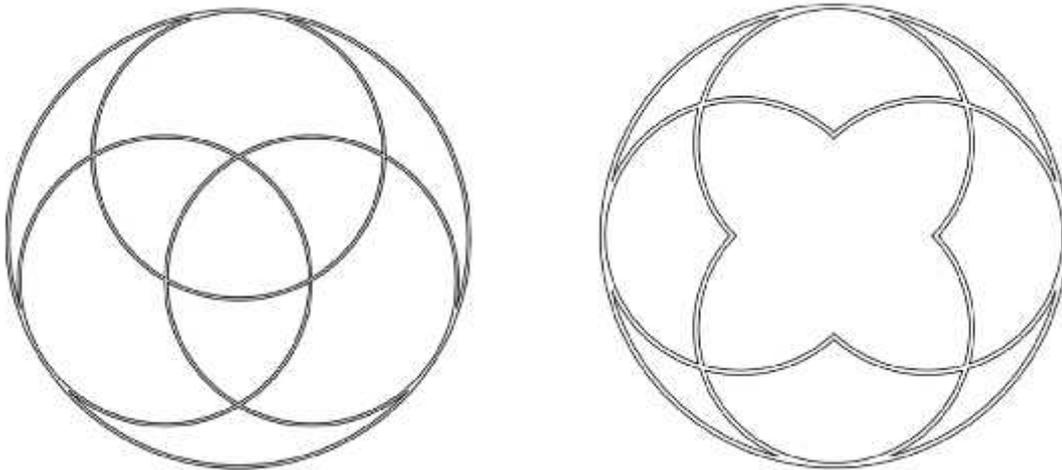


Figura 175_Padrões geométricos, Al-Azhar

¹³¹ *Ibid*, p. 17

Uma composição de estuque no salão principal de oração da Mesquita contém dois projetos circulares pequenos.

Estas indicam o fascínio por círculos artísticos, bem como funcional: círculos foram usados não só como a base para projetos, mas como ornamentação dos edifícios. Noutros lugares, no salão principal da mesquita são composições semelhantes de estuque que também têm pequenos projetos circulares que mostram, ou fazem referência a círculos entrelaçados.

No entanto, existem muito poucos exemplos de desenhos geométricos que caracterizam círculos visíveis após o século XI, o círculo move-se para uma função, a sua importância principal na criação de desenhos geométricos é inalterada; a única diferença é que artesãos optaram por não fazer círculos ou arcos visíveis.

O desaparecimento dos elementos curvilíneos de padrões geométricos islâmicos é peculiar. Ao desenhar as linhas de construção para uma composição geométrica, quase sempre é necessário desenhar círculos e arcos para criar interseções significativas. Seria um pequeno passo para incorporar alguns desses elementos curvos numa composição.

No entanto, isto não aconteceu, nem mesmo entre os artesãos que trabalharam em épocas durante as quais altamente inovadores desenhos foram sendo criados, tais como as dinastias dos mamelucos (1250-1517) e Saljuquidas (1038-1307).

A razão para isto não é realmente compreendida, talvez seja porque os artesãos usavam as suas ferramentas com menos frequência do que poderíamos esperar. Talvez tenha sido demasiado tempo consumindo para criar elementos curvilíneos em materiais para os quais dessas composições foram feitas no final, ou seja, madeira, estuque, pedra ou metal. Seja qual for a explicação, poderá ter sido uma consciência entre os artesãos que as composições geométricas poderiam ser embelezadas com elementos curvilíneos, como folhas e flores, às vezes chamado de "arabesco".¹³²

¹³² *Ibid*, p. 17

Durante séculos, os artesãos muçulmanos têm usado a justaposição de elementos arabescos com as linhas retilíneas de composição geométrica para melhorar o impacto visual do seu trabalho. Um bom exemplo disso é o desenho geométrico na porta de madeira no palácio de Tash Khauli em Khivas, Uzbequistão.



Figura 176_ Porta de madeira do palácio de Tash Khauli em Khivas

Os motivos florais são simetricamente, deliberadamente, colocados nos espaços criados pela composição geométrica. Excepcionalmente, o artesão Khwarazmian que fez este painel de madeira também introduziu alguns elementos curvilíneos além dos motivos florais. O efeito global é que a composição tem várias camadas visuais; há muito para ver e ainda todos os elementos da composição estão unidos.

O túmulo do imperador Mughal Akbar o Grande, que reinou 1556-1605. O túmulo está em Sikandra, apenas fora da cidade de Agra, na Índia, e foi concluída entre 1612 e 1614. A fachada principal e portal de entrada é ricamente decorado com padrões geométricos, flora e caligráficos do embutimento de pedra.¹³³

¹³³ *Ibid*, p. 17-18



Figura 177_A fachada principal do túmulo do imperador Mughal Akbar

Akbar subiu ao trono em 1556, com a idade de treze anos, foi um grande patrono das artes e arquitetura, que estabeleceu uma nova capital, Fatehpur Sikri, onde muitas composições geométricas decoram as paredes dos vários palácios e outros edifícios.

Cada painel sobre o túmulo que mereça a sua admiração; a riqueza de detalhes visuais sobre este túmulo poderia preencher um capítulo à parte nesta dissertação. No entanto, na realidade, apenas um ou dois padrões pode ser mostrado aqui, e mesmo assim, é quase impossível plenamente para transmitir o contexto visual imediato em que eles aparecem. Isto também é verdade para muitas das outras composições geométricas que são apresentadas ao longo deste capítulo. A maioria das composições apresentadas neste capítulo são *in situ*, que fazem parte da estrutura de um edifício. O edifício, por sua vez, faz parte de um ambiente urbano ou rural. Não cada fotografia ou pedaço de texto pode fazer justiça a este contexto envolvente, e muitas vezes é muito fácil de se concentrar sobre o padrão de forma isolada.

O túmulo de Akbar pode ser considerada como foi projetado para ter um impacto visual impressionante. Ele fornece diferentes tipos de gratificação visuais, dependendo da distância do observador e a hora do dia.¹³⁴

¹³⁴ *Ibid*, p. 17-18

Portanto, é bom ter em mente que o edifício é a composição real; os padrões geométricos são apenas um dos muitos elementos do desenho que contribuem para o seu sucesso. Desenhos de estrela são uma característica muito comum de composições geométricas islâmicas. Eles vêm em muitas variedades e podem ser classificados de acordo com quantos pontos eles têm: existem estrelas de oito pontas, seis pontas, dez pontas e assim por diante.

Os túmulos de Saadides em Marraquexe, Marrocos, serviram como o local do enterro que governou Marrocos entre 1577 e 1655. O túmulo é composto por um número de edifícios em torno de espaços abertos, todos eles elaboradamente decorados com padrões geométricos, especialmente em azulejos de cerâmica e em estuque esculpido.



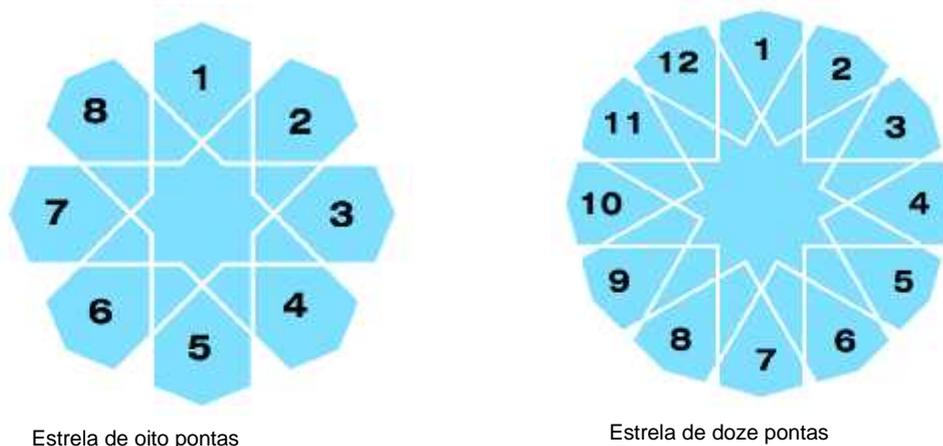
Figura 178_Portal de entrada do túmulo do Saadides em Marraquexe

Após o fim do reinado dos sharifs Saadianos, o complexo foi fechado do bairro circundante, com exceção de um obscuro corredor através de uma mesquita adjacente. O complexo foi essencialmente esquecido até que foi redescoberto numa pesquisa aérea francesa em 1917. Há uma grande variedade de desenhos geométricos nas superfícies dos edifícios.¹³⁵

¹³⁵ *Ibid*, p. 18

Dispõe de uma serie de desenhos de estrelas: os desenhos menores são de oito estrelas pontudas e as maiores são dezasseis estrelas pontudas.

Eles são combinados para criar uma composição. Não é por acaso que oito pontas e dezasseis padrões de estrelas pontiagudos, são frequentemente combinados.



Estrela de oito pontas

Estrela de doze pontas

Figura 179_Desenho geométrico

Ao identificar desenhos de estrelas, é frequentemente mais fácil contar os raios ou os elementos em forma de pétala - às vezes chamados de "safts" - que envolvem imediatamente a estrela do que contar os pontos. O número de pontos numa estrela dá uma pista vital sobre como o desenho foi criado.

Um projeto de uma estrela no exterior do mausoléu de Muhammad Boshoro em Panjikent, Tajikistan, tem oito pontos, portanto foi projetado num círculo que foi dividido em oito seções iguais.¹³⁶

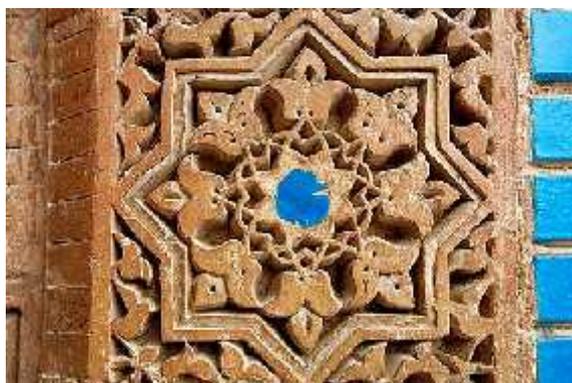


Figura 180_Uma estrela de doze pontas

¹³⁶ *Ibid*, p. 18-19

Uma estrela num friso da pedra e de mármore no túmulo de Itmad ud-Daula em Agra, Índia, no século XVII. Tem seis pontos; Ele foi projetado num círculo que foi dividido em seis seções iguais.



Figura 181_Interior Túmulo de Itmad-Ud-Daulah, Agra

O túmulo foi muito bem trabalhado com estilo de fusão Indian-islâmico e confere ao estilo islâmico da arquitetura. A entrada arqueada e as torres de forma octogonal apontaram para a influência persa, enquanto a ausência de cúpula e a presença de dossel apontou para a influência indiana.¹³⁷



Figura 182_Fachada Túmulo de Itmad-Ud-Daulah, Agra

¹³⁷ *Ibid*, p. 21

O roundel no exterior da Grande Mesquita em Hasankeyf na Turquia mostra uma estrela de dez pontas. Isto significa que foi projetado num círculo e dividido em dez partes iguais. Muitos desenhos geométricos são muito mais complexos do que esses três exemplos.

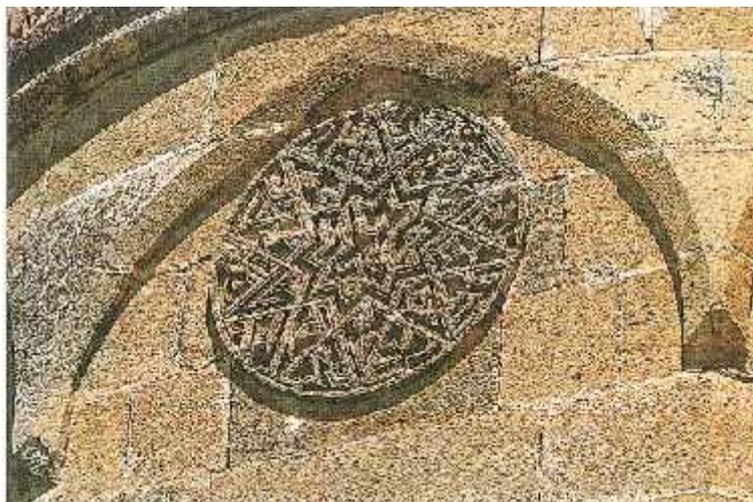


Figura 183_Roundel no exterior da Grande Mesquita em Hasankeyf

Às vezes não há padrões de estrelas numa composição e, portanto, sem estrelas ou pétalas para contar. Nesse caso, podemos tentar identificar elementos na composição que são repetidos regularmente e estabelecer como eles se relacionam entre si.

Na cultura islâmica a geometria esta em todo o lugar, podemos achá-las em Mesquitas, Palácios e casas, como se pode observar nos exemplos atrás aludidos.

Esta tradição começou no século XVIII, durante o início da história do Islão, quando artesões pegaram nos motivos preexistentes das culturas romana e persa e os desenvolveram em formas de expressão visual. Este período da história foi a era do ouro da cultura Islâmica, durante o qual muitas conquistas de civilizações anteriores foram preservadas e desenvolvidas ainda mais, resultando em avanços fundamentais no estudo científico e na matemática. Junto disto, houve um crescente e sofisticado uso da abstração e geometria complexa na arte islâmica, destes motivos florais intrincados adornando tapetes e tecidos, a padrões de azulejos que pareciam repetir-se infinitamente, inspirando admiração e contemplação na ordem eterna.¹³⁸

¹³⁸ *Ibid*, p. 21

Apesar da considerável complexidade destes padrões, eles podem ser recriados somente com um compasso para desenhar círculos e uma régua para traçar linhas dentro deles e destas ferramentas simples surge uma multiplicidade caleidoscópica de padrões. Padrões geométricos podem ser melhor classificados de acordo com o número de seções em que um círculo foi dividido, a fim de criar o padrão. As categorias podem ser chamadas de "famílias". Padrões baseados na divisão de um círculo em quatro partes iguais fazem parte da família de quatro, os padrões baseados na divisão de um círculo em seis partes iguais pertencem à família de seis, e assim por diante.

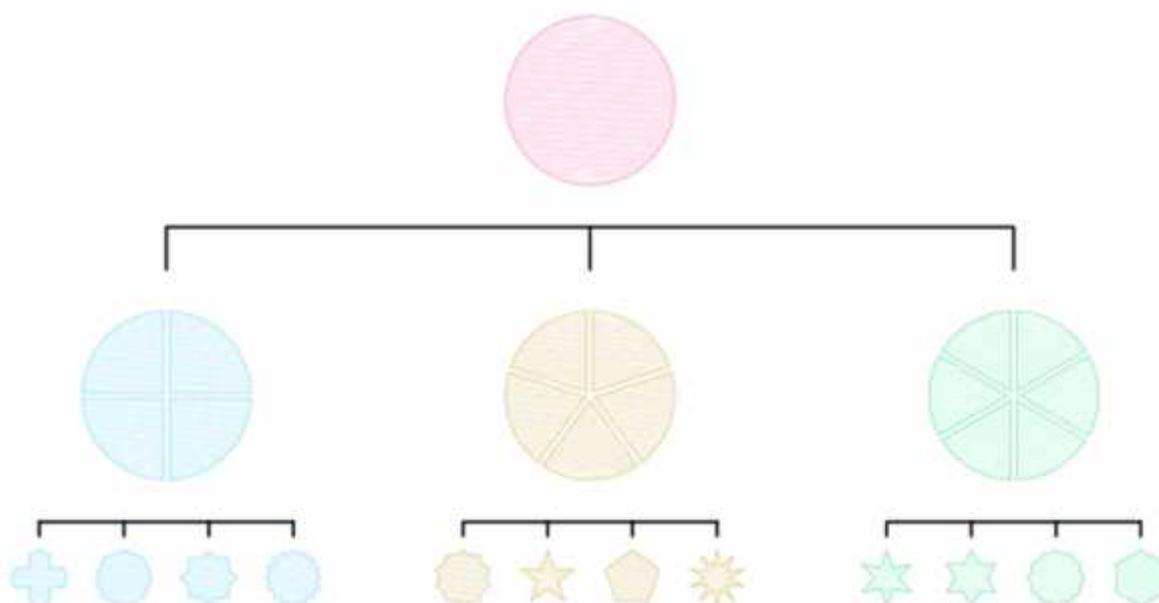


Figura 184_ Árvore genealógica de desenho geométrico islâmico

E em cada divisão dá origem a padrões distintos, há um jeito fácil de determinar um padrão, este é baseado em simetria de quatro, cinco ou seis.¹³⁹

¹³⁹ *Ibid*, p. 21



Figura 185_Simetria de desenho geométrico islâmico

A maioria contém estrelas rodeadas de formas de pétalas. Contando o número de raios de uma forma estrelada, ou o número de pétalas que a rodeiam, sabemos em qual categoria o padrão se encaixa. Uma estrela com seis raios, ou rodeada por seis pétalas, pertence à categoria de simetria de seis, uma com oito é parte da categoria da simetria de quatro, assim por diante.

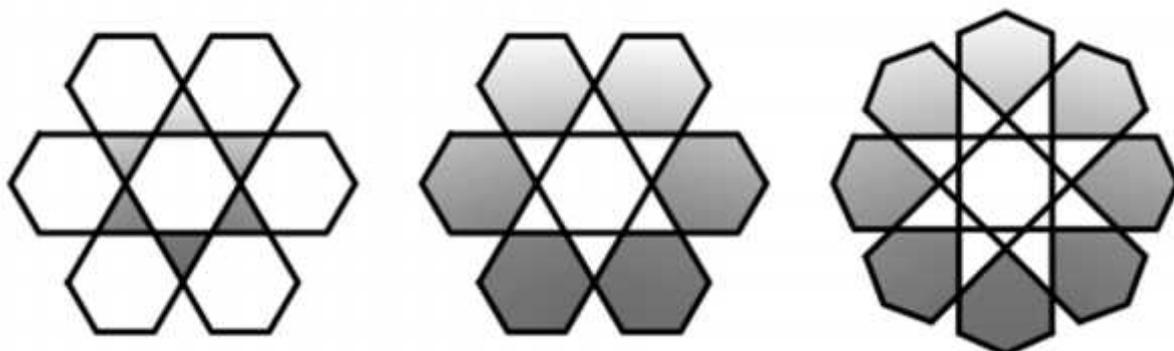


Figura 186_Categoria do padrão estrelas

Há outro segredo nestas composições, linhas adjacentes, invisível, mas essencial para todo o padrão, e ajuda a determinar a escala da composição antes de começar o trabalho, mantém o padrão preciso e facilita a invenção de incríveis novos padrões.

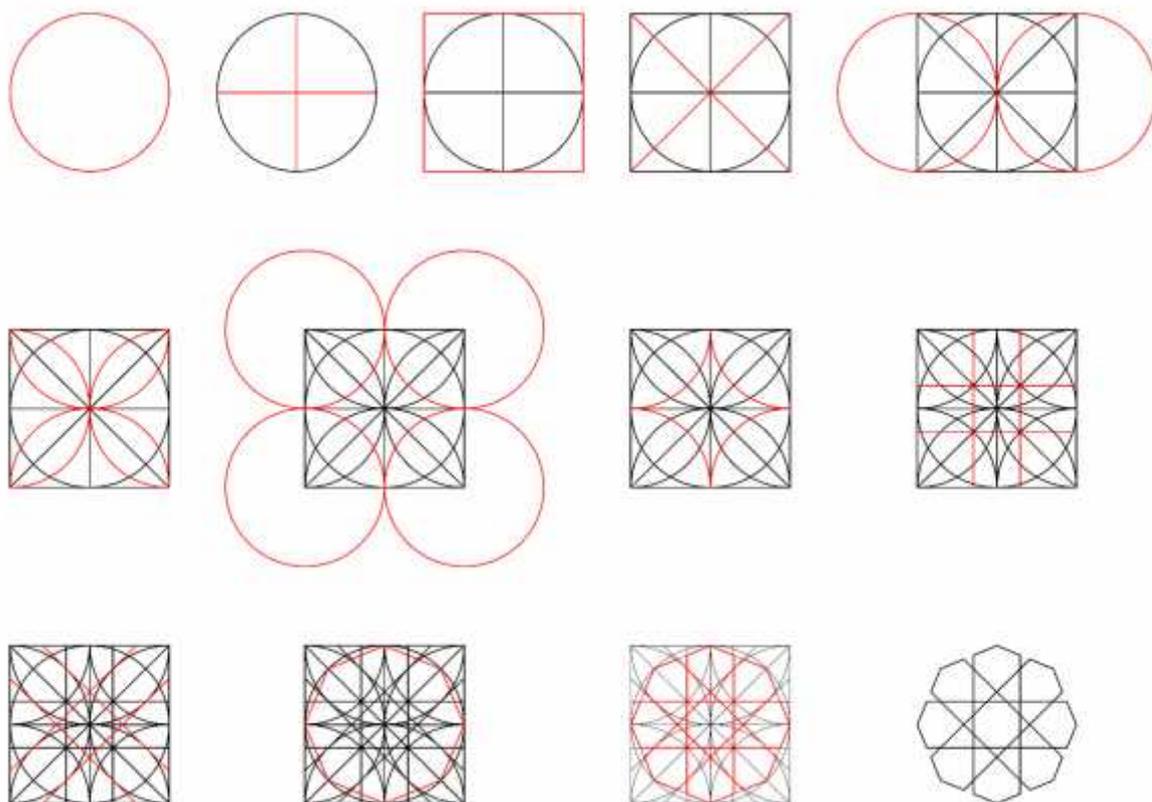


Figura 187_ Composição do padrões estrelas

Alguns padrões de estrelas podem ser ambíguos: uma estrela de doze pontas pode ser parte da família de quatro, bem como a família de seis. Doze é um múltiplo de quatro, mas também de três ($3 \times 4 = 12$ e $4 \times 3 = 12$). Geometricamente, quatro é um quadrado e três é um triângulo.

“Somos as peças de xadrez jogado pelo Céu, que brinca connosco no tabuleiro do Ser depois... voltamos, um por um, à bolsa do Nada.”

(Leite, 2007)

(Khayyam, 1859) Exemplo pode ser visto em um painel de madeira do mausoléu de Imam al-Shafii no Cairo. Possui um padrão de estrela de doze pontas com uma estrela de seis pontas no centro.¹⁴⁰

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 21



Figura 188_Painel de madeira do mausoléu de Imam al-Shafii, no Cairo, Egito

A estrela central é cercada por doze formas de pipa e doze formas de pétalas modificadas. Quando se analisa o padrão de estrelas no painel de madeira, pode-se identificar a presença de um quadrado e a presença de um triângulo. Durante séculos, os artesãos usaram essa ambiguidade para criar bons resultados criando composições que se beneficiam das características de ambos.¹⁴¹

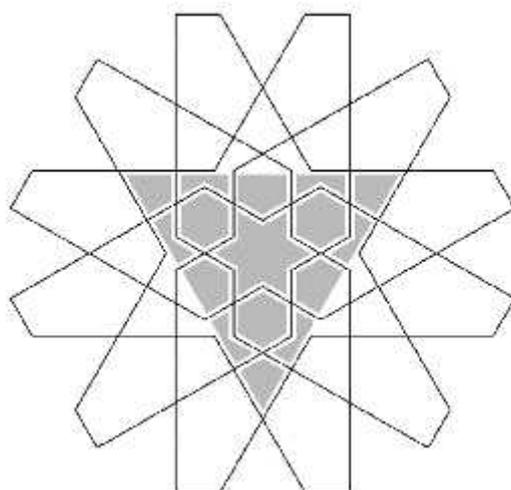


Figura 189_Composição do padrão estrelas com a presença de triângulos

¹⁴¹ *Ibid*, p. 21-22

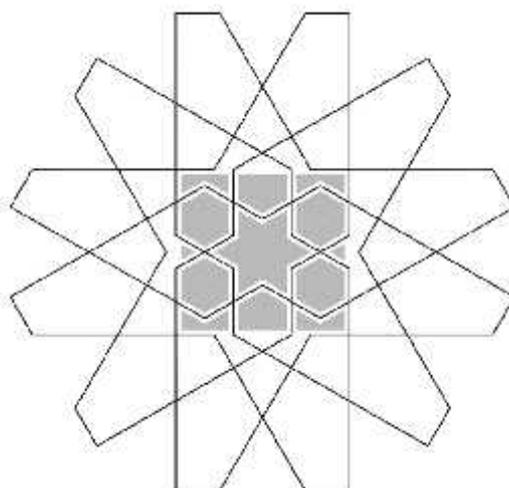


Figura 190_ Composição do padrão estrelas com a presença de quadrados

Doze também pode ser considerado como geometricamente dois hexágonos (2 x 6), e frequentemente a presença de dois hexágonos que se sobrepõem podem ser identificados em padrões de estrela. No entanto, nem todos os padrões geométricos se encaixam perfeitamente nessas categorias. Além disso, há composições que usam padrões de estrelas que não fazem parte de qualquer uma das categorias representadas na árvore genealógica. Estas estrelas são todas criadas em círculos que são divididos em quatro, oito ou dezasseis seções, eles fazem parte de uma mesma família e eles obedecem às mesmas regras: as regras que são específicas, mas há composições que combinam, por exemplo, padrões de estrelas de seis pontas, com padrões de estrela de nove pontas.

No século XXI, com os programas de computação gráfica disponíveis, não há desculpas de executar os padrões islâmicos. Portanto, a motivação do leitor será pessoal para aprender a usar estas ferramentas e técnicas. É importante salientar que a compreensão dos princípios básicos de desenho, como criá-los utilizando ferramentas e técnicas tradicionais irá ajudar para ver uma composição geométrica não simplesmente como um resultado, mas como um processo. Cada padrão é único, pode ser criado com apenas um compasso e uma régua, nada mais é necessário.

Os ângulos não têm que ser calculados, comprimentos de uma linha não tem que ser medida.¹⁴²

¹⁴² *Ibid*, p. 21-22

Em última análise, sabendo disso, e pondo em prática, vamos encontrar padrões geométricos islâmicos mais acessíveis e menos complexos. Este é o valor real do uso de tais ferramentas tradicionais na era moderna.

A maioria dos padrões geométricos islâmicos começam com um de três desenhos básicos: o quadrado, o hexágono ou o pentágono.

As ordens dos círculos mostrados a seguir permitem ao artesão desenhar um quadrado ou um hexágono. Os padrões que podem ser feitos a partir desses dois pontos de partida se revelarão quando linhas forem desenhadas entre interseções de círculos e círculos e linhas.

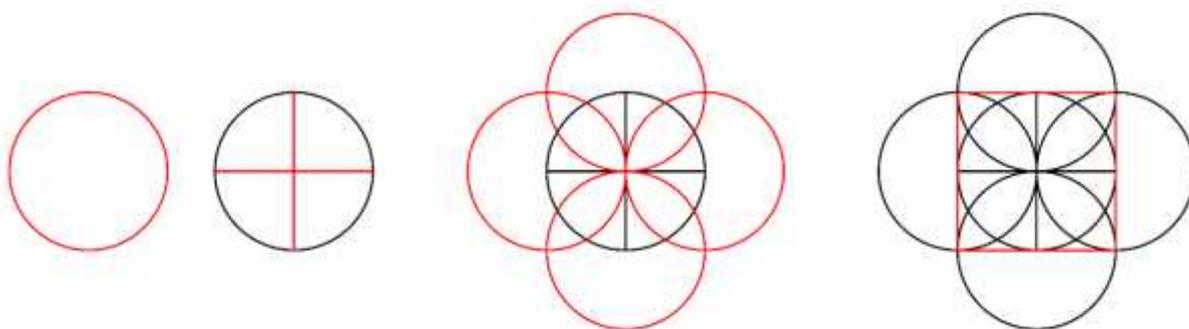


Figura 191_ Um quadrado desenhado usando as interseções de círculos

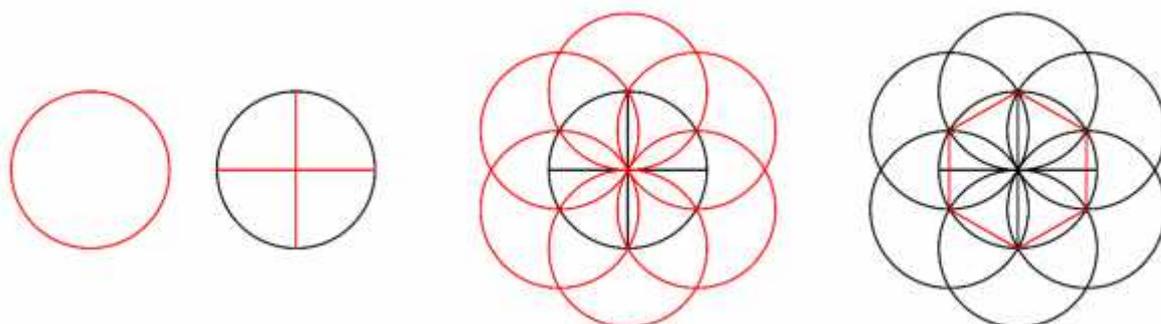


Figura 192_ Um hexágono desenhado usando as interseções de círculos

Desenho de um quadrado não é tão fácil como seria de esperar. O mais importante é certificar-se de que os cantos do seu quadrado são ângulos retos (ou seja, ângulos de 90 graus). O ponto de partida para qualquer forma ou desenho é sempre o mesmo: uma linha com um círculo na linha.

O círculo pode ser de qualquer tamanho, com qualquer diâmetro. Em seguida, uma linha vertical que vai para baixo do meio do círculo tem que ser desenhada. Desenhe dois arcos que têm um raio igual que é maior do que o raio do círculo. Os pontos são colocados nas intersecções do círculo e da linha (indicada com círculos vermelhos na figura). Os arcos cruzam-se uns com os outros acima e abaixo do círculo. Essas intersecções podem ser conectadas por uma linha vertical que vai exatamente abaixo do meio do círculo. Isso já permite o desenho de um quadrado diagonal conectando as intersecções dessas duas linhas com o círculo. No entanto, para desenhar um quadrado com lados horizontais e verticais, reajustar o compasso para que ele possa desenhar círculos com o diâmetro do círculo inicial. Desenhe quatro círculos que têm como centro as intersecções do círculo inicial com as linhas horizontais e verticais. Todos os quatro círculos se encontram no meio com quatro linhas que ligam as intersecções dos quatro círculos, e um quadrado perfeito foi desenhado.

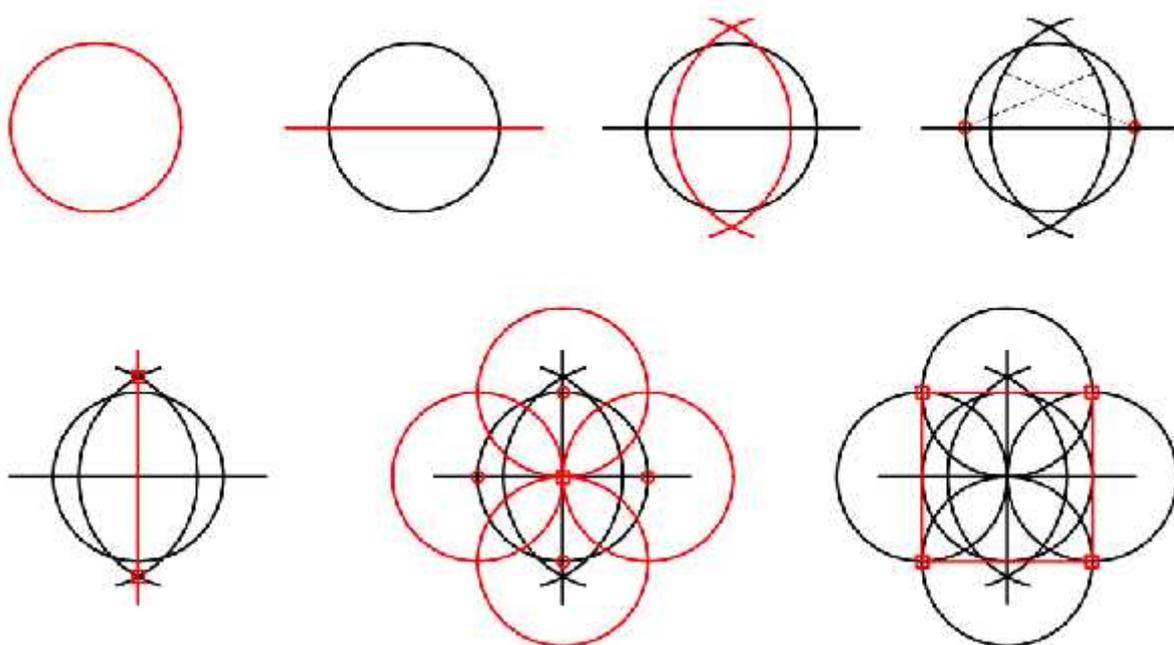


Figura 193_Como desenhar um quadrado

Alguns exemplos tornarão mais fácil imaginar como artesãos tradicionais vieram a criar (ou descobrir) novos padrões.¹⁴³

¹⁴³ *Ibid*, p. 23

Os quatro desenhos opostos todos começam com um quadrado e um círculo dividido em quatro partes iguais. Eles são feitos adicionando algumas linhas entre as intersecções.

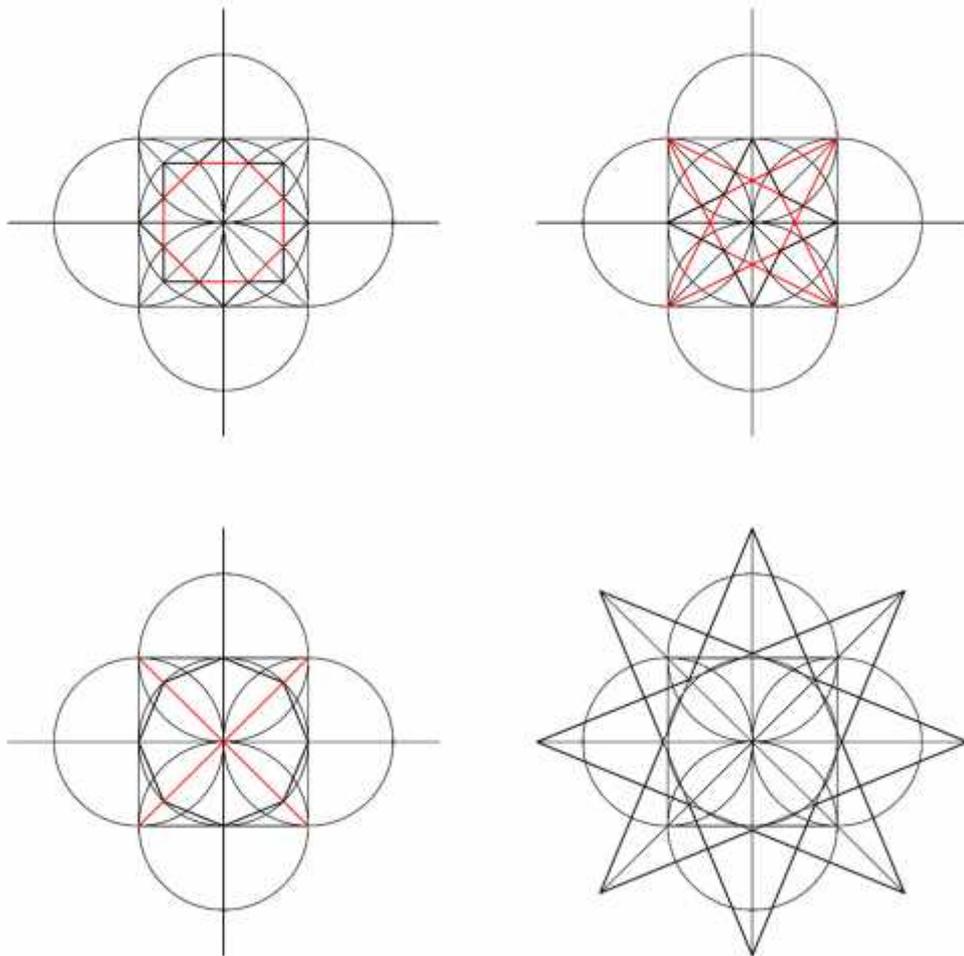


Figura 194_Desenho geométrico

Estes quatro desenhos diferentes começam todos com um quadrado e um círculo dividido em quatro partes iguais, o mesmo pode ser feito com os desenhos que começam com um hexágono e um círculo dividido em seis partes iguais.

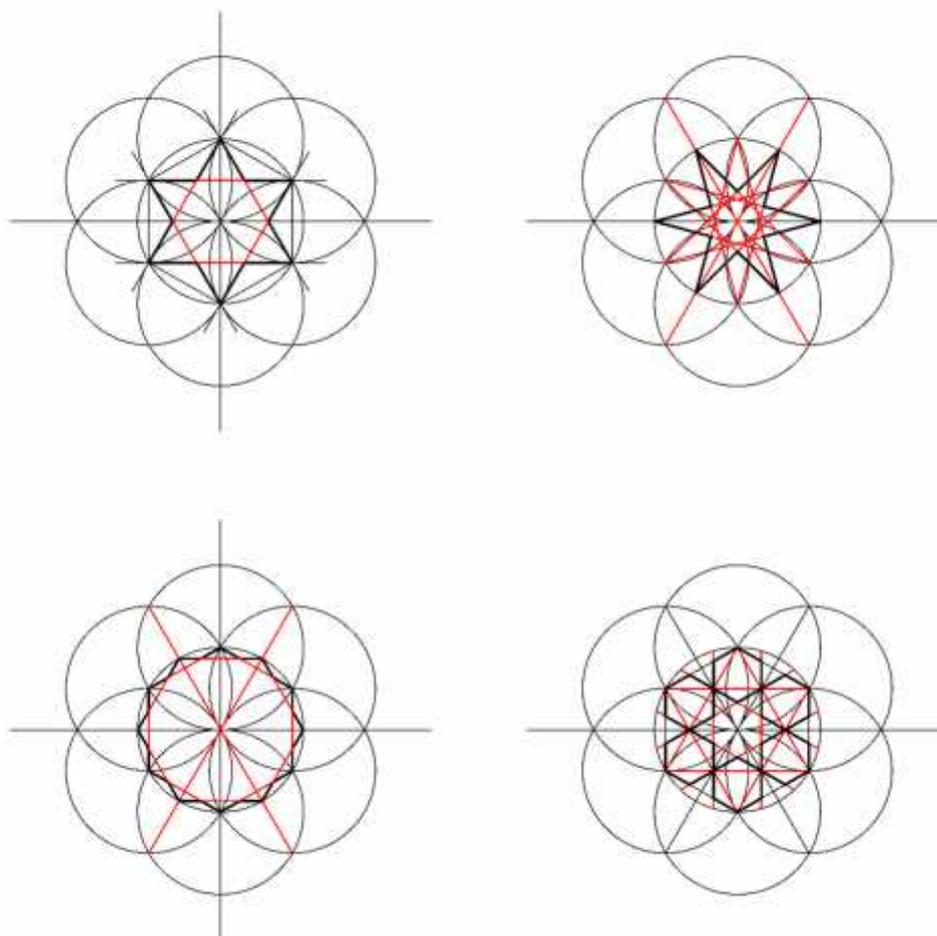


Figura 195_Desenho geométrico

Estes quatro desenhos diferentes começam todos com um hexágono e um círculo dividido em seis partes iguais, estes exemplos são bastante simples, porque apenas um pequeno número de linhas fora adicionado para criar um padrão, mas o princípio de traçar linhas entre interseções permanece o mesmo para todos os padrões no desenho geométrico islâmico. Os padrões tornam-se mais complexos quando mais linhas são desenhadas ou quando, por exemplo, um círculo dividido em seis partes iguais tem que interagir com um círculo dividido em nove partes iguais. Quando nos lembramos que os desenhos geométricos não são nada mais do que conectar linhas entre interseções, não é tão difícil experimentando com um compasso e uma régua e os padrões revelam assim.¹⁴⁴

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 24

É maravilhoso refletir sobre os padrões de estrelas incomuns, porque alguns artesãos islâmicos se deram ao trabalho de fazer essas composições complexas? Foi porque eles poderiam, ou porque eles queriam testar os limites de sua habilidade?

Um olhar fugaz para uma composição geométrica islâmica nos permite reconhecer elementos do desenho. É somente quando mais tempo é tomado que as características e idiossincrasias de uma composição tornam-se aparentes. É fácil permanecer inconsciente que uma composição caracteriza um padrão de estrela de onze pontas, é raro. Afinal, ele tem apenas uma pétala menor do que um padrão de estrela de doze pontas; não parece tão diferente. É somente para o olho treinado (e a mente sem pressa). Podemos maravilhar-nos com suas habilidades, podemos imaginá-los trabalhando com suas ferramentas, mas não podemos saber ou afirmar o que motivou os artesãos a colocarem o difícil desafio de criar composições combinadas. Criatividade, curiosidade e confiança forneceram o ímpeto para o desenvolvimento dos padrões geométricos islâmicos.¹⁴⁵



Figura 196_ Interior da Mesquita de Bucara, Uzbequistão

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 25



Parte V: Projeto



1. Programa

O programa proposto é o de enobrecer um espaço urbano da cidade que se encontra degradado, com um novo edifício de uma arquitetura invulgar, destinada ao funcionamento de um Museu de Arte e Arqueologia Islâmica, constituindo como uma mais-valia para a da cidade, onde este espaço se localiza, atraindo visitantes para apreciação duma arquitetura icónica e também para o conteúdo do museu com o seu programa de eventos materializados em exposições temporárias e permanentes, apresentação de filmes e conferências.

O turismo vem promovendo cada vez mais uma utilização positiva dos recursos turísticos das comunidades onde se desenvolve. Esse impulso apoia, justamente, a sustentabilidade e a procura de novos produtos turísticos, assumindo o turismo Cultural e Patrimonial.

As tendências apontam para uma crescente informação e exigência do lado da procura turística; o atual turista já não quer um pacote standard, mas sim um que se adapte às suas próprias necessidades, elaborando de acordo com os seus gostos, interesses e motivações.

Neste contexto, o Património Cultural mantém com o Turismo, uma relação recíproca. Se por um lado é através desta atividade que advém receitas para a sua conservação, manutenção e restauro, por outro lado o turismo necessita do Património Cultural para diversificar a sua oferta a um público que está, como referido, cada vez mais exigente e diversificado em gostos.

O Turismo Cultural é motivado pela procura de informações, de novos conhecimentos, de interação com outras pessoas, comunidades e lugares, da curiosidade cultural, dos costumes, da tradição e da identidade cultural. Esta atividade turística tem como fundamento o elo entre o passado e o presente, o contacto e a convivência com o legado cultural, com tradições que foram influenciadas pela dinâmica do tempo, mas que permaneceram; com as formas expressivas reveladoras do ser e fazer de cada comunidade.

A arte e arqueologia Islâmica é um tema interessante para a cidade de Olhão, visto existir uma grande ligação de amizade cultural com esta cidade e outras cidades islâmicas, nomeadamente a cidade de Agadir em Marrocos.

Criando assim um bom programa funcional das instalações nos espaços exteriores e interiores, cumprindo as normas e legislação em vigor para este tipo de edifícios públicos.

O vazio surge na Arte como a renúncia do artista às convenções do mundo exterior.

Na cidade, o vazio é um espaço de possibilidades e expectativas, a memória inefável de uma presença que já não existe - à margem da vivência quotidiana da urbe - onde o tempo estancou.

Na arquitetura, o vazio é o protagonista, o espaço contido e o vácuo onde decorre a nossa vivência. Em suma, o vazio é a consumação da tábua rasa que desafia a nossa capacidade criativa e que nos remete para uma liberdade em relação às ideias pré-estabelecidas de determinado contexto espaço temporal.

2. Memória Descritiva

O Museu Regional de Arte e Arqueologia Islâmica, ficará localizado sob um eixo Norte/Sul, junto de uma artéria importante da cidade, a Avenida dos Operários Conserveiros, com a frente Sul voltada para o Mar, disfrutando de um grande espelho de água natural, que é a Doca de Pesca em Olhão.

A sua geometria teve origem no conceito da arquitetura cubista marcante em Olhão. Pela sua leitura podemos concluir que estão representados todos os pontos fortes que sobressaem nesta arquitetura, numa construção contemporânea,

Os objetivos que se pretendem na realização deste projeto de arquitetura marcadamente Islâmica, cujo fim será alojar objetos arqueológicos, arte e memórias da cultura islâmica. A intenção será também contribuir para a divulgação da cultura e arte islâmica com a criação de espaços para debates públicos sobre eventos relacionados com este tema e outros de interesse cultural.

A paisagem urbana da cidade neste local, ficará muito mais dignificada com este edifício, que contem um espelho de água, um jardim exterior no seu perímetro, com padrões geométricos muito marcantes alusivos a esta cultura.

Este novo museu tem uma orientação, no plano conceptual trata-se de um museu que promove o estudo dos artefactos existentes no local e na sua dupla dimensão arqueológica e artística, com salas de exposições permanentes e outras salas de exposições temporárias e internacionais.

Promover a coexistência de programas de investigação sobre o património de épocas anteriores, com a abertura às novas expressões artísticas da contemporaneidade, permitindo diálogos permanentes entre património antigo e contemporâneo, nomeadamente sobre a produção artística e científica das gerações passadas e atuais.

É um complexo museológico expositivo constituído por um edifício de grandes volumes, com uma arquitetura marcadamente cubista que se divide em três partes distintas, “Secção 1; Secção 2 e Secção 3”.

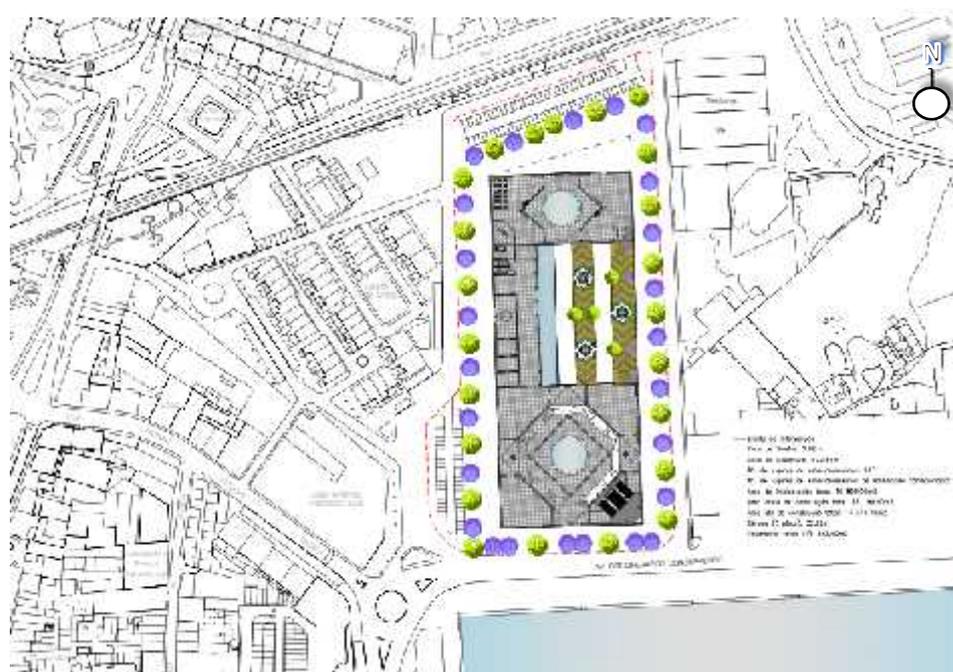


Figura 197_Planta de Implantação

Planta Piso 1 (Secção 2)

A parte central “Secção 2” é onde se localiza a entrada dos visitantes com a receção, que distribui para os restantes compartimentos que fazem parte deste piso; entrada, receção, livraria, papelaria, sala de convívio, instalações sanitárias, zonas de circulação com acessos às outras partes do edifício secções 1 e 2. A zona de circulação constitui um espaço aberto com grandes arcadas de onde se disfruta uma vista privilegiada para o jardim interior (pátio), onde a geometria dos elementos urbanos está presente no desenho das fontes e no desenho do arranjo ajardinado constituído por plantas, arbustos e árvores de sombra, fazendo parte ainda do conjunto um espelho de água, que irá refletir toda a envolvente do edifício e vegetação do jardim num movimento de volumes que darão vida aos espaços.

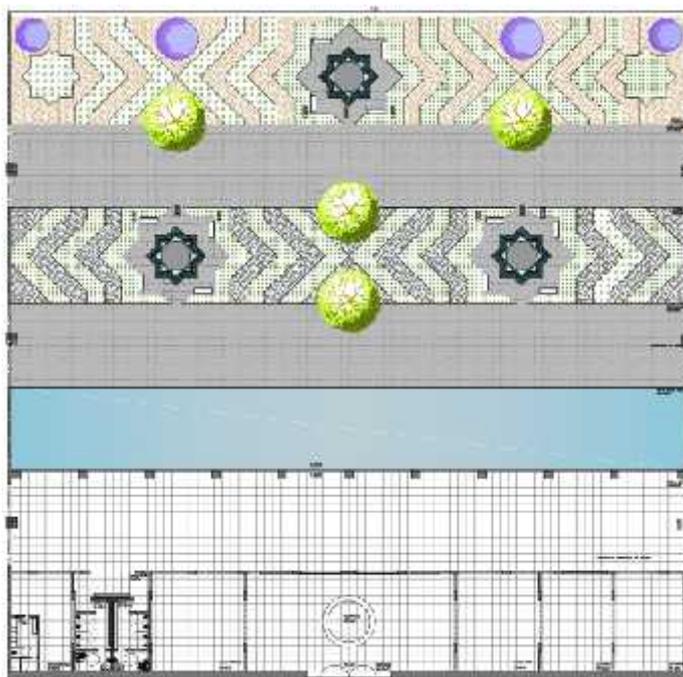


Figura 198_Planta Piso 1 (Secção 2)

O jardim interior (pátio) é um dos grandes momentos da proposta, é o vazio que construímos ao agregar o programa no seu limite. Este limite, o invólucro que recebe todo o programa em torno do espaço vazio protagonista, materialista, na ideia de Kahn, o espaço servidor que se esconde e se configura em função de um espaço principal, o espaço servido, destinado a ser vivenciado, remete-nos para a tipologia de pátio claustro presente na história no Palácio da Ajuda em Lisboa.

Inferência do vazamento conceptual do volume maciço e sólido, o pátio vira costas ao ruído ao ruído visual exterior e constitui-se como o silêncio onde o som da paisagem natural sobressai.

O Museu torna-se, assim, a caixa arquitetónica exposta, cujo o conteúdo se vai, progressivamente, revelando.

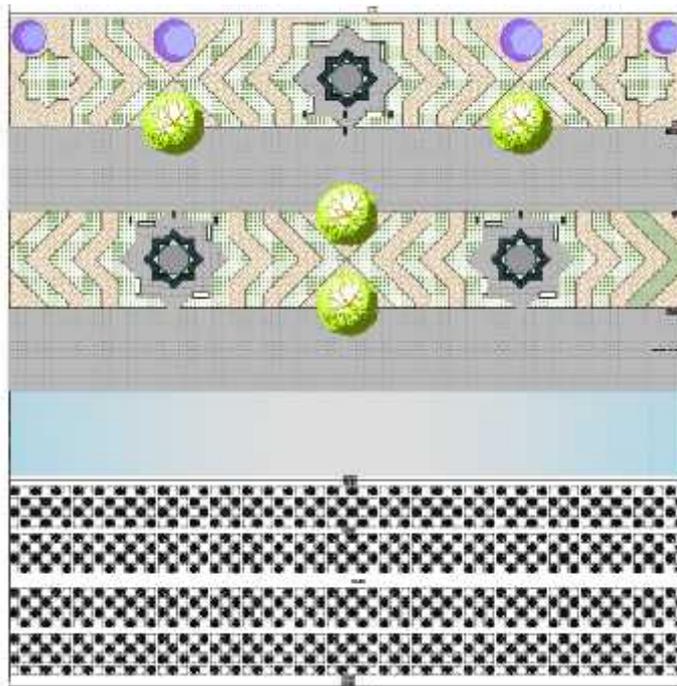


Figura 199_planta Cobertura (Secção 2)

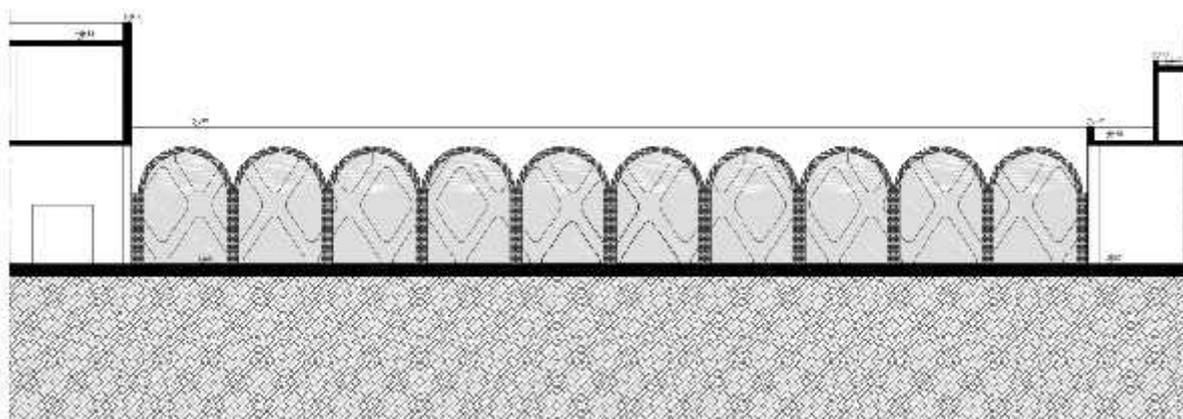


Figura 200_Corte A-A' (Secção 2)

Edifício (Secção 1)

Esta parte do edifício, situando-se a norte da anterior, que lhe permite acesso, possuindo outro pela parte exterior. Desenvolve-se num só piso que se divide num outro intermédio, com amplos espaços, sendo o piso baixo constituído por; espelho de água situado na zona central de circulação, cozinha; restaurante; biblioteca/cafetaria.

O piso superior, cujo acesso vertical é efetuado por duas escadas opostas, com espaços distintos, considerando como referência o espaço central, do lado Este situa-se uma sala de leitura, no lado oposto, a sala de convívio, e espaços para venda de artesanato.

Nesta parte do edifício existe acesso ao espaço ajardinado disfrutando-se de uma vista privilegiada no piso inferior.

A cobertura no espaço central é encimada por uma estrutura constituída por uma cúpula envidraçada com elementos urbanos desenhados e coloridos, que transmitem luz natural a todos os compartimentos no interior dos espaços desta parte do edifício.

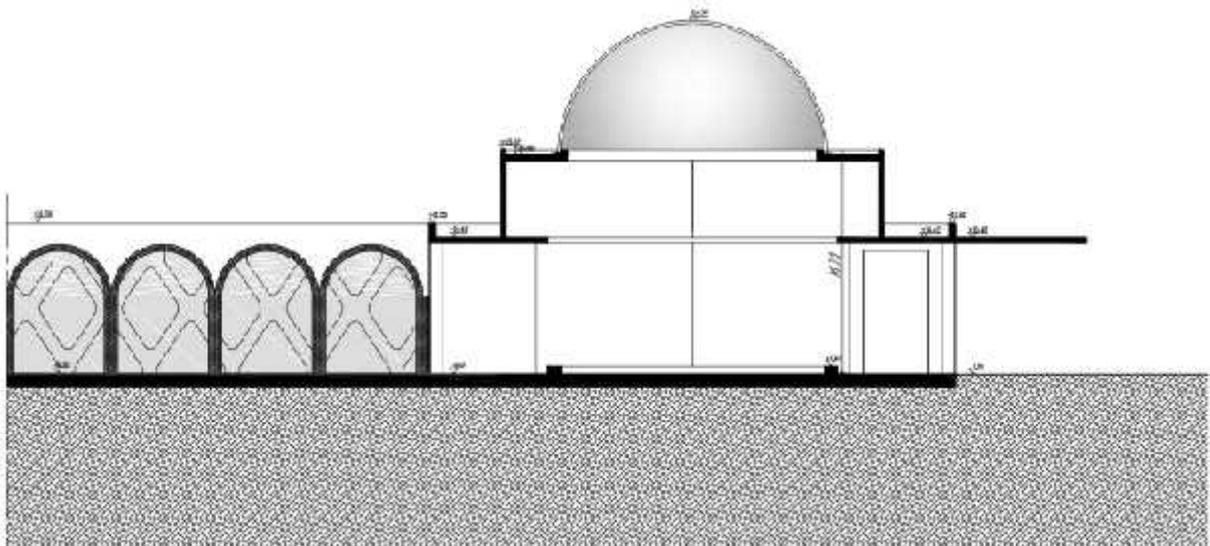
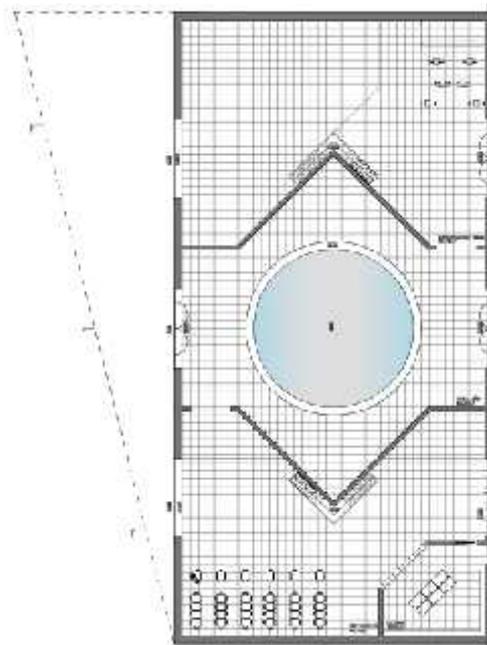
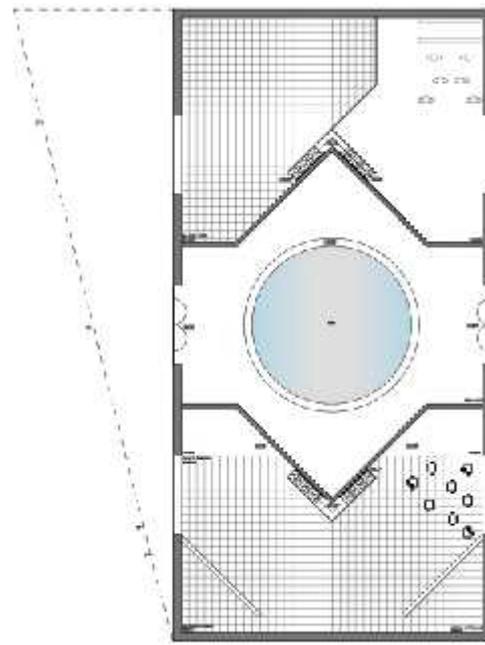


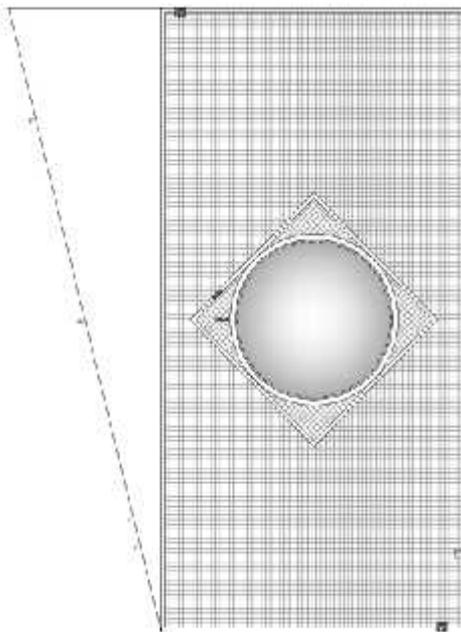
Figura 201_Corte A-A' (Secção 1)



Planta



Planta Piso Intermédio



Planta Cobertura

Figura 202_Edifício (Secção 1)

Edifício Secção 3

Esta é a parte mais importante do edifício, que se desenvolve em três pisos distintos, dividindo-se ainda o piso 1, num outro intermédio com diferentes cotas de pavimento. Os acessos são efetuados pelo interior através da parte do edifício em que se localiza a receção e pelo exterior na fachada exposta a Sul, que confronta com a Avenida Dos Operários Conserveiros, Olhão.

O piso 1 possui vários espaços compartimentados para diversas utilizações, sendo estes os seguintes; a zona central onde se localiza um espelho de água ladeado por amplas arcadas e zonas de circulação; duas salas de exposições permanentes; duas salas de exposições temporárias; um auditório com duas salas de conferências; vários espaços destinados a exposições temporárias na zona central; uma rampa de circulação que dá acesso aos compartimentos do piso 2 e intermédio em diferentes patamares, onde se localizam as suas entradas e dois elevadores que fazem a comunicação vertical entre o piso 1 e o piso 2.

O Piso intermédio é constituído por; duas salas de exposições temporárias; uma sala de preparação e reparação.

O piso 2 é constituído por amplo espaço destinado a exposições temporárias diversas; um compartimento destinado a trabalhos manuais e uma zona de circulação, onde estão inseridos um elevador e uma escada para comunicação vertical ao piso superior, fazem parte deste piso quatro terraços descobertos visitáveis, nos quais podemos disfrutar de uma boa vista de mar e de serra.

O piso 3 é constituído por amplo espaço destinado aos serviços administrativos, com uma salas de reuniões, uma sala destinada à administração, instalações sanitárias e espaço onde se localizam a escada e o elevador das comunicações verticais, fazendo parte também deste piso os quatro terraços descobertos visitáveis, de onde se pode disfrutar de uma excelente vista de mar e serra.

A cobertura no espaço central é encimada por uma estrutura metálica de aço inox revestidos a vidro temperado

do pintado com padrões islâmicos, com a cor base RAL 1027, que transmitem luz natural a todos os compartimentos no interior dos espaços desta parte do edifício, concebendo-lhe um aspeto arquitetónico majestoso.

A sua geometria teve origem no conceito da arquitetura cubista marcante em Olhão. Pela sua leitura podemos concluir que estão representados todos os pontos fortes que sobressaem nesta arquitetura, numa construção contemporânea.

O edifício em todo o seu conjunto será constituído por uma estrutura em betão armado, numa construção tradicional contemporânea, cujos acabamentos exteriores serão em betão aparente na cor branca RAL 9003.

No interior serão utilizados materiais nobres de alta qualidade, destacando os pavimentos onde se irão utilizar granito de cor clara em placas de 1m por 1m, com juntas em barrinhas de bronze, as paredes terão um acabamento em betão aparente de cor branca.

Os elementos decorativos utilizados no interior serão padronizados de acordo com a complexa geometria sagrada de desenhos islâmicos.

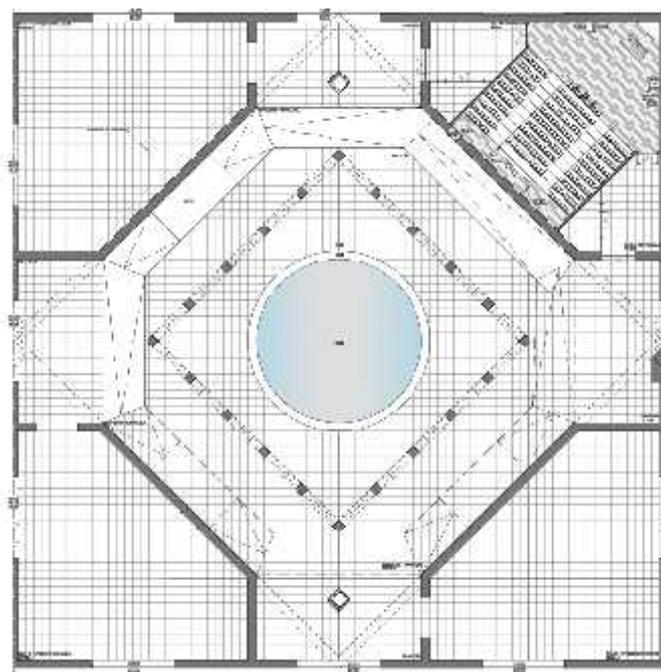


Figura 203_Planta Piso 1 (Secção 3)

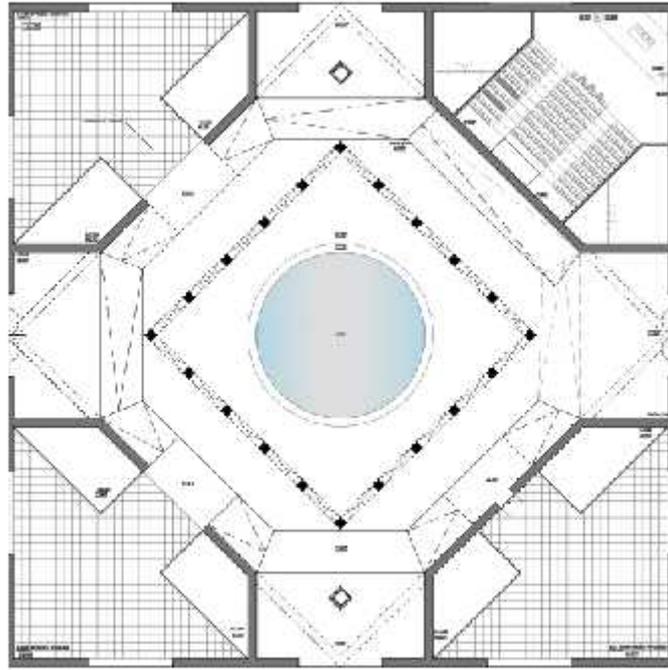


Figura 204_Planta Piso Intermédio (Secção 3)

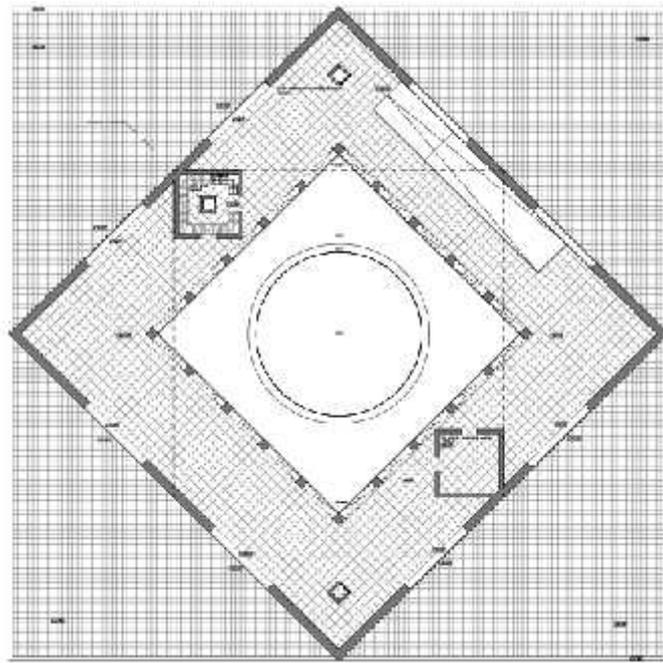


Figura 205_Planta do Piso 2 (Secção 3)

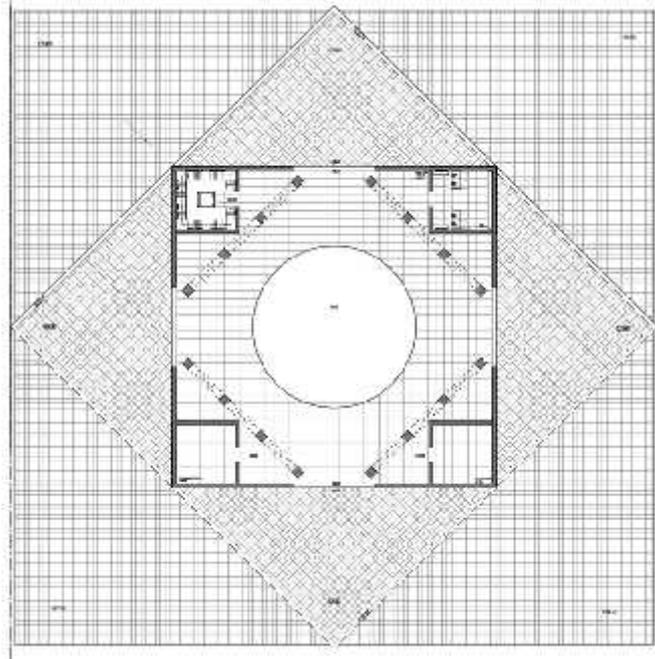


Figura 206_Planta do Piso 3 (Secção 3)

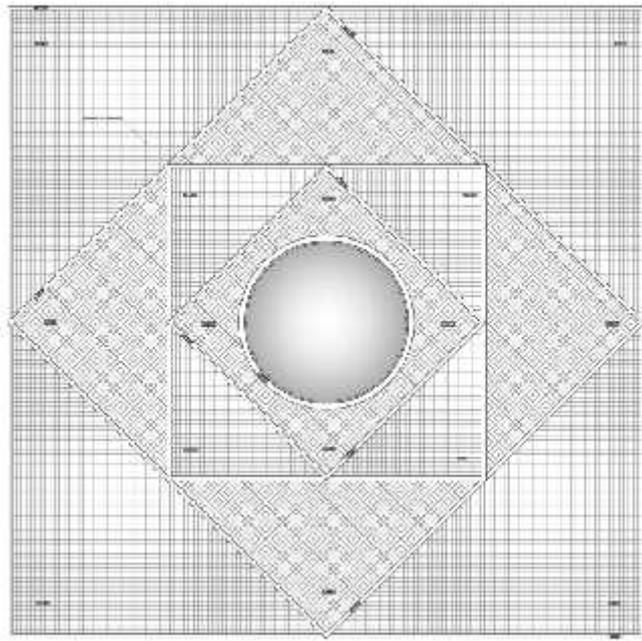


Figura 207_Planta do Piso 2 (Secção 3)

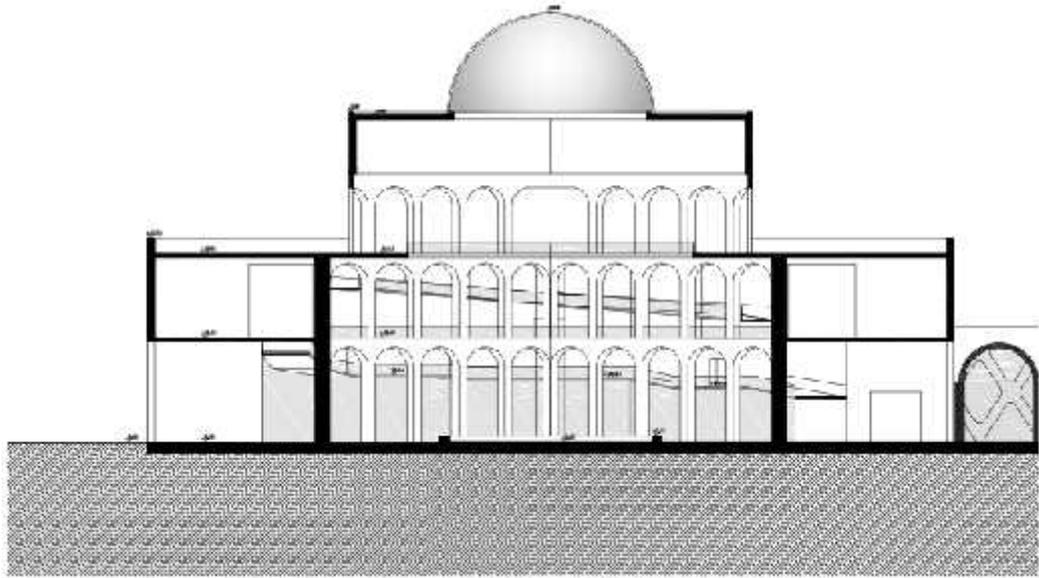


Figura 208_Planta do Piso 2 (Secção 3)



Figura 209_Interior do Piso 1_Secção 3 (Arcadas) 3D



Figura 210_Interior do Piso 1_Secção 3 (Sala de exposição temporária) 3D

3. Reflexão

O conceito de museu é relativamente contemporâneo, sendo, no entanto, muito antiga a ideia de coleção.

A carência de acondicionar objetos proveitosos, sem utilização e sentido realista, para gerações futuras, é uma necessidade sociológica que concedeu lugar à criação de um local para recolher memórias, o Museu.

É por isso clara a união entre a memória e o sítio museológico, como é também clara a falta do homem de criar monumentos, exposições que mostrem os seus conceitos, que de algum modo concebam uma memória, de modo a haver sempre presente, uma forte ligação entre o passado e o futuro, que resista para as gerações futuras.

O Museu Regional de Arte e Arqueologia Islâmica em Olhão foi planeado, para acolher as memórias da cidade e da região, sob a forma de objetos originais, maquetas, fotografias, filmes, livros etc., com espaços culturais para propagação de uma história, em que na verdade somos todos participantes, como membros, num processo evolutivo empreendedor.



Figura 211_ Exterior do Piso 1_Secção 2 (Patio) 3D



Bibliografia



Bibliografia

- Alves, A. (2009). *Portugal e o Islão; Novos Escritos do Crescente*. Lisboa: Editorial Teorema, SA.
- Ana Maria Bobone, M. d. (1994). *Fundação Medeiros e Almeida*. Lisboa: Fundação Medeiros e Almeida .
- António Rafael Carvalho, J. C. (2008). *Al-QasR; Arqueologia e História de uma Medina do Garb al-Andalus*. Alcácer do Sal: Município de Alcácer do Sal.
- Barbosa, J. (1993). *Visto e Ouvindo...Em Olhão...Reflexões*. Olhão: Município de Olhão.
- Bourgoin, J. (2014). *Arabic Geometrical Patterns & Design*. United States: Dover Publications, Inc.
- Buckland, M. (1991). *Information and Information Systems*. Londres: Praeger.
- Cabral, C. B. (2011). *Património Cultural Imaterial; Convenção da UNESCO e seus Contextos*. Lisboa: Arte & Comunicação.
- Carvalho, A. (2012). *Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas*. Lisboa: Edições Colibri.
- Carvalho, A. (2016). *Museus e Diversidade Cultural: Da Representação aos Públicos*. Porto: Caleidoscópia.
- Chiado, M. -M. (2011). *Arte Portuguesa do Século XX (1910-1960)*. Lisboa: Dom Quixote.
- Critchlow, K. (1999). *Islamic Patterns, An Analytical and Cosmological Approach*. U.S.: Inner Tradition.
- Delius, M. H. (2013). *Islam; Art and Architecture*. China: h.f.ullmann publishing GmbH.
- Donini, P. G. (2008). *O Mundo Islâmico; Do Século XVI à Atualidade*. Barcarena: Editorial Presença.
- Donnell, J. J. (1998). *Avatars of the World: from papyrus to cyberspace*. London: cambridge, Masschudetts.
- Duarte, Z. (2013). *Arquivos, Bibliotecas e Museus: Realidades de Portugal e Brasil*. Brasil: Edufa.
- El-Said, I. (1993). *islamic Art and Archicture, The System of Geometric Design*. United Kingdom: Garnet Publishing Limited.
- Faria, M. I., & Pericão, M. d. (2008). *Novo Dicionário do Livro: da escrita ao livro electrónico*. Lisboa: Edições Almadin.
- Ferenz, J. R. (2012). *Geometría Sagrada; Las formas cósmicas de los cinco elementos y su aplicación práctica en la vida*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Obelisco.
- Fernandez, L. A. (2006). *Museologia Y Museografía*. Espanha: Serbal.
- Ferreira, I. (2016). *Criatividade nos Museus; Espaços entre Elementos da Meditação*. Porto: Caleidoscópia.
- Ferreira, J. M., & Boiça, R. M. (2014). *Mértola Vila Museu: roteiro de história urbana e património*. Mértola: Associação de Defesa do Património de Mértola.
- Ferro, I. (2010). *Palácio Nacional de Sintra*. Sintra: Quidnovi.
- Figueredo, J. d. (2016). *Museus, Arte e Património em Portugal*. Porto: Caleidoscópia.
- Freitas, D. M. (2016). *Museu Machado de Castro; Memorial de um Complexo Arquitetónico enquanto espaço Museológico (1911-1965)*. Coimbra: Caleidoscópia.
- Heath, R. (2007). *Geometria Sagrada e as Origens da Civilização*. São Paulo: Pensamento.
- Hernández, F. H. (2006). *Planeamientos Teóricos de la Museología*. Gijón: Ediciones Trea, S.L.
- Hudson, T. &. (2013). *Islamic Geometric Design*. United States of America: Eric Broug.
- Khayyam, O. (1859). *Quartetos*. Brasil: Ateliê Editorial.
- Leite, S. (2007). *O Símbolo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica*. Brasil: Ateliê Editorial.

- Leite, S. V. (2007). *O Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica*. Brasil: Ateliê Editorial.
- Maia, M., & Maia, M. (2012). *Tavira Islâmica: Núcleo Islâmico*. Tavira: Câmara Municipal de Tavira.
- Mandel, G. (1978). *Como Reconhecer a arte Islâmica*. Lisboa: Edições 70.
- Martins, J. A. (1995). *Medieval*. Lagos: Concepção gráfica e impressão: NC&G.
- Matos, M. A. (2008). *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa*. Lisboa: Centro Cultural.
- Mckellar, S. (1993). The role of the museum archivist in the information age. In. *Ottawa: Association of Canadian Archivists*, 347-352.
- Melchizedek, D. (2009). *Antigo Segredo da Flor da Vida*. São Paulo: Pensamento.
- Mendes, A. R. (2016). *Olhão fez-se a si próprio*. Olhão: Sul, Sol e Sal.
- Nobre, A. (2008). *Opúsculos Históricas sobre Olhão*. Olhão: Município de Olhão.
- Nouvel, J. (2016). Obtido de <http://www.archdaily.com.br/br/625393/em-foco-jean-nouvel>.
- Orna, E., & Pettitt, C. W. (1998). *Information Management in Museums*. Inglaterra: Gower.
- Pomian, K. (1984). *Enciclopédia Eunadi, Volume 1*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Rae, L. (2015). *Islamic Art and Architecture; Memories of SEJuk and Ottoman Masterpieces*. New Jersey: Blue Dome.
- Romba, S. (2015). *Evolução Urbana de Olhão*. Olhão: Sul, Sol e Sal.
- Saeed, A. (2006). *Introdução ao Pensamento Islâmico*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Sancho, J. D. (1921). Olhão - Uma Vila Cubista. In *Correio do Sul*, , 70.
- Silva, A. M. (2000). *A Gestão da Informação Arquivista e suas Repercussões na Produção do Conhecimento Científico*. Porto: Afrontamento.
- Silva, A. M. (2006). *A Informação: Da compreensão do fenómeno e construção do objecto científico*. Lisboa: Edições Afrontamento.
- Skinner, S. (2015). *Geometría Sagrada; Descrifrando el Código*. Madrid: Gaia Ediciones.
- Sutton, D. (2007). *Islamic Design; A Genius for Geometry*. New York: Bloomsbury.
- Thames & Hudson. (2013). *Islamic Geometric Design*. New York: Eric Broug.
- Thames & Hudson Ltd. (2014). *Islamic Geometric Patterns*. London: Eric Broug.
- Torres, M. T. (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memória artística*. Espanha: Trea.
- Vários. (1998). *Portugal Islâmico: Os últimos sinais do Mediterrâneo*. Lisboa: Pinter Portuguesa.
- Vários. (2005). *O Sistema Museológico Português (1833-1991): Em direcção a um novo modelo teórico para o seu estudo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vieira, C. d. (2009). *Olhão Junho de 1808*. Olhão: Município de Olhão.
- Xavier, A. (2006). *Al-Ghard 1146: Uma viagem onírica ao "Portugal" Muçulmano*. Lisboa: Bertrand editora.