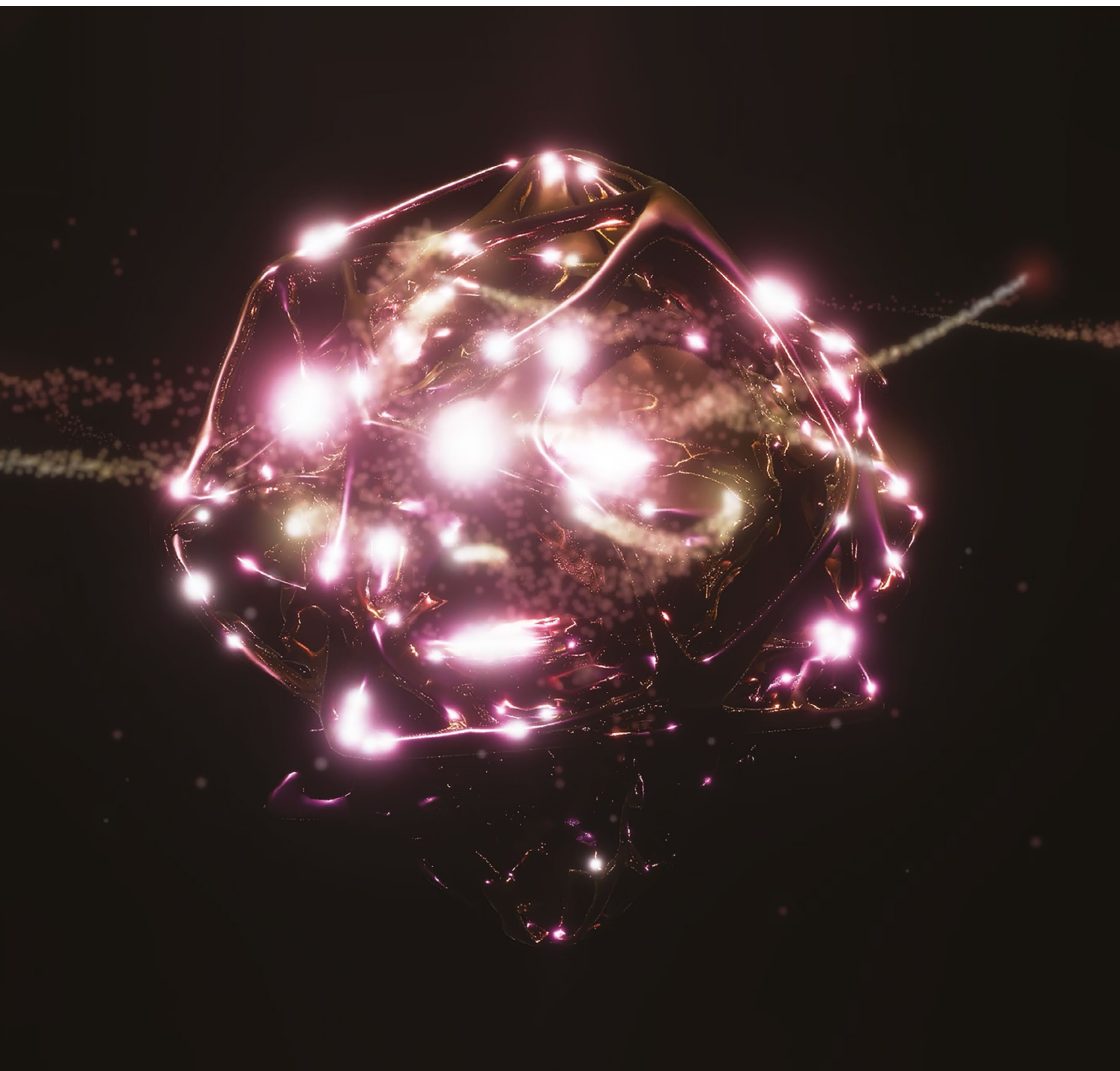


N. 18 September 2024

И | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA





N. 18 September 2024

Instituto de História da Arte
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Published by
Instituto de História da Arte

Contents

Letter from Ernesta Thot.	7
Curatorial correspondence on esotericism, magic and alchemy in art	
Marta Kudelska	
Do nascimento ao abandono.	13
As várias vidas do Palácio da Junqueira em Lisboa	
Margarida Elias	
'Gnawing at stone, feeding rainbows.'	41
Aquatic imagination and reparative reading of myths	
Anna Markowska	
Antes do Muro: a <i>Pintura Assunção de Nossa Senhora</i>	65
Dordio Gomes na Igreja de N.ª Sr.ª do Perpétuo Socorro (Porto, 1953)	
Patrícia Tonel Monteiro	
Laura Castro	
Eduarda Vieira	
Francisco Gil	
Dare to imagine.	93
An exercise in recapturing the Past of the East	
Adam Pacholak	
Contributors	101

Contributions

ABSTRACT

The aim of this article is to introduce the figure of Ernesta Thot. She is the protagonist of a research and curatorial project that has been ongoing since 2020. It involves the successive construction and reconstruction of Ernesta Thot's life, but also, through her character, an exploration of the relationship of modern and contemporary art to romantic, alchemical, esoteric and magical traditions. The project, whose protagonist is Ernesta Thot, is structured around ideas of art-based research. It is also an attempt to answer the question of how to build and use fiction, imagination and confabulation, but one that draws on the reality around us, in the construction and telling of art history? To date, three projects have been published on the life of Ernesta Thot: a residual biography, a fable and a visual-textual collage about the tarot. The article presented here, together with the accompanying film by artist Yana Maroz, is the next stage of this project. This time its aim is to encourage readers to establish a letter-writing relationship with Ernesta Thot and to participate in the construction of a story about her.

keywords

MARTA KUDELSKA
ERNESTA THOT
ALCHEMIST
CONTEMPORARY ART
ART RESEARCH BASIC
ESOTERICISM ART
OCCULT ART
SPIRITUALIST ART
HERSTORY
CURATORIAL PROJECTS

ORCID: 0000-0001-5436-3075

<https://doi.org/10.34619/utuj-4i3w>

Letter from Ernesta Thot

curatorial correspondence on esotericism, magic and alchemy in art

MARTA KUDELSKA
Institute of Culture
Jagiellonian University

Ernesta Thot came into my life by chance as a result of a sense of meaninglessness, fatigue, disappointment, but also by my own impotence. It was the year 2020 and I was trying to write an article where the alchemical process would be a metaphor to explain the different stages of the curator's creation of an exhibition. I remember getting tangled up in my own thoughts like a spider web and not being able to sort out the associations and threads in my head. The traditional method of academic writing, with its inherent stages: an introduction with the state of the research, an outline of the most important threads in the paper, detailed argumentation, and a clear conclusion, seemed to me at the time something at odds with my intuitive and expressive understanding of my chosen topic. However, the biggest problem I had was that outward appearance of objectivity created by the impersonal narrative often desired in academic texts, which limited my imagination. I found this rigid, scholarly form to be something that was completely incompatible with what I wanted to write. For a while I kept trying. I started writing new sentences, looked for quotations, thought about a gradually developing argument. However, at some point I decided that I was done. I realised I couldn't write it like that. Somehow, this rigid form overwhelmed me; this form was not my form. It didn't correspond to what I wanted to tell. It was unable to reflect me or my thoughts and feelings.

I thought about whether I could tap into what had been gathering inside me over such a long time, and with each passing day I felt this strange, unnamed force was increasingly looking for a way out. It began in conversations with my artist friend Jakub Woynarowski and our discussions about alchemy, magic, conspiracy theories,

and works of art that did not fit into the canon of academic teaching. That is, all the things that have fascinated me since I was a child. Added to this was my girlish interest in the women of the past, which sparked my imagination and spurred me on to find the traces they had left behind. Then it occurred to me that the sources of this text on alchemy and curating are, after all, right there in all these memories and that I need a guide to help me find my way through it all. This is how she was born: Ernesta Thot. A mad curator, a lunatic, a romantic who believed that she was able to show through her work another, more magical, and irrational side of our reality.

Ernesta came to me like the characters in *The Laugh of the Medusa*, 'from afar: out of time, out of the wilderness' (Cixous 1993, 149), becoming a guide who would help me sort out and connect seemingly incompatible elements. Ernesta was to become a link between my fascinations, intuition, and scientific research. So I searched for a name for her and it, like herself, appeared suddenly and very intuitively. Thot is the ancient Egyptian god of the moon and wisdom, and was also the patron of the arts. He was the one who invented magical formulas and spells and was responsible for being the link between the worlds of the living and the dead. His Greek counterpart was Hermes, who also knew magic, and who had knowledge of all the mysteries of the world. For the alchemists, Thot and Hermes merged into one: Hermes Trismegistos.

Ernesta thus became not only a guide for me, but also a *parler-femme* as described by Lucy Irigaray in her book *This sex which is not one* (Irigaray 1985), which allowed me to approach the subject I was interested in in a completely different way. A text that was originally intended to be about the alchemical metaphors of curating became the story of a curator who traced the relationship between modern art and alchemy, magic and esotericism. So when I sat down to write this text with the assumption that Ernesta would, in a sense, be the character whose conviction about the relationship between curating and alchemy I was trying to describe and explore, everything began to fall into place. The energy between my head and my hands on the keyboard began to circulate faster. It turned out that all I needed to do was to change my form of writing, to move away from the learned and automatic. This is how the first text about Ernesta was written, which also became the beginning of a larger project about her. This text, published under the title 'The Alchemical Life of Ernesta Thot — A Romantic Heroine of Art' (Kudelska 2020, 73-93), appeared in print in 2020. It was structured in a dozen or so paragraphs in the form of small stories about Ernesta Thot's concepts, into which were woven the contributions of various scholars of art and alchemy. These overlapped with what was close to me and my protagonist. The same year also saw the publication of a grotesque fairy tale dedicated to Ernesta's childhood, inspired by illustrations by the Polish artist Alex Urban (Kudelska 2020b, 53-59). A year later, Ernesta Thot's next adventure was published 'Droga Ernesty

Thot — kuratorska podróż przez Arkana Wielkie tarota’ (Kudelska 2021, 148-163). Her story was inspired by the symbols found in the individual tarot cards that make up the Major Arcana. Each card was created by Jakub Woynarowski and referred to a selected work of modern art. The text that accompanied it referred to its meaning and wove further elements of Ernesta Thot’s story into it.

So who is Ernesta Thot, and what is she actually talking about? The answer to this question emerges between two elements: imagination and history, fiction and truth. Ernesta combines existing narratives and research on alchemical, magical, and esoteric themes in art with literary fiction. It is an activity that could be patronised by Monica Prendergast’s thought that ‘art is magic because it is born of a lie, being the truth’ (Prendergast 2006, 376). Ernesta refers to what exists, but also exploits any cracks in the official scientific discourse, any fissures, insinuations, uncertainties. It is these that she fills with her stories by connecting them on the basis of free and intuitive associations. In doing so, she draws attention to that which is marginalised in art history for being considered too irrational, strange, uncanny. She thus creates a magical, uncanny tale of alchemical, magical, and esoteric themes in art history, based on insinuations that have their origins in research and history. Ernesta is thus a bit of a spectre, outside of time, outside of history, who ‘defies both life and death. [She] joins the world of the living, breaks time out of its framework to prevent it from flowing peacefully’ (Idziak 2011, 294).

Such an attempt to engage with the world is the latest activity dedicated to another part of Ernesta Thot’s story, which involves writing her a letter. Why a letter? It could be said that today, in the age of text messages and emails, the letter is a literary form that is dying. Writing letters requires time, concentration, thinking about the individual words. However, letters are, as the Polish poet Maria Pawlikowska-Jasnorzewska wrote, ‘made of fire’ (Pawlikowska — Jasnorzewska 1927, 89). They contain emotions that are easier to articulate in words and allow us to express ourselves more clearly, to establish a closer relationship between sender and recipient. Letters allow us to be more fervent with our words and writing a letter requires commitment. This affective formula, then, is one that affords us more than a quick superficial contact. The letter, too, is that symbolic fire that makes it easier to describe and share our fascinations and discoveries. The moment of writing a letter stops us in the world, but also enables us to understand our existence more fully.

But what to write to Ernesta about? In the short film published here, thanks to the work of visual artist Yana Maroz, we can hear Ernesta and get to know a fragment of her story. In it, Ernesta tells her story, shares her doubts, her powerlessness, but also her dreams and her unquenchable thirst to discover new worlds. However,

by her own admission, today she remains a female spectre, albeit one who continues to claim her 'entrance into the world and history' (Cixous 1993, 168). When writing a letter to Ernesta, one can ask her anything: about alchemy, about magic, about herself. One can also offer her advice, tell her a story, or point out a path she could take between the worlds of the living and the dead.

So I encourage you to support this project and write a letter that will certainly not go unanswered and will certainly contribute to the next instalment of Ernesta Thot's activities. When will this happen? This is probably only known by Ernesta, who is making her way through the forgotten realms of our reality.

Address:

'Dla Ernesty Thot'

Marta Kudelska

Instytut Kultury

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej

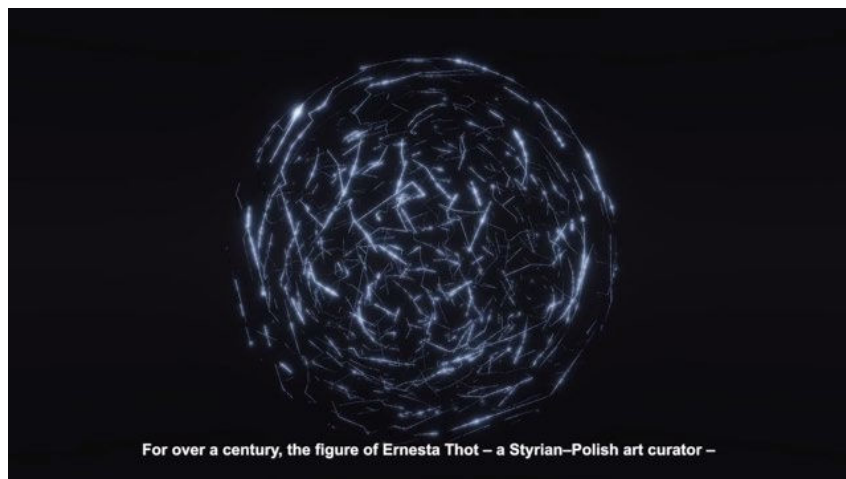
Uniwersytet Jagielloński

Ul. Profesora Stanisława Łojasiewicza 4

30-348 Kraków, Polska.

Special thanks to Dr Marcin Laberschek, without whom neither this film nor Ernesta's subsequent adventures would have been made.

Special thanks also to Yana Maroz, who let Ernesta speak and prepared the film presented here.



If the video is not playing properly, please access it through the following link:
www.youtube.com/watch?v=FLvI3YuwXVg

References

- Cixous, Hélène. 1993. 'Śmiech Meduzy'. in *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 4/5/6: 147-166.
- Idziak, Urszula. 2011. 'Dziedzictwo śmierci — Ricoeur i Derrida'. *ARGUMENT* 1,2: 291-300.
- Irigaray, Lucy. 1985. *This sex which is not one*, New York: Cornell University Press.
- Kudelska, Marta. 2020, 'The Alchemical Life of Ernesta Thot — A Romantic Heroine of Art'. In Kostera, M and Woźniak, C. eds. 2020. *Aesthetics, Organization, and Humanistic Management*. New York, London: Routledge, 73-93.
- Kudelska, Marta, 2020b. 'The Childhood of Ernesta Thot'. *Pavilionesque. Art&Theatre Magazine*. 3: 52-59.
- Kudelska, Marta, 2021. 'Droga Ernesty Thot — kuratorska podróż przez Arkana Wielkie tarota'. *Elementy. Sztuka i design* 1: 148-163.
- Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria. 1927. 'Listy', in *Wachlarz. Zbiór poezji dawnych i nowych*, Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka.
- Prendergast, Monica, 2006. 'Found poetry as literature review: Re-search poems on audience and performance'. *Qualitative Inquiry*, vol. 12, no. 2: 369-388.

ABSTRACT

In this article we will cover the history of the Junqueira Palace, from its construction to the moment it was acquired by the Portuguese State. We will follow the way in which this building had different owners and occupants, resulting in the designations for what it is known, Patriarch's Palace and Burnay Palace. Each of the owners gave it their own taste, visible in the architecture, interior decoration, and garden design. We will begin with the construction of the building by order of D. José César de Meneses, knowing that, after 1755, it was rented by the Church, starting to function as the summer palace of the Patriarch of Lisbon. In 1853, it was acquired by Manuel Pinto da Fonseca, a slave trader known as «Monte Cristo». It was later in the possession of D. Sebastião de Bourbon (a member of the royal family), being acquired, in 1882, by the Count of Burnay — who was the owner who had the greatest impact on the building's history. Finally, we will continue to the present day, remembering the urgency of defending, preserving, and giving new life to this building.

RESUMO

No presente artigo iremos abordar a história do Palácio da Junqueira, desde a sua construção até ao momento em que foi adquirido pelo Estado *Português*. Iremos acompanhar a maneira como este edifício foi tendo diferentes proprietários e ocupantes, traduzindo-se nas designações que nele perduram, de Palácio do Patriarca e de Palácio Burnay. Cada um dos proprietários imprimiu-lhe o seu gosto, visível na arquitetura, na decoração dos interiores, e desenho dos jardins.

Começaremos com a construção do edifício por ordem de D. José César de Meneses, sabendo-se que, depois de 1755, foi arrendado pela Mitra, passando a funcionar como palácio de Verão do Patriarca de Lisboa. Em 1853, foi adquirido por Manuel Pinto da Fonseca, negociante de escravos conhecido como «Monte Cristo». Esteve depois na posse de D. Sebastião de Bourbon (membro da família real), sendo adquirido, já em 1882, pelo Conde de Burnay — que foi o proprietário que teve maior impacto para a história do edifício. Por fim, iremos seguir até à atualidade, lembrando a urgência de defender, preservar e dar uma nova vida a este edifício.

keywords

ARCHITECTURE
DECORATIVE ARTS
PATRIMONY
BOURGEOISIE
HOME BIOGRAPHY

palavras-chave

ARQUITETURA
ARTES DECORATIVAS
PATRIMÔNIO
BURGUESIA
BIOGRAFIA DE CASA

ORCID: 0000-0001-6500-4481

<https://doi.org/10.34619/cma5-wfc2>

Do nascimento ao abandono

As várias vidas do Palácio da Junqueira em Lisboa

MARGARIDA ELIAS
Instituto de História da Arte
NOVA FCSH / IN2PAST

Introdução

Alvo de uma recente polémica na comunicação social pelo seu estado de abandono, o palácio da Junqueira é o objeto desta reflexão.

O presente texto pretende ser um novo passo na investigação sobre o palácio, embora, assumidamente, ainda não tenha o carácter de profundidade que julgamos que o edifício mereceria vir a ter — idealmente ser-lhe-ia dedicada uma tese de doutoramento ou um volume assinado por vários especialistas, em que se pudesse estudar o edifício nas suas diferentes vertentes, quer cronológicas, quer arquitetónicas, decorativas, paisagísticas, urbanísticas e socioculturais. Neste sentido, iremos cingir-nos a uma abordagem sobretudo cronológica, na qual iremos analisar a evolução do edifício à medida que foi mudando de proprietários ou inquilinos, concentrando-nos sobretudo nos anos entre 1701, quando o terreno foi aforado a D. José César de Meneses, e 1940, quando o edifício foi adquirido pelo Ministério das Colónias.

Iremos também, contudo, problematizar a questão da salvaguarda do património, visto que este palácio, classificado como Imóvel de Interesse Público desde 1982¹, mas desocupado desde 2018, tem vindo a degradar-se, sendo alvo de atos de vandalismo e já tendo perdido parte do seu recheio decorativo. A atual situação tem gerado grande polémica, com impacto nas notícias e reportagens dos vários meios de comunicação social, incluindo a televisão e as redes sociais.

Ainda em 2008, no blogue do Fórum Cidadania Lisboa, denunciava-se o facto de o palácio ser uma das «jóias» que se estavam a esboroar «paulatinamente», a pro-

¹ Decreto n.º 28/82, *Diário da República*, 1.ª série, N.º 47, de 26 de Fevereiro de 1982.

pósito de uma exposição fotográfica realizada pelo Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), na qual se poderiam ver imagens que recordavam «o auge da casa, que continua bela, mesmo que há muito privada do fabuloso recheio com que Henri Burnay a enriqueceu em vida»; porém,

infiltrações decorrentes de problemas nas coberturas danificaram parte dos seus interiores, profusamente decorados — (...). A celebrar o seu 125.º aniversário, e sem verbas para uma intervenção de fundo no edifício, o IICT tem vindo a recuperar o possível, ao ritmo possível (Morais 2008)².

Em 2020, o Fórum apresentou um pedido de esclarecimentos à Direcção-Geral do Tesouro e Finanças sobre o que se pretendia fazer, visto que o edifício estava a deteriorar-se «a olhos vistos, fruto do total abandono a que foi votado pelo Estado, (...) com janelas “abertas à destruição”» (Cidadania Lx 2020). Em 1 de Julho de 2021, o mesmo grupo alertava para o facto de já terem «desaparecido as telas que decoravam as paredes do antigo salão de festas do Palácio Burnay» (Cidadania Lx 2021). Entretanto, no *Expresso*, José Miguel Júdice chamava a atenção para a denúncia do Fórum Cidadania Lx de que o Palácio Burnay, na Junqueira, que é propriedade do Estado, fora vandalizado (Júdice 2021).

Em Janeiro de 2022, o Fórum fez uma recolha de fundos para «pagamento de providência cautelar pelo Palácio Burnay e contra o Estado» (Cidadania Lx 2022)³, o que foi alcançado. Em Março, era notícia no *Público* que o Tribunal Administrativo do Círculo de Lisboa exigira que os Ministérios da Cultura e das Finanças travassem a degradação do Palácio (Moreira 2022). Em 26 de Maio de 2023, um artigo assinado por Samuel Alemão dizia que o edifício fora «esquecido pelo Estado», sendo «cenário de vídeos para “influenciadores”». Notava que, apesar de, havia mais de um ano «o tribunal ter ordenado (...) o encerramento das janelas», continuavam «a ser frequentes as intrusões no edifício classificado», estando o «interior rico (...) à mercê do vandalismo» (Alemão 2023). Em Abril de 2023, no *site* noticioso *NiT*, um artigo, acompanhado de reportagem fotográfica, contava que neste palácio se tinham dado «as melhores festas universitárias de Lisboa» e apresentava a «*urban explorer*» Rita Constantino a visitar este espaço (Lopes 2023). Em 18 de Junho de 2023, na *Sic Notícias*, ainda se dizia que o espaço continuava a «servir de dormitório», tendo a Polícia de Segurança Pública realizado várias operações de detenção (SIC Notícias 2023).

Chegados a Janeiro de 2024, já após a queda do Governo presidido por António Costa (Novembro de 2023), foi anunciada a reabilitação do Palácio Burnay, para instalar a empresa Museus e Monumentos de Portugal, criada para gerir o património museológico e arquitetónico (XXIII Governo — República Portuguesa. 2024).

² A Associação Fórum Cidadania Lx foi fundada em Agosto de 2021, mas teve origem em 2003, quando um grupo de cidadãos se uniu em torno da defesa da casa de Almeida Garrett, avançando com a criação do blog *Cidadania Lx*. Cf. *Cidadania Lx* [<https://cidadania.org>], consultado a 24 de Junho de 2024.

³ Nessa altura, o grupo era dirigido por Paulo Ferrero, Bernardo Ferreira de Carvalho, Maria Ramalho, Miguel de Sepúlveda Velloso e Nuno Caiado.

Na internet, continuaram a surgir publicações sobre o tema. Em 14 de Janeiro de 2024, na conta do Youtube *Bros of Decay*, foi publicado um vídeo com o título de «Hidden abandoned palace in Portugal’s capital, Lisbon | Burnay Palace» (149 055 visualizações) e, pouco depois, em 11 de Fevereiro, foi publicado um vídeo no Youtube, na página *Exploring with Jake*, sobre este «Abandoned palace», que tem hoje (24 de Junho) 21 mil visualizações (Bros of Decay 2024; Exploring with Jake 2024).

Breve Fortuna Crítica

Iremos agora iniciar a história deste edifício, que remonta ao início do século XVIII. Designado por Palácio dos Patriarcas ou Burnay, é um edifício situado na rua da Junqueira, uma das ruas de Lisboa conhecidas pela presença de vários palácios e casas nobres — razão pela qual Frederico Perry Vidal a apelidou de «via aristocrática» (Vidal 1955: 55). Trata-se de um edifício cuja construção se iniciou na primeira metade do século XVIII, tendo sofrido obras que o foram alterando, até meados do século XX, e mesmo posteriormente.

Embora não haja um estudo de fundo, o edifício tem sido objeto de diversas publicações. Reportando-nos aos historiadores, ou investigadores, que escreveram sobre ele, a primeira referência de maior relevo vai para Norberto de Araújo, no Fascículo 4 do *Inventário de Lisboa*, que considerou que ele era «(...) mais original do que belo, não constituindo espécime arquitectónico de qualquer época ou estilo (...)» (Araújo 1946: 1936). O outro autor que escreveu sobre este palácio foi José-Augusto França, no primeiro volume do livro *A arte em Portugal no século XIX*, dando uma avaliação sucinta e depreciativa: «é extravagante, bem alheio às regras de arte ou tradições de gosto» (França 1990: 355). De facto, estes autores apontam para a arquitetura eclética deste palácio, resultante não só do facto de ter sofrido alterações ao longo dos seus trezentos anos de história, mas também do gosto romântico que o alterou exterior e interiormente, sobretudo no tempo de Manuel Pinto da Fonseca e do Conde de Burnay.

A primeira historiadora que trouxe uma análise de maior profundidade foi Raquel Henriques da Silva, na sua tese de doutoramento, dedicada ao tema *Lisboa Romântica* (1997). Muito embora outros autores já tivessem notado que o edifício tinha uma fundação setecentista (Araújo 1946: 35; Vidal 1955: 114), foi ela a primeira a observar que este palácio apresenta uma configuração idêntica à que possuía no final do século XVIII: «o edifício existente mantém, no exterior, o essencial da sua traça (...) que, em termos de volumetria, se constitui com um quadrado com quatro torreões destacados nos ângulos e cúpula central» (Silva 1997: 78-9).

O trabalho de maior envergadura neste âmbito, que, contudo, não esgotou o tema, corresponde à tese de mestrado de Giulia Rossi Vairo, sobre *La Collezione Burnay nel Museo Nacional de Arte Antiga di Lisbonna* (2001), parcialmente publicada no catálogo *Henri Burnay: De banqueiro a coleccionador*, coordenado por Maria Antónia Pinto Matos, para uma exposição realizada na Casa-Museu Anastácio Gonçalves (2003). Sendo o assunto da tese e da exposição a personalidade de Henri Burnay, e a sua atividade de colecionador, o palácio foi trabalhado sobretudo para a época em que foi habitado por este membro da alta burguesia.

Entre os Saldanhas e D. César de Meneses

O sítio da Junqueira é mencionado na documentação desde o tempo do rei D. Dinis (1261-1325), quando o monarca doou esta localidade a D. Urraca Pais, abadessa do mosteiro de S. Dinis, de Odivelas. Esta zona passou depois a integrar a Quinta das Caldas, que constituiu o dote de D. Joana de Albuquerque, pelo casamento com Aires de Saldanha (1542-1605), 17.º vice-rei da Índia, ficando vinculada ao Morgado da Junqueira, instituído nessa época. Desde o século XVIII, a antiga estrada de Belém, que ligava o princípio da Calçada de Santo Amaro ao da Calçada da Ajuda, passou a designar-se por Rua da Junqueira (Cortez 1994: 482; Lamas 1922: 7-8; Ribeiro 1939: 16-17).

Em 1701, João de Saldanha de Albuquerque (c. 1640-1723), presidente do Senado da Câmara de Lisboa, obteve do rei D. Pedro II (1648-1706) um alvará pelo qual teve licença para aforar umas «tantas braças de terreno á face da estrada, desde as Escadinhas de Santo Amaro até Belem, para se aumentarem os rendimentos do morgado (...)» (Lamas 1922: 8; Cortez 1994: 482). Desde então, foram-se erguendo no lado Norte da Junqueira diversas casas nobres, com jardins e terraços, de onde os proprietários podiam usufruir as vistas do Tejo, sendo esse o caso do palácio que vamos agora estudar.

A origem do Palácio do Patriarca/Burnay está nas casas nobres que D. José César de Meneses (1681-1755), principal da Sé de Lisboa e irmão de Vasco Fernandes César (1673-1743), primeiro conde de Sabugosa, mandou construir em terreno aforado a D. João Saldanha de Albuquerque, avô do primeiro conde de Ega, em 1701. A construção terá ocorrido antes de 1727, na medida em que o palácio figura na *Planta topographica da marinha* de Lisboa, feita nesse ano, por Carlos Mardel (1696-1763)⁴ (Ribeiro 1939: 24). Nessa planta, a propriedade é identificada com o nome de «q.ta de Jozeph Cezar», apresentando o corpo central e os dois laterais,

⁴ *Planta topographica da marinha das Cidades de Lisboa Occidental, e Oriental, desde o Forte de S. Jozeph de Riba-mar té o Convento do Grilo. feita no anno de 1727*, Carlos Mardel, Museu de Lisboa, MC.DES.1403.

voltados para Sul, tal como ainda existem, mas sem os dois corpos laterais do lado Norte, que serão posteriores. Ulteriores serão ainda os jardins, que, no entanto, já existiriam em 1734 (Cortez 1994: 484).

O Palácio do Patriarca

Pouco se sabe acerca do edifício no período anterior ao Terramoto de 1755, mas é sabido que, após esse ano, o palácio foi arrendado pela Mitra, passando a funcionar como palácio de Verão do terceiro cardeal-patriarca de Lisboa, D. Francisco de Saldanha da Gama (1713-1776). Este era filho de João de Saldanha da Gama (1674-1752) e de D. Joana Bernarda de Noronha e Lencastre (1686-1752), irmã de Vasco Fernandes César, e, por isso, sobrinho do primeiro proprietário. Foi porcionista no Colégio Real de Coimbra, sendo prelado da Igreja Patriarcal (1743) e depois principal (1755), elevado a cardeal pelo Papa Benedito XIV (1756) e patriarca desde 1759, com cerimónia de Sagração realizada na Capela da Junqueira (Castro 1763: 161-2).

No ano de 1758, o palácio teve obras sob projeto do arquiteto Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785). De acordo com o estudo realizado por Mónica Queiroz, nesse ano foi realizado um contrato de uma sociedade de mestres-de-obras para fazer «hum quarto que/ o Eminentíssimo Cardeal Saldanha Patriarca de Lisboa havia/ destinado a serventias de novo no Palácio em que asis/ te no sitio da Junqueira», conforme «plantas e alçados do Architetto Mathe/ us Vicente de Oliveira» (Queiroz 2013: 226-8). As obras referem-se à construção de um quarto e de alojamentos para os criados. Mateus Vicente executou também plantas para a edificação das cocheiras e dos palheiros, anexos ao palácio. Estes novos corpos terão sido erguidos a norte do corpo central e a este do corpo lateral, como se pode depreender da planta de Lisboa de Duarte Fava (1772-1826), em 1807⁵.

Em 1763, o edifício ficou representado numa *Vista e perspectiva da Barra Costa e Cidade de Lisboa*, de Bernardo de Caula, identificado como «Palacio do Cardeal Patriarcha». Já nesta altura o edifício apresentava uma configuração exterior muito próxima, no essencial, daquela que hoje se pode ver, com um corpo central torreado, muito embora o coroamento das torres fosse feito por coruchéus e não por cúpulas, como é atualmente — torres que Mário Ribeiro comparou às da Igreja de São Vicente de Fora (cf. Ribeiro 1939: 24).

Após a morte do Patriarca, em 1 de Novembro de 1776, o edifício regressou aos herdeiros de D. José César de Meneses, sendo descrito numa vistoria realizada em 22 de Agosto de 1778, por requerimento de D. José César de Menezes (1763-1839), segundo marquês de Sabugosa:

⁵ Fava, Duarte José, *Carta topographica de Lisboa e seus suburbios comprehendendo na sua maior extensão desde o Convento dos Religiosos Barbadinhos Italianos athé a Bateria do Bom Successo e na maior largura desde o Terreiro do Paço athé o Campo Pequeno*. Lisboa: Casa do Risco das Obras Públicas, 1833.

hum nobre Palacio que conta de Sua Entrada nobre em plano bacho com todas as acomodaçoens percizas: Palheiro Cavallarices Coxheiras Cozinha Cazas Compitentes a mesmas oficinas: Com quatro tourres e dois jardins que gorneçem o prospetto do ditto palácio: hum a parte puente e outro a parte nacente. Como tambem huma nobre Irmida gornecida de tres altares que em todas se selebra o Cocarficio da Missa e Suas tribunas todas m.to be, gornecidas de Ornatto o mais Compelto que se pode Ejzicutar: Com tambem outra Irmida que fica mística a Salla vaga tam bem m.to bem acabada. Na ejzicução da mesma como tambem huma lgrande Caza de livraria com sua varanda que da serventia para o Segundo Corpo da ditto Caza toda guarnecida de piraes de madeira de forro com seus Ornamentos de pitia (?) amarello e na mesma com seu tetto gornecido de Molduras todas douradas com hum nobilicimo painel no meyo gornecido de ornatos de pintura tudo munto bem Compelto e a porpução desta todas as mais sallas Compitentes e o ditto palácio e Cazas perçisas de acomodaçoens e no Sentro desta palacio a parte Norte huma porção de terra com Suas Lorangeiras e hum grande Lago de Peixhes e logo mais a parte do norte huma gasgatta com seu Lago na bazi e tambem mística a esta gasgatta huma Caza que Servia de Enfermaria e ao Outro Lado Cazas de acumudaçoens dos griados e a parte do Nascente huma Cavalharice e seus palheiros e tudo Bem visto (...)⁶.

Deste modo, como antes referimos, o edifício que vemos hoje é, essencialmente, o mesmo do final do século XVIII — sobretudo no que respeita ao lado Sul. No exterior, temos uma fachada de disposição simétrica, a partir de um corpo central, composto por quatro corpos torreados, a que se adossam duas alas laterais de piso único, existindo um amplo jardim na fachada posterior, com laranjeiras, que nesta época eram usuais nas quintas de recreio. Como atrás dissemos, a continuidade entre a casa nobre do século XVIII e o palácio atual já foi observada por Raquel Henriques da Silva, em 1997:

(...) E se desapareceram, entretanto, os coruchéus prismáticos que coroavam as torres e a cúpula foi alteada, o ritmo dos vãos e a sua molduragem não teve qualquer alteração, o mesmo acontecendo com a particular solução de entrada, superfície torneada superfície torneada que avança sobre a planimetria da fachada, forrada a cantaria de junta unida. De um lado e outro, o plano da fachada prolonga-se num extenso piso térreo, ritmado por vãos rectangulares e sobrepujado de balaustrada, que termina em torreões, repetindo os centrais (Silva 1997: 78-9).

⁶ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Desembargo do Paço, Maço 198, Doc. 36, in Silva 1997: 631-2.



Fig. 1 *Vista da cidade de Lisboa tomada da Junqueira*, Henri L'Évêque, 1815. Museu de Lisboa. MC.GRA.0263

A mesma configuração pode ver-se na *Vista da cidade de Lisboa tomada da Junqueira*, de Henri L'Évêque (1769-1832) (1815, Museu de Lisboa) [Fig. 1], e, em 1843-1844, numa imagem publicada no *Universo Pitoresco*, em que o edifício é descrito como um

palácio, que serviu de residência aos patriarcas de Lisboa durante muitos anos, até que esta se transferiu para o mosteiro de S. Vicente de Fôra em 1833. Aquelle bello palácio, cujos ângulos rematam em quatro torreões pyramidaes, e de cujo centro se levanta uma alta cúpula, ergue-se entre dois espaçosos jardins guardados de balaustres de pedra⁷.

Em 1818, funcionou no palácio o Seminário ou Colégio de São João Baptista, do padre Fernando Tschernay, estando o edifício depois disponível para ser arrendado. Note-se que, entretanto, o domínio direto do terreno continuava a pertencer à família dos condes da Ega, aos quais pagavam foro do prazo os condes de São Lourenço e marqueses de Sabugosa. Em 26 de Abril de 1850, fez-se

⁷ *Universo Pitoresco*, Vol. III, 1843-1844, p. 17.

um contrato entre o quarto conde da Ega, Antão José Joaquim de Saldanha e Albuquerque Matos Coutinho e Noronha (1794-1855), e Joaquim Antônio Marques, ourives, em que o segundo ficava na posse desse foro em troca de inscrições da Junta do Crédito Público, de valor equivalente⁸.

O Palácio do «Conde de Monte Cristo»

No final de 1853, o palácio foi adquirido pelo financeiro e comendador Manuel Pinto da Fonseca (1804-1855), apelidado de «Monte Cristo» e considerado «o mais proeminente traficante de escravos do centro-sul do Brasil no tempo da ilegalidade» (Mesquita 2022: 123). Nasceu em Moure (Felgueiras), filho de Francisco Pinto Lemos e de Violante Ribeiro da Fonseca (1777 - c. 1865). Chegou ao Brasil em Setembro de 1825, tornando-se caixeiro da firma de Antônio Francisco Leite, no Rio de Janeiro. Terá depois criado uma sociedade com Luiz Gomes dos Santos, a firma Luiz Gomes dos Santos & Comp., fechada em Dezembro de 1834. Em 1835, associou-se aos irmãos mais novos, Antônio e Joaquim, e mais tarde também a Inácio, tendo sido desde então que a sua atividade começou a estar mais evidentemente associada ao tráfico de escravos. Na década de 40 já era notório como comerciante de escravos, tendo ascendido à «boa sociedade imperial», e tornando-se membro da Ordem III de São Francisco de Paula e, em 1844, comendador da Ordem da Rosa (Mesquita 2022: 125). Em 1849, casou-se com Maria José Pacheco da Fonseca, falecida pouco tempo depois (em 1850).

Com a legislação brasileira de criminalização do tráfico de escravos, nomeadamente a lei Eusébio de Queiroz, promulgada em Setembro de 1850, «a sorte do traficante estaria virando. Manoel Pinto da Fonseca tornou-se, em 1851, um dos maiores inimigos dos órgãos repressivos do Estado imperial» (Mesquita 2022: 139)⁹. Em Fevereiro, teve de regressar a Portugal, aonde chegou «com pompa de grande capitalista», comprando diversos imóveis em Lisboa e no Porto e fazendo também doações a estabelecimentos de caridade. Segundo João Pinto de Carvalho (Tinop), era um «cínico jouisseur que comia em baixela de prata Renascença, bebia chá em taças de ouro (...)», vivendo «com grande fausto no Palácio Palmela, no Calhariz» (apud Capela 2007: 230¹⁰).

De acordo com *O Ocidente*, «chegando do Brazil a Lisboa com uma riqueza colossal, no tempo em que o *Conde de Monte Christo*, de Dumas pae, tinha a voga (...), recebeu a alcunha de *Monte Christo*, o nome tomado por Edmundo Dantês (...)

(s.a. 1881: 148). Nas palavras de Camilo Castelo Branco, n' *O carrasco de Vitor Hugo José Alves*, eram as mulheres que o «cognominavam *O Conde de Monte Cristo*»

⁸ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Documentos relativos à administração de Imóveis, Cx. 77.

⁹ Note-se que, apesar de o tráfico de escravos ser ilegal desde 1830, ele continuou a existir. Pela Lei Feijó, de 1831, foram tornados livres os escravos importados de África; pela Lei Eusébio de Queirós, de 1850, foi abolida o tráfico internacional de escravos; mas a escravatura só foi abolida no Brasil em 1888, através da Lei Áurea. Cf., por exemplo, Gomes, Alessandro Martins. 2019. *A abolição da escravatura no Brasil e as leis imperiais sobre a escravidão (1831-1888): Perspectiva histórica*. Universidade de Évora (Tese de Doutoramento). No caso português, a extinção da escravatura deu-se em 1869, apesar de já existir antes legislação nesse sentido, datada de 1761, determinando o fim da escravatura em Portugal, mas não nas colónias.

¹⁰ *Lisboa de Outrora*, 2.º Vol., Lisboa, 1938: 193.



Fig. 2 Fachada principal do Palácio da Junqueira. Fotografia do autor. 2022.

¹¹ No jornal *O Nacional* (11.9.1851) anunciava-se que ele pretendia obter o título de conde, em troca de dinheiro aplicado em estabelecimentos de caridade. Cf. Capela 2007: 229.

¹² ANTT, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Propriedades, Palácio da Junqueira, Aquisição do Palácio da Junqueira, Cx. 64, Doc. 41.

(apud Capela 2007: 230). Em Portugal, restabeleceu a sua firma, fazendo negócios com empresas francesas e inglesas. Contudo, não conseguiu «comprar o título de Barão, devido à resistência de parte a nobreza portuguesa e a diplomacia britânica» (Mesquita 2022: 136)¹¹. No final de 1853, Manuel Pinto da Fonseca adquiriu o Palácio da Junqueira, continuando a pagar o foro a Joaquim Antônio Marques, de acordo com a escritura lavrada em 14 de Junho de 1854¹². Segundo Norberto de Araújo, terá alterado e ampliado o edifício: «transformou-o quase completamente, mesmo no exterior, que foi sensivelmente alterado, fazendo demoler muito da traça primitiva (...)» (Araújo 1946: 35).

Exteriormente, as alterações terão sido sobretudo nas cúpulas das torres e na criação de um zimbório sobre a cúpula central [Fig. 2]: «Esta construção perdeu externamente o carácter antigo quando o seu proprietário Manuel Pinto da Fonseca ali

procedeu a grandes obras, destruindo por essa ocasião as coberturas ponteagudas dos quatro pavilhões» (s.a., 1928: 29). Por outro lado, terá sido no seu tempo que foram construídas as duas alas laterais do lado Norte, onde foram edificadas estufas, formando dois jardins interiores a este e oeste do corpo central — como se pode ver numa planta do palácio figurada no mapa de Lisboa de Filipe Folque (1800-1874), datado de 1856-1858. Mas, no essencial, continuaram a existir «quatro tourres e dois jardins», um a poente e outro a nascente, existindo a norte uma «porção de terra» com um lago. As alterações ocorreram certamente no interior, quanto mais não fosse no que toca a decoração, visto que foi em 1855 que houve uma primeira intervenção do estucador Rodrigues Pita na Sala de Baile, para onde este concebeu medalhões alusivos à Música. Nos estuques, nesta fase, participou também José Moreira, o *Francês*, tendo como ajudante Antônio de Amorim (Leite 2018: 154).

Da passagem de Manuel Pinto da Fonseca pelo palácio terá ficado também uma decoração do teto do escritório, com pinturas de paisagens, uma delas figurando o palacete da Quinta do Relógio¹³, que o negociante adquirira, em 1854, ao Conde de Redondo, José Luís de Sousa Coutinho Castelo Branco de Sousa e Menezes (1797-1863). O edifício, em estilo neo-árabe, foi desenhado pelo arquiteto Antônio Manuel da Fonseca Júnior (1822-1894). Segundo um artigo de Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890), no *Arquivo Pitoresco*¹⁴, esta quinta, com a sua «elegante» casa, estava, em 1864, na posse dos herdeiros de Manuel Pinto da Fonseca, nomeadamente do irmão Antônio, visto que, em 1881, a quinta pertencia à sua viúva, Capitolina da Silveira Viana (1840-1922)¹⁵. Conta-se na *Ilustração Portuguesa* que foi nesta propriedade sintrense que o rei D. Carlos (1863-1908) e a rainha D. Amélia (1865-1951) passaram a Lua de Mel — tendo o casamento sido realizado em 1886 (s.a. 1906: 248).

Pinto da Fonseca morreu em Paris, em 20 de Agosto de 1855. Com testamento feito em 1853, grande parte da sua fortuna foi herdada por sua mãe, Violante Ribeiro da Fonseca, deixando também dinheiro para caridade. Os seus irmãos, igualmente herdeiros, tinham-se inserido na vida comercial do Porto, sobretudo na atividade bancária, estando ligados à fundação da casa FONSECAS & VIANA¹⁶.

O Palácio de D. Sebastião de Bourbon

No ano de 1865, o palácio foi adquirido por D. Sebastião de Bourbon (1811-1875), neto do rei D. João VI (1767-1826). Trata-se de uma personagem sobretudo ligada à história de Espanha. Nascido no Rio de Janeiro, era filho do infante espanhol

¹³ Sobre este tema, ver Anacleto 1992, Vol. I: 698-702.

¹⁴ *Arquivo Pitoresco*, Vol. VII, 20, 1864: 154.

¹⁵ *O Ocidente*, 91, 1 de Julho, 1881: 148.

¹⁶ A casa bancária FONSECAS, SANTOS & VIANA foi constituída em 1861, pelos negociantes Antônio Pinto da Fonseca, Joaquim Pinto da Fonseca, Carlos Ferreira dos Santos Silva e Francisco Isidoro Viana, com sede em Lisboa.

Pedro Carlos de Borbón y Braganza (1786-1812) e de D. Maria Teresa de Bragança (1793-1874), princesa de Beira. Depois do estabelecimento do reinado de Fernando VII (1784-1833), em Espanha, foi viver com sua mãe para o Palácio Real de Madrid. A sua educação incluiu a aprendizagem de desenho, pintura e música, e, segundo o historiador contemporâneo Antonio Pirala (1824-1903), foi «más propia de la clase media que de un príncipe». Foi colecionador de pintura, formando uma notável pinacoteca, tendo sido um dos primeiros colecionadores espanhóis da obra gráfica de Goya (1746-1828). Casou, em 1832, com María Amalia de Borbón (1818-1857) e, em 1833, jurou lealdade à rainha Isabel II (1830-1904), como sucessora de Fernando VII. Contudo, por influência de sua mãe, entretanto casada com Carlos María Isidro de Borbón (1788-1845), acabou por ir viver para Itália e aderir à causa carlista. Falecida a sua mulher, em 1857, regressou a Espanha, jurando novamente fidelidade à rainha Isabel II e casando em segundas núpcias com María Cristina de Borbón (1833-1902). Instalou-se num palacete da *calle* de Alcalá, onde tinha um gabinete fotográfico, e por lá passou parte da sociedade aristocrática, científica e cultural do seu tempo. Contudo, com a perda do trono de Isabel II, em 1868, voltou a viver exilado, indo viver para Pau, em França, onde faleceu em 14 de Fevereiro de 1875 (cf. Gómez s.d.).

Consequentemente, pouco ou nada usufruiu, que se saiba, do Palácio da Junqueira, sendo de crer que, se o fez, foi entre 1865 e 1868. Sabe-se que durante este período viveu no palácio o embaixador de Espanha, D. Alejandro de Castro (1812-1881), político que contribuiu para o estabelecimento do regime constitucional em Espanha, e que fora ministro da Coroa no reinado de Isabel II, ministro do Estado no reinado de Afonso XII (1857-1885) e embaixador em Roma e Lisboa¹⁷.

O edifício foi leiloado em 1879, pelos herdeiros de D. Sebastião, tendo a sua venda sido anunciada simultaneamente em Madrid e Lisboa. Foi realizada uma peritagem, para decidir o preço de base da licitação, que ficou em 72 000 reis. Na falta de compradores seguiu-se uma nova peritagem, em 1880 (descendo para 40 000 reis), justificada por ser «uma propriedade difícil de arrendar por ser huma habitação principesca» (Matos 2003: 42). Ainda sem ser adquirido o edifício, fez-se ainda uma última peritagem, em 1881, ficando a base de licitação no valor de 30 000 reis. Na descrição do palácio, é de notar a referência ao mirante sobre a cúpula central:

O pavimento térreo é dividido em 19 compartimentos, duas cosinhas, duas casas que podem servir para coxeira e cavalheriça, um palheiro e outra casa para arrecadação, sendo o maior número colocado por baixo dos dois terraços que estam de nível com o pavimento nobre e na parte para a dita rua [da Junqueira]; duas escadas particulares e uma principal com servidão pela porta do número acima dito [na altura, n.º 135, hoje n.º 86]. Além desta há mais cinco

¹⁷ Sobre esta personagem cf. «Exmo. Sr. D. Alejandro de Castro», in *La Ilustracion Española y Americana*, 15 de Julho, 1881: 19.

portas para a rua. O pavimento nobre é dividido em três corpos, onde são situados 18 compartimentos, tais como salhões, salas, gabinetes, quatro casas de jantar e duas galerias envidraçadas, escada principal já referida e outra particular de serventia para o outro pavimento situado por cima, para os quatro torriões angulares e para o torrião do corpo central aonde se encontra um mirante. Os corpos centrais são ligados com o central por meio de duas galerias envidraçadas em forma de estufa e divididas em 11 casas pequenas (...)¹⁸.

São de salientar as «duas galerias envidraçadas em forma de estufa», ligando os corpos laterais ao central, que serão do tempo do «Monte Cristo», mas que julgamos que seriam posteriormente transformadas no tempo do Conde de Burnay, quando adotaram a configuração atual.

O Palácio Burnay

Henri Burnay (ou Henry Burnay) (1838-1909) nasceu em Lisboa, sendo a sua família oriunda de Bovigny, no Luxemburgo belga¹⁹. Foi seu pai o médico Henry Burnay (1810-1866) e sua mãe Lambertine Forgeur Burnay (1806-1873). Adotou inicialmente a nacionalidade belga, mas em 1886 requereu ao conselheiro José Luciano de Castro (1834-1914) que lhe fosse passada uma carta de cidadão português, o que conseguiu, visto ter nascido em Portugal e não estar ao serviço de uma Nação estrangeira. A 7 de Agosto do mesmo ano, D. Luís (1838-1889) concedeu-lhe o título de primeiro conde de Burnay, que passou depois para a sua família por via varonil. Em 1863, casou com D. Maria Amélia de Carvalho (1847-1924), de cujo casamento nasceram 11 filhos, um deles falecido pouco depois do nascimento.

Henri Burnay ficou na história de Portugal como um importante homem de negócios, com atividades comerciais e financeiras e investimento na indústria, mantendo uma relação próxima com as elites políticas. Fez os seus primeiros estudos no Colégio Luso-Britânico, tendo entrado para a vida comercial aos 17 anos, como caixeiro numa loja da viúva de seu avô paterno. Aos 20 anos já trabalhava por sua conta e aos 22 fez a sua primeira viagem comercial. Passou pelos escritórios de Eugénio Larouy, criando relações valiosas que lhe permitiram estabelecer-se como negociante e banqueiro. Representante de uma casa de negócios na Rua dos Fanqueiros em Lisboa, relacionou-se também com Heitor Guichard, representante da mesma casa no Porto. Com ele se lançou em algumas empresas, entre as quais a participação na Exposição Universal do Porto (1865), representando ambos a secção belga. Após o encerramento, Burnay e Guichard fizeram uma escritura de arrendamento do Palácio de Cristal, onde inicialmente foi aberto um bazar (s.a. 1890: 8-10).

¹⁸ Cf. Peritagem assinada por Francisco da Silva Gil, citado por Giulia Rossi Vairo, in Matos 2003: 41-42.

¹⁹ Sobre Henri Burnay, ver os capítulos de Maria Filomena Mónica e de Giulia Rossi Vairo, in Matos 2003.

Gradualmente começou a aparecer à frente de muitas empresas e companhias. Em Lisboa, estabeleceu a casa Henry Burnay & C.^a, consolidando uma grande fortuna pessoal. Graças às suas aptidões financeiras, foi intermediário de diversos empréstimos contraídos pelo Governo Português no estrangeiro. Desde 1882 foi sócio honorário da Associação Comercial do Porto. Participou na empresa de exploração de Caminhos de Ferro, nomeadamente de Salamanca, Beira-Baixa, Ramal de Viseu e Foz-Tua-Mirandela (1882-1894). Interveio ainda na Companhia de Tabacos de Portugal e na Companhia Lusitana de Tabacos. Comprou o *Jornal do Comércio*, que entregou à direção do seu irmão Eduardo Burnay (1852-1924), de modo a ter um instrumento de defesa para os seus negócios contra os ataques que lhe eram dirigidos na imprensa (Giulia Rossi Vairo, in Matos 2003: 30).

Em 1880 comprou a Quinta do Marquês de Borba, a Santa Marta, tendo fundado uma companhia que ali iniciou a construção do Bairro Camões²⁰. Contribuiu para a realização dos festejos dos Centenários de Camões (1880), de Pombal (1882) e do Santo António (1895).

Por ocasião do último festejo fundou em Lisboa o Instituto de Beneficência, denominado Albergue ou Vila de Santo António (onde hoje fica o Museu de Macau). Adquiriu o Hotel Central de Lisboa e remodelou-o por completo. Em Vernet-les-Bains, nos Pirenéus, comprou um terreno onde fez edificar o Grande Hotel de Portugal. No que respeita aos bens imobiliários, seguimos as palavras de Nuno Lima (2009):

O imobiliário de Henry Burnay caracterizava-se pela elevada importância assumida pelos bens urbanos e pela sua significativa concentração patrimonial no concelho de Lisboa (c. 98% da avaliação dos bens de raiz), com especial incidência para a Rua da Junqueira, e tomando como pólo central o palácio onde residia a família Burnay. Além de vários outros prédios em Lisboa, Burnay não dispensava a fruição lúdica de outros espaços, sendo proprietário da famosa quinta das Laranjeiras e de uma casa apalaçada na praia da Granja, concelho de Gaia, onde a família veraneava, e que era frequentada pela família real.

Acresce nesta lista o Palácio dos Condes de Povolide, às Portas de Santo Antão²¹, que teve obras, mesmo depois de Burnay já residir na Junqueira²². Trata-se de um palácio seiscentista, adquirido por Burnay, que o mandou transformar radicalmente em 1886-1887. Burnay terá desistido de habitar este edifício, optando pela Junqueira, e arrendou-o ao Ateneu Comercial, que aí se instalou em 1895.

Em 1882, Henri Burnay adquiriu o Palácio da Junqueira²³ e nele empreendeu uma significativa campanha de obras e de enriquecimento artístico. Segundo Giulia Vairo (in Matos 2003)²⁴, existiram duas principais campanhas de obras, a primeira

²⁰ Sobre este tema ver: Silva e Elias 2022: 18-46.

²¹ Sobre este tema ver: Villaverde 1997 e Villaverde 2006.

²² Em 1894-1895, Domingos António da Silva Meira e Francisco Enes Meira tinham escritório na Rua Rosa Araújo 25 e oficina no n.º 334 da Rua do Salitre ao Rato, como consta de um recibo relativo aos trabalhos de estuque realizados no palacete do Conde Burnay «no valor de cento e onze mil réis como última prestação e saldo da empreitada de quatrocentos e onze mil réis relativa aos trabalhos de estuque que o Mestre havia feito no 1.º pavimento do palácio do Conde sito à rua de Santo Antão». In Leite 2018: 55.

²³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Burnay, Administração Patrimonial, Propriedades, Palácio da Junqueira, Aquisição do Palácio da Junqueira, Cx. 64, Doc. 44/45, «Palácio da Junqueira, Sentença de Arrematação do Palácio», 1882.

²⁴ Ver também a tese de mestrado de Giulia Rossi Vairo 2001.



Fig. 3 Escadarias de entrada, Fot. João Coutinho, *Álbum Palácio Conde Burnay à Junqueira*, 1933, in *A Casa Senhorial* [<https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/434-album-palacio-do-conde-de-burnay-1933>], cons. 21 de Junho de 2024.

entre 1884 e 1889 (data da inauguração da capela) e a segunda em 1897 (campanha de restauro entregue a Antônio Pio dos Santos).

É de 1882 e 1884 a obra decorativa atribuída a Pierre Bordes (1825-1884), em colaboração com o seu discípulo Eugénio Cotrim (1849-1937)²⁵, possivelmente com uma segunda intervenção de Cotrim já no séc. XX. Esta decoração merece destaque, pois foi realizada nas paredes e no teto da escadaria principal, pintados em *grisaille*, dentro de um gosto renascentista e barroco [Fig. 3]. Entre os vários elementos decorativos estão dois grandes medalhões, com a representação de Minerva, no lado direito, e Mercúrio, no lado oposto, simbolizando a Indústria e o Comércio, duas atividades em que assentou o império financeiro de Burnay (cf. Mendonça 2018).

Data de 1886 a decoração de José Malhoa (1855-1933)²⁶ para a Sala de Jantar, apresentando uma composição com meninos alados e frutos, à maneira dos *plafonds* setecentistas²⁷, cujo estudo o pintor apresentou em 1887 na sétima exposição do Grupo do Leão (Saldanha 2006: 360). Esta pintura tem semelhanças com outras realizadas pelo pintor, nomeadamente, por exemplo, a *Apoteose da Lagosta*, pintada em 1905, para a Cervejaria Leão de Ouro.

De 1895 é a decoração dos italianos Carlo Grossi (1857-1931)²⁸, pintor ligado à Arte Nova, e Paolo Sozzi (1862-1937), escultor. Estes eram residentes e ativos em Milão, conhecendo pessoalmente o conde por o terem encontrado em anteriores estadas em Lisboa, provavelmente em 1894, quando terão colaborado na decoração de um teatro²⁹.

²⁵ Pierre Bordes era discípulo de Paolo Pizzi, artista que trouxe para Portugal a técnica da pintura ilusionista de claro-escuro. De nacionalidade francesa, Bordes veio com Pizzi para Portugal, em 1853, tendo ambos trabalhado na decoração do Palácio da Pena e de vários edifícios do Porto. Bordes estabeleceu-se em Lisboa, tendo recebido numerosas encomendas, que incluíram a decoração dos Paços do Concelho (1875-1879). Neste trabalho, colaborou com diversos artistas portugueses, sobretudo o seu discípulo Eugénio Cotrim, que foi depois autor de diversas decorações, por exemplo, no Palácio da Ajuda e de Belém, etc. Cf. Mendonça 2018.

²⁶ José Malhoa foi um pintor ligado ao Naturalismo e um dos fundadores do Grupo de Leão, em 1880. Dedicou-se sobretudo à paisagem, mas também se destacou no retrato, na pintura de género e na decorativa, sendo exemplo, além do Palácio Burnay, o Palacete Lambertini. Cf. Saldanha 2006.

²⁷ Trata-se de uma decoração que recorre ao efeito de *trompe l'oeil*, dentro de um gosto ilusionista, desenvolvido sobretudo no período barroco. Sobre este tema, para o século XVIII, são de citar os vários trabalhos de Magno Moraes Mello (ver Bibliografia).

²⁸ Pintor italiano, nascido em Capri, que se dedicou à pintura de paisagem e de natureza morta, mas também à cenografia e decoração, tendo realizado a decoração do Teatro D. Amélia, em Lisboa (1893-1894). Cf. Braglia e Borsari 2002).

²⁹ Cf. Braglia e Borsari 2002.

Outro artista que colaborou na decoração deste espaço foi o espanhol Emílio Ordoñez³⁰, com a pintura do teto do teatro. O pequeno teatro tem um pântico de entrada de características barrocas, onde surgem colunas espiraladas e frontão com concheados, e ao centro uma pedra de armas ornada por paquife, festões e volutas. O teto de Ordoñez apresenta uma pintura em *trompe l'oeil*,

formando um fundo de firmamento e nuvens rosadas, onde evoluem vários anjos a executar instrumentos musicais, que envolvem um busto pético feminino, assente em três degraus e plinto, onde se inscreve uma lira, povoado por vários anjos que sustentam instrumentos, pautas musicais e uma coroa de louros, criando uma alegoria à Música; encontra-se rodeada por roseiras (cf. Vale et al.: 1994-2007).

O investimento de Burnay no seu palácio também ocorreu no jardim, tendo adquirido uma palmeira já adulta que para lá foi transportada por oito juntas de bois, sendo esse acontecimento notícia na época, com direito a reportagem fotográfica de Francesco Rocchini (1821-1893)³¹. A este propósito citamos um artigo de *Os Pontos nos ii*, de 1888, onde se fala de Burnay, do palácio e do jardim, com a famosa palmeira, a propósito de uma *kermesse* então realizada:

Assim, não admira absolutamente nada que Lisboa em peso fosse jardinar para o jardim do sr. conde de Burnay (...).

(...) o indígena subia pachorrentamente até o alto do formoso parque, trepava lá acima ao mirante chinês, e punha-se d'alli a contemplar todo o esplendor da formosa vivenda, o poetico lago, as ruas caprichosamente bordadas, a estufa sumptuosa, a deliciosa cascata, a opulenta palmeira, o palacio principesco, em summa, todo aquelle conjuncto magestoso de bom gosto e de magnificencia, de arte e de dinheiro, de finura e de... *finura*... E, sempre com a preocupação nas sortes, em que gastára todo o seu dinheiro, o indígena murmurava, referindo-se ao dono da casa:

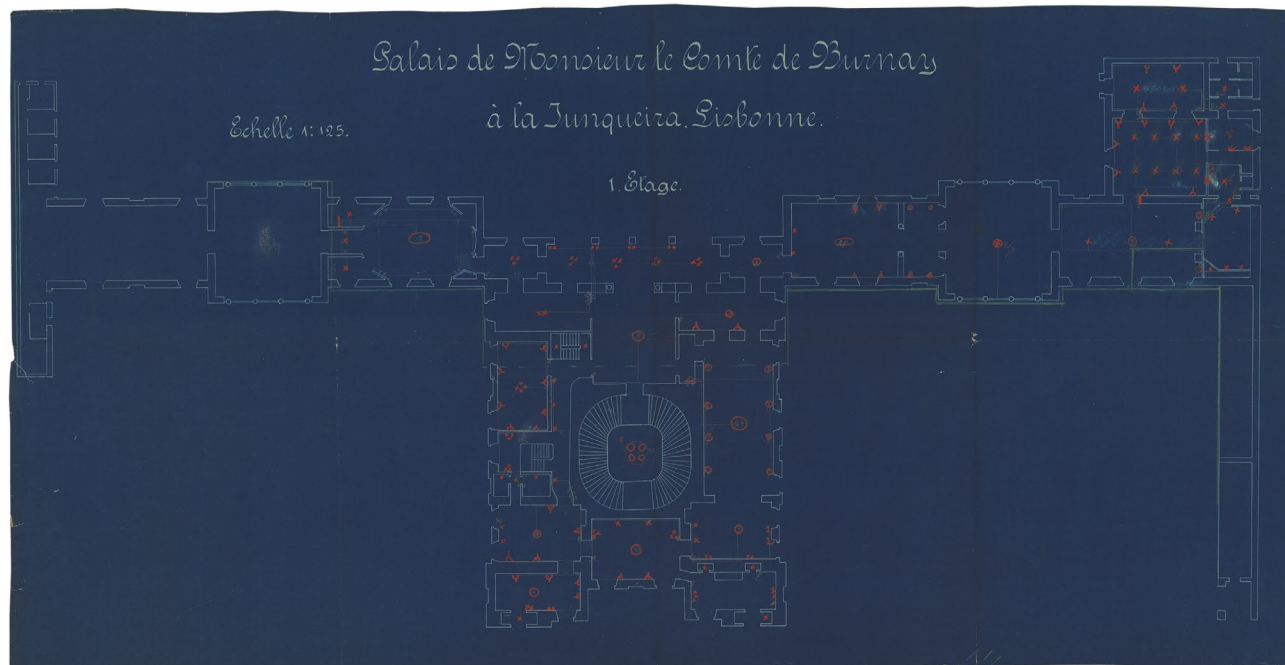
— Este homem sempre tem tido muita *sorte*!... (Pinto: 1888, 586).

Entre as obras realizadas no tempo de Burnay, devemos mencionar ainda a ala oriental, na qual mandou construir uma capela [Fig. 4]. No Arquivo Municipal de Lisboa guarda-se o processo de obra, onde se encontra o projeto para a capela, aproveitando uma construção pré-existente, na Travessa do Conde da Ribeira³². Posterior (24 de Setembro de 1900), mas relacionado, é um projeto de «continuação da estufa», com frente para a mesma travessa, que apresenta uma construção envidraçada do lado do jardim, abrindo uma janela em ferro forjado para a Rua da

³⁰ Artista espanhol ativo em Lisboa no final do século XIX e início do século XX que esteve envolvido em várias campanhas decorativas. No Palácio das Laranjeiras (na posse de Burnay desde 1903), compôs a pintura do teto da Capela; mas também foi autor de pinturas decorativas no Palácio Sotto Mayor (1906, Lisboa), no Palacete Contreiras e na Casa Nobre de Lázaro Leitão Aranha. Note-se que esta casa pertenceu, desde 1902, ao Visconde de Marco, Carlos Alberto Soares Cardoso (1863-1936), casado, em 1897, com Carolina de Carvalho Burnay (1866-1949), filha de Henri Burnay. Cf. Marques e Braga, no prelo.

³¹ Fotografias existentes no Arquivo Municipal de Lisboa.

³² Arquivo Municipal de Lisboa, Processo de Obra N.º 3941, «Projecto das alterações que dezeja mandar fazer o Ex.mo Sn.r Conde Burnay no Palacio que possui ao Norte da rua da Junqueira tornejando para a travessa do Conde da Ribeira», 1888; e «Projecto d'alteração que dezeja mandar fazer o Ex.mo Sn.r Conde Burnay na caza em construção com frente para a travessa do Conde da Ribeira freguezia de S. Pedro em Alcântara», 1888.



Junqueira [Fig. 5]. Este novo corpo fechava o terraço do lado oriental, começando na Rua da Junqueira e terminando na capela³³, sendo uma construção hoje alterada, na medida em que a capela deixou de existir [Fig. 6]³⁴.

Data de 1 de Junho de 1889 a Bênção da Capela pública com a invocação de Nossa Senhora (do Rosário), pelo Arcebispo Vincenzo Vannutelli (1836-1930), Núncio Apostólico na Corte Portuguesa³⁵. Em 26 de Novembro de 1890, na capela, deu-se o casamento de Ventura Luís de Macedo com Carolina Burnay (1867-1949). Voltamos agora à questão das estufas [Fig. 7], mencionadas na descrição do palácio de 1881. De facto, serão anteriores ao Conde de Burnay, mas julgamos que é provável que tenham sido alteradas no seu tempo. Lembremos que ele foi arrendatário do Palácio de Cristal do Porto, desenhado pelo arquiteto inglês Thomas Dillen Jones (1819-1869), em 1865. É de realçar a semelhança entre a cobertura em ferro e vidro existente nesse edifício portuense e as duas estufas existentes no Palácio Burnay, visíveis na fachada voltada para os jardins. Essas estufas, assim como a galeria envidraçada que une as alas oeste e este do palácio, igualmente voltada para o jardim, estão assinaladas na planta de Lisboa de Silva Pinto, elaborada entre 1904 e 1911.

Resta ainda lembrar alguns eventos decorridos no Palácio, pois eram grandiosas as festas e bailes que o Conde de Burnay costumava realizar, reunindo representantes de relevo da sociedade portuguesa, que incluíam membros da família real

Fig. 4 Planta do “Palais de Monsieur le Comte de Burnay à la Junqueira, Lisbonne. I. étage”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Burnay, Actividade patrimonial, Propriedades rústicas e urbanas, Plantas planimétricas e topográficas, Palácio da Junqueira, pt. 2, doc. 1, Ref. PT/TT/HB/C-1/1/2/1.

³³ Arquivo Municipal de Lisboa, Processo de Obra N.º 3941, Processo N.º 5595, folha 2, «Projecto para a continuação da estufa no palácio do Ex.mo Sn.r Conde de Burnay no Palacio na rua da Junqueira com frente para a travessa do Conde da Ribeira Freguezia de S. Pedro em Alcântara», 1900.

³⁴ Em estilo neomanuelino, com uma decoração que remete para a igreja de Nossa Senhora do Pópulo, das Caldas da Rainha, esta capela possuía retábulos de talha dourada que terão sido adquiridos por Henri Burnay para a sua coleção. Um desses retábulos foi depois adquirido pelo colecionador António Medeiros e Almeida, tendo feito parte do oratório privado do seu palacete e estando hoje colocado no oratório do Museu. Cf. Ferreira 2022.

³⁵ Informação partilhada por Rui Mesquita Mendes.

Fig. 5 Fachada do Palácio da Junqueira, Fot. João Coutinho, *Álbum Palácio Conde Burnay à Junqueira*, 1933, in *A Casa Senhorial* [<https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/434-album-palacio-do-conde-de-burnay-1933>], cons. 21 de Junho de 2024.



Fig. 6 Capela do Palácio da Junqueira, Fot. João Coutinho, *Álbum Palácio Conde Burnay à Junqueira*, 1933, in *A Casa Senhorial* [<https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/434-album-palacio-do-conde-de-burnay-1933>], cons. 21 de Junho de 2024.



Fig. 7 'Palácio Burnay, Lado Norte'. c. 1865-1895, Fot. Francesco Rocchini. Museu de Lisboa. ML.FOT.3750.37.



(Vairo in Matos 2003: 35). Em Maio de 1888, ocorreu o primeiro baile, descrito minuciosamente na imprensa, nomeadamente pela pena do escritor Gervásio Lobato (1850-1895):

na noite de 12 do corrente, desde as 10 horas até á meia noite, centenaes de carruagens iam para a Junqueira, levando para o palacio do conde de Burnay tudo o que ha de mais distincto e notavel em Lisboa. (...) E todos os convidados que iam já dispostos para assistir a um espectáculo unico, (...) entravam no palacio do conde de Burnay e ficavam como que assombrados.

O deslumbramento excedia todas as previsões: a realidade estava muito além das mais opulentas phantasias.

Tendo ao meu dispor muito tempo e alguma memoria, (...) eu poderia inventariar aqui as maravilhas artísticas, que se accumulavam nas salas, galeria, corredores e escadas do palacio do conde de Burnay.

Gervásio Lobato dizia também que durante a festa: «Uma das estufas, a que serve de sala de teatro, fôra transformada em sala de bufete; (...). Ao fundo, o palco do teatro servia de horto onde se ostentavam os mais vistosos arbustos (...)». Acrescentava: «É desde que o baile começou até que elle findou, desde as 9 horas e meia da noite até ás 6 horas da manhã, o buffete esteve aberto (...)» (Lobato 1888: 116-8).

Devemos esclarecer que no *Diário Ilustrado* (s.a. 1888, 3), no qual também foi feito largo registo do evento, confirmava-se que o bufete fora disponibilizado na sala do teatro, mas este não ficava numa estufa — era a estufa que dava «ingresso» para essa sala. Acresce que a dita estufa «estava copiosamente iluminada a luz eléctrica e adornada com enormes blocos de gelo nos cantos». Este jornalista relatava que a festa terminara às sete horas da manhã com missa na capela.

Acerca das festas, devemos igualmente mencionar as *garden-parties* que Burnay dava nos jardins da sua casa, cujos convites eram «imensamente cobiçados» (Mônica 1987: 840), sendo exemplo uma *garden-party* dada em 1904, em honra da atriz Julia Bartet (1854-1941).

Importa por fim aludir a uma descrição de 20 de Abril de 1909, n' *O Ocidente*:

O seu palacio da Junqueira era habitação de um nababo, a riqueza emparelhava com a arte, as suas salas eram museus de coisas preciosas e artisticas. As festas com que recebia os seus convidados eram recepções principescas num palacio de fadas (...) (s.a. 1909: 86-87).

Vinha esta nota a propósito da notícia da morte do Conde de Burnay, ocorrida em 29 de Março, no Palácio da Junqueira.



Fig. 8 Corpo torreado da ala oriental. Fotografia do autor. 2024.

O Palácio depois de Burnay

De acordo com o testamento do Conde de Burnay, realizado em 1907, o palácio passou para a sua mulher, Maria Amélia de Carvalho, falecida em 12 de Julho de 1924. No ano de 1931, foi criada a Comissão Liquidatária da Herança da Condessa de Burnay, instituída por escritura pública. Em 1934, foi publicado o *Catálogo* das peças a leiloar, sendo o recheio vendido (1936) e em parte adquirido pelo Estado e enviado para o Museu Nacional de Arte Antiga, «ficando desde então destroçados os interiores que, a despeito de não possuírem carácter próprio, unidade e ligação com a história da casa, eram admiráveis» (Araújo 1936).

Em 1940, o palácio foi adquirido pelo Ministério das Colónias, que nele empreendeu obras de restauro. Uma das obras incidiu na ala oriental, sendo demolida a capela e substituída a janela em ferro forjado da galeria por uma janela com moldura clássica, semelhante às do restante edifício [Fig. 8]. No ano de 1942 realizaram-se também os restauros das pinturas dos tetos e das paredes, obra que ficou a cargo de Conceição e Silva (1922-1982) (Cortez 1994: 484).

Em 1944, aqui se instalou o Conselho Superior do Império Colonial, Conselho Técnico de Fomento Colonial, Junta das Missões Geográficas e Inspeção Superior de Administração Colonial. No ano de 1995, foram cedidas duas salas do piso inferior ao Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, fazendo-se, em 1997, um restauro do «Teatrinho» (Vale et al. 1994-2007). Também aqui esteve instalada a Universidade Aberta entre 2008 e 2011, sendo que as obras de adaptação foram mínimas. No ano de 2018, o edifício fechou portas como Secretaria-Geral do Ministério dos Negócios Estrangeiros, ficando em progressivo estado de abandono.

Considerações Finais

O edifício do Palácio Burnay é um exemplo do que tem sucedido com outros edifícios de Lisboa, mesmo quando classificados e detentores de uma elevada carga patrimonial. Na mesma rua existem outros casos semelhantes, nomeadamente, e de forma mais flagrante, o da Quinta das Águias³⁶. Acresce, neste panorama, o facto de o edifício se localizar na Rua da Junqueira, cujo vínculo ao património de Lisboa tem longa data. Nesse sentido se explica a polémica gerada no início dos anos 20 (do século XX) sobre a alteração do nome da rua para Rua de D. João da Câmara (1852-1912) (que vivera nesta rua, no Palácio dos Condes da Ribeira). Esta explica-se num livro de Artur Lamas (1922: 6), reunindo cartas publicadas na imprensa da época:

³⁶ A Associação Fórum Cidadania Lisboa também tem alertado para esta questão, tendo publicado um comunicado, no seu *site*, sobre o «Estado caótico dos palácios de Lisboa — pedido de esclarecimentos a CML e aos MF e MC», em 15 de Junho de 2023. Cf. Cidadania Lx 2023.

Não é contra a homenagem ao glorioso escritor que os junqueirenses protestam: D. João da Câmara merecia até que se fizesse uma larga, grande e bem ajardinada avenida, só para a ela ser dado o seu nome. É simplesmente contra a mudança de um nome que está gravado em nossos corações, que nós, os junqueirenses, protestamos. Não há para nós rua mais bela em toda a cidade! (...).

No caso do Palácio Burnay, este é um edifício que pertence ao Estado, mas, estando desocupado, acaba por ser alvo de atos de vandalismo, muito embora o facto de estar desocupado seja, só por si, um fator que acelera a degradação. Além do edifício, é igualmente de considerar a preservação da decoração interior, nomeadamente estuques e pintura mural, mas também a presença de um teatro particular, as estufas e o jardim.

A questão da defesa patrimonial do palácio também não é recente. Uma notícia do *Diário de Lisboa*, de 3 de Novembro de 1978, dava conta de que, devido a obras de adaptação para instalação da Junta de Investigação Científica, o antigo palácio estava «a ser despejado das estátuas, das árvores exóticas e do lago que ornavam o jardim fronteiro à rua, aliás um dos mais belos do seu género, em Lisboa». Existe um projeto, do arquiteto José Luís Amorim (1924-1999), para escavação dos jardins dos terraços, tendo sido isto o que suscitou o problema. A situação motivou um protesto da Câmara Municipal, que alegou não ter sido consultada, dirigido ao primeiro-ministro, assinada por Manuel Ataíde Ferreira (1937-2015), presidente substituto em exercício³⁷. O processo passou também pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, que se justificou perante a Direcção-Geral do Património Cultural, alegando que o edifício não estava classificado e justificando as alterações no interior para melhorar a iluminação, sobretudo no piso inferior. Este processo resolvia também questões de humidade e salvaguardava que o jardim posterior seria aquele que era necessário preservar³⁸.

Perante este cenário, hoje mais grave que em 1978, é importante referir que o Palácio Burnay é um edifício que importa ser preservado, dentro do conjunto da Rua da Junqueira. A salvaguarda do seu exterior enquadra-se, necessariamente, na preservação dos «conjuntos e certas perspectivas particularmente pitorescas»³⁹, defendida na Carta de Atenas, de 1931. Contudo, mesmo não estando em causa a preservação exterior do Palácio, pois é um edifício classificado, deverá reforçar-se junto das entidades competentes a importância de este vir a ter uma rápida recuperação e reutilização, para evitar o avanço da degradação. Por outro lado, também se deve salientar a necessidade da preservação dos interiores oitocentistas, das estufas e do jardim. Entramos assim na questão da salvaguarda da

³⁷ Arquivo Municipal de Lisboa, Processo de Obra N.º 3941, Processo 2153&1978, folhas 9 e 10, Ofício 103/DAU/78, 8 de Novembro de 1978.

³⁸ Arquivo Municipal de Lisboa, Processo de Obra N.º 3941, Processo 54/OB/1979, folhas 25/27, 18 de Outubro de 1978.

³⁹ Serviço Internacional de Museus (1931). Carta de Atenas, Ponto III, in Barranha 2016: 67.

Integridade: «o carácter completo ou intacto de um lugar, incluindo o seu significado e o seu sentido, conjuntamente com todos os atributos materiais e imateriais inerentes ao respectivo significado cultural.»⁴⁰

Agradecimentos

Agradeço a Rui Mesquita Mendes, Susana e Pedro Flor pela ajuda prestada na investigação; e a Hélder Carita, Maria de Lurdes Baptista e ao Museu de Lisboa pela cedência de imagens.

⁴⁰ ICOMOS (1993-2010) *New Zealand charter for the conservation of places of cultural heritage value*, Definitions in Barranha 2016: 48-9.

Referências Bibliográficas

Fontes de Arquivo

Arquivo Municipal de Lisboa, Processo de Obra N.º 3941.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo Burnay.

Bibliografia

Anacleto, M. R. D. B. T. 1992. *Arquitetura neomedieval portuguesa, 1780-1824*.

Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra, Coimbra.

Araújo, N. de. 1946. «Palácio Burnay». *Inventário de Lisboa*, 4, 35-38.

Barbosa, I. de V. 1864. *Arquivo Pitoresco*, Vol. VII, 20.

Barranha, H. (org.). 2016. *Património cultural: conceitos e critérios fundamentais*. Lisboa: IST Press, ICOMOS-Portugal.

Braglia, G. M. e Borsari, P. 2002. «Carlo Grossi. Pittore liberty tra Emilia e Lombardia (1857-1931)». Comune di Carpi: Musei di Palazzo Pio.

Capela, J. 2007. *Dicionário de negreiros em Moçambique, 1750-1897*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto.

Carvalho (Tinop), J. P. de. 1938. *Lisboa de outrora*, Vol. II. Lisboa: Grupo de Amigos de Lisboa.

Castro, J. B. de. 1763. *Mapa de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Of. Patriarcal de Francisco Luís Ameno.

Catálogo dos quadros, objectos de arte, porcelanas e mobiliário que pertenceram aos 1os Condes de Burnay e a cujo leilão se procederá no Palácio da Junqueira em 1934. Of. Gráfica. 1934.

Cortez, M. do C. 1994. «JUNQUEIRA (Rua da)», in *Dicionário da História de Lisboa*. Lisboa: Carlos Quintas & Associados, 482-490.

Diário da República, 1.ª série, 47, 26 de Fevereiro, 1982.

Ferreira, S. 2022. «Gold and blue in Philadelphia. Robert C. Smith and the Installation of the “Portuguese Chapel” at the Samuel S. Fleisher Art Memorial». *Riha Journal*, 279. DOI: <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.91952>.

- França, J.-A. 1990. *A arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Gomes, A. M. 2019. *A abolição da escravatura no Brasil e as leis imperiais sobre a escravidão (1831-1888): Perspectiva histórica*. Tese de Doutoramento. Universidade de Évora, Évora.
- Lamas, A. 1922. *A Rua da Junqueira, cartas compiladas e anotadas*. Tip. do Comércio.
- Leite, A. 2018. «A arte do estuque, o tempo dos mestres». *P&C*, 64 (Janeiro-Junho).
- Lima, N. M. 2009. «Henry Burnay no contexto das fortunas da Lisboa oitocentista». *Análise Social*, 192, 565-588.
- Lobato, G. 1888. «O baile dos Snrs. Condes de Burnay». *O Ocidente*, 339, 116-118.
- Marques, G. e Braga, S. 2024 (no prelo). «Dos “Quintelas” aos Burnay: Os ciclos de pinturas de teto do Palácio das Laranjeiras». *Laranjeiras: palácio e outras casas dos Quintela-Farrobo*. Lisboa: EMEC/Autónoma Edições.
- Martinez de Velasco, E. 1881. «Excmo Sr. D. Alejandro de Castro». *La Ilustracion Española y Americana*. 1881.
- Matos, M. A. P. (coord.). 2003. *Henri Burnay: De banqueiro a colecionador*. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.
- Mello, M. e Serrão, V. 1995. «A pintura de tectos de perspectiva arquitectónica no Portugal jaoanino». *Cadernos de História*, 1, 34-44.
- Mello, M. M. (org.). 2020. *Arte e Ciência: o triunfo do ilusionismo na arte barroca*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Mendonça, I. M. G. 2018. «Do Rei D. Fernando II ao Presidente Sidónio. A pintura de claro-escuro em palácios da região de Lisboa — Paolo Pizzi, Pierre Bordes, Eugénio Cotrim». *Actas do III Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia de Interiores*. Porto: Universidade Católica Editora — Porto CITAR — Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, 177-192.
- Mesquita, J. M. 2022. «“Comerciante *par excellence*”: o mercado ilegal de escravos de Manoel Pinto da Fonseca», in *Histórias de escravidão e pós-emancipação no Atlântico (séculos XVIII ao XX)*. São Leopoldo: Casa Leiria, 123-141.

- Mónica, M. F. 1987. «Capitalistas e industriais (1870-1914)». *Análise Social*, XXIII (99), 819-863.
- Pinto, A. M. (Pan-Tarantula). 1888. «Por ahi...». *Os Pontos nos ii*. 160, 586.
- Queiroz, M. R. M. R. de. 2013. *O arquitecto Mateus Vicente de Oliveira (1706-1785): Uma práxis original na arquitectura portuguesa setecentista*. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa, Lisboa.
- Ribeiro, M. de S. 1939. *Do sítio da Junqueira*. Lisboa: Publicações Culturais da Câmara Municipal de Lisboa.
- s.a. «Baile dos Condes de Burnay». 1888. *Diário Ilustrado*. 5420, 3.
- s.a. 1881. «A quinta de Monte Christo em Cintra». *O Ocidente*. 91, 148.
- s.a. 1890, «Conde de Burnay», *A Ilustração Portuguesa*. 49, 8-10.
- s.a. 1906. «Cintra Villegiatura da Nobresa». *A Ilustração Portuguesa*. 31, 239-252.
- s.a. 1909. «Conde de Burnay». *O Ocidente*. 1091, 86-87.
- s.a. 1928, «A Casa Portuguesa, Palácio dos Srs. Condes de Burnay, Lisboa». *Ilustração*. 52, 29.
- Saldanha, N. 2006. *José Vital Branco Malhoa (1855-1933): O pintor, o mestre e a obra*. Tese de Doutoramento. Universidade Católica, Lisboa.
- Silva, R. H. da, e Elias, M. 2022. «O Bairro Camões», in *Palácio dos Condes de Redondo*. Universidade Autónoma de Lisboa, Scribe, 18-46.
- Silva, R. H. da. 1997. *Lisboa Romântica, Urbanismo e Arquitectura, 1777-1874*. Tese de Doutoramento. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Vairo, G. R. V. 2001. *La Collezione Burnay nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbonna*. Tese de Mestrado. Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Roma.
- Vale, T., Gomes, C. e Figueiredo, P. 1994 e 2007. «Palácio Burnay/Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa». Monumentos. http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=6535.
- Vidal, F. G. P. 1955. «Rua da Junqueira». *Olisipo*, 70, 55-67 e 71, 106-119.
- Villaverde, M. 1997. *A evolução de Lisboa e a Rua das Portas de Santo Antão (1879-1926)*. Tese de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Villaverde, M. 2006. «Rua das Portas de Santo Antão e a singular modernidade lisboeta (1890-1925): arquitectura e práticas urbanas». *Revista de História da Arte*, 2, 142-176.

Cartografia

Fava, D. J. 1833. *Carta topographica de Lisboa e seus suburbios comprehendendo na sua maior extensão desde o Convento dos Religiosos Barbadinhos Italianos athé a Bateria do Bom Successo e na maior largura desde o Terreiro do Paço athé o Campo Pequeno*. Lisboa: Caza do Risco das Obras Públicas.

Mardel, C. 1727. *Planta topographica da marinha das Cidades de Lisboa Occidental, e Oriental, desde o Forte de S Jozeph de Riba-mar té o Convento do Grilo. feita no anno de 1727*. Lisboa: Museu de Lisboa, MC.DES.1403.

Internet

Alemão, S. 2023. «Esquecido pelo Estado, Palácio Burnay é cenário de vídeos para “influenciadores”». *Público*, 26 de Maio, <https://www.publico.pt/2023/05/26/local/noticia/esquecido-estado-palacio-burnay-cenario-videos-influenciadores-2050726>, consultado a 24.06.2024.

Bros of Decay. 2024. «Hidden abandoned palace in Portugal’s capital, Lisbon | Burnay Palace», Youtube, 14 de Janeiro, 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=COMYSfmze4o>, consultado a 25.06.2024.

Carita, H. 2019. «Álbum Palácio do Conde de Burnay, 1933», A Casa Senhorial, Portugal, Brasil & Goa, <https://acasasenhorial.org/acs/index.php/pt/fontes-documentais/fotografia/434-album-palacio-do-conde-de-burnay-1933>, consultado a 23.09.2024.

Cidadania Lx. 2020. «Palácio Burnay — pedido de esclarecimentos à DGTf», *Fórum Cidadania Lisboa*, 24 de Fevereiro, 2020 <https://cidadania.lx.blogspot.com/2020/02/palacio-burnay-pedido-de.html>, consultado a 24.06.2024.

- Cidadania Lx. 2021 «Palácio Burnay abandonado, vandalizado e roubado — protesto à DGTF», *Fórum Cidadania Lisboa*, 1 de Julho, 2021, <http://cidadania.lx.blogspot.com/2021/07/palacio-burnay-abandonado-vandalizado-e.html?m=1>, consultado a 24.06.2024.
- Cidadania Lx. 2022 «Recolha de Fundos», *Fórum Cidadania Lisboa*, 4 de Janeiro, 2022 <https://cidadania.lx.blogspot.com/2022/01/recolha-de-fundos-pagamento-da.html>, consultado a 24.06.2024.
- Cidadania Lx. 2023. «Estado caótico dos palácios de Lisboa — pedido de esclarecimentos a CML e aos MF e MC», 15 de Junho, 2023, <https://cidadania.lx.org/portfolio/estado-caotico-dos-palacios-de-lisboa-pedido-de-esclarecimentos-a-cml-e-aos-mf-e-mc/>, consultado a 24.06.2024.
- Cidadania Lx. s.d. <https://cidadania.lx.org> consultado a 24.06.2024.
- Exploring with Jake. 2024. «Abandoned palace». Facebook, 11 de Fevereiro, 2024, <https://www.facebook.com/watch/?v=1124823478511697>, consultado a 24.06.2024 e a 25.06.2024.
- Geneall | Portal de Genealogia. s.d. <https://geneall.net/pt/> consultado a 23.09.2024.
- Júdice, J. M. 2021. «As causas. O silêncio nem sempre é de ouro». *Expresso*, 6 de Julho, <https://expresso.pt/opiniao/2021-07-06-As-Causas.-O-silencio-nem-sempre-e-de-ouro-f41e2ecb>, consultado a 24.06.2024.
- Morais, M. A. 2008. «Palácio Burnay», *Fórum Cidadania Lisboa*, 29 de Julho, <https://cidadania.lx.blogspot.com/2008/07/palacio-burnay.html>, consultado a 24.06.2024.
- Moreira, C. F. 2022. «Tribunal exige que Cultura e Finanças travem degradação do Palácio Burnay». *Público*, 29 de Março, <https://www.publico.pt/2022/03/29/local/noticia/tribunal-exige-cultura-financas-travem-degradacao-palacio-burnay-2000639>, consultado a 25.06.2024.
- Lopes, S. 2023. «O palácio abandonado que já recebeu as melhores festas universitárias de Lisboa». NiT, 30 de Abril, <https://www.nit.pt/fora-de-casa/na-cidade-ja-pode-explorar-os-lugares-esquecidos-e-abandonados-de-portugal-sem-sair-de-casa/attachment/1161720>, consultado a 24.06.2024.
- Sic Notícias. 2023. «Ao abandono e vandalizado: que futuro para o histórico Palácio Burnay?». 18 de Junho, <https://sicnoticias.pt/pais/2023-06-18-Ao-abandono-e-vandalizado-que-futuro-para-o-historico-Palacio-Burnay-d95a6ad7>, consultada a 24.06.2024.

XXIII Governo — República Portuguesa. 2024. «Primeiro-ministro destaca importância do investimento na cultura», 4 de Janeiro, 2024 <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc23/comunicacao/noticia?i=primeiro-ministro-destaca-importancia-do-investimento-na-cultura>, consultado a 24.06.2024.

ABSTRACT

For Socrates, being possessed by the nymphs (‘nympholeptos’) meant a departure from conventionalised patterns of perceiving the world by increasing fluidity in its understanding. Although it may have seemed frightening for many people, it actually demanded gratitude for the elevation of the spirit and the heightened understanding, both wise and prophetic. Can a reparative reading of ancient beliefs and myths through aquatic imagination promote contemporary inclusive and empathetic thinking? An attempt to answer this question is made by referring to water ‘nymphs’ in the Polish art and literature of the 20th and 21st centuries: Harey from Stanisław Lem’s novel *Solaris*, Emma Goldman appearing as a buoy on KarolinaFreino’s startling *Confluence* statue on a watery floodplain in Kaunas, and girls — the protagonists of Anna Baumgart’s film *Wanda* — stunned and liberated by water. In each case, the element of water supports thinking in terms of emergence, potentiality, and reparative change.

keywords

FEMINISM
AQUATIC IMAGINATION
NYMPHOLEPSIA
KNOWLEDGE BUILDING
REPARATIVE READING
COMPARATIVISM
RETELLING OF MYTHS

ORCID: 0000-0002-8694-906X

<https://doi.org/10.34619/gxst-gs5r>

'Gnawing at stone, feeding rainbows.'

Aquatic imagination and reparative reading of myths¹

ANNA MARKOWSKA
Institute of Art History
University of Wrocław

'You've been in christening fonts and courtesans' baths.
In coffins and kisses.
Gnawing at stone, feeding rainbows.
In the sweat and the dew of pyramids and lilacs.
How light the raindrop's contents are.
How gently the world touches me.
Whenever wherever whatever has happened
is written on waters of Babel.'

Water, Szymborska

The eponymous *Water* in Wisława Szymborska's poem (1962) is the symbol of the whole of human history, reaching deep into the past, to the first cultures, to the world of flora and fauna, and uniting the seemingly unconnected (e.g., the baptismal font and the bath of the courtesan, the Nile and the Ganges, the terror of the drowning, and the thirst of the parched). But while the record of these impossible relationships has been miraculously contained in a single drop of rain that has fallen on the poet's hand, one might incredulously suppose that this watery imagination might have been part of a political programme. However, the waters of Babel are undoubtedly the opposite of the Tower of Babel, an edifice supposedly built out of human hubris. In the Bible, God confused human languages; in *Water*, there is a world of matter alongside different languages, in which radical

¹ This research was funded in whole by the National Science Centre, Poland, grant number: 2021/41/B/HS2/03148.

differences are a given. Thus, a drop of rain which falls from heaven seems to be a counterpart to God's angry word which comes 'from above' and establishes boundaries and separations. The poet seems to originate from a different order of knowledge; perhaps she intuitively senses that she was once a water nymph who threatened what was considered law and order? And who continues to be dangerously threatening. But the poet's goal does not seem to be blasphemy; rather, the point is to transform the carnal sensation of touching a drop of water into a language that can unite humans and non-humans across the divide. To use Jacques Rancière's terms, Szymborska's readers were invited to the celebration of community (wet). Origin and community power with water as a new bond. Because 'the bonds of the new community must be built out of the ruins of the old order' (Rancière 2011, 28). I therefore assume that Rancière would approve of this interpretation of Szymborska's poem, for his concept of engaged literature is based on the conviction that it is not a matter of speaking directly from one's point of view, but of ways of activating the surrounding world, of entering into established social relations and discourses. Poems do not mean but speak (Rancière 2011, 24), objects play and suggest, producing multiple meanings as a result, and how we want to understand them is up to us. As Brian O'Keeffe rightly points out in his review of Rancière's book *Mallarmé, la politique de la sirène* (1996): 'The task is to re-found a society and to seal a community that has neither a king nor a god to preside over it' (O'Keeffe 2013, 310), thanks to the new connection between writing and the body and the creation of corporeal writing. In Rancière's perspective, the fact of experiencing rain and the drop of water falling on the poet's skin appears as a communal experience. Poetic games of association offer us the chance to find another way of thinking and the possibility of a new language emerging, with another world alongside it. This new world will not be a celebration of the chimerical power of the Christian 'real presence' of absence (Rancière 2011, 30) and its gods will be created through the new language, which expresses physical phenomena. Indeed, as the philosopher demonstrates, *Mallarmé* considers Greek mythology and its numerous gods to be living personifications of natural phenomena.

Within the space of aquatic imagination evoked by Szymborska, I will present three female figures: Emma, Wanda, and Harey, each created by very diverse Polish artists — Karolina Freino (b. 1978), Anna Baumgart (b. 1966), both visual artists, and Stanisław Lem (1921-2006), a writer. I would like to call these women contemporary nymphs and the psychological (spiritual?) state caused by their presence — nympholepsia. It means here a higher — or merely different — type of conscience, disrupting the prevailing order. It is expressed through sensual experience and a particular relationship to time which does not run obsessively forward. In comparing these fictive women to nymphs and retelling ancient myths as contem-

porary stories, a new mythology is being built (as Jess Zimmerman in *Women and Others Monsters. Building a New Mythology* [2021] would probably say). In the process of revising ancient myths, the following question arises: Is it possible to imagine that thanks to these nymphs not only a new mythology, but also a different kind of knowledge is built?

Such questions are of course about reparative knowledge and research strategies. They are posed by scholars in the fields of queer studies and feminism, and they extend beyond mere restitution of harm. As Susan Best has aptly summarised, Eve Kosofsky Sedgwick's reparative concepts emphasise ambivalence, and consequently, 'a reparative motive seeks pleasure rather than the avoidance of shame, but it also signals the capacity to assimilate the consequences of destruction and violence' (Best 2016, 3). Reparative strategies, which are an integral part of emancipatory discourse, are particularly important in the context of decolonialism. In regions such as Poland and Central Europe, which were under Soviet influence after World War II, post-colonial methodologies are often adapted to local nuances within the framework of so-called post-dependence studies. The Polish historical narratives included in this discourse, as articulated by Hanna Gosk, shed light on a life overshadowed by the Empire — an enduring period marked by violence, domination, and dependency (Gosk 2008, 76). Nevertheless, there is a growing recognition among scholars that the veil of silence surrounding Russia's and the USSR's colonial practices needs to be lifted. Some scholars chastise their Western counterparts for their hypocrisy and argue for the application of postcolonial methodologies in Central European contexts (Fiut 2014, 34-40). Notably, works such as Szymborska's poem *Water* and Lem's *Solaris* were produced in the shadow of the Empire, while the contributions of Freino and Baumgart emerged in the post-Iron Curtain era. For the scope of this paper, I will not be delving into the intricate and multifaceted postcolonial discourse. However, in acknowledging the role of the aquatic imagination in fostering decolonial thought, I refer specifically to its intersections with feminist studies.

Emma — Nymph of the rivers

Emma Goldman, characterising anarchism as a practical system and employing an aquatic metaphor, asserted that it 'has vitality enough to leave the stagnant waters of the old, and build, as well as sustain, new life. In the light of this conception, anarchism is indeed practical. More than any other idea, it is helping to do away with the wrong and foolish; more than any other idea, it is building and sustaining new life' (Shulman 1998, 63). In Goldman's view, the antithesis was dryness. Predictably,



her commendation of Professor Braun's lectures in Vienna, which she attended, was that they were never 'dry or dull' (Goldman 1931, 127).

I assume that Karolina Freino imagined Emma Goldman (1869-1940), a famous anarchist born to a Jewish family in Kaunas, as a contemporary water nymph endowed with advanced technology. Her startling image found its place at the confluence of the Nemunas and Neris rivers during the 11th Kaunas Biennial in 2017. The temporary counter-monument was on display for three months as part of this artistic event and took the form of a beacon painted in the colours of anarcho-feminism (purple and black). It was 167 centimetres high and a flickering lamp (which was to represent Emma's head) was placed on its cylindrical torso, filled with electronics and three car batteries [Fig.1-2]. A spotlight transmitted Emma's autobiography in Morse code. The text, *Living my Life* (1931) could be read after scanning a QR code placed on a stone on the bank. The artist entitled her work *Confluence*.

The Lithuanian city of Kaunas was of significant importance in the history of the Polish-Lithuanian Commonwealth and the Polish Republic (known as Kowno), the Russian Empire (Ковно), and the Third Reich (Kauen). Nationalistic disputes among

Fig. 1 Karolina Freino, "Confluence: The Monument to Emma Goldman." Light installation integrated with a website. Kaunas, Lithuania, 2017. © Karolina Freino.



Fig. 2 Karolina Freino, “Confluence: The Monument to Emma Goldman.” Light installation integrated with a website. Kaunas, Lithuania, 2017. © Karolina Freino.

the multiethnic population led to frequent changes in the statehood of this medieval town under the influence of numerous military campaigns. The local castle was visited by both the Masters of the Teutonic Order and Polish kings. The Nemunas River has played a prominent role in Polish, Lithuanian, and German cultural history. Adam Mickiewicz, celebrated as one of Poland’s greatest poets, admired its beauty. It even found its place in the German national anthem under the name Memel (‘Von der Maas bis an die Memel’). As a result, Kaunas becomes a site of nationalist spectacles, where Jews have historically felt alienated. Freino’s idea was to highlight not only the unique location of the monument at the confluence, but also the processes of flowing together and coming together as related to grassroots anarchist self-organisation so dear to Goldman’s heart. The monument was most captivating at dusk, as the flickering lamplight reflected on the water and flared up with the vibrations of the river waves.

Goldman in Kaunas was thus a shapeshifter, like the nymphs of yore: a robot-android transformed into a glowing light. She resembled a ghost. She was returning to her hometown, which did not need her and from which she had fled, bathed in

an aura of extraordinary light. Goldman, who passed away in 1940 at the age of 71 in distant Toronto, did not witness the pogroms, shootings of Jews in the streets, or many other terrible events that took place in Kaunas during World War II (Szarota 2015, 159-217). Yet, her appearance does evoke some horrible events she did not experience. The streaks of light and the power of the flowing floodplain with billowing clouds above crafted a surprising spectacle of the sublime, blending technological and romantic elements alike. By night, it was powerful in pathos and grandeur, but by day it might even have seemed like an ironic joke. Unlike the buoy bobbing awkwardly on the wave, Goldman wanted to dance in frenzied excitement and abandon, declaring: 'I will dance myself to death! My flesh felt hot, my heart beat wildly as my cavalier swung me around the ballroom and held me tight. To dance myself to death — what a more glorious end!' (Goldman 1931, 20). The artist turns the Jewish migrant Goldman into a beacon. No longer a fugitive, she has the potential to point in a direction, shining on the horizon like a hope that confluence implies solidarity and mutual care and support. She/it expresses the strength that comes from unity. The energy of the two rivers is strikingly powerful and argues for the possibility of achieving common goals.

Freino's aquatic imagination aligns seamlessly with the waves of feminism. As noted by Candace Falk: 'If the wave metaphor (popularised through the description of "the second wave" women's movement) still holds water, it is clear that, even with the ebbs and flows, Goldman's tide continues to roll in' (Falk 2007, 43). Goldman's popularity extended far beyond the second wave, and Freino's invocation of her emphatically demonstrates this. Much like second-wave feminists would later do, Goldman sensationalised the idea that the private is political because the state always reserves the right to intervene in matters concerning women and marriage. Her radical and incendiary ideas quickly made her a public menace, as she not only spoke about war, revolution, and workers, but also publicly addressed liberation from normative sexuality (having had a brief lesbian relationship with Almeda Sperry), contraception, free love, and rights for homosexuals and prostitutes (to use historic terms, the first medical, the second derogatory).

However, as Rochelle Gurstein has pointed out, the attribution of the role of feminist 'foremother' to her is a result of the selective treatment of her views. Unfortunately, she was insensitive to racism, ridiculed suffragettes for believing in state legislation, disliked avant-garde art, and, last but not least, her life, as Candace Falk has demonstrated, did not align with the principles of free love that she preached (Gurstein 2002, 67-89). Her erotic fixation on Dr. Reitman and her prolonged entanglement in this degrading relationship call attention to the erotic madness inherent in nymph stories. Goldman failed to establish a fulfilling and lasting love relationship, a point emphasised by Lori Jo Marso. Ultimately, Goldman

recognised this as the tragic reality for all modern women (Marso 2007, 83). But Goldman needed more than love, she needed love to the point of madness to believe in the importance of fighting for specific political demands. An atheist, she craved love as a divine anointing and legitimation beyond the limits of this world, an extraordinary devotion. To use Rabun Taylor's term that fuses modernity and irrationality, she sought a nympholeptic 'divine chemistry' (Taylor 2018, 284-312) to feel fearless, attain a higher consciousness, and achieve invincibility. Recalling Goldman in Kaunas, the artist emboldens contemporary audiences not to be afraid to challenge constraining and naturalised social norms.

Harey — Nymph of the ocean

The Ocean from Stanisław Lem's novel *Solaris* is also extremely powerful. It has the extraordinary skill to embody the traumas, dreams, and phantasmagorias of those living on a strange planet called Solaris. Harey, the astonishing phantom that can also be called a nymph because she is born from the Ocean, causes madness in Dr. Kris Kelvin, a scholar sent on a space mission to explore the planet. The author sarcastically refers to the scientists as supposed knights of holy contact who really do not need other worlds, only mirrors. Kelvin is one such 'knight' scientist and is totally helpless and frightened when he meets Harey, entirely produced by this mysterious ocean. As hard as it is to believe, she seems to be his long-dead wife, who committed suicide. His sexual desire and guilt prove that a purely scientific approach to this strange phenomenon is insufficient. At one point, he abandons epistemic greed in favour of faith, saying of Harey: 'I started believing in her.' It is Harey who reveals the inadequacy of Dr Kelvin's scientific approaches in studying extraterrestrial civilisations.

While Lem's novel is situated within the science fiction genre, its roots delve deep into the Polish romantic and neo-romantic tradition, marked by its irrational visions. Yet Lem maintains a distance from yielding to these visions. The author arrives at a juncture where both institutionalised science and religion reveal their inadequacy. Confronted with an impasse, a new spirituality becomes imperative. This is why Dr. Kelvin, in echoing the sentiments of the romantic poet Juliusz Słowacki, not only diminishes himself but also establishes a mysterious connection with the fluid, oceanic element. Słowacki, in fact, referred to such a relationship — when immersing himself in water — as an elemental baptism (Rymkiewicz 2004, 206). Despite the differences, it signifies an immersion into a world over which one has no control. Slavoj Žižek, commenting in his *Pervert's Guide to Cinema* on Tarkovsky's film based on Lem's novel, suggests that while Dr. Kelvin's primary problem is getting

rid of Harey, the real tragedy is on her side: for she has no substance, no consistency, no identity of her own, and cannot exist for herself, independently, because she is only her husband's dream. Not only does her memory depend on what Kelvin remembers, her life depends on him: she is even unable to destroy her meagre existence and commit suicide, although she wants to, believing he wants her to. As a ghost and spectral figure, she is someone who cannot be removed and who keeps returning. This, as Žižek sarcastically notes, seems to be men's 'dirty' dream of women as beings wholly dependent on men: if there were no lust for them, women would be condemned to non-existence. Kelvin's reconciliation with his father, not his wife, at the end of the movie further reinforces its anti-feminist message. It may be added to Žižek's remarks that the tragic fate of Harey, who must die so that the world can return to the dominant (old, known) order, refers to a woman who, unlike many nymphs and witches, does not demonstrate her independence and strength. She is doomed simply because she is a woman and men are uncomfortable with her. She makes them aware of ties that do not allow them to be fully free. There is no place for a woman on the planet if it is to be an efficient facility for scientific research. The element of the ocean has to be tamed in its entirety. It appears that Lem is writing not just about the planet Solaris, but also about contemporary modernisation, which is fundamentally patriarchal. Nevertheless, the awareness of a failed contact with an alien form of intelligence heralds the inevitable demise of patriarchy.

It appears that the aquatic imagination surfaced in the latter half of the 20th century in Poland as a reaction to the pervasive rationalism and its forceful imposition by the deterministic obligation to strictly follow the singular path of scientism, especially within the framework of the state doctrine of scientific socialism. The resistance against the so-called 'soc-modernity' (the modernity of Central Europe during the Soviet Union's dominance) manifested itself in diverse forms, and in Lem's case, it materialises as a sort of madness, vividly portrayed through Dr. Kelvin's descent into it. However, this is not a poetic mania or a state of higher consciousness. To ensure Dr. Kelvin's survival, it is imperative that this condition be brought under control.

Wanda — Nymph of the source

Anna Baumgart's film *Wanda* (2022) [Fig. 3-8] aspires, as Dominik Czechowski wrote, to transform Slavic myths into a universal imaginary (Czechowski 2022).² The point of departure is, on the one hand, a fascination with Stanisław Wyspiański's drama *Legenda* (1904) and, on the other, a particular and true catastrophe that

² The film was originally titled *Lake* and submitted to the competition for the Polonia Pavilion, at the Venice Biennale in 2022.

Fig. 3 Anna Baumgart, "Still from the film Wanda," 2022. Courtesy of the artist.



Fig. 4 Anna Baumgart, "Still from the film Wanda," 2022. Courtesy of the artist.

Fig. 5 Anna Baumgart, "Still from the film Wanda," 2022. Courtesy of the artist.



Fig. 6 Anna Baumgart, "Still from the film Wanda," 2022. Courtesy of the artist.

Fig. 7 Anna Baumgart, "Still from the film Wanda," 2022. Courtesy of the artist.



Fig. 8 Anna Baumgart, "Still from the film Wanda," 2022. Courtesy of the artist.

occurred in 1948 on Lake Gardno — the sinking of two fishing boats on their way to the village of Rowy on the Baltic Sea, with their passengers: 4 caretakers and 21 girl scouts (the youngest was 8 years old, the oldest 15). In the revised perspective, the tragic death of 25 girls and women, albeit due to the recklessness of the guides and a technical malfunction of the boat, gave rise to Baumgart's various reparative speculations. The desire to live a different life from the one dictated by historical reality and the fascination with water go hand in hand in this film. It is known that, the day before the accident, the girls gave a theatrical performance in front of the local population around a bonfire. They performed a play *About Wanda who Did Not Want a German* ('O Wandzie, co nie chciała Niemca') based on a medieval legend wherein Princess Wanda threw herself into the river to remain a virgin. The protagonist of the play, who throws herself into the watery abyss (incidentally noted in the *Heritage Floor*, a part of *The Dinner Party*, 1979, by Judy Chicago), became the inspiration for Baumgart to create a counterfactual story in which the end is not death, but a different life, a different being. Thus, posthumanist themes are beginning to surface. Baumgart borrows from Wyspiański the idea that Wanda was a daughter of the river. Wanda's words uttered during the performance: 'I come to you, my sister, water, I come to you, my eternity,' (Moller) were of particular significance in the context of the subsequent death of the girl who played her role. However, Baumgart's film does not focus on the tragedy but on the sensuality of pubescent girls, their discovery of their own bodies, their first menstruation. Although we know from history that the girls experienced traumatic moments during World War II, the theme is the search for pleasure and the anticipation of unknown happiness against the backdrop of a benign summer on a white sand beach. A mysterious eco-sexual ritual, a greeting of birth and death at the same time, is the culmination of the plot. One of the first versions of the film's script featured the metamorphosis of women and girls into grey seals (*Halichoerus grypus*), which inhabit the Baltic Sea basin. The transformation of humans into bodies of water will thus take place. The girls did not die but rather changed. A quote from Astrida Neimanis, a posthumanist feminist scholar, might be useful here: '*Bodies of water* insists that if we do live as bodies "in common," this commonality needs to extend beyond the human, into a more expansive sense of "we"' (Neimanis 2017, 12). In the re-edited *Wanda*, this transformation is absent and we are simply left with the fact of the girls' disappearance and confronted with the image of turbulent waves. Either way, the message has not changed; it has become clear that we need to redefine 'we', to look at togetherness more closely, to be aware of whether it means common punishment and discipline or a common dream. Before the transformation/drowning took place, the girls went on a boat, and Wanda's voice from offstage spoke about planetary pansexuality,

queer indigenusness, the system of interspecies exchange, and techno-shamanism as perfect conditions for mourning. At the end the viewers hear: 'I invite you (...) to a necessary transformation so profound that you say it is impossible, so deep that you think it is unthinkable.' After these words, the image changes, we no longer see the boat on the lake, the waves appear and we hear that 'the unthinkable must happen.' So we hope for a different story that is meant to have a happy ending. That was the goal of retelling the whole story.

Old myths have already exhausted their potential for social support. The new story which seems to be a fairy tale transcends the world of human beings. Nymphs are shapeshifters, they may become either animals or waves. The story is not about sacrifice, but about the transformation of one type of matter into another. This time, Baumgart, involved in artistic research for years, attempted to see the legends of the water nymphs in the context of queer indigenous studies and to reclaim the myth so that through this reinterpretation it would become possible to continually reimagine life. In addition to words from Wyspiański's *Legend*, the script refers to the passage from *An Apartment on Uranus* (2020), a book by Paul B. Preciado, a trans-activist. Preciado explores the experiences of individuals undergoing medico-legal gender reconciliation procedures, essentially existing in a state of transition. He perceives this process as a transition from one mechanism of truth production to another. As he argues, both trans individuals and migrants seek recognition of their subjectivity from the same state apparatuses that currently exclude them. This paradoxical situation calls for a necessary change. Baumgart constructs a scenario in which the girls undergo maturation, transformation, and an acknowledgment of their sexuality. They are genuinely in transition, embracing the fluidity of water with a deep fascination and an eager, profound anticipation for the unknown. Nonetheless, at this point their bodies are not defined by what had happened in the past or what will happen in the future. The only truth lies in their present material and physical reality. It is more likely to be demonstrated than articulated. It eludes language because there is currently no linguistic framework capable of describing it.

Comparativism in the service of decolonialism

Nymphs have a kind of charm in stories, but when we label someone as a nymph, it is more of a metaphor than a genuine belief in supernatural beings because we have been taught that nymphs do not actually exist. The challenge is how we handle the shift of nymphs from religious to fantasy realms, causing significant

elements of their original mythological context to lose their importance. There is also the challenge of putting together different stories and characters that may seem unrelated. For example, it might be hard to see what Emma Goldman has to do with the heroine in Lem's novel. However, by making these new connections, we get a fresh way to look at the world. If the choice of individual nymphs, that is, the decision to comparatively analyse the works of Freino, Lem, and Baumgart (who did not know each other), seems arbitrary and unclear, the answer to these ambiguities may be found in the methodological premises of contemporary intercultural comparativism, which no longer seeks to deal with mutual influences and contacts, but to show polycentric multiplicity. Subjective choice is part of the process. A line of intersection of these subjectively selected, mutually independent sites and works of Polish culture was thus created. This strategy aims to give a view of culture in motion and of the syncretic and interdisciplinary meeting of those who have come together in order to create a conversation around the multiplicity of female identities within an aquatic perspective, which turns out to transcend national and confessional barriers. This is why Mediterranean *neréids* meet Slavic *undines* and *rusalkas*. Thus, in my reading, the cultural status of the nymph is no longer associated with an archetype or an archaism, but with a dream about the future. It provides a new connecting cultural dynamic at the intersection of the abundance of mythological cultural heritage and our contemporary polycentric world, in which time runs in various directions and space is full of potential links. The nymph does not testify to a genetic affinity to which one should return. Juxtaposing the Tower of Babel with *Water*, Szymborska seems to change gender. Apparently, she swaps a god for an aquatic goddess, with whom a new kind of knowledge emerges. Would there be room for the female autonomy Harey lacked, the dancing Emma loved, the superhuman togetherness Wanda longed for? Nymphs retell our collective histories in ways that are inclusive and supportive. Nymphs in European culture evolved into one of the numerous embodiments of precarious and perilous knowledge linked to immersion — that is, an inability to maintain a critical distance and exercise impartial judgment and/or old, dry estimation. Thus imaginative concept has proven remarkably persistent, continuing to be a subject of reflection well into the 21st century. In contemporary times, this form of knowledge serves as a means to prioritise trust and respect over an exclusive pursuit of truth. This type of wisdom arises more from collaborative thinking, aiming to encompass the critique of the Anthropocene and human *hubris*. The role of the researcher in such a perspective would be to focus on hospitality, to bring about an encounter in which what is important is not the juxtaposition of cultures, but coexistence, complementarity, and understanding (or at least listening attentively) to the 'stranger', serving to learn from a permanent

dialogue (Zelenka 2010: 45-53). Refraining from assessing everything based solely on personal standards now also becomes the responsibility of the researcher. Their role is therefore to promote a culture of hospitality and to point out the emotional pleasure of participating in such a culture. This type of comparative research thus raises the question of a type of community that is not a monocultural entity. Indeed, meeting a stranger allows one to understand oneself. The prospect of encountering nymphs unfolds as an opportunity for a potential reparative chapter in one's own history.

Meeting

After the destruction of Harey, Kris Kelvin meets the mysterious Ocean for the first time. He wants to contact it directly. It wasn't until the destruction of Harey, the instrument of that contact, that he realised he wanted to confront the Ocean in another way than through the mesmerising phantoms of his imagination. But how do we meet someone/something that is not our mirror, in which we do not recognise ourselves? The longing to go beyond the realm of reflections will probably never be satisfied, because sitting near the Ocean, Kelvin had to admit that he still did not understand Them, and that all he had left was the belief that 'the time for cruel miracles has not passed.' Though he assured Harey that she had overshadowed his diseased wife, that he loved only her, she was, after all, a projection of his brain. Dedicated to his scientific mission, Kelvin recognises that within its confines any form of pleasure, even ambivalent pleasure, is out of reach. So he approaches the Ocean as if it were a graveyard, where he has finally laid to rest the prospect of acquiring other knowledge. Nevertheless, he has come to realise that this alternative knowledge, though unpredictable and uncontrollable, is occasionally intertwined with pleasure.

Emma the Beacon also appeared temporarily, only for the three months of the Biennial. Her captivating sensuality was revealed in the evening and at night, when she shimmered and cast a gentle glow on the water. Her disappearance left an emptiness behind. The memory of her emergence from the water and her remarkable story rendered the traditional monuments dedicated to men inadequate within the cityscape.

Today, the closest monument in the area is a 3.5-metre-high statue of John Paul II cast in bronze that was erected back in 2011. Emma and Harey are gone. Kaunas and Solaris seem deserted without them. Would Emma and Harey have anything to say to each other and to us today? Emma insisted: '(...) that our Cause could not expect me to become a nun and that the movement should not be turned into

a cloister. If it meant that, I did not want it' (Goldman 1931, 47). She insisted on the necessity of pleasure. Harey was condemned to an anchoritic life; she had no friends, no family. Emma could not help her, for there seemed to be no way out of the situation. But if they could meet, she could just be close to her, touch her, listen to her, talk to her. Her understanding, her being at her side, would be a relief to Harey's loneliness. And what could Emma tell Wanda? Surely, she could tell her fearlessly about her lesbian relationship with Almeda Sperry, or that her closest friend in St. Petersburg was Neva. She always spoke with great affection about that river, placing it first among the things she loved: 'St. Petersburg, my beloved Neva, my friends, my books and music,' (Goldman 1931, 14) she wrote, in that order, of the things she loved. When she decided to emigrate with her sister, which her father would not allow, only the last argument worked: 'I threatened to jump into the Neva' (Goldman 1931, 13). Surely this overwhelming desire to throw oneself into the abyss of the river, the desire for another life and another world, would be what Emma, Harey, and Wanda could talk about endlessly while sitting on the shore of the lake, enjoying the sensual beauty of the world. Perhaps these meetings of the three characters could be a starting point of a more inclusive world they all dream about individually? Their own singularity and solitude inevitably led them to failure.

Aquatic imagination against dry knowledge

Nympholepsia sounds like a terrible, incurable disease. For Socrates in Plato's *Phaedrus*, being possessed by the nymphs meant a departure from the conventionalised patterns of perceiving the world by increasing fluidity in its understanding. Nympholepsia was integral to a complex cultural system that encompassed religion. Nymphs were part of a 'rustic' pantheon, primarily residing outside the city (Borgeaud 1979, 159-191). And because, as Rita Felski argued in *The Gender of Modernity*, modernity is decisively masculine and bourgeois, rusticity takes on potent anti-modern and altermodern overtones. Nymphs were part of a 'pact' with the landscape, the environment, and non-human entities, always in mutual relations, not viewed within the context of exploitation and economic gain. Although nympholepsia may have seemed frightening for many people, it was actually worthy of gratitude for the elevation of the spirit and the heightened understanding, at once wise and prophetic. Therefore nympholepsia in my story appears to be a worthy tool for constructing new knowledge.

Horkheimer and Adorno in *Dialectic of Enlightenment* interpreted the famous Homeric tale of the Sirens and Odysseus as a dichotomy, framing it as a narrative depicting the shattering of myth by ordered reason. They considered this to be the quintessential dialectic of the Enlightenment. Roger Caillois reminds us that nympholepsia has the power to relegate men to the role of passive victims of aggressive femininity (Fabiano 2013, 166). Roberto Calasso meticulously followed the remnants of fluid thinking and the anachronistic surges of mythic memory within European culture. Unlike the French Encyclopaedists and other protagonists of the Age of Enlightenment, who scorned pagan gods, Calasso's exploration recognises and embraces the enduring presence of these ancient deities. In *Literature and the Gods* he attributed a special role to nymphs in the survival of thought that resisted exploitative modern ultra-rationality. It was from the source guarded by the shapeshifter Telphusa that the usurper and aggressor Apollo sought not only to acquire liquid, fluid knowledge but, above all, to impose his own measure upon it. For Kathleen Skott-Myhre, mythical figures are simply located 'outside the dominant colonial logic' (Skott-Myhre 2018, 9). Marguerite Yourcenar, a revered voice in French literature, also took a keen interest in nympholepsia. The protagonists of her short story *Anna, soror...* (written in 1925) are a sister and brother, Anna and Miguel, who briefly become romantic lovers. They are brought together thanks to a prophecy by a young Saracen witch, whom Miguel meets at the source: 'Monseigneur,' he thought he heard, 'your sister is waiting for you nearby with a cup full of pure water. You'll drink together.' ['—*Monseigneur, crut-il entendre, votre sœur vous attend près d'ici avec une coupe pleine d'eau pure. Vous boirez ensemble.*'] (Yourcenar 2015, 9). Although the carnal relationship between Miguel and Anna lasts only a few days, it becomes an event that gives meaning to their lives and overshadows everything else. Without Miguel, ageing and lonely, Anna 'was consumed in this dryness as if within a barren desert' [*ce consumait dans cette sécheresse comme à l'intérieur d'un désert aride*'], fell into numbness unable even to cry. 'She was denied the comfort of tears (...)' [*La consolation des larmes lui était refusée (...)*] (Yourcenar 2015, 37). Yourcenar wrote her story during a several-week stay in Naples in 1925 and was very familiar with the monuments there, including the church of San Giovanni a Mare. She must have known about the most important object kept there: a fragment of a Greek sculpture representing Parthenope. This siren appears, for instance, in Virgil's *Georgics*. According to Nicholas Freer, the writer was never able to forget the lessons taught by the *dulcis* (sweet) Parthenope in his youth (Freer 2019, 90). The Saracen witch is undoubtedly an incarnation of Parthenope. The nymphs serve as a poignant reminder to humans that their nature is inherently capricious and unpredictable. While navigating a myriad of choices, people deftly weave through anachronistic

scenarios, perpetually repeating worn-out patterns. Yourcenar did not perceive Parthenope as a finished work of art; instead, she viewed her as an influential figure with the constant power to shape the perception of reality.

In another short story, *L'Homme qui a aimé les Néréides*, from the volume *Nouvelles orientales* (1938), the protagonist is the beggar Panegyotis, who lost his speech at the age of 18 after encountering naked Nereids. These goddesses granted the boy entry into a realm of pleasure, ecstasy, and happiness, taking away his mind so that he, like an innocent faun, could freely engage in their amusements. Before he fell silent forever, he declared that what he had experienced was beyond belief.

In Polish tradition, *rusalkas* were often seen as a mysterious force subtly influencing the fate of a seemingly defenceless nation. A detailed account of the mythical figure Świtezianka can be found in the works of the renowned romantic poet Adam Mickiewicz. According to legend, she resided in Lake Świtez in the Novgorod Highlands and was once the daughter of the city's ruler. In a plea to God, she requested for the city to be sunk in order to free its inhabitants from slavery under the Russian tsar. The submerged city's residents were transformed into water plants, with the exception of the chief's daughter, who became the aquatic Świtezianka. This mythical being, adorned with both beautiful and poisonous flowers, lured oppressors to their death in revenge. The anti-imperial and anti-tsarist undertones of Świtezianka's story gained added significance when, in 1831, the Russian authorities confiscated the manor house on Świtez where Mickiewicz had stayed (Sala 2020, 156). Today, however, 19th-century nymph stories are frequently divested of their national significance. Yet, the term 'thaw', alluding to the period following Stalin's death, still suggests an endeavour to pursue policies grounded in national interests and at a remove from the norms imposed by the USSR. Anyhow, if we recognise Harey as a distorted incarnation of Świtezianka, it becomes evident that Lem was delving not only into the futuristic world of technology, but also into the tragic narrative of the complete loss of the old world. The act of remembering has not simply lost its meaning and utility; it has evolved into a perilous undertaking, mirroring the tragic embodiment of Świtezianka in Harey. References to pagan nymphs in Poland are also linked to the criticism of the dominance of the Catholic Church. Maria Janion observed that the Christianisation of Poland was so thorough that missionaries unabashedly eradicated all traces of ancient culture (Janion 2006, 13). Therefore, according to Janion, who employed Edward Said's concept of orientalisation, ancient Polish culture was subjected to colonisation under the banner of Christianity. Furthermore, Eastern European culture is susceptible to similar distortions and prejudices, much like those associated with the 'Orient.' Polish children do not study Slavic mythology in school. This is not solely due to the influence of the Catholic Church and religious instruction,

but also because the Slavic religion is often regarded here as inferior to Mediterranean religions. Hence, it is the connection of Wanda with queer culture that sets Anna Baumgart's film apart. It seems to be, undoubtedly, a political protest against the government's and the Church's homophobic policies. In addition, however, it is an attempt to reflect on local culture from a decolonial perspective. The recreation and imaginative reinterpretation of Slavic rituals is intended to cultivate a transnational, trans-ethnic community that transcends individual religious boundaries. This aspect aligns closely with Freino's perspective. It is imperative to revisit Mickiewicz, who firmly believed in the mystical union of the Polish and Jewish peoples. Consequently, the community to which Freino directs her work is also supra-ethnic and supranational.

Today, wet ontologies are being developed within the blue humanities, worked on by scholars from various disciplines. In *Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume Through Oceanic Thinking*, Philip Steinberg and Kimberley Peters employ an argument in defence of 'wet knowledge' reminiscent of the philosophers and artists of old (Steinberg, Peters 2015: 247-264). This represents a shift from fixity to fluidity, flow, and becoming that transcends overly abstract and dematerialised thinking about the world. Moving away from 'flattened' ontologies, it enables us to transcend existing boundaries, directing our attention to both materiality and the previously established notion of 'spirituality.' The materiality of water, existing in three physical states (liquid, ice, and steam), is what makes it a magical shapeshifter. According to Steinberg and Peters, water is a dynamic assemblage in which mobile human and non-human elements are imagined, encountered, and produced, creating an unstable 'thrill' (*frisson*) of matter and meaning. The transitions here are evident, moving from the old religious *tremor* to the new material *frisson*. In this way, they help the imagination to navigate an undefined, dystopian reality that defies established knowledge. Greek or Slavic mythology can be understood as a potential history and serve to build knowledge that is not based on anthropocentrism; it allows different known histories to be queered, for diversity and inclusivity to be defended. Nymphs encourage transversal thinking and the recognition of interrelationships between the environment and humans, advocating for a more horizontal model of mutual relations. The important role of the aquatic imagination seems to be a promising resource for reparative knowledge. Water has become an important actor in the works of Baumgart, Freino, and Lem (although in Lem's case its fluid composition is not necessarily H₂O). Wanda, Emma, and Harey can breathe air, but their connection to the water element defines them as individuals heralding a different way of being. Following Tim Ingold's idea that water is a substance for terrestrial beings and a medium for aquatic beings (Ingold 2007: S26), it can be noted that in the latter case, it is impossible to separate the

person from the medium. The substance is one of many components, and the medium is an immanent part of the body, associated with its life form. Therefore, through the encounter with nymphs, people discover that there are other life forms within their reach. They interconnect divergent ecosystems. Luce Irigaray wrote about a historical 'inattention' to fluids in relation to the traditional belief that rationality is associated with the mechanics of solids. Because nymphs are beings with dual (aquatic and terrestrial) life forms, they cannot be universal; their presence introduces an irritating surplus that must be ignored in rational considerations. Fluidity, and in this case femininity, would be what Irigaray calls in *The Mechanics of Fluids* 'the excess factor' (Irigaray 1985, 108). As she asked: 'But consider this principle of constancy which is so dear to you: what "does it mean"? The avoidance of excessive inflow/outflow-excitement? Coming from the other?' (Irigaray 1985, 115). For her, the persistent repetition of the state of equilibrium is a kind of freezing of the vital form, a repression. This constraint is necessary for achieving homogeneity in forms. Moreover, it risks subverting the entire discursive economy. The person described by Irigaray transcends the limits of the Cartesian subject, undergoing deconstruction and fluid displacement by the other (Quick 1992, 199). Harey as Dr Kelvin's alter ego has to be silenced because the researcher must continue a scientific discourse. She had to die because the conjoining of Dr. Kelvin with her exceeded the requirements of the Law and Science. But by transgressing the Law, Wanda changes and becomes someone/something else. She is not one, singular, not always the same. She also has some other form of existence. In turn, Emma can only exist within the excesses of love, driven by her desire to transgress the Law.

Conclusion

Is it possible today for ancient beliefs and myths to support reparative knowledge building? An attempt to address this question involved looking to water 'nymphs', who allowed us to see that the world does not revolve solely around the same 'dry' knowledge. Aquatic imagination points to the importance of connecting body and environment. The dependency is not a burden; rather, it serves as an indication of embodiment and materiality that cannot be translated into abstract symbols. The manifestation of an alternative knowledge, the alchemical transformation of Logos into lapis, is traditionally represented by *aurum potabile* or liquid gold. This miraculously transmuted stone serves as an elixir of life, embodying an esoteric ideal that leads to the truth of enlightened consciousness. Once transmuted, this stone possesses the remarkable ability to hydrate and permeate the body, dissolving

stagnant matter and revealing the brilliance of epiphany. It acts as a catalyst, restoring harmony to the world, fostering health and catalysing moral transformation. Placing trust in the potentiality of this narrative opens the door to the construction of knowledge, with Harey, Emma, and Wanda serving as guides along this transformative journey. They find themselves in a precarious state of transition, navigating the delicate intricacies of their status, roles, and futures. Emma cautions against anti-Semitism, Wanda highlights concerns about Catholic fundamentalism, and Harey points out the misogyny inherent in the modern world. They reappear like phantoms from the past, offering reassurance that even though history has taken unfortunate turns, we still possess the power to effect positive change. Hence, they narrate optimistic scenarios. Wanda advocates for residing in a non-normative and inclusive community, where individuals receive support for their differences; Emma continues to dwell on the concept of love, drawing inspiration from the confluence of two rivers, as she believes their combined strength symbolises the capability of love to overcome all barriers and hierarchies; and Harey is essentially Dr. Kelvin, embodying his innermost self that resists assimilation into the system, particularly one dominated by technology and machines. Is the function of Harey only to provide access to man's hidden self, then? It also seems to serve to deny the autonomous, self-sufficient individual who does not feel connected to the surrounding environment beyond its exploitation. Emma, Wanda, and Harey are fully engrossed in the endeavour to rebuild society and foster a sense of community, free from the influence of the old, harsh deity and rigid, heartless traditions. Their focus is on materiality rather than language and centres on the expression of the body. Ultimately, their dream revolves around fostering a new alliance between the body and language. A proper start requires performative abilities. In a relationship with water nymphs, we become participants in another world and do not dare impose our own measures on other beings. We become grateful that we are no longer trapped in old patterns, and that our contours have become fluid and more connective. Hydromythology can play a role in restoring, inventing, and imagining other ways of inhabiting the world, thus supporting a broader sense of community. On the ground of art history, an aquatic imaginary will allow ancient works of art to be re-examined and shown from a decolonised perspective as living rather than dry, mummified heritage.

References

- Best, Susan. 2016. *Reparative Aesthetics: Witnessing in Contemporary Art Photography*. London-New York: Bloomsbury Publishing.
- Borgeaud, Philippe. 1979. *Recherches sur le dieu Pan*. Rome-Genève: Institut Suisse de Rome.
- Czechowski, Dominik. 2022. "Other Legends. Anna Baumgart. Documentation submitted for the competition for the curatorial project for the exhibition in the Polish Pavilion at the 59th International Art Exhibition in Venice in 2022." 11.-EN-Inne-legendy.-Anna-Baumgart.pdf (labiennale.art.pl).
- Falk, Candace. 2007. "Let Icons be Bygones! Emma Goldman: The Grand Expositor." In *Feminist Interpretations of Emma Goldman*, edited by Penny A. Weiss and Loretta Kensingler. University Park: The Pennsylvania State University Press: 41-60.
- Fabiano, Doralice. 2013. "La nympholepsie entre possession et paysage." *Recherches & Rencontres*, 31 (Sept.): 165-195. <http://hdl.handle.net/2434/676540>.
- Fiut, Aleksander. 2014. "In the Shadow of Empires: Post-Colonialism in Central and Eastern Europe — Why Not?." *Teksty Drugie* 5, no. 1: 34-40.
- Freer, Nicholas. 2019. "Virgil's *Georgics* and the Epicurean Sirens of Poetry." In *Reflections and New Perspectives on Virgil's Georgics*, edited by Bobby Xinyue, and Nicholas Freer, 79-90. London: Bloomsbury Academic.
- Goldman, Emma. 1931. *Living My Life*. New York: Alfred A. Knopf.
- Gosk, Hanna. 2008. „Polskie opowieści w dyskurs postkolonialny ujęte.” In *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, edited by Hanna Gosk and Bożena Karwowska, 75-88. Warszawa: Elipsa.
- Gurstein, Rochelle. 2002. "Emma Goldman and the Tragedy of Modern Love." *Salmagundi* 135/136 (Summer — Fall): 67-89. <https://www.jstor.org/stable/40549425>.
- Ingold, Tim. 2007. "Earth, Sky, Wind, and Weather." *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 13: S19-S38. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9655.2007.00401.x>.
- Irigaray, Luce. 1985. *This Sex Which Is Not One*. Translated by Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Janion, Maria. 2006. *Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Marso, Lori Jo. 2007. "A Feminist Search for Love: Emma Goldman on the Politics of Marriage, Love, Sexuality, and the Feminine." In *Feminist Interpretations*

- of *Emma Goldman*, edited by Penny A. Weiss, and Loretta Kensinger, 71-89. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Moller, Maja. 2019. „Święta, harcerka, wagarowiczka.” <https://deon.pl/wiara/duchowosc/swieta-harcerka-wagarowiczka,529148>.
- Skott-Myhre, Kathleen. 2018. *Feminist Spirituality under Capitalism; Witches, Fairies, and Nomads*. New York: Routledge.
- Neimanis, Astrida. 2017. *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. London-New York: Bloomsbury Academic.
- O’Keeffe, Brian. 2013. “Mallarmé: The Politics of the Siren by Jacques Rancière.” *The Comparatist* 37 (May): 309-316. <https://doi.org/10.1353/com.2013.0017>.
- Quick, Robert James. 1992. “Pronom ‘she’: Luce Irigaray’s fluid dynamics.” *Philosophy Today* 36, no. 3 (Fall): 199-209.
- Rancière, Jacques. 2011. *Mallarmé: The Politics of the Siren*. Translated by Steven Corcoran. New York: Continuum.
- Rymkiewicz, Jarosław. 2004. *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Sala, Bartłomiej Grzegorz. 2020. *Wśród polskich syren, meluzyn, świtezianek i innych wodnych panien*. Olszanica: Bosz.
- Shulman, Alex Kate, ed. 1998. *Red Emma Speaks: An Emma Goldman Reader*. New York: Humanity Books.
- Steinberg, Philip, and Peters, Kimberley. 2015. “Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume Through Oceanic Thinking.” *Society and Space* 33, no. 2: 247-264. <https://doi.org/10.1068/d14148p>.
- Szarota, Tomasz. 2015. *On the Threshold of the Holocaust Anti-Jewish Riots and Pogroms in Occupied Europe Warsaw — Paris — The Hague — Amsterdam — Antwerp — Kaunas*. Translated by Tristan Korecki. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Szyborska, Wisława. 1997. *Nothing Twice/ Nic dwa razy*. Translated by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Taylor, Rabun. 2018. “Divine Chemistry. Nymphs, Sacrament, and Substance in the Greco-Roman World.” In *Envisioning God in the Humanities: Essays on Christianity, Judaism, and Ancient Religion in Honor of Melissa Harl Sewell*, edited by Courtney J.P. Friesen. Oregon: Cascade Books.
- Yourcenar, Marguerite. 2015. *Anna, soror...* édition électronique. Gallimard.
- Zelenka, Miloš. 2010. „Komparatystyka a badania interkulturowe.” Translated by Adam E. Kola. In *Komparatystyka kulturowa*. Vol. I. *Problemy teoretyczne*, edited by Ewa Szczęśna, and Edward Kasperski, 45-53. Kraków: TAIWPN Universitas.

ABSTRACT

Dordio Gomes' mural painting *Assumption of Our Lady* in the Church of Our Lady of Perpetual Help was completed in 1953, showcasing reflections on the dogma and its proclamation. This article explores the commissioning of the mural, highlighting its significance in developing mural painting in Porto in the mid-20th century. The complex iconographic choices, technical aspects of the fresco, and the artist's meticulous attention to detail in public spaces are also discussed. By examining preparatory drawings and other documents from the artist's family archive, one can follow the creative process and modernist solutions aligned with the architecture. Changes to the church over time offer insights into the community's perception of the site's importance. Understanding this context is crucial for preserving and promoting heritage effectively.

RESUMO

A pintura mural *Assunção de Nossa Senhora*, de Dordio Gomes (1890-1976), executada na Igreja de N^a S^a do Perpétuo Socorro, em 1953, pertencente à Congregação do Santíssimo Redentor (CSsR), apresenta uma reflexão visual sobre aquele dogma e a sua proclamação. Este artigo aborda as circunstâncias da sua encomenda — que testemunha o desenvolvimento da pintura mural na cidade do Porto nos meados do século XX — as complexas opções iconográficas e as questões técnicas do fresco, a que o pintor dedicou particular atenção na sua obra em espaços públicos.

A partir dos desenhos preparatórios e de outros documentos do arquivo do artista, na posse da família, é possível acompanhar o processo criativo e as soluções modernistas enquadradas pela arquitetura.

Ao longo do tempo, a igreja sofreu inúmeras alterações evidenciadas pela cronologia. Tais mudanças dão-nos pistas para compreendermos o significado atribuído ao local pelas comunidades de uso, no passado e no presente.

Aprofundar este conhecimento é fundamental, não só para a contextualização das obras de arte, mas também para que se possam estruturar estratégias adequadas para a divulgação e promoção da preservação deste património.

keywords

ASSUMPTION OF OUR LADY
CHURCH OF OUR LADY OF PERPETUAL HELP
DORDIO GOMES
WALL PAINTING
FRESCO
20-CENTURY
PORTO
HERITAGE
CONSERVATION
COMMUNITIES

palavras-chave

ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA
IGREJA DE NOSSA SENHORA
DO PERPÉTUO SOCORRO
PINTURA MURAL
FRESCO
DORDIO GOMES
SÉCULO XX
PORTO
PATRIMÓNIO
CONSERVAÇÃO
COMUNIDADES

0000-0003-0904-5427 / 0000-0002-8470-2557

0000-0002-0620-080X/ 0000-0001-7546-0288

<https://doi.org/10.34619/28uv-zlyl>

Antes do Muro: a Pintura *Assunção de Nossa Senhora*

**Dordio Gomes na Igreja de N.^a Sr.^a do
Perpétuo Socorro (Porto, 1953)**

PATRÍCIA TONEL MONTEIRO
(CITAR-UCP)

LAURA CASTRO
(UCP e CITAR-UCP)

EDUARDA VIEIRA
(UCP e CITAR-UCP)

FRANCISCO GIL
(CFisUC and QFM-UC)

Introdução

O estudo de uma obra de arte nunca a considera de forma isolada; antes a situa no seio de uma constelação de elementos históricos e artísticos e de um contexto social e humano específicos. É o que se procura fazer neste estudo monográfico sobre uma das pinturas murais que Dordio Gomes (1890-1976) — artista da designada segunda geração modernista, que marcou a pintura portuguesa dos anos 20 e 30¹ — produziu nos anos 50 do século XX para a igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro, na cidade do Porto. Para alcançar este objetivo foi da maior importância a consulta de fontes documentais, escritas e visuais, bem como os testemunhos orais, que em tantas ocasiões fornecem pistas relevantes para o pleno conhecimento de produção artística.

Além do que a pintura apresenta, exploram-se os caminhos que levam até à sua concretização, quer no plano técnico, quer no plano iconográfico, procurando-se averiguar igualmente as circunstâncias da encomenda e alguns dados biográficos relativos ao autor. No entendimento de Rancière, filósofo francês e teórico da arte, estes caminhos permitem-nos acompanhar a construção da imagem, tendo em conta narrativas textuais, acontecimentos e outros elementos que a informam e determinam (Rancière 2012).

Seguidamente, cientes da relação simbiótica entre os espaços (materialidade e significado) e a comunidade de uso, apresentam-se algumas considerações sobre o papel que esta pode assumir na valorização, na divulgação e na preservação da

¹ Natural de Arraiolos, Dordio Gomes frequentou o curso de Pintura Histórica na Academia de Belas-Artes de Lisboa, entre 1902 e 1910. Em 1910, partiu para Paris com uma bolsa de estudos do Legado Valmor, interrompida em 1911. Entre 1921 e 1926 realizou uma segunda estada em Paris, deslocando-se à Itália em 1924. No regresso a Portugal, em abril de 1926, instalou-se no Alentejo, onde residiu até 1932. Durante quatro anos trabalhou na decoração do Salão Nobre dos Paços do Concelho de Arraiolos, para o qual realizou 11 painéis de temática regionalista. Em 1933 concorreu à vaga de professor de pintura na Escola de Belas-Artes do Porto, cargo de que tomou posse em 1934 e em que

obra em apreço. Advoga-se que é na responsabilidade partilhada entre a comunidade de uso, a entidade detentora, a congregação religiosa acima identificada e os especialistas, investigadores, historiadores e conservadores-restauradores que pode residir o êxito das ações de preservação da arte mural e, conseqüentemente, da própria arquitetura (Smith, 2006). No limite, é também no cruzamento destes diversos interesses que se pode construir a consciência do bem patrimonial (Konsa 2013).

Este artigo monográfico inscreve-se numa proposta mais ampla que estuda diversos murais de Dordio Gomes e de outros artistas que trabalharam na cidade do Porto nos meados do século XX, procurando aprofundar o seu conhecimento e abrir novas perspetivas de preservação.

A «Casa do Porto» da CSsR e a igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro

A Congregação do Santíssimo Redentor (CSsR) foi fundada em 1732, em Scala (Itália), pelo Sto. Afonso Maria de Ligório (1696-1987) (Anuário Católico s.d.). Em 1963, uma comunidade Redentorista instalou-se na cidade do Porto, na Rua da Firmeza, formando a «Casa do Porto». A proximidade à estação de comboios facilitava o cumprimento das suas missões religiosas por todo o país (Martins 2012: 5).

Todavia, a comunidade de crentes cresceu e o espaço da pequena capela tornou-se insuficiente para suprir as respetivas necessidades. Assim, em 1951, sob o mandato do reitor Pe. Manuel Garcia (1912-1995), iniciou-se o processo de construção de um novo santuário, de traça modernista, projetado pelos arquitetos Fernando Tudela (1917-2006) e Fernando Barbosa (1916-?), dedicado a N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro.

O projeto foi orçamentado em 1 500 000 \$: 1 100 000 \$ para as obras de construção civil e 400 000 \$ para o programa de decoração da igreja (Martins 2012: 7). Este programa incluiu vitrais provenientes da Casa Maumejean de Madrid, um painel cerâmico intitulado *Condução de S. Gerardo ao paraíso*, do escultor Fernando Fernandes (1924-1992), no exterior, e a pintura mural de Dordio Gomes, objeto deste artigo, sobre o arco cruzeiro. Tendo em consideração as palavras do padre e professor Fausto Martins sobre este programa decorativo:

Gostava de saber quem foi o conselheiro artístico do Pe. Manuel Garcia. Porque o conjunto notável de obras artísticas que compõem o espólio da igreja do Perpétuo Socorro do Porto exige da pessoa responsável um elevado grau de

permaneceu até 1960. Participou na exposição «Cinco Independentes» (1923), marco do modernismo em Portugal, e nas exposições do grupo dos Independentes, no Porto, nos anos 40 e 50. Premiado nas exposições coletivas da Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1913 e 1915, recebeu os Prémios Columbano (1938) e António Carneiro (1944) do Secretariado Nacional da Informação e o 1.º Prémio de Pintura da I Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian (1957). O seu lugar na história da arte portuguesa está ligado ao modernismo dos anos 20, com a realização de obras de matriz cubista.

conhecimentos. Presumo que tenha sido o próprio arquiteto, porque, no orçamento inicial, discrimina-se uma parte da verba para a «Decoração» (Martins 2012: 9).

Esta reflexão do Pe. Fausto Martins recorda a articulação das três artes e a ideia de uma unidade estética entre a arquitetura e as artes decorativas, que tão bem se testemunham no quadro do modernismo portuense (Moura 2013: 54). De tal modo, que se traduziu no ensino de Belas-Artes do Porto: primeiramente na disciplina de «Composição decorativa», e posteriormente, de forma afirmativa, com a inclusão da disciplina «Conjugação das três artes» no último ano do curso de Arquitetura, aquando da Reforma de 57 (Moniz 2011: 501-2). De igual modo, em última instância, o excerto levanta questões sobre os responsáveis pela definição dos temas e motivos decorativos.

No dia 11 de abril de 1953 inaugurou-se a igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro. O momento foi assinalado por várias celebrações: realizaram-se missas em todos os altares pelas intenções dos benfeitores; trasladou-se o Santíssimo Sacramento para o santuário; celebrou-se uma missa solene, radiodifundida, e um oitavário em honra de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro. Nos meses seguintes tiveram lugar outros eventos, tais como a missão ao santuário, os peditórios pelas crianças e uma peregrinação ao Santuário de N.^a Sr.^a de Fátima que encerrou as festividades de inauguração em julho (*Crônicas de 1936 a 1953*). Os diversos momentos foram sendo registados fotograficamente e descritos nas crônicas da congregação, que registaram a vida em comunidade desde 1936, e nos jornais locais, tais como o *Comércio do Porto*, o *Diário do Norte* e *A Ordem* (*Crônicas de 1936 a 1953*).

A invocação do santuário prende-se certamente com a devoção da CSsR a N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro, representada no ícone que ainda hoje permanece na capela-mor, o qual representa Maria segurando Jesus ao colo. Apontando para o filho, volta o olhar para quem a observa, indicando Cristo como caminho para a redenção [Fig. 1]. Este ícone foi entregue à comunidade Redentorista portuense em Roma e tinha como destino o novo santuário. Ao observar os registos fotográficos é possível compreender a importância que este momento teve para a congregação. De tal forma, que foi encomendada uma fotomontagem da fotografia original incorporando a figura do Papa Pio XII, que abençoa o ícone [Fig. 2]. O ícone seria exposto pela primeira vez à comunidade, ainda na pequena capela da congregação, a 18 de janeiro de 1953 (*Crônicas de 1936 a 1953*).

A concretização da igreja não teria sido possível sem a colaboração da população portuense. Nas palavras do Pe. José Perez, «ficará esse dia a lembrar as futuras gerações da generosidade da gente do Porto, que movida pela devoção a N.^a S.^a do Perpétuo Socorro, levantou-lhe o primeiro Santuário em terras lusas» (*Crônicas*



de 1936 a 1953). A comunidade Redentorista refere ainda hoje que a igreja foi construída graças ao contributo fundamental das Zitas², que viviam no edifício em frente à «Casa do Porto». «Zitas» era a designação atribuída às meninas e mulheres que beneficiavam do trabalho social e educativo das Obras de Santa Zita (Martins 2010). As crónicas dos anos 50 mencionam a realização de peditórios e a venda de pequenos objetos religiosos, mas não destacam particularmente o contributo de nenhum grupo (*Crónicas de 1936 a 1953*).

O uso dos instrumentos de mobilização social da época — peditórios com crianças, o envolvimento das Zitas, peregrinação ao Santuário de N.ª Sr.ª de Fátima ou radiofusão da missa solene — revelam a geração de um consenso em redor da edificação da igreja, a formação de um ambiente social e a promoção de um sentido devocional, próprios de uma congregação missionária, que se manteriam pelo tempo fora.

Fig. 1 Entrega do ícone de N.ª Sr.ª do Perpétuo Socorro, em Roma, à CSsR do Porto. Este seria apresentado à comunidade a 18 janeiro 1952 e tinha como destino o novo santuário, ainda em construção (*Crónicas de 1936 a 1953*, s.s.). Foto: Arquivo da CSsR do Porto.

² Entrevista ao Superior Provincial da Provincial Portuguesa da CSsR, Pe. Rui Santiago, a 21 novembro 2023, no Porto.

O fresco de Dordio Gomes *Assunção de Nossa Senhora* (1952-1953) — antecedentes, processo e obra final

Dentro do programa decorativo do santuário destaca-se, de forma marcante, a pintura mural de Dordio Gomes [Fig. 2], artista basilar na construção da escola artística portuense novecentista (Goulão 1989: 35). A técnica de pintura a fresco, à qual o pintor dedicou um manual, inscreve-se no seu percurso e na produção de obras para espaços públicos realizadas, maioritariamente, na cidade do Porto.

Dordio Gomes e a pintura mural

Aquando da segunda estada do artista em Paris, entre 1921 e 1926, Dordio Gomes realizou uma viagem de estudo a Itália, entre maio de 1924 e janeiro de 1925. Terá sido neste país, sob o impacto da cor das grandes pinturas do *trecento* e *quattro-*

Fig. 2 *Assunção de Nossa Senhora* de Dordio Gomes, na Igreja de N^ª S^a do Perpétuo Socorro.
Foto: Patrícia Tonel Monteiro



cento italianos, de artistas como Giotto (1267-1337), Cennino Cennini (1370-1440), Masaccio (1401-1428) e Piero della Francesca (1415-1492), que nasceu o seu encanto pela pintura mural (Soares 2003: 617; Castro 2022: 131-2; Gomes 2000: 63-4). Em verdade, o seu trabalho em espaços públicos inicia-se, aquando do regresso de Paris, em 1926, com a execução de 11 pinturas a óleo sobre tela para o Salão Nobre dos Paços do Concelho de Arraiolos (1927-1932), a sua terra natal (Castro 2022: 136). Estas obras espelham uma

pintura sólida, matérica, em que a organização espacial, a inserção de episódios, os volumes arquitetónicos, a estrutura das árvores, as massas de vegetação e o uso da cor rompiam com a neutralidade cromática (...), e demarcavam-se da suavidade do fresco (Castro 2022: 136-37).

É possível que Dordio Gomes tenha começado a desenvolver o gosto pela execução de pinturas murais ainda na Escola de Belas-Artes, em Paris, onde era já sentido o interesse pela redescoberta do fresco. Entre 1919 e 1929, o *atelier* de pintura foi orientado pelo artista Paul Baudouin (1844-1931), autor do livro *La Fresque, sa technique et ses applications* (1914) (Monfort 2013), que Dordio Gomes cita nas suas notas sobre a técnica — guardadas ainda no espólio documental da sua família — e no livro que viria a escrever, tema a que voltaremos. Não podemos confirmar que os dois se cruzaram em Paris, mas é certo que Dordio Gomes lá esteve num período em que a técnica era importante no ensino artístico.

Aquando do início do projeto Redentorista, Dordio Gomes teria já provado publicamente as suas competências como muralista, com obras desenvolvidas em diversos edifícios do Porto. Primeiramente no Café Rialto (1944), em duas pinturas, *As artes* e *Alegria da vida*, e, posteriormente, no batistério da Igreja de N.ª Sr.ª da Conceição (1947) e na Livraria Tavares Martins (1949) (Castro 1997).

A experiência então adquirida foi relevante e numa carta a Manuel Mendes, de 21 de novembro de 1944, a propósito das pinturas murais do Café Rialto escreve:

Fiquei entusiasmadíssimo com a técnica do fresco que não oferece dificuldades de maior nem tiraniza excessivamente. É tudo uma questão de prática para dominar os valores e conhecer de antemão as alterações da secagem. O essencial é o temperamento do artista, a técnica, o processo não importa e só tem verdadeiramente valor o que lá fica escrito, se exprimir compreensão e sensibilidade (Castro 2022: 134).

De tal modo terá sido este entusiasmo, que Dordio Gomes coordenou a partir de 1953 o curso livre de fresco na Escola de Belas-Artes do Porto, instituição em que lecionava desde 1931 (Castro 2022: 32). A iniciativa deste curso livre teve por fundamento, entre outros aspetos, a intenção do diretor da instituição, o arquiteto Carlos Ramos (1897-1969), de diversificar o ensino artístico. Este afirmou em 1952 existir a necessidade de «outros processos de expressão plástica», que poderiam ser pertinentes para os futuros pintores (Cardoso 2013: 52). Esta era uma manifestação clara da vontade de adaptar o currículo académico ao gosto modernista, que combinava experimentação, diversidade de práticas e exploração de novos processos. Tudo aponta para uma apropriação não purista de técnicas antigas que o aprofundamento da investigação deverá esclarecer. Deste curso livre resultou ainda a pintura a fresco *O mito de Prometeu*, de 1954, executado na entrada do Pavilhão de Arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes do Porto (Castro 2022: 133). A terceira edição da Exposição Magna daquela instituição daria ênfase à nova área de ensino da pintura mural, apresentando igualmente os «cartões» preparatórios de outras pinturas murais de Dordio Gomes (Escola Superior de Belas Artes do Porto 1954: 11; 18).

Mais tarde, o artista viria ainda a executar outras obras na cidade do Porto: quatro pinturas murais nos Paços do Concelho (1957) e duas para a Sala das Sessões do Palácio da Justiça (1961) (Castro 2022: 133). Pela produção que deixou na cidade e pelo papel que teve na academia, o seu legado é muito relevante e expressivo do modernismo dos meados do século XX. No entanto, outros artistas interessaram-se também por esta prática (Cardoso 2013; Monteiro et al., 2023)³.

O fresco segundo Dordio Gomes

O conhecimento e experiência de Dordio Gomes seriam reunidos no manual que escreveu sobre a técnica, em 1953 — *A pintura a fresco. Os materiais, a técnica, a sua aplicação*. O pintor recuperou uma breve história da pintura a fresco e explicou o seu entendimento sobre os materiais e a técnica clássica, mencionando também os tratados e as publicações de outros pintores. Entre eles, louvou a obra de Cennino Cennini (1370-1440), autor de *Il libro dell' arte*; Costin Petrusco (1872-1954), professor nas Academias de Belas-Artes e de Arquitetura de Bucareste, professor honorário da Academia de Belas-Artes de Lyon e autor do livro *L'art de la fresque* (Cercel 2012); Max Doerner (1870-1939), autor de *Los materiales de pintura* (na tradução espanhola de Pedro Reverté (Doerner, 1994); Paul Baudouin; e Victor Mottez (1809-1897) (Gomes 2000: 39).

³ Referimo-nos a artistas como Augusto Gomes (1910-1976), Guilherme Camarinha (1912-1994), António Sampaio (1916-1994), Júlio Resende (1917-2011), Júlio Pomar (1926-2018), Martins da Costa (1921-2005) e António Coelho de Figueiredo (1937-1991), entre outros.

No referido manual menciona a importância de Victor Mottez, responsável pela tradução para a língua francesa do tratado de Cennino Cennini, pela recuperação da técnica tradicional do fresco, por impulsionar assim o seu ressurgimento e fomentar o gosto por esta (Gomes 2000: 52; Guillot 2013: 3).

Além dos materiais e procedimentos para a construção do muro, Dordio Gomes sintetiza os processos para a elaboração da pintura, não ignorando a importância da harmonia das composições (Gomes 2000: 60). Inicia o capítulo «A pintura» salvaguardando a necessidade de preparação prévia («cartão, desenhos e decalques») e de uma insistência na elaboração e na aplicação da cor, em consequência das exigências da técnica a fresco:

Na pintura a fresco, porém, apesar de todas as reações da hora terão de subsistir certas normas, certos princípios, sem os quais a sua realização não resultará. Há uma técnica a que devemos cingir-nos e que é inflexível e exigente. O muro escraviza, e a ele temos de nos subordinar. (...) Não podemos esquecer um momento que pintamos sobre reboco fresco, e que só nessa razão ele fixará a cor (...). Precisamos saber com nítida clareza o que queremos, tracejar ou manchar com rapidez e precisão, e segundo normas aconselhadas pela experiência do passado. Não ter hesitações, descuidos ou desvios, e prever antecipadamente o que dará o tom empregado uma vez realizada a secagem (Gomes 2000: 26).

A técnica do fresco implica, portanto, a aplicação de pigmentos, a dissolver «muito simplesmente na água» (Gomes 2000: 38), sobre a última camada de reboco fino, enquanto esta ainda está «fresca» — característica que dá nome à técnica. Durante o processo de «secagem» da argamassa — por evaporação da água e por carbonatação (reação entre carbonato de cálcio, ou cal, a água e o dióxido de carbono) — os pigmentos ficam encapsulados na matriz. Tal confere ao fresco a sua resistência, mas representa também um fator de alerta. De acordo com Dordio Gomes (2000: 38), «nem todas [as cores] poderão ser utilizadas, não resistindo à cal, que as altera ou devorará infalivelmente». Ou seja, o tom aplicado sobre a argamassa, antes do processo de carbonatação, difere do que é observável após a sua secagem. Tal resulta das reações químicas e físicas ocorridas, advindo daí a necessidade de antever alterações e excluir certos pigmentos.

Louva as «cores naturais» da paleta cromática de Cennino Cennini; inclusivamente acrescenta:

Deveremos sobretudo desconfiar das cores de excessiva alacridade e complicada fabricação química, para as quais a cal será sem misericórdia. Pela mesma razão terão de ser postas de parte as cores de origem animal, e mesmo mineral, como o azul da Prússia, os cromos, e tantas outras (Gomes 2000: 38).

Pigmentos com tons mais vibrantes são por vezes indicativos da presença de compostos suscetíveis a alterações na sequência dos processos cáusticos da cal. Segundo Paolo e Laura Mora, os pigmentos a empregar na técnica do fresco devem ser estáveis ao longo do processo de carbonatação da cal, resistentes à intempérie, à luz e à poluição. Os autores favorecem os pigmentos de origem mineral — que têm dado provas ao longo do tempo da sua estabilidade —, em detrimento de pigmentos orgânicos. Em verdade, os desenvolvimentos industriais foram aperfeiçoando processos e composições, adequando as formulações às diferentes técnicas (Mora e Mora 1984: 63-6), o que diversificou sem dúvida a paleta artística.

Apesar desta reflexão, Dordio Gomes considera a paleta de Cennino Cennini incompleta para os desafios modernos — «livro ingénuo para os nossos dias, mas precioso e de um valor incalculável» (Gomes 2000: 38). Esta constatação levou-o a adquirir, e muito provavelmente a utilizar, pigmentos de produção industrial e de venda comercial. Assim, na sua paleta integra: o branco de S. João; os pretos de marfim e videira; os vermelhos «*puzzole*», ocre e de cádmio; os amarelos de cádmio e ocre; os verdes «terra verde» e esmeralda; os azuis ultramarino e de cobalto; os terras de Siena natural e queimada; os terras de sombra (alertando para o facto de reduzirem a vivacidade das cores); e as lacas «*garanium*» e «*garance*»⁴ (Gomes 2000: 40-2).

Se a composição e a natureza de alguns destes pigmentos poderiam suscitar incertezas quanto à sua aplicabilidade, e conseqüente durabilidade, na técnica do fresco, Dordio Gomes tranquiliza-nos assegurando a qualidade dos materiais vendidos pelas casas *Lefranc* (francesa) e *George Rowney* (inglesa). A informação obtida após a leitura do seu manual é confirmada por documentos do arquivo pessoal do artista, na posse da família, como um catálogo da casa *Lefranc* e listas de pigmentos — adquiridos em Paris por Mabel Gardner, e posteriormente enviados para Portugal (Castro 2022: 136-7). Sob o título *Couleurs pour la fresque* o fabricante francês lista os pigmentos que comercializa e afirma que estes se adequação à técnica pictórica em questão — «*Ces couleurs en poudre sont essentiellement résistantes à la chaux et à la lumière*». De entre as cores listadas neste documento, estão assinaladas a lápis, possivelmente pelo artista, o branco de São João, azul de cobalto, castanho vermelho, amarelo de cádmio claro, amarelo de Nápoles, preto de marfim, preto de videira, ocre vermelho, ocre amarelo, azul ultramarino, vermelho de cádmio claro, vermelho de *puzzoles*, terras de Siena (natural e queimada), terras de sombra (natural e queimada), *lime green* («*vert à la chaux*») e verde-esmeralda (Castro 2022: 137). No espólio à guarda da sua família foi ainda possível encontrar pigmentos da marca comercial *René Henri*.

Assim, se, por um lado, alertou textualmente para o risco de certos pigmentos menos tradicionais, por outro, parece não ter recusado o seu uso. Tal facto suscita várias questões sobre os materiais e as técnicas empregados nas pinturas murais,

⁴ Pigmento de origem orgânica obtido a partir das raízes da planta *Rubia Tinctorum* (Mayers 1991: 92).

não apenas de Dordio Gomes, mas de outros artistas portugueses, o que motivou uma investigação mais aprofundada que constitui um projeto doutoral em desenvolvimento.

Os frescos de Dordio Gomes aproximam-se da estética e da técnica da aquarela: os tons mais luminosos são determinados pelo branco da cal, a partir da qual o pintor constrói os valores cromáticos que determinam as volumetrias. De igual modo, a técnica do fresco exige um gesto determinado, sem margem para arrependimentos, pois, uma vez absorvida a cor, não é possível removê-la sem afetar a argamassa. Em todas as suas pinturas murais as composições, criteriosamente elaboradas, estabelecem um diálogo com a arquitetura dos espaços, enriquecendo-os esteticamente e simbolicamente.

O tema «Assunção de Nossa Senhora» — questões teológicas e iconográficas

É nossa convicção que o convite a Dordio Gomes para colaborar na decoração do santuário terá partido, muito possivelmente, dos arquitetos encarregados do projeto. Por sua vez, a definição do tema e a composição pictórica terão certamente sido debatidas com a comunidade encomendante. Trata-se de uma temática complexa que justifica que este ponto lhe seja integralmente dedicado.

O contexto histórico parece trazer algum esclarecimento à escolha do tema «Assunção de Nossa Senhora». Note-se que, à data, se vivia ainda sob a agitação da proclamação do dogma «*Munificentissimus Deus*» pelo Papa Pio XII a 1 de novembro de 1950. O documento afirma o dogma da «assunção de Maria», denotando a sua significância. Esta decisão papal terá suscitado discussão e inquietação no seio das comunidades cristãs, de acordo com o Pe. Rui Santiago (Superior Provincial da Província Portuguesa da CSsR). Assim, a representação desta temática iconográfica no arco da igreja evidencia a relevância deste à época, e a sua importância para a comunidade Redentorista, convertendo-se também num gesto de reafirmação da decisão papal.

Para que seja possível analisar a iconografia da pintura mural de Dordio Gomes é necessário primeiro compreender o que determina este dogma, as diferentes perspectivas teológicas sobre o tema e como estas se espelham nas representações pictóricas.

Efetivamente, nas sagradas escrituras não é referida a morte ou a «assunção» de Maria (Sant’Anna 2006: 3). Ao que sabemos, a sua devoção é conhecida desde o século V (Vatican News s.d.), assumindo, porém, elementos e interpretações diversas.

A imprecisão das memórias e dos textos sobre o tema deixaram espaço para que teólogos e crentes fossem especulando sobre o que sucedeu à mãe de Cristo nos seus últimos dias. Deste modo, verificam-se diferentes entendimentos sobre a «morte», a «ressurreição» e a «dormição» e/ou «assunção».

Para alguns Maria, imaculada, nunca poderia ter experienciado a morte, pois, no seu entender, esta representa a derradeira punição dos pecados — sendo a mãe de Jesus livre de pecados, não poderia experienciá-la. Outros, por sua vez, defendem que experimentou a morte — tal como o seu filho e seguindo o seu exemplo —, mas não como penalidade pelos seus pecados (Sri 2023). Este entendimento aproxima-se das reflexões de São Paulo: Jesus morreu para livrar o povo pecador, atribuindo um novo significado à morte e trazendo a salvação — e assim Maria, não sendo superior ao seu filho, experienciou também a morte (Sri 2023).

No seu livro, Simon Mimouni toma por base alguns dos textos redigidos sobre a «dormição» e a «assunção» para entender melhor os fundamentos literários destes conceitos. Salvaguarde-se que estes têm, por vezes, como pano de fundo a linguagem das lendas e o imaginário popular, o que os torna ocasionalmente contraditórios. Contudo, permitem compreender o culto mariano no cristianismo antigo, a sua doutrina e iconografia, e transmitem um eco dos conflitos teológicos — de ordem «cristológica», ou, se preferirmos, da doutrina da encarnação e ressurreição (Mimouni 2011: 160). O autor sugere três categorias doutrinárias: a «dormição sem ressurreição», a «dormição e assunção», e a «assunção com ou sem ressurreição». Na primeira, «dormição sem ressurreição», o corpo morto, por corromper, é depositado num lugar, conhecido ou não — em alguns casos num túmulo. A alma, que se separou, ascende aos céus, onde aguarda o dia da ressurreição de todas as almas. Na segunda, «dormição e assunção», comungam das duas perspetivas, sendo representados elementos de ambas. A título de exemplo, no caso da Igreja Egípcia e Etíope, os dois momentos são celebrados, com uma separação de 206 dias entre a festa da «dormição» e a da «assunção». A terceira apresenta duas doutrinas: a «assunção corporal» e a «assunção gloriosa». A «assunção corporal» apresentou sempre incoerências. Se por um lado alguns defendem que a alma e o corpo ascenderam simultaneamente aos céus, outros reivindicam que primeiramente ascendeu a alma, por intervenção de Jesus, e que só três dias depois o corpo se lhe juntou (daí o termo que define esta reflexão). Neste entendimento, cria-se uma certa ideia de imortalidade, na qual Maria é transferida de corpo e alma, não passando por qualquer túmulo. Por oposição, a «assunção gloriosa» reconhece a mortalidade do corpo de Maria, mas considera que tanto este como a alma se reúnem no céu, onde ressuscitam. Tendo Maria morrido antes de ter o privilégio da ressurreição, este entendimento toma a designação de «assunção gloriosa». Segundo Mimouni, esta interpretação parece tratar-se de um entendimento mais recente (Mimouni 2011: 160-5).

À data da proclamação do dogma, o que restava destas abordagens, pouco fundamentadas teologicamente, eram discussões em certos núcleos mais restritos e tradicionalistas sobre o fim da existência terrena de Maria e a transladação do seu corpo. O horizonte da discussão era sempre cristológico e salvífico. Isto é: de que modo a ressurreição é uma realidade que diz respeito à totalidade da vida humana? Dentro do enquadramento antropológico ainda herdeiro da filosofia aristotélica e platônica, esta totalidade existencial era significada nas expressões «corpo e alma». No caso da Igreja latina, eram empregados os termos «*dormitio*» («dormição») e «*transitus*» («trânsito»). O primeiro remete para esta ideia de «adormecer» e esperar a ressurreição, ao passo que o segundo aponta para a passagem — tradução portuguesa do hebraico «*Pesah*», origem da palavra Páscoa — e, portanto, para a «assunção» (Sant’Anna 2006: 4).

De um modo sucinto, a iconografia da «dormição», de tradição orientalizante, coloca Maria no seu leito, dormindo. Em seu redor, estão os apóstolos e Jesus Cristo, que segura nos seus braços uma segunda figuração de Maria, muito pequena, como se se tratasse de uma criança de colo. Este tipo de representação alude à ideia de um novo «nascimento» e parece centrar-se sobretudo na questão da «alma». Já na iconografia ocidental da «assunção», a mãe de Jesus surge por entre as nuvens rodeada de anjos, numa clara alusão à sua «assunção» nos céus — uma visão que reflete sobretudo sobre os aspetos corpóreos (Vatican News s.d.; Ondarza 2018; Réau 1957: 606; 616). O autor Louis Réau reconhece que durante muito tempo a arte dita ocidental se manteve refém dos exemplos iconográficos bizantinos (Réau 1957: 607). Como tal, naturalmente, é possível encontrar exemplares cuja iconografia oscila entre a tradição e a inovação na representação deste tema.

O dogma proclamado pelo Papa Pio XII, em 1950, veio oferecer uma síntese da discussão teológica da época. O documento nunca afirma a morte de Maria, aludindo sempre ao «fim da sua vida terrena». Tal permite a inclusão de várias perspetivas anteriores. De igual modo, a linguagem escolhida para a «assunção» foi «levada em corpo e alma», enunciando assim, com as categorias em uso no tempo, a totalidade da existência humana a ser assumida no mistério pascal de Cristo. É uma linguagem que quer enunciar uma esperança que se funda num mistério e, por isso, nunca resvala para a tentação de especificar o momento ou o processo. Também não diz que Maria tenha «ressuscitado», por dois motivos: por reservar essa linguagem axial para o evento crístico e para enfatizar a força da linguagem da «assunção» como participação universal na Páscoa de Cristo. Com efeito, «assunção» é o ato de «assumir». «*Maria Assumpta*» significa Maria «assumida». Algumas destas ideias têm sido acrescentadas ou inferidas em traduções e interpretações teológicas sobre o dogma (Mimouni 2011: 159).

Em todo o caso, «*Munificentissimus Deus*» deixa claro que o corpo humano de Maria nunca poderia ser corrompido pela decadência ou tocado pela morte (Vatican News s.d.):

Cristo com a própria morte venceu a morte e o pecado, e todo aquele que pelo batismo de novo é gerado, sobrenaturalmente, pela graça, vence também o pecado e a morte. Porém Deus, por lei ordinária, só concederá aos justos o pleno efeito desta vitória sobre a morte, quando chegar o fim dos tempos. Por esse motivo, os corpos dos justos corrompem-se depois da morte, e só no último dia se juntarão com a própria alma gloriosa. Mas Deus quis excetuar dessa lei geral a bem-aventurada virgem Maria. Por um privilégio inteiramente singular ela venceu o pecado com a sua concepção imaculada; e por esse motivo não foi sujeita à lei de permanecer na corrupção do sepulcro, nem teve de esperar a redenção do corpo até ao fim dos tempos (Libreria Editrice Vaticana s.d).

Este excerto traz à discussão a categoria do «privilégio», há muito utilizado para o tema da mariologia. Contudo, além do critério «privilégio mariano» existe o critério «ícone discipular». Na verdade, considerar Maria imagem perfeita dos crentes, pela sua fidelidade à palavra e ação de Deus, é um dos fios condutores da teologia cristã católica. É neste contexto que o dogma da «assunção» se torna uma proclamação universal de igualdade salvadora: até a discípula perfeita e ícone dos discípulos foi assumida na Páscoa salvadora do próprio filho. Até ela, sendo mãe, foi assumida na energia da ressurreição do Filho e, como tão bem representa a iconografia oriental, nasce de novo nos braços daquele a quem trouxe primeiro nos seus.

À época foram várias as críticas a este dogma. Entre elas, algumas vozes alegavam que a afirmação da «assunção de Nossa Senhora» implicava reconhecer Maria e colocá-la ao mesmo nível do seu filho — como se também a ela fosse incumbido o poder da redenção. Contudo, é exatamente ao contrário: ao colocá-la no lugar de alguém cuja salvação acontece por «assunção», apesar de todo o seu mérito e privilégio pessoais, Maria torna-se um sinal em que todos nos podemos reconhecer. A proclamação desconstrói, aliás, essa ideia:

A glorificação de um corpo tomado em Deus não é obra da própria pessoa, é de Deus (...). No caso de Maria há também o mérito próprio da sua íntima associação à obra redentora, o que supõe sempre: os méritos do Salvador como fonte; a honra do Salvador como fim; a história da salvação como processo dinâmico (...) (Carvalho 2020: 44).

Deste modo, fica claro que a «assunção» só é possível na sequência da ascensão e ação de Cristo. E Maria, como primeira discípula e modelo cristão segundo a

Bíblia, é também as primícias da «assunção» que a todos é anunciada e modelo do acolhimento que Cristo nos reserva nos seus braços, ao dar-nos novo nascimento (Sri 2023).

Em suma, a proclamação papal reconhece a importância desta intuição teológica, a ponto de a definir na forma de dogma; eleva-o à consideração dos crentes e aproveita a importância de Maria como ícone e modelo. Todavia, como é próprio destas definições, não explica os modos nem os aspetos concretos sobre acontecimentos dos quais apenas a fé e a esperança conseguem ter uma palavra a dizer. Esta subjetividade, de algum modo, abre espaço para uma certa ambiguidade na linguagem e, com ela, para a coexistência de várias interpretações iconográficas deste dogma.

A motivação para a escolha deste tema para o arco do Santuário de N.ª Sr.ª do Perpétuo Socorro parece encontrar assim algumas respostas possíveis. De facto, o carisma dos Redentoristas, como o nome indica, é o anúncio da salvação enquanto resgate do ser humano em todas as suas dimensões, «corpo e alma». Também se refere a condições de igualdade e justiça, liberdade e paz. Uma dimensão essencial deste anúncio da Redenção é a opção «de resgate», que equivale a crer em Cristo como aquele que «assumiu a nossa condição mortal para nos assumir consigo na vida»⁵. «Assunção» é, assim, uma chave-de-leitura fundamental para o próprio carisma dos Redentoristas.

A inquietação vivida à época, na sequência da proclamação do Papa Pio XII, terá certamente gerado reflexão entre os Redentoristas. Assim, compreende-se a importância que assume a representação do tema no arco deste santuário, que também se converte numa reafirmação e num reconhecimento do novo dogma pela comunidade Redentorista, como foi mencionado.

Desenhos preparatórios

Exposta a complexidade do tema, e as doutrinas em confronto, é possível debruçarmo-nos sobre os desenhos preparatórios e finais de Dordio Gomes. Certamente, o pintor terá recorrido a diversas fontes bibliográficas ou iconográficas para determinar quais os elementos a incorporar na iconografia da «assunção». Estes estudos refletem o seu processo reflexivo e criativo, dando nota dos diferentes rumos possíveis. Provavelmente, as composições foram apresentadas e discutidas com a comunidade Redentorista do Porto, e sobretudo com o seu superior, o Pe. Manuel Garcia.

De entre os desenhos encontrados no arquivo da família de Dordio Gomes, destacam-se três propostas [Figs. 3, 4 e 5].

5 Pe. Rui Santiago.

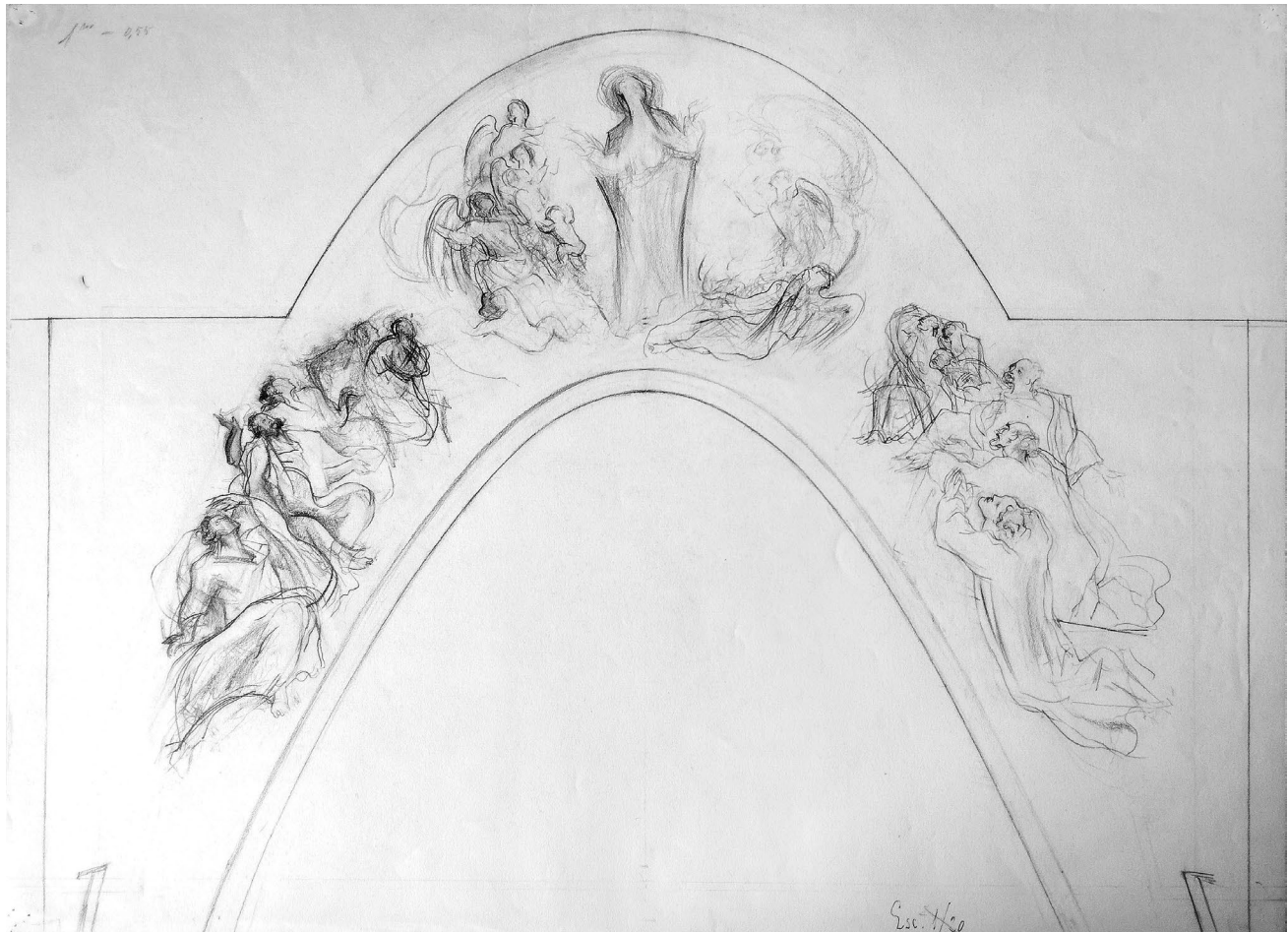


Fig. 3 A «Assunção» (ao centro) e os apóstolos (de ambos os lados). Foto do espólio documental e artístico da família Dordio Gomes.

A proposta da Figura 3 exclui a representação da proclamação do dogma e mantém a narrativa apenas no tema da «assunção». Os apóstolos dividem-se em número igual, no lado esquerdo e direito do arco, e o túmulo surge esboçado ao de leve. De igual modo, é interessante notar que, em todas as propostas, a posição e posturas dos três apóstolos, os mais próximos do primeiro plano, não variam. A solução encontrada para estas figuras parece ter sido do agrado do artista desde o começo.

Nas diversas representações de Maria denotam-se algumas variações: braços abertos, num gesto expansivo, mãos e cabeça voltadas para cima [Figs. 3, 4 e 5]; braços junto ao corpo, e expressão mais contida, com as mãos verticais e as palmas viradas uma para a outra (parte inferior da Figura 5); e, por fim, rosto e olhar inclinam-se para baixo (parte inferior da Figura 5). Na obra final, Dordio Gomes optaria por uma solução que conjuga estas duas propostas: o olhar orientado para baixo e os braços abertos para o acolhimento (Figura 2).

Fig. 4 A proclamação do dogma (do lado esquerdo), a «assunção» (ao centro) e o povo (lado direito). Foto do espólio documental e artístico da família Dordio Gomes.



Fig. 5 A proclamação do dogma (lado esquerdo), a «assunção» (ao centro) e os apóstolos (lado direito), com um segundo estudo para a figura de Maria na parte inferior. Foto do espólio documental e artístico da família Dordio Gomes.

Em todas as sugestões verifica-se a presença dos anjos alados, com vestes esvoaçantes, bem como de crianças pequenas, por entre as nuvens do céu (Figuras 3, 4 e 5).

Nos estudos para a representação da proclamação do dogma os elementos apresentados correspondem praticamente à versão final da obra. Parece-nos ter havido apenas alguma hesitação sobre a colocação da mitra. Efetivamente, esta foi usada na cerimônia solene; contudo, Dordio Gomes optou por incluir na pintura final um solidéu. A composição final parece fiel aos registos fotográficos e videográficos da época — entre eles a filmagem do evento pela produtora Pathé News (British Pathé 2014). Inclusivamente foram representados aspetos da cenografia, como o trono e o leque. Dois dos estudos a guache atestam ainda o posicionamento das figuras cerimoniais, que se ajoelham junto do papa, com maior ou menor destaque. O corpo do Papa Pio XII volta-se para o momento da «assunção», e os seus braços e mãos encaminham o olhar do crente. Numa leitura possível, a figura papal surge como testemunha do dogma e, simultaneamente, aquele que o afirma e promulga.

A proposta da Figura 4 integra o povo — em lugar dos apóstolos —, em procissão, assumindo um papel de grande relevância no conjunto. Este grupo de pessoas converte-se igualmente em testemunha da «assunção», representante metafórico de todos os crentes. Este exemplo parece assente, sobretudo, na ideia de Maria como a primeira «resgatada», a que mostra o caminho da salvação aos fiéis, que a seguem de imediato. A composição deste desenho não foi concretizada. Desconhece-se se tal sucedeu por decisão do artista ou por vontade da comunidade encomendante.

Os esboços a cores, tanto a guache como a aquarela, refletem possíveis experiências da paleta de cor, que terá sido definitivamente determinada antes da execução da pintura final. Estes dois meios permitem um exercício semelhante à pintura a fresco, em que os pontos mais luminosos são atribuídos pela cor do suporte — o papel, no caso dos estudos, e a parede, no do fresco. De igual modo, assim que a coloração é absorvida não é possível reverter o gesto.

Pela confrontação documental, verificamos que os tons escolhidos para a maioria das propostas não diferem dos da obra final. Com exceção da túnica de Maria, que numa outra proposta é rosa em vez de branca. Tal solução verifica-se noutras pinturas do tema, como *A Assunção da Virgem Maria de Ticiano* (1488-1576).

A existência de esboços a cores denuncia um ensaio cuidadoso, bem como a necessidade de haver estudos cromáticos prévios, sobretudo no caso do fresco. Como foi mencionado anteriormente, a técnica requer a aplicação de cor (pigmentos diluídos em água) sobre um reboco de cal ainda fresco. O processo não permite hesitações ou erros, sob pena de ser necessário remover algumas camadas de argamassa. Assim, os desenhos preparatórios e os estudos de cor são fundamentais

— não só no processo de busca pela forma e cor adequadas, mas também como treino do gesto artístico, para que, quando o pincel tocar a superfície do muro, a mão saiba de memória seguir as linhas e os volumes ainda por concretizar.

Em suma, os estudos preparatórios apresentam elementos que sugerem as diferentes interpretações possíveis do dogma da «assunção de Maria». Resultam certamente de uma investigação atenta sobre o tema e da discussão deste com a Congregação Redentorista. A repetição de algumas figuras, como a de Maria, nas mais diversas posturas, testemunha um cuidadoso estudo dos gestos e uma consciência clara da sua importância e simbolismo. Do mesmo modo, os esboços a cores dão conta da necessidade de preparação prévia também por exigência da técnica.

A obra final, entre ponderações iconográficas

Os estudos, exercícios preparatórios, reflexões teológicas e iconográficas e todo o conhecimento técnico e artístico de Dordio Gomes resultaram numa magnífica pintura mural — *Assunção de Nossa Senhora*.

Em carta a Manuel Mendes, de 28 de outubro de 1952, Dordio Gomes dá conta deste projeto para a Congregação Redentorista:

Ando presentemente com uma obra entre as mãos na qual trabalho já há 6 ou 8 meses que me tem apaixonado verdadeiramente: trata-se de um fresco de mais de 30 metros a pintar numa igreja em construção no Porto, e a inaugurar ainda este ano. Acabei já todos os meus estudos preparatórios e vou começar a pintar quinta-feira. Ando cansado mas contente e esperançado na obra (apud Castro 2022: 135).

Este documento indica-nos que os estudos de composição teriam começado no início do ano de 1952, e que o processo de pintura teria início ainda na mesma semana — 30 de outubro de 1952. No entanto, contrariamente à expectativa, o santuário seria inaugurado apenas em abril do ano seguinte.

O arquiteto José Luís Dordio Gomes (1929-), filho do artista, confirma, de forma aproximada, esta datação. De acordo com o seu testemunho, o seu pai terá ficado muito doente durante a execução da pintura, no período do inverno, devido aos vãos abertos do edifício, que não protegeram o pintor da neblina húmida e das temperaturas frias daquele período, o que lhe valeu contrair uma forte gripe que se revelou no Natal em Arraiolos, antes de regressar à obra, já no ano seguinte.

Com o desenho final concluído, e à escala, o artista pôde então — depois da preparação das camadas de emboço e reboco da parede — proceder à transferência do desenho (com riscador ou por decalque), como detalha o seu manual (Gomes 2000). Conseguimos imaginar Dordio Gomes, sobre o andaime, transferindo e delineando as formas, e dando cor e volume às figuras com alguns dos pigmentos listados por si — como, por exemplo, o azul de cobalto, os ocres vermelho e amarelo, ou terras verde e de sombra.

Do lado esquerdo, está representada a proclamação do «*Munificentissimus Deus*». A figura do Papa Pio XII, usando solidéu sobre a cabeça, aponta para o momento central da representação pictórica — a «assunção de Maria». Em seu redor, estão os membros da Igreja: cardeais, de veste vermelha e branca; teólogos, vestidos de negro; e os clérigos ao serviço da liturgia. Estes elementos frisam a solenidade e a importância da representação. Junto à figura papal ajoelha-se um membro da Igreja, no qual a comunidade Redentorista do Porto pensa reconhecer as feições do Superior da casa à época, o Pe. Manuel Garcia (que, recorde-se, foi principal força motriz na concretização do novo santuário).

De tudo quanto foi dito no ponto anterior, compreende-se a importância que assume a representação deste tema no arco do seu santuário. De igual modo, esta converte-se num veículo de reconhecimento público do novo dogma.

Como elemento central da composição, está a figura de Maria, com túnica branca (símbolo de pureza) e manto azul celestial, num gesto amplo de acolhimento, rodeada de anjos músicos e crianças, por entre as nuvens — encarnando o tema da «dormição gloriosa»

E por fim, do lado direito, encontram-se os doze apóstolos, envergando túnicas de diferentes cores. É possível identificar Pedro, que segura as chaves, e João, o mais novo, imberbe, e de figura mais frágil e delicada (segundo testemunho do arquiteto José Luís Dordio Gomes). São os apóstolos que acompanham Maria nos seus últimos dias e que velam o seu túmulo, tornando-se assim os primeiros a testemunhar a sua subida aos céus. Junto de si vislumbra-se parcialmente um túmulo, onde está depositada uma mortalha. As linhas da mortalha não definem uma silhueta, o que permite uma margem interpretativa sobre a deposição, ou não, do corpo de Nossa Senhora. Segundo Réau, a incorporação dos apóstolos junto ao túmulo estabelece ainda uma alusão ao momento em que as «Santas Mulheres» visitam o sepulcro vazio de Cristo, confirmando a sua ressurreição (Réau 1957: 618). A postura corporal dos apóstolos e a expressão dos seus rostos espelham o espanto e louvor ao verem Maria no céu.

Ao incluir os apóstolos, o túmulo e o momento da «assunção» numa só composição, Dordio Gomes coloca em diálogo o entendimento teológico e a iconografia ocidental, mantendo elementos da sua raiz bizantina. Podemos encontrar outras

propostas semelhantes, como *A dormição e assunção da Virgem Maria* (c. 1424-1434), de Fra Angelico (c. 1395-1455). Assim, uma representação aparentemente simples deste tema guarda em si uma ponderação iconográfica mais complexa, à qual se acrescentou a cerimônia da proclamação do dogma e a sua importância. Retomando o desabafo do pintor, lê-se na continuação da carta de 1944 a Manuel Mendes:

A pintura mural e o decorativismo moderno obrigam a uma caligrafia especial que me escapa, fugindo-me sempre o estilo para a pintura de cavalete (...) Daqui a 10 anos espero entrar no segredo e pintar bem fresco (Castro 2022: 134).

Se no estilo da sua obra mural pode não ter abandonado a pintura de cavalete, consideramos que na dimensão pública e na monumentalidade das suas obras estabeleceu uma narrativa magnífica que sublinha a linguagem arquitetônica da igreja e convida o observador a envolver-se na narrativa e na simbologia da composição, promovendo uma reflexão mais profunda sobre o tema.

Comunidades de uso, valorização e preservação

Ao longo do tempo, as comunidades de uso (religiosa e crente) foram moldando o santuário de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro às suas necessidades e vivências. A narrativa dos vitrais (a história do ícone de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro) foi concluída com a colocação dos novos vidros nas janelas do coro alto, representando a vida de Cristo (*Crônicas de 1936 a 1953*; Martins 2012: 10). Nos anos 60, enriqueceram-se os rituais religiosos com uma nova custódia (ourivesaria Manuel Alcino) e um cálice — da autoria do escultor Barata Feyo (1899-1990) e da referida ourivesaria —, ambos inspirados em elementos arquitetônicos da igreja (Sousa 2003: 80-3). Na sequência da doutrina regulada pelo Concílio Vaticano II (1962-1965) o interior do santuário foi sendo reestruturado: a mesa afastou-se da parede, retirou-se o altar-mor e os painéis de alabastro, e, progressivamente, desapareceram também os altares laterais e o púlpito.

O espaço atual reflete a comunidade que o habita: a capela-mor revestida com painéis de madeira; a mesa de altar ao centro; os bancos corridos, em semicírculo, voltados para a cabeceira. As paredes expõem ilustrações e os desenhos das crianças da comunidade. Comungam num mesmo espaço os diferentes tempos, entendimentos e práticas — ainda reconhecíveis [Figs. 6 e 7].



Fig. 6 Aspeto da capela-mor, durante a missa solene de inauguração, em 1953. Ponto de vista a partir do coro alto. Foto do arquivo da CSsR do Porto.

Todas estas transformações refletem o dinamismo da relação entre as comunidades de uso e os espaços. O diálogo estabelecido é fluido e constante, simultaneamente individual e coletivo, como é característico da dimensão pública.

Estas transformações têm também um impacto significativo na leitura e entendimento dos objetos artísticos. Neste sentido, a pintura mural de Dordio Gomes toma agora uma outra dimensão, assumindo nova relevância e significado no seio da atual comunidade, que se assume na composição enquanto «povo» — assembleia viva.

A leitura atenta do modo como a entidade detentora e a comunidade se relacionam com a arquitetura e a arte religiosa é fundamental para qualquer processo de valorização patrimonial. Recuando a autores como Riegl, cujo pensamento assenta na noção de que a importância do monumento reside no valor que lhe é atribuído



Fig. 7 Perspetiva do interior do santuário, a partir do corpo da igreja, espaço da assembleia. Visita de José Luís e Paulo Dordio Gomes (respetivamente, filho e neto do pintor) à igreja redentorista, na presença de Pe Rui Santiago. A visita foi promovida por Patrícia Tonel Monteiro. Salientem-se as mudanças visíveis na capela-mor. Foto: Patrícia Tonel Monteiro

e não no objeto em si, nomeiam-se os valores histórico e artístico, entre outros (Riegl 1999: 57; 79). Contudo, é notório como a dimensão social e humana, em narrativas paralelas à obra de arte, enriquecem a história do objeto e contribuem para a sua valorização. São estes relatos sociais e humanos que estabelecem a ponte entre o público e o patrimônio. O objeto desce do seu pedestal e torna-se matéria palpável, testemunho de outras vidas.

Por outro lado, a aproximação e a exposição diária ao objeto artístico podem torná-lo quase invisível ou, pelo menos, destituí-lo da sua função inicial. Aos poucos, o convívio quotidiano parece apagar valores outrora facilmente reconhecíveis, até ao oblvio total. A obra de arte banaliza-se e torna-se meramente decorativa.

Assim, promover a valorização e a preservação do patrimônio deste santuário passa por dois aspetos. Em primeiro lugar, por aprofundar o conhecimento sobre a obra, incluindo na sua história as narrativas, diretas e indiretas, que contribuem para a sua valorização. Este artigo é um contributo para este objetivo. Em segundo lugar, por integrar e legitimar o papel ativo que a comunidade de uso pode desempenhar neste processo, identificando igualmente as limitações e os objetivos comuns. Autores do campo da conservação, como Muñoz Viñas, têm vindo a reconhecer a relevância de considerar uma multiplicidade de perspetivas em torno das obras (Muñoz Viñas 2004: 26-7), bem como de ver o entendimento da conservação como um processo social (Muñoz Viñas 2004: 47-8).

No quadro da investigação de doutoramento em curso tem-se dado atenção a esta questão por se entender que é importante abarcar a multiplicidade de dimensões que o patrimônio convoca, desde a história, a história da arte e a ciência da conservação (incluindo o estudo material e técnico das obras de arte) até aos processos de valorização e patrimonialização. Tal como aponta Kate Clark, num texto de natureza provocatória, nenhuma comunidade ou disciplina científica detém o monopólio das práticas do patrimônio e não se trata de preservar valores, mas de preservar o que é valorizado (in Messenger e Bender 2019: 150-2).

Conclusões

A pintura mural *Assunção de Nossa Senhora*, de Dordio Gomes, na Igreja de N.^a Sr.^a do Perpétuo Socorro, no Porto, transforma o espaço de forma impositiva. Não apenas acentua o papel estrutural e decorativo do grande arco, como reforça a dimensão religiosa, propondo uma reflexão sobre o dogma da «assunção». A sua representação dentro do novo santuário reflete o posicionamento da comunidade Redentorista, num alinhamento claro com o que era então proclamado pela Santa Sé.

Os desenhos preparatórios testemunham o processo e as reflexões do artista acerca de um tema e de uma iconografia complexos que conhece diferentes perspectivas — ponderação feita, muito possivelmente, em colaboração com a comunidade Redentorista. Os estudos prévios são igualmente vitais para perceber a busca pela composição e expressão «certas», bem como a antecipação do momento de impacto com a superfície da parede — uma vez que a técnica a fresco não tolera hesitações ou erros. O arquivo familiar e os materiais de trabalho que preserva fornecem informações relevantes sobre esta prática. É de salientar de igual modo a importância do arquivo da congregação para o conhecimento de aspetos ligados à sua vida e à sua história.

Mas o tempo presente exige a consideração de um novo contexto, com outros visitantes e frequentadores desta igreja, impondo a necessidade de os mobilizar para a observação e de promover o seu reencontro com o património e a sua apreciação.

Agradecimentos

À família de Simão Dordio Gomes, em particular, a José Luís e Paulo Dordio Gomes, pela permissão para consultar o arquivo documental e o espólio artístico e, de igual modo, pela sua amabilidade e simpatia.

Ao Pe. Rui Santiago, pelo contributo fundamental para a elucidação e entendimento teológico por detrás da iconografia da «assunção», bem como pelo testemunho das memórias da Congregação Redentorista e pela disponibilização do arquivo.

À comunidade Redentorista que habita a Igreja de N.ª Sr.ª do Perpétuo Socorro, à qual carinhosamente chamam «a nossa Tenda», pela gentileza, abertura, entusiasmo e pró-atividade.

Referências

- Anuário Católico. s.d. «Redentoristas — CSsR». Consultado a 24.01.2024.
https://www.anuariocatolicoportugal.net/ficha_congregacoes_m_cirp.asp?congregacao_mid=25.
- British Pathé. 2014. «The Assumption proclamation (1950)», filmagens de 31 de outubro e 1 de novembro de 1950, 1:41. <https://www.youtube.com/watch?v=PJcSyaRU0kc>. Cardoso, S. 2013. *Pintura mural na cidade do Porto no Estado Novo*. Volume 1. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- Carvalho, M. M. de. 2020. «A Assunção da Virgem Maria no debate teológico». *Humanística e Teologia*, 16 (1-2), 25-44. <https://doi.org/10.34632/humanisticaeteologia.1995.5916>.
- Castro, L. 1997. «Sentido do fresco na obra de Dordio Gomes (um manifesto clássico)», in Castro, L. e Machado, F. eds. 1997. *Frescos de Dordio Gomes*. Porto: Câmara Municipal de Matosinhos.
- Castro, L. 2022. *Dordio Gomes 1890-1976*. Vila de Arraiolos: Câmara Municipal de Arraiolos.
- Cercel, E. 2012. «Marea frescă de la Ateneul Român — creația pictorului Costin Petrescu». *Noema*, 11, 483-494. https://noema.crifst.ro/ARHIVA/2012_6_02.pdf.
- Crônicas de 1936 a 1953. s.d. Arquivo da Congregação do Santíssimo Redentor do Porto, Porto.
- Escola Superior de Belas Artes do Porto, ed. 1954. *III Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes Do Porto*. Porto: Imp. Portuguesa.
- Gomes, S. D. 2000. *A pintura a fresco. Os materiais, a técnica, a sua aplicação*. Porto: Câmara Municipal do Porto, Departamento de Museus e Património Cultural.
- Goulão, M. J. 1989. «O ensino artístico em Portugal: Subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto». *Mundo da Arte*, II(3), 21-37. https://www.academia.edu/41114724/O_ensino_art%C3%ADstico_em_Portugal_subs%C3%ADdios_para_a_hist%C3%B3ria_da_Escola_Superior_de_Belas_Artes_do_Porto.
- Guillot, C.. 2013. «Redécouverte à Lille d'un décor peint à fresque par Victor-Louis Mottez : Un jalon important dans la peinture décorative du XIXe

- siècle et du “premier XXe siècle”». *In Situ*, 22. <https://doi.org/10.4000/INSITU.10711>.
- Konsa, K. 2013. «Heritage as a socio-cultural construct: Problems of definition». *Baltic Journal of Art History*, 6, 125. <https://doi.org/10.12697/BJAH.2013.6.05>.
- Libreria Editrice Vaticana. s.d. «Constituição apostólica do Papa Pio XII “Munificentissimus Deus” sobre a definição do dogma da Assunção de Nossa Senhora em corpo e alma ao céu». Consultado a 15.01.2023. https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html.
- Martins, E. C. 2010. «O Educador social Pe Joaquim Alves Brás e a obra de Santa Zita». In *VIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação, 20 a 23 de junho de 2008. Infância, Juventude e Relações de Género na Histórica da Educação*, 1-120. São Luís, Maranhão: Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação.
- Martins, F. 2012. «A Igreja de N.ª S.ª do Perpétuo Socorro». *O Redentor. Boletim da Família Redentorista*, 28, 1-16.
- Mayers, R. 1991. *The artist's handbook of materials and techniques*. Revista por Steven Sheenan. Nova Iorque: Viking.
- Messenger, P. M. e Bender, S. J. eds. 2019. *History and approaches to heritage studies*. Gainesville: University Press of Florida.
- Mimouni, S. C. 2011. «De l'ascension du Christ à l'Assomption de la Vierge à partir des Transitus Mariae: Représentations anciennes et médiévales», in *Les traditions anciennes sur la dormition et l'Assomption de Marie*. Brill. 157-96. https://brill.com/display/book/9789004191167/Bej.9789004187467.i-382_006.xml.
- Monfort, M. 2013. «Paul Baudouin, Georges Pradelle et l'Association “La Fresque”». *In Situ*, 22. <https://doi.org/10.4000/INSITU.10748>.
- Moniz, G. 2011. *O ensino moderno da arquitectura. A Reforma de 57 e as escolas de belas-artistas em Portugal (1931-1969). Volume 1*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Monteiro, P. T., Vieira, E., Gil, F. e Castro, L. 2023. «On the study of Porto's murals — wall paintings and terrazzo (1944-1964): A case study on challenges and possible approaches to their valuing and preservation», in Cirklová, J. ed. 2023. *Prague — Heritages. Past and present — Built and*

- social (28-30 junho 2023)*. Praga: Amps, 199-207. https://amps-research.com/wp-content/uploads/2024/04/Amps-Proceedings-Series-35.1_2024.pdf.
- Mora, P. e Mora, L. 1984. *Conservation of wall paintings*. Traduzido por Paul Philippot. Londres: Butterworths.
- Moura, S. M. de. 2013. *Portugália: Uma galeria moderna no Porto nos anos 40*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto.
- Muñoz Viñas, S. 2004. *Teoria contemporânea de la restauracion*. Madrid: Síntesis.
- Ondarza, P. 2018. «A Assunção de Maria nas Artes». Vatican News. Consultado a 14.01.2024. <https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2018-08/assuncao-virgem-maria-arte-pintura.html>.
- Rancière, J. 2012. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Neto. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Réau, L. 1957. *Iconographie de L'art Chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Riegl, A. 1999. *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen*. Madrid: Visor.
- Sant'Anna, S. M. 2006. «A boa morte e o bem morrer: Culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras (1721 a 1822)». Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Smith, L. 2006. *Uses of heritage*. Oxon: Routledge.
- Soares, M. L. B. 2003. «Pensando sobre o tema “Em redor do século XX... Trajectos da pintura e da escultura”. Apontamentos para um estudo conjunto, galego e português, sobre a prática artística com origem a norte do Douro». *Ciências e Técnicas do Património*, 1(2), 615-40.
- Sousa, G. de V. 2003. *Manuel Alcino. Tradição e modernidade na ourivesaria portuguesa*. Porto: Manuel Alcino & Filhos.
- Sri, E. 2023. «The Assumption of Mary». Franciscan Spirit Blog. Consultado a 15.01.2024. <https://www.franciscanmedia.org/franciscan-spirit-blog/the-assumption-of-mary/>.
- Vatican News. s.d. «Assunção de Nossa Senhora». Consultado a 14.01.2024. <https://www.vaticannews.va/pt/feriados-liturgicos/assuncao-de-nossa-senhora.html>.

ABSTRACT

In the 1980s, author Milan Kundera challenged the notion that 'Central Europe' equates to 'Eastern Europe', arguing that such labels stem from political constructs. Larry Wolff's *Inventing Eastern Europe* supports this, describing how Western Europeans viewed the East as backward. In this visual essay, I argue that the idea of 'backward Eastern Europe' persists still. The notion of an 'inferior East' distorts our view of historical periods such as those associated with the Polish People's Republic. My research on Wrocław's post-war architecture brought unexpected revelations. For example, the modernist ZETO building revealed having advanced technology and high female employment, contradicting stereotypes of the 'inferior East'. Inspired by the speculative fiction work of Amitav Ghosh and Ursula Le Guin, in this visual essay I employ imagination to re-envision the past. This is achieved through an artistic exercise in which I merge photographs from my archival research on ZETO building with scenes from the popular TV series 'Sex and the City' to challenge ingrained perceptions and reveal hidden histories.

keywords

CENTRAL EUROPE
EASTERN EUROPE
HISTORICAL IMAGINATION
POLISH PEOPLE'S REPUBLIC
VISUAL ESSAY

ORCID: 0000-0003-3233-4809

<https://doi.org/10.34619/iajk-ihig>

Dare to imagine

an exercise in recapturing the Past of the East

ADAM PACHOLAK
Institute of Art History
University of Wrocław

¹ In Kundera's time, the collective 'West' was primarily considered to include the countries of Western and Northern Europe, such as France, Great Britain, and West Germany, but also the United States and Canada. As Stuart Hall wrote: 'We have to use shorthand generalizations like "West" and "Western" but we need to remember that they represent very complex ideas and have no simple or single meaning.' For more see: Hall Stuart, 'The West and the Rest: Discourse and Power', 1992, [in:] *Essential Essays vol. 2. Identity and Diaspora*, ed. Morley David, 2019, Durham and London: Duke University Press.

² The Eastern Bloc, also referred to as the Communist or Soviet Bloc, was the term used to describe countries that found themselves dependent on the Soviet Union after the end of World War 2. In Europe, they were usually a member of the military Warsaw Pact, which included countries such as East Germany, Polish People's Republic, Czechoslovak Socialist Republic, Hungarian People's Republic, People's Republic of Bulgaria, Socialist Republic of Romania, and Socialist Republic of Romania.

In his 1983 essay 'Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale' [The Kidnapped West, or the Tragedy of Central Europe], Milan Kundera, the well-known Czech writer, challenged the then prevailing conviction (both politically and in the minds of the people of the so-called 'West'¹, and in his case, especially in France) that 'Central Europe' is 'Eastern Europe'. In his interpretation, 'Central Europe' was part of the West 'captured' by the East, which the West supposedly did not even notice (Kundera 1983). Thus, he treated these concepts as mere constructs of the prevailing political discourse. As the British cultural researcher Stuart Hall later aptly observed, 'our ideas of "East" and "West" have never been free of myth and fantasy (...) Eastern Europe doesn't (doesn't yet? never did?) belong properly to "the West"' (Hall 1992). One can understand why Kundera, after migrating to France, did not want to be associated with the term 'Eastern European'; as Larry Wolff later described in *Inventing Eastern Europe*, Eastern Europeans were associated with many negative connotations, such as backwardness, enslavement, totalitarianism, and the imposed dependence on the Russian Empire (Wolff 1994), or later, the Soviet Union.² For artists particularly, this must have been quite difficult, as the art of this region was often regarded as provincial in relation to Western European art (Piotrowski 2005).

The late 1980s and early 1990s saw the collapse of the Eastern Bloc. New countries emerged, such as Lithuania, Latvia, Estonia, and Ukraine. Most of them adopted parliamentary democracy and a neo-liberal market economy. Collectively referred to in Poland as the *transformation*, these processes brought integration

with the broader West, representing a 'return' to it, as it were. Bojana Pejić, curator of the Stockholm exhibition *After the Wall* (1999-2000), which initiated the study of post-communism in Central and Eastern European art, characterised the time of transformation in the catalogue as a rejection of 'unwanted communism' and an embrace of the awaited 'normality' (Pejić 1999). But more than 30 years after the collapse of the Eastern Bloc, the construct of 'Eastern Europe' still seems prevalent not only in the West but also among Central Europeans. Even in the academic field, many academics struggle to appreciate the history of Central and Eastern Europe. In the field of art history, mention should be made of the work of Piotr Piotrowski, who emphasises the distinctiveness and common experiences of the post-communist countries of Europe (Piotrowski 2010). I myself can see this struggle in the perception of the life history of my grandmothers' and parents' generations. I would argue that, in the general consciousness of Poles, the period of the Polish People's Republic was a time when Poland was the 'worst East', not only a colony of the USSR but also a backward, enslaved, totalitarian place. Indeed, the stereotype of Eastern Europe has captured our imagination about the past and, by extension, our idea of ourselves. Perhaps this can be compared to the period of the *Estado Novo* in Portugal or the *dictadura franquista* in Spain. Despite the extreme ideological, economic, and political differences underlying conservative dictatorships and communist totalitarianisms, in those society's mass memory they appear similarly as periods of violence, censorship and restrictions of freedom. A memory filled with shame, that we want to forget. Breaking free from this and imagining a different interpretation of history is no simple task.

For myself, the breakthrough of these perceptions took place in rather unexpected circumstances: during my academic research on the post-war modernist architecture of Wrocław (where I live now). Not only did the modernist ZETO (Computing Enterprises) building in Wrocław turn out to be the birthplace of Polish IT and the heart of new technologies (Was the People's Republic not supposed to be backward?), maintaining regular contacts with IT companies in the UK (Wasn't the People's Republic, as part of the East, supposed to be cut off from the enlightened West?), it was also a place where 70% of employees were women. Half had a university degree, and the average age was 27 (Pacholak 2019).

The information I discovered was so incompatible with the ideas functioning in my mind that it was hard for me to imagine it at all: young, educated women working on the cutting edge of technology in a shiny, modern setting. I asked myself whether I had not got something wrong, whether my sources were trustworthy, how I could record this in my research.

Recent years have brought new research and confirmation of my intuitions (see for example Wasilewska 2020), but I can now say with certainty that at the time

I was suffering from a crisis of imagination. Often deceitful, as it turns out, stereotypes about our history, equated with being an ‘inferior’ East to the West, were strong enough to interfere with my scholarly assumptions. Were it not for them, would I have been able to imagine a different vision of the past, to formulate other research questions and go further in my discoveries? I wondered: Are we even able to imagine a different past? And if not, how can we formulate new questions about it? How to ‘recapture’ our history?

Bengali Indian writer and anthropologist, Amitav Ghosh, says that fiction may be the best form through which we can overcome the crisis of imagination. Our inability to imagine a different state of the world ends up weakening the forces of reform or revolution and supporting the incumbent in power. And while Ghosh was writing in the context of the future and the climate crisis, I could use the same argument in the context of the past and the crisis in Eastern Europe (Ghosh 2017). Prevailing notions of a backward East work in favour of maintaining imperial dependencies in our part of the continent. It is perhaps symptomatic that it was after 1989, in the face of major geopolitical changes and a sense of instability, that alternative histories became increasingly popular. As Ewa Solska notes, so-called ‘counterfactuality’, a mix of science fiction, narrativism and the idea of the ‘open work’, can be a good method of explaining history, a method already used by historians such as Arnold Toynbee and Alexander Demandt (Solska 2017), and also occurring among contemporary artists.³ I tried to imagine a better version of the past to counterbalance the stereotypical vision of the People’s Republic of Poland weighing on me. Indeed, as renowned speculative fiction writer, Ursula K. Le Guin, wrote: ‘It is above all by the imagination that we achieve perception, compassion, and hope’ (Le Guin 1979). Let us picture and envision a past that can unlock our imagination and lead us to ask more daring questions.

I decided to expand the vision of young, capable female ZETO employees even further. Leslie Kern, in her book *Feminist City* evokes many cultural visions of female life in the big city. One of the more popular is ‘Sex and the City’, an American comedy-drama (bordering on fantasy) television series (1998-2004) depicting female friendship in a consumerist big-city shtick. As Kern writes, ‘For far more ordinary women, friendships are also part of our urban survival toolkits’ (Kern 2019). I decided that this series would be perfect for my imagination exercise as there was no comparable series on the Polish television. While the closest Polish alternative was perhaps ‘Matki, żony i kochanki’ (Mothers, wives and lovers) from 1996-1998⁴, which also featured a group of female friends as the main protagonists, the fashion and reality of 1990s Poland, in the transformation era, couldn’t match the aesthetic of New York and its highly fashionable, sexually liberated heroines. At the time, this rich Western reality that we wanted so desperately to belong

³ The surreal and participatory art of Polish contemporary artist Paweł Althamer would be a worthy example, including works such as *Common Task* (2009), in which he imagines a different end to communism through a happening of made-up ‘Golden People’ from a real communist housing estate in Warsaw’s Bródno district flying to Brussels in golden overalls. See: Althamer, Paweł, ‘Common Task’, [in:] *Out of Time, Out of Place. Public Art Now*, ed. Claire Doherty, London 2015, p. 133.

⁴ See: <https://www.imdb.com/title/tt0399992/> [access:15.07.2024]

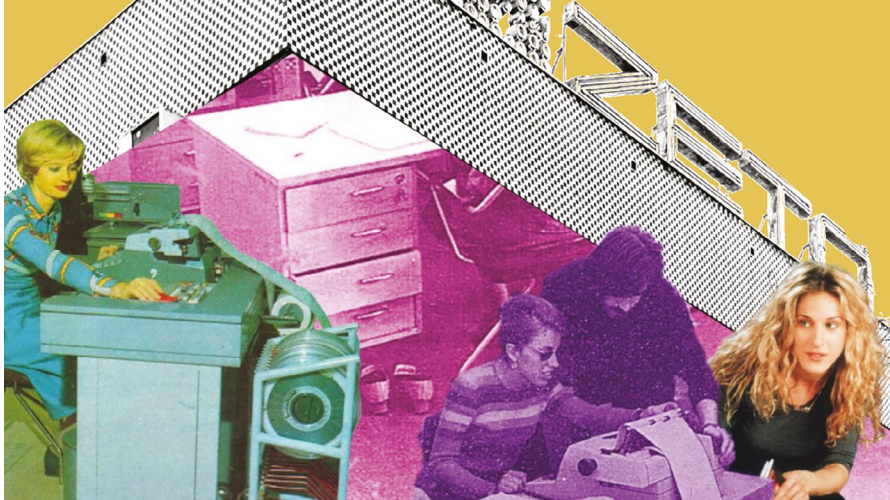


Fig. 1 IT girl



Fig. 2 Bar 'Barbara'



Fig. 3 Wrocław Market Square



Fig. 4 Kindergarten

⁵ Bar 'Barbara' was a famous and fashionable milk bar located in the centre of Wrocław on Świdnicka Street, opened in the 1960s. It served both dinners (dumplings, tripe and beef scions with buckwheat groats), ice cream, beer, and desserts, including the famous 'Sultan cream' made of two layers of whipped cream, with cocoa. See: Łuczyński, Romuald, 2020, *Gastronomia wrocławska w czasach małej stabilizacji (1957-1970)*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, p. 230-233.

to could be seen as exotic even. While 'Sex and the City' was popular, its perpetuation of unrealistic worldviews and problematic gender and economic stereotypes and assertions of US hegemony were widely acknowledged. But perhaps then it only reinforced this attractive, almost 'exotic' vision of the West for the post-communist countries? I would argue that the uncritical adoption of Western models was a big part of the Polish transformation mentality (or still is?), which fed on the shame of being an 'Eastern European'. Could we, paradoxically, take advantage of this psychic-cultural mechanism and use it perversely to heal hurtful stereotypes about the past?

The process of imagining an alternative vision of the past in which women had agency was simple. I pasted fashionably dressed heroines in social situations from the series onto archival photos of Wrocław from the communist period, adding bright colours to contest the collective stereotype that the period of communism was dominated by grey, unattractive, concrete city architecture (Chomałowska 2018, Basista 2001). This is how this creative essay was born.

So what would a typical day for ZETO female employees have looked like in an alternative past? Perhaps after working on new technologies they would go for lunch together on nearby Świdnicka Street, at the fashionable bar 'Barbara', famous for its so-called *Sultan's cream* dessert.⁵ Later — time for shopping. Wrocław's Carrie Bradshaw would need a place to stock up on new shoes and would probably go to the 'Feniks' department store in Wrocław's Market Square, one of the few places where you could buy everything from food to clothes. What next? Let us not exclude mothers from the ranks of modern, metropolitan women — maybe one has to pick up her children from a nearby kindergarten. Why shouldn't her friends see her off? And so I ended up with a picture of Samantha Jones in a communist kindergarten. This triggered an avalanche of thoughts in my head. The figure of a woman with blonde hair, wearing a red outfit — of course, it had to be Carol as played by Cate Blanchett in the Todd Haynes film of the same name (2015). Another story began to open up in my mind — perhaps a similar character is here not just to escort her friend to kindergarten after work, maybe some young, single kindergarten teacher, Wrocław's Therese, caught her eye? At this point, another thought immediately appeared: Is this an exaggeration? A young, educated ZETO employee and a lesbian to boot? What is this, the West?

This time, however, armed with the courage to imagine unthinkable things about the past, a counter-thought quickly came: *Why not?* Educated female ZETO employees existed — this is a proven fact. There is no information that lesbians suddenly disappeared for a couple of decades during the communist period. So the assumption that such a story is unlikely is just that — mere assumption. Now that we have such a picture in mind, we can start asking other kinds of less obvi-



Fig. 5 Wrocław Zoo

ous questions and perhaps discover completely unknown aspects of our history. Polish queer artist and researcher Karol Radziszewski, in his film *MON CHÉRI SOVIÉTIQUE* (2021), presented a story that many Poles couldn't even dream of — the romances between male Red Army soldiers stationed in Wrocław during the communist era and the local gay community. Witnesses to the story presented by Radziszewski recall their Soviet lovers with a sense of exuberance, even expressing regret that they had to leave them when the Red Army left Poland after the collapse of the Eastern Bloc in the 1990s. I would argue that a story like this would not be possible to discover within the prevailing stereotype about 'Eastern Europe', of the backward and inferior communist Poland. It would not be possible to even ask a question that could lead to such a story and people. And yet, Radziszewski not only found the witnesses of this history but recorded their testimonies. And while it may seem unlikely, who knows if in the past some ZETO employees, Karolina and Teresa, didn't have a fiery, secret romance in Wrocław during the communist period? Perhaps they moved in together and lived with each other for the rest of their lives — or still do. And their story is yet to be discovered.

Fig. 6 Neon signs on Piłsudski Street



References

- Althamer, Paweł, 2015, "Common Task", in: *Out of Time, Out of Place. Public Art Now*, ed. Claire Doherty, London: Art/Books, p. 133.
- Basista, Andrzej, 2001, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa and Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Chomątowska, Beata, 2018, *Betonia. Dom dla każdego*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Ghosh, Amitav, 2017, *The Great Derangement: The Crisis of Imagination in the Era of Climate Change*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hall, Stuart, 1992, "The West and the Rest: Discourse and Power", in: *Essential Essays vol. 2. Identity and Diaspora*, ed. Morley David, Durham and London: Duke University Press, p. 144-143.
- Le Guin, Ursula, 1979, *Language of the Night*, New York: Berkley Books.
- Kern, Leslie, 2019, *Feminist City: A Field Guide*, Toronto: Between the Lines.
- Kundera, Milan, 1983, 'Un Occident kidnappé, ou La tragédie de l'Europe centrale', *Le Débat*, nr 25.
- Łuczyński, Romuald, 2020, *Gastronomia wrocławska w czasach małej stabilizacji (1957-1970)*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Pacholak, Adam, 2019, *Elektronowy mózg miasta. Idea nowoczesnego Wrocławia a budynek ZETO*, Wrocław: Wydawnictwo Via Nova.
- Pejić, Bojana, 1999, *After the Wall. Art and Culture in Post-communist Europe*, Stockholm: Moderna Museet.
- Piotrowski, Piotr, 2005, *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań: REBIS.
- Piotrowski, Piotr, 2010, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań: REBIS.
- Solska, Ewa, 2017, 'Dyskurs rozszerzony w trybie kontryfakcyjnym. Inne wizje historii, alternatywne warianty historiografii', in: *Historie alternatywne i kontryfakcyjne. Wizje, narracja, metodologia*, ed. Ewa Solska, Piotr Witek, Marek Woźniak, Lublin, p. 13.
- Wasilewska, Karolina, 2020, *Cyfrodziewczyny: pionierki polskiej informatyki*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Wolff, Larry, 1994, *Inventing Eastern Europe: the map of civilization on the mind of the Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press.

Contributors

Adam Pacholak is a PhD student at the Institute of Art History, University of Wrocław. In 2019, he defended his MA thesis “The electronic brain of the city. The idea of modern Wrocław and the ZETO building”. He has graduated in Communication Design at UWr, and is also a member of Wikipedia’s Caryatid Collective and a member of the curatorial staff at the National Museum in Wrocław, in the Museum of Contemporary Art.

Anna Markowska is a full professor, art historian, curator, and critic. She currently serves as the Head of the Department of Modern and Contemporary Art at the Institute of Art History, University of Wrocław. Her recent publications cover a diverse range of topics, including the legacy of modernity, social exclusions, unlearning, feminism, spirituality and women’s oral counter-histories.

Eduarda Vieira é doutorada em Conservação e Restauro do Património Histórico e Artístico pela Universidade Politécnica de Valência (Espanha). É atualmente Professora Auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto) e investigadora permanente do CITAR, unidade de investigação que presidiu em 2019.

Francisco Gil é doutorado em Física pela Universidade de Coimbra. Professor Auxiliar do Departamento de Física da FCTUC. Membro do Centro de Estudos de Materiais por Difrração de raios-X (CEMDRX). Colaborador da UI&D “Química Física Molecular” (QFM — Dep. Química, UC). Coordenador do Mestrado em Conservação e Restauro da FCTUC. Elemento da Comissão Científica do Departamento de Física da FCTUC. Elemento da Comissão Científica do Instituto de Investigação Interdisciplinar, UC.

Laura Castro é Professora Auxiliar na Universidade Católica Portuguesa e antiga Vice-Presidente do Governo de Portugal — Ministério da Cultura. Concluiu o Doutoramento em Arte e Design em 2010 pela Universidade do Porto — Faculdade de Belas Artes, o Mestrado em História da Arte em 1993 pela NOVA FCSH e a Licenciatura em História — variante de Arte em 1985 pela Universidade do Porto Faculdade de Letras.

Margarida Elias é investigadora no Instituto de História da Arte da NOVA FCSH (IHA NOVA FCSH / IN2PAST). Doutorada em História da Arte Contemporânea (Sécs. XIX-XX) pela NOVA FCSH, em 2012. Tem trabalhado em investigação sobre arte portuguesa, focando-se sobretudo nos períodos da Monarquia Constitucional e da Primeira República (1834-1926). Nos seus trabalhos, estuda assuntos ligados à pintura (especialmente do Naturalismo), cerâmica e artes decorativas, mas, nos últimos anos, tem dado maior ênfase a temas relacionados com o património, a arquitetura e o urbanismo, nomeadamente da cidade de Lisboa.

Marta Kudelska is a curator, art critic and art historian. In 2024, she obtained her PhD at the Jagiellonian University in Krakow. In her curatorial and research practice, she is interested in issues related primarily to the relationship of contemporary art with magic, horror, the occult and esotericism, but also curatorial strategies and young art. She is currently tracking the relationship between black romanticism and contemporary art. She works at the Department of Contemporary Culture at the Institute of Culture of the Jagiellonian University.

Patrícia Tonel Monteiro é conservadora-restauradora, doutoranda em Conservação e Restauro do Património Cultural na Universidade Católica Portuguesa (UCP), bolsista da FCT (2021.06635.BD), e investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Projeto de tese, “Murais do Porto, pinturas murais e terrazzo, 1944-1964: caracterização, contexto e questões de valorização”. Neste contexto, tem vindo a explorar diferentes abordagens ao envolvimento ativo das comunidades para a valorização, promoção e preservação do património.

HI | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE



Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00417/2020, DOI 10.54499/UIDB/00417/2020 (<https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>).