

PASSAGENS NA VIDA URBANA



**Helena Pires
Zara Pinto Coelho**

título

Passagens na vida urbana

coleção

Notas do quotidiano _2

editores

Helena Pires

Zara Pinto Coelho

editora

CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade

Universidade do Minho – Braga, Portugal

diretor

Moisés de Lemos Martins

vice-diretora

Madalena Oliveira

design

Cristina Lamego

impressão

Mota & Ferreira – Artes Gráficas

tiragem

300 exemplares

isbn

978-989-53435-1-5

depósito legal

492860/21

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático)

© dezembro 2021

PASSAGENS NA VIDA URBANA



**Helena Pires
Zara Pinto Coelho**

Sumário

- 6 Passagens na vida urbana: introdução**
Helena Pires & Zara Pinto-Coelho
- 8 Arquitetura, Urbanismo & Artes Decorativas**
- 9 Ativismo estampado nas varandas de Barcelona**
Fábio Marques
- 11 Debaixo da ruína, a ilha**
Maria da Luz Correia
- 14 Arte Urbana**
- 15 O ato de existir (e resistir) através das imagens**
Thatiana Veronez
- 19 Paz, pão, arte urbana e educação**
João Sarmento
- 23 Sobre o graffiti e a publicidade**
Ricardo Campos
- 27 Arte em trânsito – o percurso de Bruno Guedes**
Maria da Luz Correia, Helena Pires & Fábio Marques
- 31 Um passeio até Limassol**
Helena Pires
- 34 Cidade & Quotidiano**
- 35 A rua de São Marcos é a minha casa**
Helena Pires
- 39 Outono: imagens do quotidiano em Braga**
Elaine Trindade
- 43 Os sinos e a malta do campanário**
Fábio Marques
- 47 Street View de Braga**
Elaine Trindade
- 51 Morre a gata, saem às ruas os sátiros universitários**
Fábio Marques
- 55 Salas de estar: uma cidade, várias esplanadas, cinco sentidos**
Sofia Gomes
- 57 Comércio & Artesanato**
- 59 Passado/presente: caminhos por um comércio dedicado à arte sacra/
religiosa em desassossego**
Thatiana Veronez
- 65 Cidade, vistas e retratos: das ruas aos estúdios fotográficos da primeira
metade do século XX**
Maria da Luz Correia & Fábio Marques
- 71 Memórias e imagens do comércio tradicional em Braga**
Helena Pires, Fábio Marques & Sofia Gomes
- 75 Memórias em trânsito**
Maria da Luz Correia & Sofia Gomes
- 77 Um passeio pela rua de São Marcos**
Helena Pires
- 80 Desporto & Passatempos Urbanos**
- 81 Reterritorialização urbana: um passatempo narrativo**
Thatiana Veronez

- 87 Passarinheiro: entre o mítico e o imaginário**
Elaine Trindade
- 90 Entretenimento & Artes do Espetáculo**
- 91 Insensível aos olhos: em busca de outras representações do São João de Braga**
Fábio Marques
- 94 Publicidade Exterior**
- 95 A vida social dos cartazes de protesto**
Zara Pinto-Coelho
- 99 Itinerâncias – Os cafés e o quotidiano**
- 101 Cafés e vida quotidiana**
Evrípides Zantides
- 105 Reportagem fotográfica: o quotidiano dos cafés em Braga**
Elaine Trindade
- 113 Travessa: podcast produzido pela Passeio**
Elaine Trindade, Fábio Marques, Helena Pires & Zara Pinto-Coelho
- 114 As ruínas e a indústria**
- 115 Entre ruínas e imaginários: Confiança, Sarotos e Torneiras Império**
Elaine Trindade
- 119 O projeto Xenia e a inocência do verão grego**
João Sarmento
- 125 Detroit: uma paisagem em ruína na fotografia de Doug Rickard e Philip Jarman**
Elaine Trindade
- 129 Galerias Lumière e Livraria Poetria**
Jorge Palinhos
- 131 A morte e a passagem**
- 133 Passarela do silêncio**
Madeleine Müller & Francisco Mesquita
- 135 A morte e a passagem em música**
Pedro Portela
- 136 Da praça para a varanda**
- 137 Tussen Kunst & Quarantaine: criatividade em tempos de pandemia**
Helena Pires & Zara Pinto-Coelho
- 147 A espera: o Deserto dos Tártaros de Dino Buzzati**
Viviane de Almeida
- 149 O poder das projeções em paisagens urbanas e suas representações no Instagram**
Alessandra Nardini
- 153 Da janela do meu quarto: retrato de uma vista perdida**
Zara Pinto-Coelho
- 157 Transformações e continuidades em tempos de Covid-19**
Alessandra Nardini
- 159 Intervalos de (in) comunicabilidade**
Helena Pires
- 165 Um olhar que se tornou introspectivo na freguesia de Gualtar**
Alessandra Nardini
- 170 Contributos**

PASSAGENS NA VIDA URBANA INTRODUÇÃO

A deambulação ou circulação pela cidade, sem um claro propósito ou destino, é uma prática metodológica que coloca o investigador no que se chama o lugar do flâneur, o lugar daquele ou daquela que, deambulando pelas ruas, observa e regista as minudências, os detalhes, os objetos e as rotinas da vida quotidiana urbana. Assim se vivem ambiências, percorrem trajetos, revisitam espaços, se encetam conversas e cultivam relações. Chamamos a este tipo de exercício um exercício de passeio, de experiência de um tempo vagaroso propiciador de outras formas de fruição da vida urbana, preenchidas com o tempo de estar e de passar, com o prazer de apreciar cada objeto, pormenor e de recolher fragmentos e imagens concretas da vida urbana para, a partir daí, os recontextualizar, de diversas formas.

A Passeio, a plataforma de arte e cultura urbana e um dos projetos de intervenção

do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, adota este método paciente de observação e registo para produzir retratos e experiências estéticas, assim como para colecionar vivências, relatos do presente, memórias, lugares, imagens e sons do quotidiano urbano da vida pública comum.

Até ao momento, o acesso do público a estas coleções ou retratos tem sido feito através das salas, com diversas exposições temáticas, que compõem a Galeria do site ou plataforma virtual da Passeio. A presente publicação surge do desejo de materializar uma parte do trabalho já produzido, apresentando-o numa espécie de mosaico de pequenos fragmentos de uma viagem que iniciámos em outubro de 2017 e que, para o efeito desta obra, terminou em fevereiro de 2021. Damos às leitoras e leitores a possibilidade de nos acompanharem nos diversos itinerários e paragens dessa viagem que a Passeio fez em coletivo. Podem parar e apreciar o que temos para oferecer sobre Arquitetura, urbanismo e artes decorativas, Arte urbana, cidade e quotidiano, Comércio e artesanato, Desporto e passatempos, Entretenimento e artes do espetáculo, Publicidade exterior e, nas Itinerâncias, sobre Os cafés e o quotidiano, As Ruínas e a Indústria, A Morte e a Passagem, bem como acerca de vivências urbanas da pandemia Covid-19 na rubrica designada Da praça para a varanda.

A Passeio apresenta-se assim como um lugar de passagem, tanto na forma como recolhe e tece as notas da vida quotidiana urbana comum, como no modo como os oferece às leitoras e leitores. Passagens na cidade, o título que escolhemos para designar o II volume da coleção Notas do quotidiano da Passeio, dá conta deste nosso ensejo de pôr em comum.

**Arquitectura, Urbanismo &
Artes Decorativas**

Ativismo estampado nas varandas de Barcelona

Fábio Marques, maio de 2018

O quadriculado das varandas nas fachadas dos prédios residenciais são o breve espaço a partir do qual, da rua, imaginamos cada morada. No livro *A casa & a rua* (1985), o antropólogo brasileiro Roberto DaMatta incluía as varandas entre os espaços “arruados” das casas. Espécie de praça de uma residência, uma ponte entre o interior e o exterior. No caso dos apartamentos, também uma vitrine, na qual cada morador se mostra ao público.

Também em Portugal, é frequente vermos a intimidade das roupas expostas nos estendais ou pequenos detalhes, tais como a declaração de fé a uma santa em azulejos, ou ainda um cuidado jardim pendurado nas sacadas. Em cada um destes micro espaços, pode revelar-se um pouco das vivências e da cultura dos seus moradores.

De passagem pela cidade de Barcelona, nos últimos dias de janeiro passado, olhando para estes cubículos virados para a rua, a Passeio mirou estas fachadas com a intenção de perceber algo bastante aflorado naqueles dias: a questão catalã.

Até há pouco tempo atrás, nesta cidade espanhola, era fácil avistar bandeiras com a estrela branca estampada sobre o triângulo azul e linhas amarelas e vermelhas – o símbolo da luta pelo separatismo na região. Na altura do conturbado cenário político que se desenrolou na cidade após o outubro de 2017, quando o governo da região declarou independência, vislumbramos uma mudança significativa na paisagem: as omnipresentes cores separatistas disputavam espaço com o pano inteiramente amarelo e vermelho da bandeira espanhola.



Fábio Marques, 2018

A nossa visita ocorreu entre os dias 29 de janeiro de 2 de fevereiro de 2018. Naquele período, alguns dos líderes do movimento separatista encontravam-se presos, acusados de crime de rebelião (entre outros) pelo governo de Madrid. O ex-presidente catalão, Carles Puigdemont, estava então refugiado na Bélgica.

Em muitas varandas, um brado! Um posicionamento. Sou contra. Sou a favor. Olhar para cima de maneira mais demorada revelou ainda uma série de desdobramentos dessas expressões. As varandas abrigavam a disputa entre vizinhos, com bandeiras que se opunham lado a lado. Também denúncias de censura à liberdade de expressão (referência à tentativa de Madrid de evitar o referendo), cartazes apelando à desobediência civil, e até uma Bandeira do Urso, em menção à revolta mexicana que no século XIX tentou instaurar a república da Califórnia.

Para além da questão nacional, registámos também um protesto solitário contra a matança de animais nas touradas e até temas menos inflamados, como a presença uruguaia na capital Catalã, a paixão pelo futebol (dividindo espaço com a política) e intervenções artísticas.

Referências

DaMatta, R. (1985). *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Debaixo da ruína, a ilha

Maria da Luz Correia, fevereiro de 2018

Repete-se amiúde a ironia quando se conta a história do primeiro hotel cinco estrelas do arquipélago dos Açores: é mais visitado enquanto ruína plantada no coração da ilha de São Miguel do que o foi enquanto empreendimento turístico-hoteleiro de luxo aí erguido, durante os breves dezoito meses em que esteve aberto, entre 1989 e 1990. Construído na viragem das duas últimas décadas do séc. XX, o Hotel Monte Palace tornou-se hoje ponto de paragem para quem quer uma vista privilegiada para a Lagoa das Sete Cidades, mas também para quem quer simplesmente percorrer os corredores esverdeados desta fotogénica ruína, interrompida por mais conhecidas e mais anónimas intervenções artísticas, mas em todo o caso, já reproduzida à exaustão nas redes de partilha de imagens como o Instagram e o Pinterest.

Construído junto ao miradouro da Vista do Rei (que assim se chama por ali ter estado, em 1901, o rei D. Carlos), o Hotel Monte Palace foi talvez fatalmente contagiado por essa vertigem do alto e do baixo a que a sua localização geográfica o destinou. Com cinco pisos, dois restaurantes, três salas para conferências, uma discoteca, mais de oitenta quartos e uma equipa de mais de cem empregados, o hotel foi, como se lia na imprensa da época, luxuosamente equipado com “coisa fina, coisa seleta — basta dizer que todo o material foi importado, desde as alcatifas aos móveis, desde os adereços aos mármore” (2016, §10^o).

Pilhado a partir do ano em que perdeu a sua vigilância, em 2011, o hotel foi rapidamente esvaziado da preciosa ostentação que ali esteve guardada durante duas décadas: elevadores, mármore, móveis, azulejos, tapetes... Quase nada resta neste edifício, vendido recentemente à promotora imobiliária chinesa Level Constellation, que agora tem servido como miradouro



Maria da Luz Correia, 2018

aos turistas e como lugar de diversas intervenções artísticas que vão de simples mas sugestivas palavras nas paredes como "nada", "morte" ou "altura", até gestos mais elaborados: da pintura mural que lembra o mosaico hidráulico que o catalão Javier de Riba ofereceu recentemente ao chão ao *graffiti* 3D que alguém pintou num quarto.

"Debaixo da ruína, a ilha"¹ lê-se também à entrada do hotel abandonado, em letras negras numa parede amarelada, a frase que lembra o velho aforismo do Maio de 68, "*sob os paralelepípedos, a praia*"². E se a frase do Maio de 68 nos exortava a pensar no azul do mar que se agitava debaixo do pavimento cinzento da cidade, aqui o verde da vegetação ensolarada entra imenso pelas paredes escuras dos quartos de hotel. Projetado em 1979, pelo arquiteto Luís Almeida, o edifício foi pensado para dissimular-se na paisagem e a estrutura de betão foi desenhada para se confundir com a altura da montanha.

O objetivo não podia ter sido, ironicamente, mais conseguido: no Monte Palace, a escala da obra arquitetónica e do empreendimento humano apenas tem par no tamanho da ação da natureza e da passagem do tempo. Neste hotel, cujo insucesso se atribui recorrentemente ao nevoeiro que envolve as lagoas que teriam sido choradas por uma princesa de olhos azuis e por um pastor de olhos verdes, o artifício é toldado pelo espontâneo, o humano assombrado pelo natural, e o imaginário perturbado pelo real. Esta inversão da forma humana pelas forças naturais, ali tão presente, é, grosso modo, aquilo que para o sociólogo alemão Georg Simmel definia a ruína e a sua tragicidade.

Referências

Miranda, M. G. (2016, 12 de maio). São Miguel: o antes e depois deste incrível hotel abandonado. *NIT*. Retirado de <https://www.nit.pt/fora-de-casa/05-12-2016-a-historia-vergonhosa-do-5-estrelas-abandonado-em-sao-miguel>

¹ No original, em francês, "*sous la ruine, l'île*".

² No original, em francês, "*sous les pavés, la plage*"

Arte Urbana

O ato de existir (e resistir) através das imagens

Thatiana Veronez, novembro de 2020



Imagem(ns). Como refere Martins: “a imagem constitui a própria forma da nossa cultura (...). Somos hoje atravessados, de facto, por uma imensidade de imagens, que nas ruas e nos centros comerciais nos vêm das montras e dos placares, imagens que nos invadem a casa” (2011, p. 77).

Imagem-entretenimento, imagem-fruição, imagem-representação... são vários os desdobramentos das imagens. Imagem-fotografia, imagem-*graffiti*, imagem arte urbana, imagem-ativista.

Ao caminhar pelas cidades, cada vez mais, deparamo-nos com um facto: a presença de manifestações visuais estampadas, pintadas, cravadas em todos os lugares.

A cidade-vivida, ou melhor... a cidade como lugar de habitar (Pires, 2018) e as suas ruas são locais de significação onde a sociedade urbana se forma enquanto se procura. Entre signos e símbolos, os sujeitos históricos manifestam sua imensidão e inscrevem, com suas diferentes vozes, apelos e experiências no espaço/tempo.

Local de manutenção discursiva e ideológica, de fulcral importância política no pensamento e na prática (Lefebvre, 2008), o espaço citadino é palco para expressões individuais/coletivas das (in)visibilidades quotidianas. E quais serão as formas escolhidas para reivindicar uma fatia do espaço para si? Poderá a rua ser o espaço escolhido pelos sujeitos como palco de manifestação? Com relação à segunda pergunta, a História mostra que sim.

E a primeira questão? Como responder?

Há autores, como Roger Fry em *Um ensaio de estética* (2009), que de-

fendem a arte como o órgão principal de uma vida imaginativa, meio pelo qual o ser humano é capaz de transgredir o condicionamento da visão "real", do objetivo, daquilo que é necessário para a sobrevivência. Dessa maneira, ao colocar questionamentos e estética em conversa, os discursos "reais" conseguem ser renovados e há, então, a possibilidade de novos cenários de visibilidade, reivindicação "imaginativa" e inserção na esfera pública.

A arte de rua, ao manifestar-se através de diversas intervenções, performances, *graffiti*, teatro, de entre outras, tem, nas artes visuais, um grande destaque. Numa civilização centrada na visualidade, as imagens assumem um "elevado protagonismo enquanto bens culturais de circulação planetária" (Campos, 2012, p. 553).

Esse cruzamento entre arte urbana e visualidade resulta em expressões de apropriação do espaço urbano, seja através de *tags* ilegais, em que os *writers* buscam inscrever sua marca na cidade na tentativa de serem vistos, de murais semi-legais (*Hall of Fame*) ou de obras legais.

Nesse sentido, compreende-se a arte urbana (através do *graffiti*) como uma das facetas da vida contemporânea. Ao fugir do padrão estético tradicional e de espaços fechados, a *street art*, ao utilizar uma linguagem visual popular e a cidade como *medium*, comunica e dialoga com a população.

Vale ressaltar, entretanto, que nem toda a arte urbana é intrínseca e necessariamente subversiva. Muitas das vezes pode mesmo reforçar a normatividade – assunto este que merece atenção da parte acadêmica. Todavia, existe manifestação artística urbana engajada politicamente, como exercício de cidadania, de desafio das narrativas dominantes/hegemônicas. Essas obras podem ser, inclusive, consideradas ativismo, um neologismo introduzido na década de 1960 e reintroduzido nos anos 1990, que procura dar conta das artes ativistas.

Nem toda a obra ativista será arte urbana, assim como o contrário também não acontece. O interessante é que toda arte urbana ativista, por sua vez, situa-se no "interior de uma relação social em que é fundamental o reconhecimento do "Outro" e também promove a crítica das condições que produzem a contemporaneidade" (Vilar, 2019, p. 2).

A arte urbana ativista, como veículo desse processo de reivindicação do olhar, inspira as pessoas a pensar em novas alternativas para antigos problemas. Esse ativismo visual, como refere Mirzoeff (2015), seria, então, o resultado de uma interação entre imagens e ações para fazer mudanças. As (pequenas) mudanças podem residir no cotidiano. Ver uma nova imagem é uma mudança da paisagem. Mas pode provocar também uma (grande) mudança de pensamento. O que nunca pensamos e só nos ocorre quando vemos uma imagem? Deixamos aqui essa proposta de reflexão.

Ao entrar na disputa por significação no espaço, a arte urbana ativista contribui para diferentes possibilidades de ver e ser visto, de olhar para o Outro, para o mundo, para o que é visto, mas não percebido. Significa um ato de existir (e resistir) através das imagens.

Encerramos com as palavras de Mirzoeff: "revoluções são sobre visão. Uma revolução de visão, de propósito, talvez de esperança" (2015, p. 290).

Referências

- Campos, R. (2012). A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista FAMECOS*, 19 (2), 543-566. DOI: 10.15448/1980-3729.2012.2.12338
- Fry, R. (2009). Um ensaio de estética. In V. Moura (Ed.), *Arte em teoria, uma antologia de estética* (pp. 59-74). Ribeirão: Edições Húmus.
- Lefebvre, H. (2008). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.
- Martins, M. L. (2011). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor.
- Mirzoeff, N. (2015). *How to see the world?* Londres: Penguin Books.
- Pires, H. (2018). A arte urbana e os lugares do habitar. Up There, o caso da intervenção de Katre no Bairro de Carcavelos. In H. Pires & F. Mesquita (Eds.), *Publi-cidade e comunicação visual urbana* (pp. 29-60). Braga: CECS.
- Vilar, F. (2019). Enlaces: artes periféricas, ativismo e pós-memória. *Memoirs - CES*, 38 (1), 1-5. Retirado de <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/87176>



Figura 4 *Women are Heroes*. Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/30/album/1509379270_746077.html

Paz, pão, arte urbana e educação

João Sarmiento, janeiro de 2020

Quinta do Mocho, 2019

Há 50 anos existiam no que é hoje o bairro da Quinta do Mocho em Loures, às portas de Lisboa, uns quantos arruamentos. Logo após o 25 de Abril fizeram-se alguns avanços no projecto de construção de um bairro social, para tudo ser interrompido depois de 1978. Durante os anos 80 e 90 do século XX, ainda com os prédios inacabados, aconteceu uma ocupação progressiva do que pouco mais era do que um estaleiro.

Terminaram-se apartamentos como se pôde, e quem não pôde, construiu barracas em torno dos prédios. Cerca de três quartos dos residentes eram dos PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa –, e as condições de salubridade eram péssimas.

Os anos 90 trouxeram mudanças e melhorias, e a Expo 98 acelerou processos de erradicação de barracas e de construção de novos bairros e respetivos realojamentos, sobretudo nestas áreas envolventes. Na Quinta do Mocho, os realojamentos fizeram-se já no novo milénio, com a construção de um “Novo Mocho” ali ao lado, com 93 edifícios, e um total de 680 fogos.

Em 2014, a 2ª edição do Festival O Bairro i o Mundo, uma coprodução da Câmara Municipal de Loures e da associação artística Teatro Inter Bairros para a Inclusão Social e Cultura do Otimismo, teve lugar na Quinta do Mocho. De entre várias atividades culturais, a arte urbana destacou-se, tendo mesmo levado à criação da Galeria de Arte Pública.

Hoje, Whils, Bordalo II, Odeith, e coletivos como o 40 Anos 40 Murais, o Colectivo Rua ou o Projecto Matilha estão presentes no bairro, e cerca de 70 empenas de prédios tiveram intervenções artísticas. As representações

são diversas, desde Amílcar Cabral e Bob Marley, a moradores do bairro. Tornou-se um lugar-comum dizer-se que a Quinta do Mocho é o maior espaço de arte pública da Europa. O bairro entrou nos guias turísticos. O Lonely Planet por exemplo, no *tour*¹ que propõe pelos murais de Lisboa, afirma que a Quinta do Mocho: "(...) é uma das maiores galerias de arte de rua ao ar livre do mundo! Esteja preparado para os 108 murais que eles têm! Duração: 3 horas". Há já artistas urbanos internacionais em lista de espera para intervir no bairro, e iniciaram-se visitas guiadas, muitas vezes lideradas por moradores.

Mas em 2008, a Quinta do Mocho foi rebatizada de "Terraços da Ponte", e o topónimo causa alguns arrepios, pois encaixa-se melhor na cidade neoliberal do "Mocho Velho", que após o realojamento foi transformado em condomínios de luxo, do que na área do "Mocho Novo", apesar de esta estar agora nos roteiros internacionais de arte urbana. O "Mocho Novo", *alas Terraços da Ponte*, passou a ser mais falado pela arte urbana do que pela violência, e em diversos fora discutem-se as transformações e melhorias que a arte tem induzido na autoestima dos moradores e no aprofundar de um sentido de comunidade. Não é de descurar, obviamente. Mas esta criatividade como motor de produção de uma nova urbanidade, esta maquilhagem, não chega, e é pouco enquanto política estável de habitação. A Quinta do Mocho continua a ser um bairro social com problemas profundos, com pouca porosidade urbana, com fracas acessibilidades, num país em que a habitação é o parente pobre do Estado Social.



João Sarmiento, 2020

¹ Retirado de <https://www.lonelyplanet.com/portugal/activities/lisbon-full-day-street-art-tour/a/pa-act/v-85216P6/360356>



João Sarmiento, 2020



João Sarmiento, 2020



João Sarmiento, 2020



João Sarmiento, 2020



João Sarmiento, 2020

Sobre o *graffiti* e a publicidade

Ricardo Campos, junho de 2019

O *graffiti* é, todos sabemos, uma forma de expressão antiquíssima. Esta é, também, uma manifestação comunicativa que abrange distintas fórmulas, objetivos e técnicas, que acompanham a história da humanidade. Se, atualmente, o *graffiti* urbano que se tornou dominante é executado a marcador ou aerossol, tempos houve em que as tintas ou objetos contundentes e afiados serviram para marcar os muros e paredes. Recuando na história e pegando apenas no caso das sociedades ocidentais, encontramos vários exemplos de *graffiti* na antiguidade clássica, em Pompeia ou Roma (Baird & Taylor, 2016; Dickinson, 2014). É conhecida, também, a tendência de muitos viajantes e turistas do século XIX, para assinarem o seu nome em muitos dos locais e monumentos visitados. Uma limpeza no coliseu de Roma revelou um conjunto de *graffitis* antigos, bem como a sobreposição de uma série de *graffiti* bem mais recente de visitantes que foram deixando a sua marca, como o caso de J. Milber de Estrasburgo, que por aqui passou no ano de 1892 (Williams, 2013). Também conhecidos são os casos de *graffiti* deixados por militares em contextos bélicos, como a inscrição de "James Cockburn 8th Durham L.I."¹ com a data de "1 de abril de 1917", encontrada numa passagem subterrânea em França. Anos mais tarde, o olhar artístico do fotógrafo Brassai debruçou-se sobre distintas formas de *graffiti* existentes em Paris. A sua série fotográfica iniciada nos anos 30 ficou famosa, dando origem a um livro (Brassai, 2002). Longe vão os tempos

¹ Retirado de <https://www.cbsnews.com/news/world-war-i-soldiers-graffiti-found-in-france/>

que acolheram estes exemplares de *graffiti*. Tal não significa que os motivos mais profundos que estão na sua origem se tenham evaporado. Antes pelo contrário, a proliferação do *graffiti* urbano que hoje encontramos em cidades dispersas pelo planeta significa uma espécie de vitória de uma forma de expressão que historicamente tem sido desvalorizada e denegrada.

Neste breve ensaio pretendo cingir-me ao *graffiti* que, entretanto, se globalizou e tornou hegemónico e que, de uma forma genérica, podemos denominar como *graffiti* de tradição norte-americana. Este modelo de *graffiti* surgiu nos EUA na década de 60, tendo-se rapidamente expandido pelo planeta, à boleia dos média e das indústrias culturais. Aquilo que se encontra na base desta forma de manifestação urbana é a mesma pulsão que animou os turistas do século XIX ou os soldados que intervieram na primeira ou segunda guerra mundial. Este imperativo de presença e existência que leva a que os sujeitos deixem a sua marca no espaço, seja através da sua assinatura, seja através de símbolos diversos. O mesmo se passa com o *graffiti* norte-americano, que se resume, nas suas origens, à execução massiva de uma assinatura no espaço público (Campos, 2010). Realizado essencialmente por jovens, esta cultura *graffiti* em ascensão assentava na criação de uma marca identitária, o *tag*, que servia como pseudónimo e nome de guerra do seu autor. “Taki183”, um dos primeiros a fazê-lo, afirmou numa entrevista realizada na última década: “fizemos isso porque não havia mais nada a fazer, e foi fácil de fazer. Nós estávamos apenas passando o tempo” (Kennedy, 2011, §10^o).

Esta forma de *graffiti* foi, desde logo, considerada uma praga urbana e um ato de vandalismo que era imperativo combater. No entanto, aquilo que pretendo aqui discutir são as proximidades entre o *graffiti* e a publicidade urbana, duas expressões comunicacionais urbanas aparentemente antagónicas. Na verdade, há uma distância imensa entre estas manifestações, quer naquilo que significam, quer nos seus objetivos e natureza simbólica. O *graffiti* é, por tradição, uma expressão popular, maldita, disruptiva, anti poder e desinteressada. Pelo contrário, a publicidade é uma linguagem de poder, capitalista e sedutora. Porém, não obstante estas divergências, há algo que as liga. Desde logo, o *graffiti* norte-americano floresceu no seio da sociedade mais capitalista e consumista do século XX. É descendente da cultura de massas, da massificação da publicidade e da sobreposição entre a cultura popular, a indústria e o consumo. É, por isso, fruto de uma cultura visual híbrida, paradoxal e mutante. Por seu turno, a publicidade está francamente omnipresente nas cidades norte americanas, desde a década de 50 do século XX, marcando o espaço público e o “urbanismo vertical” (Tripodi, 2011) de cidades como Nova Iorque. Joga, por isso, no domínio da visibilidade. E a cultura *graffiti* aprendeu este jogo. Também procura conquistar um espaço de visibilidade, criar uma marca, disseminá-la pela cidade, tornando-a famosa. Este imperativo da fama e do reconhecimento é algo que o *graffiti-writer* procura para o seu pseudónimo, tal como qualquer corporação com as suas marcas e logos. Daí que o *graffiti* que tem impacto é aquele que está mais alto, mais visível, que se destaca na paisagem ur-

ana. Tal como a publicidade urbana, aquilo que ambiciona é captar o olhar do transeunte. E para tal utiliza uma série de estratégias que, em grande medida, se inspiram na cultura visual contemporânea, na qual a publicidade desempenha um papel importante. Facto é que, desde os seus primórdios, imagens inspiradas nas indústrias culturais, nos media e na publicidade fazem parte constante dos murais a *graffiti*, como demonstram bem as fotografias presentes no livro clássico de Cooper e Chalfant (1984).

No entanto, esta também é uma relação atribulada de disputa. O facto do *graffiti* e da publicidade urbana habitarem um espaço comum, significa que competem neste campo de visibilidade. Como tal, não é raro encontrarmos casos em que o *graffiti* parasita as estruturas publicitárias, apropriando-se do seu campo de visibilidade. Noutros casos, o *graffiti* ataca deliberadamente a publicidade, tomando-a como antagonista nesta arena comunicacional sobrepopoada que é a cidade. Também não é de estranhar que a publicidade tenha não apenas mimetizado o *graffiti*, mas que o inclua em muitas das suas campanhas comerciais reconhecendo, desta forma, o seu impacto e importância no panorama das estratégias de comunicação contemporâneas. Não são de todo desconhecidas as campanhas de marcas de cerveja, automóveis e outros produtos e serviços que instrumentalizaram a estética do *graffiti* e da *street art* para venda de produtos.

Em todo o caso, aquilo que encontramos é uma relação ambivalente, que foi alimentada ao longo de décadas. Provavelmente iremos continuar a assistir ao longo de mais algumas décadas a esta relação próxima, paradoxal e mimética, em que ambas as linguagens se confrontam e parasitam.

Referências

- Baird, J. A. & Taylor, C. (2016). Ancient graffiti. In J. Ross (Ed.), *Routledge handbook of graffiti and street art* (pp. 17-26). Londres: Routledge.
- Brassai, G. (2002). *Graffiti*. Paris: Flammarion.
- Campos, R. (2010). *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século.
- Cooper, M. & Chalfant, H. (1984). *Subway art*. Londres: Thames & Hudson.
- Dickinson, J. (2014). The writings on the wall: an ABC of historical and political graffiti. In C. Sarmiento & R. Campos (Eds.), *Popular and visual culture: design, circulation and consumption* (pp. 39-58). Newcastle: Cambridge Scholars Press.
- Kennedy, R. (2011, 22 de julho). Celebrating forefather of graffiti. *The New York Times*. Retirado de <http://www.nytimes.com/2011/07/23/arts/design/early-graffiti-artist-taki-183-still-lives.html>
- Tripodi, L. (2011). Cidade de telas. Notas para um urbanismo vertical. In R. Campos, A. M. Brighenti & L. Spinelli (Eds.), *Uma cidade de imagens. Produções e consumos visuais em meio urbano* (pp. 205-220). Lisboa: Editora Mundos Sociais.
- Williams, A. R. (2013, 31 de janeiro). What does first-century roman graffiti say? Work at Rome's colosseum turns up 2,000-year-old scrawling. *National Geographic News*. Retirado de <https://news.nationalgeographic.com/news/2013/13/130129-roman-italy-graffiti-colosseum-archeology-photo/>

Arte em trânsito – o percurso de Bruno Guedes

Maria da Luz Correia, Helena Pires & Fábio Marques,
dezembro de 2018

Escutar, escrever, contar histórias... sobre as pessoas que habitam a cidade (nos seus mais variados modos), sobre as suas práticas, as suas experiências, as suas memórias... A Passeio esteve no passado junho acompanhada do artista visual Bruno Guedes que nos revelou um tanto das suas vivências, nos conduzindo pelas ruas, imagens e narrativas ligadas à *street art* em Braga. O vídeo que se apresenta na Galeria da Passeio¹ é resultado deste encontro. Para além do conteúdo audiovisual, apresentamos também uma galeria fotográfica com registros de intervenções recolhidas e escolhidas pelo artista.

Alinhados com a etnografia e inspirados pelo método da entrevista em movimento (*go-along interview*) – técnica que consiste na realização de entrevistas não apenas inseridas no meio socio-espacial do entrevistado, como realizadas à medida que o investigador acompanha as práticas do quotidiano do sujeito – propomos este passeio, no qual Bruno passa de entrevistado a cicerone, de criador a curador de arte, de *graffiter* a narrador urbano.

Nascido em África do Sul, Bruno Fernando Guedes, trinta e dois anos, chegou a Braga aos seis anos de idade, tendo se dedicado às artes visuais desde a adolescência. Há cinco anos intensificou a sua atuação em *street art*. Bruno é um artista, assinando registos em diversos pontos da cidade (Parque da Ponte, Túnel da Praça Conde de Agrolongo, parque infantil junto

¹ Disponível em <http://www.passeio.pt/galeria/arte-em-transito-o-percurso-de-bruno-guedes/>

à Escola Secundária Dona Maria II, etc.); é ainda produtor cultural, tendo idealizado e realizado em 2016 o “BragART – Festival de Street Art”²; e também divulgador das artes urbanas (e da produção artística e cultural bracarense em geral), tendo alimentado desde 2013 a página BragARTES³, na qual acumula um arquivo com quase 200 registos de *graffitis* nos muros de Braga.

Artista mais ligado ao consenso do que às tensões que envolvem a *street art*, Bruno Guedes faz-nos pensar numa ambivalência da *street art* e do *graffiti* que desde cedo se instalou na sua história. Sobretudo nas passagens em que se reporta à dicotomia entre o *graffiti* ilegal e o *graffiti* autorizado e negociado com os cidadãos e os municípios, o artista evidencia uma duplicidade que se consubstancia nestes dois aspetos algo paradoxais: por um lado, há uma evidente cumplicidade histórica entre o *graffiti* e a contestação social em bairros norte-americanos degradados, habitados por jovens afro-americanos e porto-riquenhos, nos anos 60 – referimo-nos, grosso modo, à afinidade entre a *street art* e o movimento da contracultura. Por outro lado, ainda numa perspetiva histórica, o *graffiti* não se desenvolve sem que a sua difusão seja acompanhada por um processo de institucionalização e sem que sejam acionados diversos mecanismos de legitimação, pelas galerias de arte, pelos curadores e pela imprensa especializada.

Uma incursão no trajeto histórico do *graffiti* revela-nos precisamente esta oscilação entre a *street art* enquanto arte espontânea, clandestina e marginal e a *street art* enquanto arte agendada, reconhecida e estabelecida. O testemunho em torno da passagem de um *graffiti* ilegal e marginal, que é origem de conflito entre os habitantes da cidade e de confronto com as autoridades, a um *graffiti* apoiado pelo município que é motivo de atração para os turistas e pretexto de partilha de padrões estéticos com a comunidade, não nos lembra apenas a ambivalência das origens históricas do *graffiti* a que nos reportamos anteriormente, mas remete-nos também para o facto de, ao longo do complexo desenvolvimento deste movimento, o *graffiti* ter sido progressivamente incorporado, nas cidades onde é praticado, pelas dinâmicas de consumo, pela lógica da globalização e pelo fenómeno da gentrificação (termo cunhado nos anos 60 por Ruth Glass para designar o processo de transformação de uma área urbana resultante da saída dos seus tradicionais habitantes com menor poder económico e da entrada de novos residentes com maior poder económico e que é normalmente aliado à especulação imobiliária).

Dos museus e das galerias que o institucionalizam, às grandes marcas que o promovem e o patrocinam, aos agentes de turismo que o incluem nos seus guias e nos seus *tours*, às redes sociais (do Flickr ao Instagram) e aos dispositivos móveis que encontram nele um tema favorito, às agências imobiliárias que lucram com a valorização operada em bairros e edifícios:

² Ver <https://www.facebook.com/bragartfestivalstreetart>

³ Ver <https://www.facebook.com/BRGART253/>

a arte de rua é hoje um produto cultural, um objeto de consumo cotidiano que é afetado pela complexidade e pela ambivalência da experiência contemporânea em que se integra. Conforme apontam Laura Naegler (2012) e Sabina Andron (2018), este estado presente de coisas não permite mais, no universo híbrido do *graffiti*, erguer uma fronteira clara entre a resistência clandestina, espontânea e transgressiva, de um lado, e a rebelião mediaticizada, agendada, e pronta a consumir, do outro. O percurso de Bruno Guedes é um resultado desta hibridez, mesmo se ele assumidamente se põe do lado do consenso social e de uma arte urbana institucionalizada.



Bruno Guedes , 2018

Referências

- Andron, S. (2018). Selling streetness as experience: the role of street art tours in branding the creative city. *The Sociological Review*, 66(5), 1036-1057. DOI: 10.1177/0038026118771293
- Naegler, L. (2012). *Gentrification and resistance. Cultural criminology, control, and the commodification of urban protest in Hamburg*. Berlin: LIT.

Um passeio até Limassol

Helena Pires, outubro de 2017

Visitar Limassol é como estendermo-nos num alpendre virado a Oriente, entalados entre uma linha vermelha de separação entre o território turco e as águas do mediterrâneo que acompanham o recorte da ilha do Chipre.

Observa-se em Limassol uma topografia urbana particular, subordinada ao paralelismo com a marginal que nos conduz ao antigo porto, onde se concentram os restaurantes, bares e um pequeno mercado onde podemos encontrar azeitonas de tamanhos e cores variadas, azeite, sal com aspeto de pétalas de flores esmagadas, bem como doces, enterrados num finíssimo pó de açúcar. Logo ali, somos presenteados com uma magnífica vista sobre os muitos navios acostados, mas também por algumas pinturas de arte urbana que decoram os barracões de madeira edificadas sobre o areal.

Penetrando no centro histórico da cidade, encontramos o Castelo Medieval, construído no século XIII e edificado sobre um antigo castelo bizantino. Observam-se nas proximidades assíduas esplanadas, nas ruas e pequenas praças, repletas de jovens cipriotas, à mistura com alguns, poucos, turistas. É neste ambiente que somos uma vez mais surpreendidos com vistosas pinturas murais e todo o tipo de intervenções de arte urbana. O festival anual, referido pelos locais como uma prática já há algum tempo instalada, parece justificar uma tal cenografia. Alguns turistas que haviam já feito excursões às localidades montanhosas, com quem nos cruzámos, dizem-nos ter aí encontrado imagens similares, onde menos se esperaria. Não podemos deixar de pensar nas muitas camadas de sentido a que os espaços de Lemesos (o outro nome para Limassol) se abrem.

A par destas imagens, vemos no território percorrido índices claros de uma profunda escassez de recursos, assim como visíveis feridas sociais, expressas em alguns dos testemunhos que registámos: "Fui lá, a Keryneia [situada, em "A Visitor's Map of Cyprus", na "zona ocupada pela Turquia em 1974"], estes dias e vi a minha casa. Lá estava. Veio à porta um indivíduo, acompanhado de uns miúdos que deviam ser os seus filhos. Fiquei com vontade de lhe dizer que eu tinha nascido ali. Que aquela era a minha casa. Mas a minha vontade de ali voltar morreu ali mesmo, de repente"; "Estes dias vieram dizer-me que o meu pai tinha morrido. Fui chamado para lhe fazer o enterro. Apanhei um grande choque, pois quando ficou para trás eu tinha ficado convencido de que ele tinha morrido. Não estava à espera daquela notícia, passados tantos anos".

Olhar as imagens que nos perseguem pelas ruas de Limassol é interrogarmo-nos sobre a sua possibilidade (ou impossibilidade?) de produção de sentido. Entre o passeio onde assentam os nossos pés e aquelas imagens parece instalado um espaço vazio. Ficamos sem saber como transpô-lo.





Arte urbana em Limassol,
Helena Pires, 2017

Cidade & Quotidiano

A rua de São Marcos é a minha casa

Helena Pires, abril de 2020

Mas não mas descrevas por fora que, por fora, qualquer um as entende.

(Dias, 1991, p. 10)

Ali passava demoradas tardes na sua infância, levado pela mão do pai, assíduo frequentador de uma das três tascas que então abrigavam, pontilhando de malgas de vinho e inesquecíveis iguarias, as conversas arrastadas entre amigos e velhos conhecidos. A Favorita é a única que restou desses tempos, agora convertida em tasca-pastelaria onde a horas certas se aguardam os rissóis ou os bolinhos de bacalhau ainda quentes. Bertinho, pode dizer-se, além da rua, não tem outra moradia. Ali vai conquistando o seu ganha-pão e vencendo a jornada de cada dia, fazendo todo o tipo de recados. Desde pequenos biscates no Pomar da Mariazinha, agora gerido pelo Sr. João e D. Lena (com quem chegou a andar na escola), ou na loja de bicicletas, às idas aos correios para levar correspondência ou levantar encomendas, Bertinho mostra-se sempre disposto a dar uma mão aos muitos afazeres que animam o comércio da rua. D. C., gerente da LibKids, conta que Bertinho é muitas vezes quem lhe vale na altura em que é preciso fazer depósitos na Caixa: “Confio nele, nem que seja para lhe entregar mais de setecentos euros. Traz-me sempre o recibo e assim escuso de ficar sem a hora de almoço, que na certa passaria nas intermináveis filas de espera”.

Bertinho encontra na Rua de São Marcos o seu abrigo, o ninho das suas memórias. É ali que o conhecem pelo nome, é ali que começa e acaba o dia, cirandando para cima e para baixo, cumprimentando este e aquele, ora aparecendo, ora escapulindo à vista. No sentido antropológico mais profundo, poderá dizer-se que a rua é a sua casa. As palavras de Bachelard são, neste sentido, particularmente oportunas: “todo espaço verdadeiramente habi-

tado traz a essência da noção de casa (...) [o ser abrigado]. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos" (Bachelard, 1993, p. 200).

Nas tardes passadas na esplanada, acompanhado de uma cerveja e de dois dedos de conversa, Bertinho realiza os mais improváveis desejos, desfrutando de cada dia com um vagar e uma aparente tranquilidade que lhe são muito próprios. A sua condição de semi-sem-abrigo é desmentida pela surpreendente assertividade com que chega e abala dando a impressão de cega obediência a uma meticulosa rotina afeita a um dado *neg-otium*, sincronizada com o acordar da azáfama da rua. Observando o vaivém que acorda e adormece a Rua de S. Marcos, podemos viajar até *Berlim, sinfonia de uma grande cidade (1927)*, de Ruttman, onde se visionam algumas cenas investidas em mostrar a alvorada da cidade, por volta de 1927, o contraste entre os vazios e os cheios das avenidas, a melancólica alternância entre a noite e o dia.

Bertinho enche-se de saudades quando recorda as gentes e os movimentos na rua de outros tempos:

As pessoas eram outras, nessa época atravessavam a rua, todos os dias, pessoas de todo o tipo, sobretudo vindas do campo e arredores, a caminho do Hospital de S. Marcos. Havia muita animação. Eu cheguei, nessa altura, a pedir esmola à porta da igreja. (Bertinho, entrevista pessoal, 14 de março de 2020)

"O negócio da fruta ressentiu-se muito", haviam-nos dito no Pomar da Mariazinha, "...naquele tempo comprava-se muito bananas para levar aos doentes nas visitas ao Hospital. Tudo isso acabou". Na memória coletiva dos habitantes e comerciantes mais antigos da rua, em conversas cruzadas e de passagem, ainda se fala do antigo *Bananeiro*, exclusivamente dedicado à venda de bananas. "Parece que há quem tenha ainda o retrato em fotografia", dizem. Memórias mais recuadas recordam as antigas leiteiras, que ao nascer do dia distribuíam as bilhas na cidade, pelas portas das casas. Proust, na obra *Em Busca do Tempo Perdido (2003)*, arriscaria dizer, poderia à época ter descoberto inspiração na Rua de S. Marcos, tendo em vista a passagem seguinte:

enquanto nessa escada pestilenta e desejada da antiga costureira, como não havia outra de serviço, se via à noite diante de cada porta uma caixa de leite vazia e suja preparada em cima do capacho, na escadaria magnífica e desdenhada que Swann subia naquele momento, de um lado e do outro, a alturas diferentes, em frente de cada uma das reentrâncias abertas na parede. (Proust, 2003, p. 340)

A casa de pianos, o estofador, o sapateiro, os entalhadores, a oficina automóvel, a latoaria, as cesteiras, a gare central de carreiras do Minho com passagem para a atual Avenida da Liberdade, a refinaria de açúcar que

inebriava os sentidos de quem por ali circulava...encontrava-se de tudo um pouco, em alturas em que a rua ainda tinha trânsito automóvel e era uma das mais bem servidas de comércio e serviços de todo o feitiço. O Sr. Fernando, empregado na sapataria (de que agora é proprietário) desde os seus doze anos de idade, poderia desenhar ao mais ínfimo detalhe cada porta, cada fachada, cada letreiro, a paisagem enfim de outros tempos, recordando de caminho os nomes das famílias que então habitavam por cima, tal como assim ditavam os costumes: "Era mais diversa, mais rica, esta rua. Quem viesse à cidade aqui se servia de tudo..." (Sr. Fernando, entrevista pessoal, 22 de março de 2019).

Por entre estas e tantas outras recordações, íntimas umas, partilhadas outras (Candau, 2013), passeia-se Bertinho, mantendo-se no limiar do antes-depois de uma rua que se duplica em muitas ruas, aquilo afinal que o motiva a deambular sem destino certo, já que com a certeza de saber onde retornar. E o ponto do eterno recomeço é pontuado de alegrias e amarguras, de pequenas histórias que se mostram e outras que se escondem "onde jamais ecoem, calando-se de vez": "Houve uma época em que, da rua, pelas janelas sempre abertas em tempo quente, chegavam rumores de escândalos e gritos e choros e insultos. – É uma rua com muita vida!, poder-se-á ouvir dizer..." (Graça Dias, 1991, p. 57).

É de um passado-presente que se reveste a conversa que a Passeio entaramelou com Bertinho no passado dia 14 de março (e que aqui reproduzimos em áudio), a poucos dias do encerramento das escolas, do comércio da rua, dos cafés.... Reencontramo-lo mais tarde, já com a rua embrenhada num fantasmático silêncio, descendo-a em jeito de quem segue apressado rumo a um destino desconhecido, mas preciso. Na expressão dos movimentos reconhecemos o ritmo habitual, mas os olhos, mais arregalados que nunca, não deixam de denunciar uma inquietação acrescida (apetrechado de uma máscara cirúrgica, acenou de longe, abrandando ligeiramente o passo para perguntar "Está tudo bem? Não a tenho visto... cumprimentos a todos lá em casa!").

Referências

- Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Candau, J. (2013). *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Graça Dias, D. (1991). *As casas*. Mirandela: João Azevedo Editor.
- Proust, M. (2003). *Em busca do tempo perdido Volume I. Do lado de Swan*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Ruttman, W. (Realizador). (1927). *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* [Filme]. Alemanha: Deutsche Vereins-Film e Les Productions Fox Europa.



Outono: imagens do cotidiano em Braga

Elaine Trindade, dezembro de 2019

Caminhar pelas ruas da cidade, perceber o cotidiano enquanto um lugar gerador de experiências estéticas. A cidade é um espaço dinâmico de construção social e o ato de caminhar pode ser associado a alguns saberes, dentre eles o gesto etnográfico e o artístico, sob os quais se alinha o objeto deste micro ensaio. Caminhar remete a uma posição ativa, de observação em dimensões como a visual, a motora, a tátil, a auditiva, a afetiva e a social. Todas estas dimensões se agregam em um único momento de deambulação capaz de fazer emergir memórias, sensações e percepções para enfim ser possível uma certa concepção pessoal da urbe.

A ambiência urbana se coloca como abordagem imprescindível a este ato de deambular. Fundado por Gernot Bohme e François Augoyard, o conceito mais alargado e interdisciplinar de ambiência tende a evidenciar a experiência do sujeito em uma forma espacial, neste caso o espaço urbano. A experiência vivenciada neste espaço se dá a partir da percepção do ambiente mediante a história social e pessoal (individual), do local e do sujeito em um determinado espaço-tempo. Esta relação cria uma atmosfera, que define a impressão que o sujeito tem diante de um sistema de forças sensíveis e afetivas que rege o homem em seu meio. Através da ambiência e da atmosfera é possível sentir a cidade em toda a sua dinâmica, vitalidade e fluidez.

Tendo por base a metáfora do *flâneur*, de Walter Benjamin, Nuvolati (2014) evidencia que “o *flâneur* é um caçador do cotidiano que não consegue ser descodificados pela análise convencional da racionalidade, reque-



Elaine Trindade, 2019



Elaine Trindade, 2019

rendo um gesto, uma atitude artística" (Nuvolati, 2014, p. 29). Ao deambular pelo espaço urbano, o *flâneur* contemporâneo observa o cotidiano com um olhar sensível ao que vê e, por vezes, desenvolve uma tríade comportamental: caminhar, fotografar, partilhar/narrar, de modo semelhante àquele proposto por Walter Benjamin, que aproxima o caminhar e a narrativa escrita. Este é o método escolhido por este micro ensaio: caminhar – observar – partilhar/fotografar, sem deixar de lado a experiência sensorial e estética advinda deste encontro com o cotidiano.

Nesta experiência junto à cidade, deambulamos pelas principais ruas da região central de Braga, afim de observar e sentir os aromas, as cores, as cenas, os sons do outono que em breve se despede, dando lugar ao inverno. O nosso olhar sobre o cotidiano é apresentado e partilhado neste ensaio fotográfico.

Referências

- Benjamin, W. (1994). *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In W. Benjamin, *Obras Escolhidas I* (pp. 197-221). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994). *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- De Certeau, M. (1998). *A invenção do quotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Nuvolati, G. (2014). *The flâneur: a way of walking, exploring and interpreting the city*. In T. Shortell & E. Brown (Eds.), *Walking in the european city: quotidian mobility and urban ethnography* (pp. 21-40). Farnham: Ashgate Publishing.
- Thibaud, J. P. (2010). *A cidade através dos sentidos*. *Cadernos PROARQ*, 18, 198-213. Retirado de https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/Proarq18_ACidade_JeanThibaud.pdf



Elaine Trindade, 2019

Os sinos e a malta do campanário

Fábio Marques, julho de 2019

No mês de abril de 2019, a Passeio participou de um concerto musical com sinos – promovido pela Câmara Municipal de Braga – dirigido pelo maestro espanhol Llorenç Barber e pela etnomusicóloga mexicana Montserrat Palacios. Ambos são fervorosos defensores do toque manual dos sinos e propõem uma prática que está para além da tradição religiosa. Há cerca de 30 anos fazem música com sinos de igrejas em diversos países: Espanha, Itália, Brasil, Portugal...

O concerto foi intitulado “Liberdade, Libertad, Liberté”, prestando homenagem à Revolução dos Cravos. Participar da atividade, além de um ato festivo, abriu à Passeio a possibilidade de entrar nas áreas restritas das igrejas de Braga, acessar ao alto das torres, ver a cidade de cima e descobrir os sinos.

Após responder a uma chamada pública, feita via internet, reunimos com os demais voluntários e coordenadores com os quais tomamos ciência daquilo que seria realizado. Ao todo, 80 participantes foram mobilizados para ocupar o cimo de 12 igrejas.

Quase invisíveis aos olhos, os sinos são elementos indissociáveis da paisagem sonora da cidade. Funcionam como uma marca sonora (Schafer, 1994) que é parte sensível da identidade local, de seu património histórico e cultural. Estão nas periferias, no alto das serras do entorno e são muitas dezenas espalhados por todo o Centro Histórico. São tantos que a cidade mantém desde 1932 uma fábrica de sinos¹ em funcionamento.

¹ Ver <https://www.jeronimobraga.com>

As badaladas, além demarcar o poder da igreja neste território, são uma forma de organização e comunicação com os moradores. Os diferentes toques anunciam nascimentos, mortes, o horário das missas e demarcam a própria passagem do tempo. São componentes naturalizados e, no entanto, também aguçam a curiosidade. Quem os toca, como toca, quem escolhe as melodias e o que significam? A arte de tocá-los é uma tradição em crise e que resiste à mecanização dos badalos em narrativas como as registadas no documentário *Som dos Sineiros* (Cortez, 2018).

Do ponto de vista dos visitantes, como o que assina este ensaio, chegar a Braga foi descobrir a cada hora, a cada missa, a cada igreja a que me pus aos pés, uma melodia. O som que se repete ritualmente também pode causar espanto e estranhamento no momento em que este foge ao esperado.

Fazer música do alto dos campanários, entretanto, levantou de partida algumas questões: desde a cautela das permissões de entrada, que nos colocava sob a receção atenta dos responsáveis pelas igrejas, passando pela própria noção do sagrado, do inaccessível, que percebíamos associada aos sinos, e até mesmo a falta de conhecimento sobre este emissor sonoro. Era preciso acostumar-nos com a ideia do sino enquanto instrumento musical, uma percussão profana e empunhada por pessoas comuns. A mensagem que mais ressoou durante a preparação e que foi dita repetidas vezes pelos dois coordenadores era: "os sinos não são do bispo, são vossos!".

Podemos aproximar este tipo de atividade do conceito de *community music*, quando um líder ou um facilitador rege um conjunto de participantes (Higgins, 2012) para uma atividade musical pública e que dialoga com as comunidades em que estão inseridas. Além da dimensão do ensino musical não formal, estabelecemos ao longo do processo uma dinâmica que passava por aproximarmos-nos de um fazer tradicional (o de sineiro); de tornarmos parte da atividade cultural da Braga; e por aquilo que, por mais de uma vez, ouvi meus novos amigos dizerem: "estou aqui para conhecer pessoas".

Estávamos ali num ato consciente de socialização. Por mais diverso que fosse aquele grupo, reconhecemo-nos no gosto pelo fazer musical, na curiosidade pelos sinos e na vontade de tocar para a cidade. A música era o nosso elemento comum, o ponto de contato que, como nos diz Schütz (1951), nos colocava em comunhão: nós, os tocadores de sino, e a cidade, ouvintes e partícipes desta comunidade.

O distanciamento que presenciamos do alto das torres, diferente do olhar *voyeur* sobre a cidade que relata Certeau (1994) quando observava Nova Iorque no topo de um edifício (imune às rotinas, às massas, às ruas que compõem seu cotidiano), nos colocou diretamente em contato com as ruas e os passantes, ligados pelas potentes badaladas.

E assim, começámos a preparação do concerto que envolveu cinco ensaios ao longo de duas semanas. Cada igreja tinha sua pauta musical específica e um grupo responsável. Fiquei, com outros quatro companheiros, alocado na Igreja dos Terceiros, no Largo de São Francisco. Todas as igrejas escolhidas ficavam no Centro Histórico.

Durante o processo, além de tomar notas, fiz registros em áudio, re-

sultando nas duas peças aqui apresentadas. A primeira, com trechos dos ensaios, gravados do alto da torre do sino; a segunda, com trechos do concerto, no dia 25, com o gravador nas mãos de um amigo a percorrer as ruas do centro histórico de Braga.

Até o dia do concerto, eu e outros quatro companheiros de campanário, somando três homens e duas mulheres, aprendemos a manipular os sinos (atar as cordas no badalo, evitar bater em áreas sensíveis e acostumar com os tipos de movimentos); a diferenciá-los (do maior, grave e pesado de tocar ao menor e mais estridente); e a cumprir os movimentos musicais ditados pela pauta. Para mim, um desafio a mais: não tocar propriamente os sinos, mas ser responsável por reger o conjunto. Um maestro de badalos.

Do desajeitado primeiro ensaio ao eufórico momento do concerto, o grupo tornou-se uma "malta" amiga que se falava quase diariamente pelos chats virtuais, que batia ponto no café para conversar antes dos ensaios e que se divertia a fazer música. Os sinos e a missão do concerto eram nosso ponto de conexão.

Das histórias que nos chegavam, lembro de pessoas que estavam a dizer que os sineiros estavam "doidos", sem perceber os porquês daquelas badaladas fora da hora e da regra da igreja. Outros questionavam o porquê de um concerto pela liberdade que usa um símbolo de domínio religioso e tido como conservador.

E justamente aí, penso, esteve a graça deste ato. O espaço sagrado, aos poucos, transformou-se numa sala de ensaios. O alto da igreja, de tão familiar, já era um pouco nosso. Os sinos também. Os toques rituais e mecanizados aos poucos deram lugar a uma melodia profana, carregada por intenções, alturas, intensidades diversas, que rompia com a sua monotonia e impunha outra carga simbólica. Tocávamos, aprendíamos, nos desafiávamos e divertíamos. O som que ressoou no dia 25 do passado abril uniu as muitas torres, rompeu com a rotina da cidade: convocou-os a ouvir. Ressoou como um alarme pela liberdade. Para nós, uma experiência musical, uma gratificante intervenção cultural e uma celebração de amizade.

Agradecimentos

Pablo Varela (gravação de áudio, dia 25/04/2019) | Llorenç Barber e Montserrat Palácios (coordenadores do concerto).

Referências

- Cortez, V. (2018). *O som dos sineiros*. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=2zwE-cyOy9xQ>
- De Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Higgins, L. (2012). *Community music: in theory and in practice*. Nova Iorque: Oxford University Press.

- Schafer, R. M. (1994). *Our sonic environment and the soundscape: the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- Schütz, A. (1951). Making music together: a study in social relationship. *Social research*, 18 (1), 76-97. Retirado de <https://www.jstor.org/stable/40969255>

Street View de Braga

Elaine Trindade, abril de 2019

É em meio às alterações impostas pela modernidade que surge a figura do *flâneur*, termo que deriva do francês, que em uma rápida tradução indica passeio. Um passeio no sentido de vagar, passar o tempo, deambular. Para o poeta francês Baudelaire, o *flâneur* seria o homem da multidão, aquele que passeia vagamente pelas ruas, tendo como objetivo a observação do mundo a seu redor. A metáfora do *flâneur*, é retomada por Walter Benjamin em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1973), com intuito de evidenciar as alterações proporcionadas pela modernidade e as possíveis resistências a esta alteração temporal – comportamental, como é o caso do *flâneur*, que deambulava lentamente pela urbe, ditando seu próprio tempo.

A multidão isolou o homem, e, em seu vagar pela cidade, o *flâneur* passava quase que despercebido. É esta invisibilidade que, em certa medida, o aproxima do detetive, uma vez que ao deambular pelas ruas, acaba por observar e investigar as pessoas, os costumes e as alterações urbanas. Este combinava casualidade e atenta observação, características estas que também são de fundamental importância ao fotógrafo de rua (*street photographer*).

Se na modernidade, a invisibilidade adquirida na multidão causava desconforto aos habitantes que se fitavam sem se falar, na contemporaneidade tal comportamento é considerado normal e cada vez mais os corpos que habitam a cidade estão isolados, individualizados. A vigilância, no entanto, torna-se cada vez mais presente através de objetos técnicos como

câmeras de vigilância, aparelhos de telemóvel com câmara fotográfica integrada, drones, dentre outros dispositivos, que permitem um outro tipo de contato com a cidade, no qual o vagar torna-se um navegar por entre links no ciberespaço, a inaugurar o que Lemos (2000) chama de *ciberflânerie*: um passear, não-linear, por espaços relacionais de informação eletrônica. Como o transeunte errante, o "*flâneur virtual*" passeia pelas avenidas do ciberespaço que o leva a vários lugares, sem ter um caminho específico a seguir. De acordo com Manovitch (2005), as limitações da cidade que vieram a impedir o florescimento da *flânerie*, não acontecem no ciberespaço, onde não há espaço físico limitador. Ainda segundo o teórico, o *ciberflâneur* seria um *expert* em se mover na rede, indo de um objeto a outro, observando, aprendendo e assimilando conhecimento. Para Lemos (2000), o ciberespaço pode ser considerado um local no qual pode-se experienciar novas relações simbióticas entre o espaço da cidade e um novo espaço cibernético, aproximando-se do conceito baudeleriano de *flâneur* por conta da relação rizomática e descentralizada com o espaço, onde o *ciberflâneur*, ao invés de deambular por entre ruas, passeia por um mar de dados que compõe a malha de informações virtuais. Se na modernidade o *flâneur* se utilizava dos pés e dos olhos, na contemporaneidade são as mãos que guiam o indivíduo em seu deambular pela cartografia do Google Street View.

Desenvolvida em 2007, com objetivo de ser um dispositivo de geolocalização, a nova tecnologia foi implantada nos Estados Unidos e logo se espalhou pelos mais diversos países do globo terrestre. O objetivo primeiro do Google Street View seria o de através da virtualização da cidade, facilitar a locomoção de seus indivíduos que, por coordenadas geográficas, pontos de referência e mapa de imagens fotográficas, podem circular virtualmente pelos locais mapeados. As imagens fotográficas que fazem parte do acervo do Google Street View são registradas através de um dispositivo criado pela própria empresa e, é composto por uma esfera na qual se encontram nove câmeras fotográficas integradas a um GPS que indica as coordenadas geográficas da imagem. O *nine-eyes* é acoplado a veículos Google como automóveis, motocicletas, bicicletas, moto neve e até mochilas, de modo a mapear até os lugares menos prováveis do planeta. Uma das principais características do dispositivo é a captação aleatória das imagens, que são registradas de forma panorâmica (360 graus) e ao nível da rua, ou seja, do mesmo ângulo de uma pessoa ao caminhar, daí *street view*.

Apesar de ter sido concebida como uma ferramenta de geolocalização, o Google Street View tem chamado a atenção por outras potencialidades e novos usos da tecnologia como a possibilidade para um outro fazer artístico, tanto que alguns artistas e fotógrafos contemporâneos como: Jon Rafman, Michael Wolf, Emilio Vavarella, Doug Rickard, Mishka Henner, dentre outros, estão a se apropriar de imagens disponíveis no Google Street View na concepção de seus trabalhos.

Tendo como objetivo perceber como os principais sítios de Braga são representados imagetivamente pelas fotografias disponíveis no Google Street View e tendo inspiração em artistas que se utilizam desta tecnologia

para criar seus trabalhos, procuramos deambular virtualmente pela cidade de Braga, na região norte de Portugal, a buscar um *Street View of Braga*, imagens do cotidiano das ruas da cidade e dos personagens que lá vivem. Para tal, estivemos a passear por pontos estratégicos como o Palácio do Raio, a Avenida da Liberdade, a Arcada, o Arco da Porta Nova, o Campo das Hortas, os Jardins de Santa Bárbara, a Praça Conselheiro Torres Almeida, a Universidade do Minho, a Igreja de Bom Jesus do Monte, a Igreja de Nossa Senhora do Sameiro. As imagens foram escolhidas e apropriadas através do procedimento *print screen*, disponível no sistema Windows.

Ao retirar a fotografia de seu contexto cartográfico, o fotógrafo faz uma curadoria de imagens do mundo. Ele identifica a cena a ser trabalhada, interpreta o momento registrado, (re) fotografa ou “*printa*” a imagem exibida na tela de seu computador, segundo seu ponto de vista, e a disponibiliza como objeto artístico de reflexão social.

Referências

- Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.
- Benjamin, W. (1994). *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Dubois, P. (1994). *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus.
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Lemos, A. (2000). Ciberflânerie. In A. Bião (Ed.), *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade* (pp. 83-94). São Paulo: Annablume.
- Manovich, L. (2005). Espaço navegável. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 34-35, 109-141. Retirado de <https://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/issue/archive>
- Singer, B. (2004). Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In L. Charney & V. R. Schwartz (Eds.), *Cinema e a invenção da vida moderna* (pp. 106-118). São Paulo: Cosac Naify.

Morre a gata, saem às ruas os sátiros universitários

Fábio Marques, julho de 2018

Por entre o preto e a formalidade sóbria das togas – que se espraia noite à fora da Estação de Comboios de Braga até ao Largo do Paço, no Centro Histórico – irrompe um caótico, colorido e embriagado cortejo. São bispos, padres e uma escolta de soldados romanos que, no último comboio na noite do dia 11 de maio, são recebidos na estação por uma fanfarras musical e umas centenas de estudantes universitários. Trazem consigo um caixão preto onde se supõe descansar pela eternidade a figura que motivou tal comoção: a falecida gata – um símbolo da reprovação do ano universitário, da qual celebram a morte em irónicas orações e cânticos de lamento.

O Velório da Gata integra as festividades do Enterro da Gata, realizado em 2018 de 11 a 18 de maio. É parte do calendário universitário de Braga e está alinhada com as semanas académicas das universidades portuguesas. Inclui no programa desde concertos musicais aos festejos e ritos próprios da cultura estudantil.

Acompanhou-se, neste ano, dois momentos destas celebrações: o Velório, acima descrito, e o Cortejo Académico, que teve lugar nas ruas do Centro Histórico da cidade pela tarde do dia 16 de maio. Um dos resultados é o vídeo que se encontra disponível na Galeria da Passeio.

No primeiro momento – tendo em conta minhas vivências no Brasil e um certo alheamento a estas práticas estudantis em Portugal – a sensação que se tem é de que uma realidade paralela irrompe pela cidade. Por entre uma rotina de aparência contida, ordenada e até mesmo silenciosa de Braga, com muitos idosos dividindo espaço com famílias, jovens mais ou menos

comportados e turistas, passa um turbilhão de universitários em êxtase – cantam, bebem, confraternizam-se.

Ao centro, umas dezenas de estudantes fantasiados e músicos dão forma ao que seria um funeral religioso da “gata”. A paródia estudantil alterna entre o canto da Ave Maria e temas festivos. À volta, um corpo negro de centenas de estudantes de toga e alguns curiosos que acompanha o cortejo. Por onde passam, deixam o rastro de latas de cerveja.

A comparação com o carnaval de rua do Brasil é inevitável. Não à toa, em determinada altura, a canção carnavalesca *Marcha do Remador* (cantada em versão paródia por brasileiros agregados ao cortejo) sobressalta em meio aos irônicos lamentos dedicados à “gata”. De boleia nas reflexões de Albertino Gonçalves sobre o grotesco, estes são daqueles momentos em que a rotina é rompida (Maffesoli, 1988) em espaços e períodos determinados, quando “entra-se no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (Bakhtin, 1987, p. 8). O espaço e o tempo grotescos relevam da esfera do passageiro, do marginal e do extraordinário. A sua atividade “baralha, inverte e fustiga as hierarquias, as práticas e os valores vigentes” (Gonçalves, 2009, p. 21).

Se o carnaval, pela etimologia da palavra, é a procissão dos deuses mortos ou destronados, neste cortejo, quem perde o lugar é a “gata” (ou a reprovação, ato que remete diretamente à autoridade exercida sobre os estudantes pela academia). O velório é um momento em que o corpo estudantil abraça a fúria dionisíaca e enterra a ordem universitária – suas hierarquias, suas pressões, seus cânones. “Em Dionísio, a carnavalização representa a procissão dos deuses vivos novos e a morte dos deuses velhos. A virada ao avesso das coisas” (Fortuna, 2005, p. 102).

No segundo momento que acompanhamos destas festividades, há uma mudança notável desta lógica. Durante o Cortejo Acadêmico, os estudantes – veteranos e caloiros – reúnem-se de acordo com o seu curso e desfilam pelas ruas do Centro, tendo como momento auge a apresentação dos alunos a um grupo de autoridades acadêmicas. É um momento de despedida para os finalistas e quando as turmas do primeiro ano deixam a qualidade rasa de caloiro e passam a integrar os veteranos.

O cortejo traz à tona a lógica perversa das praxes que são realizadas ao longo do ano letivo – perversidade aqui referenciada na concepção trabalhada por Gonçalves, não como o simples gosto por fazer o mal, mas como a “tendência para o desvio, para a sinuosidade e a inversão das tramas e dos percursos” (Gonçalves, 2009, p. 13). Com uma aparência de organização militar, durante o primeiro ano, os estudantes são tratados como soldados – dispostos em grupos, descaracterizados de suas individualidades e obedecendo às ordens que lhes são dispensadas pelos mais antigos.

No cortejo, enquanto os “doutores” estão de toga, bebem e festejam junto aos caminhões decorados do desfile, os caloiros vestem camisolas simples coloridas e reproduzem os ritos e bordões das praxes.

Se o funeral da gata sugeria um carnaval, o cortejo aponta para o seu oposto. Está mais próximo da função das festas medievais oficiais, como

eram vistas por Bakhtin. Enquanto o carnaval exaltava a igualdade pela subversão da ordem cotidiana, as festas oficiais consagravam as desigualdades. Nelas, “cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções” (Bakhtin, 1987, p. 9) para intencionalmente destacar as distinções hierárquicas.

Ambos os momentos, não se pode esquecer, são de festa, de consagração e confraternização dos universitários. Entretanto, a sensação que fica é de que a tradição acadêmica estudantil se ocupa mais em reforçar hierarquias e relações desiguais do que em superá-las. Ao enterrarem a “gata”, os estudantes carnavalizam as esferas superiores do meio acadêmico, mas talvez não rompam com a hierarquia que cultivam entre si. Fica, por fim, a dúvida do quanto do Velório é de facto Carnaval e do quanto esta comparação é apenas aparência, uma vaga semelhança amplificada pelo olhar de um brasileiro com saudades de casa.

Referências

- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Fortuna, M. (2005). *Dionísio e a comunicação na Hélade – o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Ed. Annablume.
- Gonçalves, A. (2009). *Vertigens. Para uma sociologia da perversidade*. Coimbra: Grácio Editor.
- Maffesoli, M. (1988). *Le temps des tribus*. Paris: Meridiens/Klincksieck.

Salas de estar: uma cidade, várias esplanadas, cinco sentidos

Sofia Gomes, outubro de 2017

A rua transforma-se na casa do flâneur, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes.

(Benjamin, 1989, p. 35)

Dizem os dicionários que “esplanada” é um lugar ou espaço ao ar livre com mesas e cadeiras onde usualmente se come e se tomam bebidas, refrigerantes, cafés ou chás. Para a Passeio, uma esplanada é muito mais do que isso. É um observatório; um espaço de troca de experiências; um espaço de convívio e de rotinas. A cidade é a nossa casa e as esplanadas são, porventura, as nossas salas de estar. São o lugar onde, durante horas, tardes, meses, observámos o fluxo de pessoas a passar no centro histórico da cidade de Braga.

De junho a dezembro vivenciámos o passar de várias estações do ano, sentindo o calor tórrido do verão e o vento frio do inverno; identificámos personagens de Braga; cheirámos os perfumes das senhoras arranjadas que tomavam o seu chá e os odores das refeições que os estrangeiros comiam; vimos festividades religiosas típicas da cidade conhecida como “cidade dos padres”; ouvimos cantares minhotos, músicas de natal e até mesmo o som das colunas portáteis dos adolescentes que passavam na rua. Na nossa sala de estar, usámos os cinco sentidos: o olfato, a audição, a visão, o paladar e até mesmo o tato. As nossas vivências transformaram-se num estudo etnográfico, mas questionamo-nos se um estudo sobre os outros ou sobre nós próprios.

A nossa casa – Braga – tem muitos compartimentos. Na porta desses compartimentos vemos letreiros: A Brasileira, Ferreira Capa, Café Vianna. São, portanto, várias salas, palcos onde se desenrolam muitas vidas.

Amélia (nome fictício) é uma dessas vidas. Dona de uns sessenta anos,

todas as sextas, está na sua (e nossa) sala de estar – a esplanada do café A Brasileira – a conversar com as amigas. Destaca-se das restantes do grupo por usar uma maquilhagem muito carregada nos olhos. Esta característica valeu-lhe o nome de “senhora do *eyeliner*”.

Também o “senhor das raspadinhas” convive na nossa sala. Tornou-se importante pela relação que parece ter com os clientes habituais do café. Existe já uma certa amizade entre aqueles que conversam e tomam café e o senhor que lá está sempre a vender os seus jogos da sorte.

À porta da sala, passeia o comboio turístico vermelho e amarelo. É um objeto simbólico da cidade de Braga. Em todas as salas/esplanadas que visitámos pudemos ver o comboio a passar cheio de passageiros. No verão destacavam-se os estrangeiros, mas em pleno inverno o comboio servia também como diversão para os mais novos, em contexto natalício.

Muitas outras vidas habitam na nossa casa, onde as portas estão sempre abertas para novas experiências.

Referências

Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Comércio & Artesanato

Passado/presente: caminhos por um comércio dedicado à arte sacra/religiosa em desassossego

Thatiana Veronez, janeiro de 2021

Caminhar expande o tempo em vez de o fazer colapsar.

Kagge (2018, p. 31)

Ao longo dos meses de outubro e novembro foi realizado um exercício de observação pelo centro da cidade de Braga. Definiu-se, de acordo com as perspectivas valorizadas pela Passeio, que durante este período o terreno seria uma galeria-passagem (Benjamin, 1982/2009, p. 77). Em contramão a uma tendência de fechamento do ser no espaço privado (intensificada pela pandemia Covid-19), o espaço público seria explorado em liberdade quotidiana (com todos os cuidados), entre caminhadas e (des)orientações cidadinas:

[destaco aqui] aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade, não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido. (Benjamin, 1982/2009, p. 462)

Braga é uma cidade-paisagem *sentiente*, reconhecida por uma história territorial de intrínseca relação com um poderoso domínio clerical. Miguel Bandeira (1993) ao escrever sobre o espaço urbano bracarense remonta, na análise, à governança da diocese e a toda a sua influência sobre o planeamento urbanístico (e não só):

mais tarde, D. Henrique, fundador do *Condado Portucalense*, confirma o estigma de poder e influência da Igreja, ao doar o senhorio de Braga ao seu

Arcebispo, confirmado mais tarde pelo seu filho D. Afonso. O então denominado Príncipe-Arcebispo, que viria a intitular-se *Primaz das Hespanhas* (título que ainda hoje conserva), veio a matizar a posterior evolução da urbe, condicionando inclusive a fixação de nobres e das ordens religiosas, numa determinação que durou até ao séc. XVI e que crivou a história de Braga (...) A personalidade mais marcante de todo o urbanismo braguês foi, sem dúvida, o Arcebispo D. Diogo de Sousa (1505-1532). (Bandeira, 1993, pp. 135-136)

Braga foi Bracara Augusta, fundada pelo Império Romano. Foi capital dos povos suevos (411) e esteve sob domínio visigodo (456) e árabe (715). Teria esta presença heterogénea e multicultural sido suficiente para demover o "enraizamento religioso que a organização eclesiástica, entretanto adquirira" (1993, pp. 134-135)?

A imponência do Clero é confirmada por Oliveira (2011), historiador de arte, que observa os seus impactos na criação de uma mentalidade que moldou a cidade (2011, p. 18). Arquitetura, imagens, obras religiosas espalham-se pelo território. Símbolos, signos e significados de um tempo que se perpetua no imaginário comum até os dias atuais. Foi nessa *Cidade dos Arcebispos* que uma memória de si associada ao religioso se desenvolveu. Braga, então, configurou-se ao longo dos anos como um palco para "a arte de muitos mestres e artesãos, de criadores e de excelentes reprodutores" (Oliveira, 2011, p. 20).

Deambulando pelas ruas da cidade, é possível notar esse legado. Em passeio imaginário não-retilíneo, propõe-se um início de caminhada com começo no marco principal, origem e símbolo de onde parte o urbanismo da Braga medieval: a Sé. A partir de então, é seguir. Santuário do Sameiro e sua vista citadina privilegiada. Capela Árvore da Vida, Imaculada e Cheia de Graça com suas belezas esculpidas em madeira. Há espaço para o rococó tardio de André Soares e, com isso, observa-se o esplendor da Igreja dos Congregados. Não há como esquecer o Bom Jesus do Monte, com infinitos degraus que nos guiam pela Via Sacra...

Esse passeio, entretanto, se faz observando a pele da cidade. Observa-se a arte de projectar edifícios. Só há essa arte? Quais outras são tão importantes quanto e, por sua vez, hoje em dia passam despercebidas dos olhares mais ágeis?

No interior/exterior destes espaços, numa linha tênue entre o dentro-sacro/fora-secular, toda essa aura se refletiu na arte sacra e religiosa. É sabido que Braga foi (e ainda é) um importante centro criador e exportador de objetos artísticos. Para quem desejar, o comércio tradicional no centro da cidade dedica-se à sua venda e/ou restauro. Ao espreitar as vitrines ao longo das ruas, localizam-se algumas lojas especializadas, de entre elas: Arte Sacra de Fânzeres na R. Dom Diogo de Sousa; Casa dos Terços na R. do Souto; Casa Clemente na R. São João; Casa de Arte Sacra na R. Santa Margarida e outras nos arredores...

Conforme essa temática ia sendo desvelada ao longo de um *thinking*

path (Kagge, 2018), surgiu a necessidade de compreender qual o lugar que este comércio ocupa atualmente. Como Braga e os seus habitantes têm vindo a consumir e/ou perceber, a partir da perspetiva do comércio tradicional, tais obras religiosas?

Conversas com o comércio local

I. A Casa Clemente

Por meio de uma série de conversas com o proprietário da Casa Clemente, o Sr. M. V., contabilista de formação e único a trabalhar no local, percebe-se o funcionamento atual desta prática: a sua loja é responsável por receber as encomendas (artigos novos e/ou restauro) dos habituais antigos clientes que, por sua vez, são divididas em duas categorias: arte autêntica (levada aos escultores/pintores localizados no concelho de Braga) e réplica importada. O que define esta divisão? 1) O valor que o cliente está disposto a pagar; 2) O tamanho das obras e 3) O tempo que podem esperar.

1. O valor está diretamente relacionado com o processo produtivo. Uma obra autêntica, esculpida e pintada manualmente de maneira personalizada, tem, certamente, um valor mais alto quando comparada com peças produzidas em série e que são importadas;

2. O tamanho das obras também é quase-determinante, uma vez que os escultores tendem a recusar a encomenda de peças pequenas devido à dificuldade de execução;

3. O tempo também condiciona. Peças artesanais demoram mais tempo a ficarem prontas devido às diversas etapas e aos profissionais pelos quais passam até serem finalizadas.

Se antes a Casa Clemente tinha a sua localização numa grande loja em São Victor, hoje ocupa um pequeno espaço no Centro. Sem ter a quem deixar este legado, o Sr. M. menciona o desinteresse dos filhos que recomendam o fecho definitivo do local pelo facto de “ninguém se interessar mais por esse tipo de arte”. Não encerra o estabelecimento por resistência e afeição ao espaço, pois considera-o como parte importante do seu quotidiano e peça importante no mercado de artigos religiosos que fazem parte da cultura local.

II. Casa dos Terços

Nesta loja, na retilínea Rua do Souto, que leva o passante de uma ponta à outra do centro histórico, existe a possibilidade de avançar rumo a uma pequena e significativa diferença entre a arte sacra e a arte religiosa.

Recorrendo à pesquisa bibliográfica, identifica-se melhor a singularidade e o objetivo de cada uma. Por arte sacra, depreende-se um fenómeno

comunicativo cujo objetivo é expressar uma Verdade. “É feita para a religião, com um destino de liturgia, ou seja, o culto divino” (Saldanha, 2019, p. 204). Já a arte religiosa, por sua vez, é feita de “imagens artísticas de inspiração e motivos religiosos, destinadas a elevar a mente para o espiritual” (Saldanha, 2019, p. 204). Resumindo: se toda arte sacra é religiosa, o contrário não se aplica. Entretanto, na Casa dos Terços de Braga, fundada em 1959, localiza-se a possibilidade de encontrar os dois tipos de arte ao mesmo tempo.

A história de uma das casas de comércio mais antigas da rua já está na segunda geração da família Fernandes. O fundador, o Sr. José, decidiu abrir este local após ser dispensado das funções que exercia no escritório do Convento Franciscano Montariol, em Braga.

Imagens, oratórios, presépios, medalhas e tantos outros artigos são cuidadosamente selecionados e vendidos. Lembrando os tempos áureos, em conversa, nota-se que a casa é mais uma que resiste, mesmo sentindo os efeitos de decadência. É referido, pela senhora C., que trabalha ali há 26 anos, que a alternativa e o segredo para o negócio durar é procurar sempre renovar as peças, dentro do possível, com a venda de algumas mais modernas, de tamanhos diferenciados... Diversificar também é uma palavra que aparece em conversação e, a partir disso, nota-se a possibilidade de adquirir molduras de quadros e outros objetos que despertam o interesse/curiosidade de quem por ali caminha.

Passado/presente, decair/surgir: reflexões sobre um comércio em desassossego

O tom das conversas com o proprietário da Casa Clemente e na Casa dos Terços rege a sinfonia e guia a percepção dos dois comerciantes sobre esta atividade e o seu consumo atual por parte dos clientes. Mantêm-se os habituais, parques são os novos a surgir.

A memória repleta de recordações áureas de um espaço de experiência que revive a Braga centro comercial de artigos religiosos são confrontados com a escassez trazida por uma geração de “meios sem fim” (Martins, 2011), mediatizada, ecrãizada e cada vez mais secular. Mediante isso, esse recordar debate-se com um horizonte de expectativa pós-moderno em espiral. Sem sentido, promessas e certezas, arrastado num eterno presente em desassossego *continuum*¹.

Em conferência de abertura proferida no Museu de Arte Sacra do Funchal (MASF), José Tolentino de Mendonça atesta que:

¹ Marc Bloch em *Apologia da História* (2002), ao teorizar sobre o tempo histórico (p. 55), conclui que o tempo é um eterno *continuum* em perpétua mudança. Nesse parágrafo realizo uma pequena mudança pós-moderna inspirada nas considerações de Moisés de Lemos Martins em seu *Crise no Castelo da Cultura. Da estrela para os ecrãs* (2011).

a palavra “divórcio” parece à primeira vista ser ajustada para descrever o longo desencontro, que a modernidade tem todos estes séculos documentado, entre os discursos e práticas artísticas e o catolicismo. Sobretudo quando se compara com os séculos anteriores é difícil fugir ao léxico da rutura. Dir-se-ia que no domínio da estética entramos num irresolúvel inverno, sem sombra daquela aura de glória que a história da arte impõe. (Mendonça, 2019, p. 22)

O que se depreende, em caminhada e na pesquisa bibliográfica, é uma latente dificuldade, encontrada pela arte e iconografia tradicional cristã (e talvez pela fé católica), de renovação na sua mediação do mistério e do sagrado.

Resta uma pergunta aqui partilhada: o que acontece quando numa dimensão religiosa e cultural, os espaços e as pessoas caminham em direção a uma certa secularização, a um “divórcio” com a religião?

Autores como o Padre João Norton de Matos (2019) defendem a capacidade desse conjunto religioso católico (que envolve os espaços, ritos e objetos) para guardar uma capacidade simbólica de significação e criação de consciência de unicidade. Outros, como o Padre Paulo Terroso, da Diocese de Braga (em entrevista realizada pela Passeio no mês de novembro), chamam a atenção para o facto de que “uma sociedade secularizada não precisa significar uma sociedade sem cultura” (Terroso, entrevista pessoal, 24 de novembro de 2020).

Entretanto, refazendo a pergunta, o que acontece à arte e ao seu comércio quando uma parte desse conjunto, nomeadamente as pessoas, decreta a sua *diabolía*, ou seja, a sua separação? Quais são as consequências desse crescente divórcio e iliteracia relacionados com a arte sacra/religiosa?

Em jeito de (in)conclusão, ilumina-se uma nova pergunta: se o comércio tradicional dedicado à venda de arte sacra/religiosa vive esse desassossego, qual será o ponto de situação do lado da criação/produção? Toda uma cadeia de sentidos está envolvida aqui.

Pergunta para uma segunda paragem.

Agradecimentos

Agradeço ao Padre Paulo Terroso pela entrevista realizada no mês de novembro e pela partilha de conhecimento. Agradeço, por fim, à amizade do Sr. M., da Casa Clemente, pelas conversas que foram a minha porta de entrada para a temática.

Referências

Bandeira, M. S. M. (1993). O espaço urbano de Braga em meados do séc. XVIII. A cidade reconstituída a partir do Mappa das Ruas de Braga e dos índices dos Prazos das Casas do Cabido.

- Revista da Faculdade de Letras – Geografia I Série*, 9, 101-223. Retirado de <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1533.pdf>
- Benjamin, W. (1982/2009). *Passagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bloch, M. (2002). *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- Kagge, E. (2018). *A arte de caminhar*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Martins, M. L. (2011). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor.
- Matos, J. N. (2019). A crise moderna da arte sacra e as mediações do sagrado na arte. *MASF Journal*, 2, 163-178. Retirado de https://issuu.com/masfunchal/docs/masfjournal_02
- Mendonça, J. T. (2019). Arte, mediação e símbolo: o sentido que vem. *MASF Journal*, 2, 21-39. Retirado de https://issuu.com/masfunchal/docs/masfjournal_02
- Oliveira, E. A. P. (2011). *André Soares e o rococó do Minho* (volume I). Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, Porto, Portugal. Retirado de <https://hdl.handle.net/10216/62456>
- Saldanha, N. (2019). Arte sacra, culto, cultura e património. *MASF Journal*, 2, 201-210. Retirado de https://issuu.com/masfunchal/docs/masfjournal_02

Cidade, vistas e retratos: das ruas aos estúdios fotográficos da primeira metade do século XX

Maria da Luz Correia & Fábio Marques, março de 2020

Desde a célebre vista do Boulevard du Temple, em Paris, captada em 1838 por Daguerre, até aos postais e álbuns ilustrados com vistas da cidade que proliferaram no início do século XX, a imagem da cidade tem sido recorrentemente perspectivada através da objetiva fotográfica, como o atesta a vasta bibliografia nesta categoria que poderíamos designar por “fotografia da cidade”: de Walter Benjamin a Jane Tormey, para apenas citar dois exemplos. Mais do que colecionar vistas de cidades e lembrar essa relação histórica da fotografia com a topografia — veja-se, neste âmbito, o contributo de Rosalind Krauss (1985), com *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, interessou-nos, contudo, no âmbito da Passeio, aproximar-nos do interior dos estúdios fotográficos da primeira metade do séc. XX e compreender qual o papel desta prática fotográfica popular e urbana na interação social e na experiência quotidiana da cidade e das suas multidões no início do séc. XX. Através de uma recolha bibliográfica exploratória, de uma consulta de acervos fotográficos e da realização de entrevistas, quisemos chegar aos interiores dos estúdios fotográficos na sua idade de ouro e nomeadamente visitar a história de alguns estúdios fotográficos das cidades de Braga e de Ponta Delgada.

Esta outra categoria, que põe os estúdios fotográficos a par das lojas da cidade e das suas montras, das salas de espetáculo que proliferavam na cidade e das suas atrações, poderia ser designada de “fotografia na cidade”. Os estúdios fotográficos de retratos, frequentemente negócios familiares instalados em contexto urbano, eram na primeira metade do século XX um lugar de reunião social, cuja importância se encontra bem antevista pelo

roteiro de estúdios de retratos da Inglaterra, da Escócia, da França, da Prússia e da Áustria que H. Baden Pritchard faz em *The Photographic Studios of Europe*, no ano de 1882. Vários historiadores da fotografia têm dedicado o seu olhar ao interior destes *ateliers*, remetendo-nos para a panóplia ostensiva de acessórios e para o vasto leque de truques que faziam dos estúdios fotográficos da primeira metade do séc. XX verdadeiras casas de espetáculo: Walter Benjamin, Gisèle Freund, e com especial ênfase, Heinz Henisch e Bridget Henisch, referem-se aos cavaletes, colunas, cortinados, animais exóticos embalsamados, telas e cenários pintados, mesas, cadeirões, cavaletes, plantas, e os *appui-têtes*, os aparelhos que permitiam manter o retratado imóvel durante a sua pose. Um bom apanhado destes aspetos é-nos também dado pelo recentemente requalificado e reaberto Museu de Fotografia da Madeira – Atelier Vicente's na cidade do Funchal que, através de peças de mobiliário, adereços, cenários, material de laboratório e máquinas fotográficas nos dá um ímpar retrato do que seria o interior de um estúdio fotográfico na viragem do século no contexto nacional.

No passado março de 2019, a Passeio entrevistou o fotógrafo Luís Machado, em Braga, a fim de explorar um pouco destas rotinas e práticas nas casas de fotografia. O fotógrafo bracarense ingressou na fotografia na década de 1960, aos 10 anos de idade, como funcionário da Foto Artine. Trabalhou em outras casas como a Foto Chic e durante 40 anos também atuou como fotojornalista. Em 1985, inaugurou a Foto São Vicente, onde até hoje trabalha. Mantém desde cedo o hábito de colecionista, possuindo um acervo de cerca de 800 câmeras fotográficas, datadas entre o fim do século XIX até câmeras atuais – sendo parte destas oriundas de estúdios fotográficos de Braga. O acervo também inclui negativos e acessórios utilizados por fotógrafos e casas de fotografia ao longo do século XX.

A entrevista foi realizada em uma espécie de minimuseu onde Luís Machado mantém organizado seu acervo, que fica ao lado da Foto São Vicente, na Rua de São Vicente, em Braga. Embora tenha trabalhado a partir da segunda metade do século, visitou alguns dos antigos estúdios, conviveu com fotógrafos da época e traz na memória essas vivências, além de algumas das rotinas e práticas que permaneceram em curso nas casas onde trabalhou.

Em Ponta Delgada, em abril de 2019, entrevistámos Ana Nóbrega, que deu continuidade ao estúdio fotográfico do pai madeirense que nos anos 40, com a intenção de emigrar para o Brasil, se terá, porém, ficado pelo meio do caminho, estabelecendo-se no mais ocidental arquipélago português. A Foto Nóbrega, instalada em 1943 no nº 74 da Rua Machado dos Santos, a rua que à época era a principal rua do comércio da cidade, a *Broadway* de Ponta Delgada, como chegou a ser ironicamente apelidada, fechou em agosto de 2018. Outrora com especial gosto pelo retoque manual das fotografias e com talento particular para “inserir movimento” na disposição dos retratos e das composições publicitárias, Ana Nóbrega recebeu-nos na sala da sua casa, rodeada pelas telas a óleo que também pinta.

Embora a fotógrafa prefira receber-nos ali, é no estúdio da agora empalidecida Rua Machado dos Santos, a uns quarteirões dali, que, além do antigo centro comercial em que se insere e que é também propriedade da família Nóbrega, se armazena o Arquivo da Casa Fotográfica Nóbrega, composto não apenas pelo espólio do fotógrafo Gilberto Nóbrega, mas também pelo espólio da Foto Toste. Segundo um relatório da responsabilidade do Instituto Cultural de Ponta Delgada datado de 2014, que nos foi cedido por Ana Nóbrega, este acervo, que não se encontraria “nas condições ideais de conservação”, guardado em salas com infiltrações, sem isolamento e sem ventilação nem refrigeração e acondicionado inadequadamente, contava à data com um vasto e valioso conjunto de negativos em vidro e em película, de álbuns de provas e de livros manuscritos: da Fotografia Nóbrega, haveria mais de 800 mil negativos e da Foto Toste, mais de 30 mil negativos. Ana Nóbrega avançou também durante a nossa conversa que negociações com o Governo dos Açores estariam em curso para que o referido acervo ficasse, muito em breve, sob a tutela deste último.

Os estúdios fotográficos de Ponta Delgada

A história e a memória dos estúdios fotográficos de Ponta Delgada já foi objeto de um trabalho de sistematização e de mapeamento de acervos fotográficos realizado no âmbito do Arquivo da Imagem dos Açores¹, resultado dos projetos MEDIAT e CINEMEDIA, em curso entre 2003 e 2008. A partir deste arquivo, obra publicada em 2011, neste âmbito, por Carlos Enes, *A Fotografia nos Açores*¹, e ainda do Arquivo Fotográfico Digital do *Instituto Cultural de Ponta Delgada*², percebemos que a prática da fotografia no arquipélago foi favorecida não apenas pela travessia entre as ilhas como pela itinerância de fotógrafos vindos dos dois lados do Atlântico: da Europa e da América.

O estúdio Photographia Artistica, foi aberto em 1870 no n.º 19 da Rua da Esperança (atual Rua Gil Montalverne de Sequeira), em Ponta Delgada pelo vila-franquense António José Raposo, fotógrafo ensinado pelo pintor e fotógrafo sueco M. J. Schenk e pelo fotógrafo alemão Carl Fredrich Johann Reeckell. Nos seus retratos de estúdio, que abrem o pano sobre as fisionomias e os laços familiares do séc. XIX e XX, é notório o esforço de sóbria encenação: as poses dignas, os ares graves, as roupas cuidadas e os discretos detalhes decorativos compõem as *cartes-de-visite* e *cartes cabinet* que integram este espólio.

O terceirense José Pacheco Toste era fotógrafo ambulante até se estabelecer com o seu estúdio Photographia Central, que viria a chamar-se mais tarde Foto Toste, na Rua do Valverde de Ponta Delgada. A sua filha, Maria das Dores Amorim Toste, que viaja com ele para os EUA em 1900

¹ Ver <http://www.culturacores.azores.gov.pt/aia/Default.aspx>

² Ver <http://www.icpd.pt>

para aperfeiçoar os métodos fotográficos, tomará conta do estúdio, juntamente com o seu marido, Jacinto Óscar Dias Rego, reputado como tendo sido realizador do primeiro filme rodado em São Miguel, filme até hoje desaparecido.

Ana Nóbrega, com quem conversámos, filha do fotógrafo Gilberto Nóbrega, o fotógrafo que adquiriu o estúdio e o espólio da Foto Toste nos anos 50, acredita que o filme de Jacinto Óscar Dias Rego, aquando do transporte do acervo da Foto Toste para a Rua Machado dos Santos, terá sido perdido, quiçá "deitado ao lixo" pelos funcionários. Gilberto Nóbrega, o primeiro proprietário e fotógrafo da Foto Nóbrega foi um pioneiro bem-sucedido: conforme relata a imprensa amiúde, e como o confirma Ana Nóbrega, ele próprio terá concebido a iluminação do seu estúdio, construído um aparelho para transferir fotografia para slide ou ainda montado o primeiro estúdio de fotografia a cores de São Miguel. Chegando a ter mais de 30 funcionários, Gilberto Nóbrega captou as vistas do arquipélago, registou os seus mais importantes acontecimentos, dedicou-se à produção retratística e à fotografia publicitária, editou postais e por diversas vezes expôs os seus trabalhos fotográficos.

Os estúdios fotográficos de Braga

Em Braga, encontramos um maior número de estúdios fotográficos, bem como de fotógrafos. A partir das informações sistematizadas pelo Museu Nogueira da Silva³ e Museu da Imagem de Braga⁴ foi possível traçar um panorama desta produção. Entre as principais casas em atividade no período, estavam a Foto Aliança (fundada em 1910) e Casa Pelicano (fundada em 1929), cujos espólios fotográficos estão aos cuidados do Museu da Imagem. O museu possui um acervo de 210 mil películas antigas, organizados em arquivos temáticos que incluem retratos de família, o uso de cenários e mobiliário na composição da imagem, fotografias pós-morte, além de imagens de santos, natureza, gravuras, dentre outras.

O Museu Nogueira da Silva abriga outro importante acervo, onde estão parte do espólio dos fotógrafos Manoel Carneiro (1866-1909) e Arcelino Augusto de Azevedo (1913-1972). Manoel Carneiro foi proprietário da Casa Carneiro, estabelecimento dedicado à venda de produtos diversos e que tinha entre eles os postais com fotografias de Braga. A casa foi inaugurada por seu pai, Bernardo Carneiro, em 1865, na Rua do Souto. Não constituía, entretanto, uma casa fotográfica, escapando aos objetivos deste trabalho. Suas fotografias falam mais sobre a arquitetura da cidade que propriamente sobre seus moradores.

Neste sentido, Arcelino tem um dos trabalhos mais relevantes do período. Trabalhou inicialmente na Casa Santos Lima, onde aprendeu a

³ Ver <http://www.mns.uminho.pt>

⁴ Ver <http://museudaimagem.blogspot.pt/>

fotografar e, de 1934 a 1965, na Casa Pelicano, localizada no Largo Barão de S. Martinho. O acervo do museu abrange sua produção entre os anos 1940 e 1960.

Uma terceira casa fotográfica, a Foto Artine, situada na Rua dos Cape-listas, foi fundada em meados do século XX, sem data precisa de abertura, como aponta a investigadora Catarina Miranda. Funcionou até meados da década de 1980. Por meio desta casa, chegamos ao fotógrafo Luís Machado, hoje considerado um dos mais experientes da cidade ainda em atuação em casa de fotografia.



Figura 1 Coleção de câmaras na loja Foto São Vicente, Maria da Luz Correia e Fábio Marques, 2020



Figura 2 Interior Galeria Comercial Último Piso Estúdio, Maria da Luz Correia e Fábio Marques, 2020



Figura 3 Luís Machado na loja Foto São Vicente, Maria da Luz Correia e Fábio Marques, 2020

Referências

- Benjamin, W. (2012). Pequena história da fotografia. In W. Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (pp. 97-114). Lisboa: Relógio D'Água.
- Enes, C. (2011). *A fotografia nos Açores (dos primórdios ao terceiro quartel do século XX)*. Ponta Delgada e Angra do Heroísmo: Presidência do Governo Regional dos Açores e Direção Regional da Cultura.
- Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.
- Henisch, H. & Henisch, B. (1994). *The photographic experience, 1839-1914: images and attitudes*. Filadélfia: The Pennsylvania State University Press.
- Krauss, R. (1985). Photography's discursive spaces. In R. Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths* (pp.131-150). Massachusetts: The MIT Press.
- Pritchard, H. B. (1882/1971). *The photographic studios of Europe*. Nova Iorque: Arno Press.
- Tormey, J. (2013). *Cities and photography*. Londres: Routledge.

Memórias e imagens do comércio tradicional em Braga

Helena Pires, Fábio Marques & Sofia Gomes,
abril de 2019

As casas de comércio tradicional são lugares de memória, situados no limiar entre o espaço interior e o exterior, o dentro e a rua. São locais de “quase-habitação”, onde os que aí trabalham ou os seus clientes habituais acumulam vivências, histórias. Nas cidades em constante transformação, estas casas são espaços privilegiados onde não apenas se conservam antigas estruturas – prédios, mobiliário e objetos -, mas também vestígios dos fazeres, dos costumes e personagens de outros tempos.

A Passeio tem dedicado atenção especial a estes lugares, num trabalho que envolve visitas aos estabelecimentos, entrevistas, registos fotográficos e audiovisuais, além da digitalização dos álbuns de família. As memórias dos comércios confundem-se frequentemente com as histórias das famílias que os gerenciam, atravessando diferentes gerações.

Em Braga, ainda resistem algumas casas centenárias inauguradas pelos avós, ou bisavós dos atuais proprietários. Um levantamento feito pela Câmara Municipal como parte do projeto “Lojas com História”¹, apontou 46 estabelecimentos, sendo 15 deles inaugurados há mais de cem anos.

Para um passeio por estas histórias, escolhemos, neste primeiro momento, três estabelecimentos centenários: a Correaria Moderna, que tem à frente o artesão de couro e comerciante, Carlos Guimarães; a retro-saria Pereira das Violas, onde Carlos Sarmento divide o trabalho com as suas filhas; e a Óptica Cerqueira Gomes, tida como a primeira ótica da

¹ Retirado de <https://www.cm-braga.pt/pt/0201/comunicacao/noticias/item/item-1-7343>

região do Minho e que é gerida pelo optometrista José Cerqueira e pela filha.

Na Galeria da Passeio² estão dispostas algumas das fotografias encontradas – novas e antigas – e também uma breve edição de entrevistas em áudio com os três proprietários.

Propomos um olhar sobre estes lugares que sobrepõe passado e presente, permitindo conhecer os seus personagens, fazeres e saberes, a partir das imagens que compõem a memória pessoal e coletiva (Candau, 2013), assim como a memória do lugar – criadas, recriadas e repassadas entre as gerações.

Cada imagem, material ou imaginária, é sempre uma instância de ligações possíveis. Melot (2015) fala da imagem como uma relação. Exemplo disso é uma parede no segundo piso da Óptica Cerqueira Gomes, que remete ao vão que ali estava anteriormente e que levava ao prédio vizinho. Era do lado de lá onde, no início do século XX, a bisavó fabricava chapéus, inspirada nas tendências de Paris. Foram muitas as viagens dos bisavós à capital francesa, que renderam ainda as novidades tecnológicas da época, dos dispositivos eletrónicos que lá se vendiam às lentes óticas. Histórias não presenciadas por José Cerqueira, mas que são compartilhadas em família.

Na Correaria Moderna, a placa de aço com a imagem de um cavalo tem data anterior à fundação da casa. Remete para a histórias como a tentativa de remoção do letreiro para dar espaço à passagem dos elétricos naquela rua. No álbum da família, uma fotografia mostra a vitrine da loja exibindo bolas em couro. A venda de artigos desportivos foi uma estratégia para contornar a crise dos anos de 1970, quando, após a revolução de 25 de Abril, os clientes que compravam artigos para cavalos diminuíram drasticamente.

Algumas das bolas ainda estão guardadas na oficina, espaço que exala os cheiros de couro. Cheiros esses que marcaram a infância de Carlos. Era também este o espaço onde fazia os trabalhos de casa e as primeiras tarefas enquanto artesão. É ainda a oficina que resgata a lembrança dos jogos de botão e das dezenas de crianças que brincavam pelas ruas de Braga até ao anoitecer.

Também nos fundos da loja Pereira das Violas, há um balcão, já bem gasto e empoeirado. Este foi o primeiro balcão do estabelecimento, onde o pai de Carlos Sarmento recebia os clientes e onde a mãe o embalava quando bebé, usando como berço uma das gavetas.

O choque com esta passagem do tempo ressignifica estas memórias/imagens, atualizando-as numa dupla direção, sobre o futuro e o passado, à maneira do que Walter Benjamin descreve com a expressão “imagem dialética”.

As imagens, mas também a “imaginação criadora”, nos termos de Bachelard (1957) – enquanto “faculdade de criar imagens” -, permitem

² Retirado de <http://www.passeio.pt/galeria/memorias-e-imagens-do-comercio-tradicional-em-braga/>

entretecer espaços e temporalidades, expandidos numa cartografia de espessuras permanentemente variáveis. Tanto os objetos, como as histórias narradas testemunham, mais do que um arquivo mnemônico, ou um repositório arqueológico a descobrir, uma possibilidade de re(criação) imaginativa.



Figura 1 Fotografia da fachada da retrosaria Pereira das Violas exposta em loja, Fábio Marques, 2019

Referências

- Bachelard, G. (1957/2008). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Candau, J. (2013). *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Melot, M. (2015). *Uma breve história da imagem*. Vila Nova de Famalicão: Húmus & CECS.

Memórias em trânsito

Maria da Luz Correia & Sofia Gomes, novembro de 2017

Memórias em Trânsito¹ é um conjunto de dois vídeos que procura apresentar, de forma expressiva, fragmentos de entrevistas a dois comerciantes que foram realizadas no âmbito da Passeio. São duas cidades, duas ruas e duas histórias – a Rua de São Marcos, em Braga e a Rua Machado dos Santos, em Ponta Delgada – que nos são narradas respetivamente pelos comerciantes Francisco Sousa, proprietário da sapataria Freipol, e José António Franco, proprietário do pronto-a-vestir Riviera.

¹ Disponível em <http://www.passeio.pt/galeria/integer-porta-pellentesque/> e <http://www.passeio.pt/galeria/acoress-teste/>

Um passeio pela rua de São Marcos

Helena Pires, outubro de 2017

Tudo tem uma maneira de se pôr. Não é chegar aí: “oh, mete-me aí a caixa”.
Frutaria

Cada rua de uma cidade é palco de teatralidades, passadeira ladeada por múltiplos estímulos físicos, por composições visuais que se prestam ao exercício da distração e do passeio do olhar. Em particular, as vitrines constituem uma arquitetura simbólica com especial força de captação da nossa atenção. Nas ruas comerciais, os passantes são permanentemente convidados a assumir o papel de espetadores de cenografias que combinam os produtos com os mais variados recursos físicos e formais, tais como linhas, cores, materiais, não esquecendo a iluminação. As mercadorias são apresentadas enquanto signos que se híper-espacializam em ambiências sedutoras, fantásticas, utópicas, catapultando o observador para outros lugares imaginários. Funcionando como interfaces entre o interior-exterior, quer no sentido mais literal, entre a rua e o interior do estabelecimento comercial, quer no sentido de uma espécie de relação psicogeográfica, à maneira de Giuliana Bruno, em que o universo emocional e imaginário, por um lado, e o ambiente físico, por outro, transitam entre si, as montras servem uma passagem, por vezes uma evasão, ainda que meramente simbólica.

Entre junho e novembro de 2017, a Passeio visitou assiduamente a Rua de São Marcos, em Braga, uma das ruas mais antigas da cidade, com cerca de cinquenta estabelecimentos de diversas atividades (sapatarias, cabeleiros e barbearias, cafés, prontos-a-vestir, perfumarias, frutarias, óticas, farmácias, ourivesaria...), entregando-se ao exercício de colecionar testemunhos, histórias de vida (entrevistas a comerciantes) e fotografias de

vitruines. Entreteceram-se dois pontos de vista: o do passante-observador, por um lado, e o do comerciante-vitrinista, por outro. De uma análise mais atenta dos materiais registados decorreu uma primeira arrumação, uma vez identificada uma variação gradativa ao nível das dimensões espaço-temporais que se atualizam em diferentes modos de criação e de composição das vitruines: mudança e permanência (repetição), por um lado, e vitruinismo amador ou profissional, por outro, são possíveis eixos de leitura. Desde as montras decoradas pelas marcas dos produtos, àquelas modeladas de improviso pelos próprios comerciantes, ao sabor das festividades, dos eventos ou das estações do ano, há uma escala de variações singular, a partir da qual se poderá falar da identidade visual de uma rua, do seu caráter único, da forma particular como se atualiza uma sintaxe e se dá expressão ao imaginário social. Apresentadas como pequenas salas de exposição visíveis e direcionadas para a rua, as montras nem sempre se confinam a limites rigorosos, distendendo-se algumas delas sobre o espaço público...



Figura 1 Vitrine na Rua de São Marcos, Helena Pires, 2017

Desporto & Passatempos Urbanos

Reterritorialização urbana: um passatempo narrativo

Thatiana Veronez, setembro de 2020

Em um contexto social hiperacelerado, onde a ação responsiva vigora e o tempo contemplativo escorre por entre os dedos, permitir-se deambular, caminhar, observar, imaginar quadros da vida humana na urbe torna-se um ato simbólico de resistência.

Resistir não deixa de ser uma arte do fraco que, sem lugar próprio, desloca-se entre as fronteiras de dominação, com suas microliberdades. Este foi o pensamento inicial de uma proposta que surgiu em contramão à vida real acelerada.

A seguir, em um micro-ensaio com toque narrativo, inspirada em *The man of the crowd* de Edgar Allan Poe (1996), seguem notas sobre uma outra forma de explorar e (re)fundar o território citadino por completo. Uma união entre o *flâneur* de Walter Benjamin e o passatempo/desporto a partir do *Geocaching*.

Durante certos dias abri espaço para a vida imaginativa. Nela é suposto “conseguir ver o evento de uma forma muito mais clara: vemos uma quantidade de coisas muito interessantes, mas irrelevantes, que na vida real não chegariam sequer a alcançar a nossa consciência, que se encontra, de facto, infletida inteiramente sobre o problema da reação apropriada” (Fry, 2009, p. 61).

Adotei como ferramenta de trabalho um olhar contemplativo. Ajustei as lentes de visão para ser capaz de enxergar aquela beleza particular da circunstância, do costume. Adequeei-me a um novo eu: “um eu insaciável do

não-eu" (Baudelaire, 2006, p. 857), apreciador da própria vida, sempre instável e fugidia.

Foi quando resolvi caminhar sem um objetivo claro, apenas guiada por uma atitude: a da pura curiosidade abstraída da necessidade. Era tarde quente de verão em Vila Nova da Barquinha. Mais um dia naquele lugar que já era familiar para mim. Uma espécie de vento sufocante anunciava que a noite estava por se aproximar. Poucas pessoas pela rua, todas com a mesma aparência comum, seguiam seu caminho. A rotina e o quotidiano apresentavam-se ali, nuas e cruas, sem cor, sem forma, sem significado qualquer. "Eu estava ocupada examinando a multidão" (Poe, 1996, p. 392).

Do outro lado da rua, por entre árvores que, em guerra com o clima local, persistiam em se manterem exuberantes no seu verde, surge um jovem homem. De aparência enigmática, com olhos que nada revelavam, parecia estar à procura de algo ou alguém. De estatura média, pele com marcas do tempo e roupas desportivas, olhou como um cirurgião para o chão. Minha observação naquele instante sofreu um golpe. O que haveria de tão interessante no lugar que suporta os pés da humanidade? Sem deixar qualquer explicação lógica, o homem partiu em caminhada.

"Então veio o desejo ardente de manter o homem em vista - de saber mais sobre ele" (Poe, 1996, pp. 392-393). Fiz meus passos seguirem o estranho pelas ruas daquela cidade. Não me importei. Esta era a oportunidade de fazer um exame completo sobre a curiosa figura que havia cruzado o meu caminho. No entanto não foi necessário caminhar muito. Logo com alguns minutos, parecia que o destino daquele jovem tinha chegado. Virei meus olhos para onde os seus miravam e tive a primeira surpresa: o *Hall of Fame* do artista urbano Violant (figura 1). Descendo aos detalhes, notei que após dedicar um espaço de tempo para observar o mural, sua atenção estava voltada para um local abandonado. Com a ajuda de um pequeno equipamento, o jovem parecia procurar algo que poderia ser grande ou pequeno, dado o seu olhar estar mais perdido naquele instante que o meu.

Após um espaço de tempo, o homem pareceu ter encontrado algo, uma espécie de caixa muito pequena. Retirou uma caneta do bolso, escreveu algo que não lhe tirou mais que trinta segundos de vida e saiu caminhando novamente.

Vila Nova da Barquinha, Santarém, inaugurou no ano de 2019, segundo informação da Câmara Municipal¹, o projecto ArTejo, desenvolvido em parceria com a Fundação EDP. Com 11 intervenções realizadas pelos artistas Vhils, Manuel João Vieira, Violant e Carlos Vicente, o programa foi idealizado com o objetivo de "democratizar o acesso à arte e permitir o envolvimento da população em novas experiências culturais". Outras intervenções possíveis de serem vistas são as das figuras 2 e 3.

Seguí. E seus passos nos conduziram até um outro painel. "O estranho fez uma pausa e, por um momento, pareceu perdido em pensamentos;

¹ Retirado de <https://www.mediotejo.net/vn-barquinha-a-descoberta-da-arte-publica-pelos-caminhos-do-projeto-artejo-c-fotos/>



Figura 1 *Hall of Fame*, Vila Nova da Barquinha, Thatiana Veronez, 2020



Figura 2 *Hall of Fame*, Vila Nova da Barquinha, Thatiana Veronez, 2020

então, com todos os sinais de agitação, seguimos rapidamente uma rota que nos trouxe até o limite da cidade" (Poe, 1996, p. 395). Foi então que notei como o território da Barquinha havia sido explorado de maneira ímpar e com a ajuda de um único equipamento. Questionei a mim mesma: será ele um homem que estava ali pela *street art* e seu aparelho o guiava única e exclusivamente para aquele roteiro cultural? Seria escusado segui-lo?



Figura 3 *Hall of Fame*, Vila Nova da Barquinha, Thatiana Veronez, 2020

Nada mais saberia a seu respeito? Foi então que consegui identificar o último objeto encontrado por ele. Uma caixa de tamanho 15cmx15cm, aparentemente feita de um metal com imã que guardou após alguns minutos e uma tomada de nota. O homem foi embora. Seu percurso parecia ter chegado ao fim. Não o meu.

Me aproximei do local e procurei a caixa. Fria. Metal. O fascínio que o homem despertara em mim, agora era substituído por uma caixa presa à uma estátua na rua. Que maravilha de lugar! Seria aquela a Caixa de Pandora? Encontraria eu a esperança de compreender a vida ao abrir aquela caixa desconhecida?

Arrisquei-me, num misto de curiosidade e fascínio. Dentro havia registros, números e códigos. Onde estaria a esperança? Sentei na relva. Dediquei tempo a contemplar aquele fim de dia na Barquinha. O ar sufocante havia sofrido uma mutação. Somente o ar? Fazia frio.

A caixa mencionada no excerto das notas de campo faz parte de um passatempo e desporto ao ar livre de nome *Geocaching*². Espécie de caça ao tesouro contemporânea, a atividade tem como principal objetivo dar a conhecer novos locais do território (urbano ou não) e descobrir pequenas invisibilidades do dia-a-dia em que geralmente ninguém repara. Não seria essa uma maneira de reterritorialização?

A proposta da iniciativa, criada no ano de 2000, completa a ideia de vagar por um território pelo simples prazer completamente descolado de uma necessidade que impõe tempo, limite ou (re)ação apropriada. O passa-

² Retirado de <https://www.geocaching.com/play>

tempo encaixa na ideia do *flâneur*, do prazer em estar na rua, de viver a multidão e observar curiosamente os mínimos detalhes do mundo ao redor. As invisibilidades. Aqueles detalhes que não saltam aos olhos da maioria que, imersa na vida ativa, não possui tempo.

Em qualquer lugar pode existir uma *cache*, uma caixa. Para isso são necessários três itens fundamentais: i) dispor da *app* em um telemóvel; ii) vontade de estar na rua; iii) um olhar atento aos detalhes.

As pistas para achar uma *cache* guiam o adepto pelo território. A cidade enquanto linguagem em perpétua mudança passa a ter seus pontos interligados. Há *caches* que, como esta da narrativa por Vila Nova da Barquinha, interligam a *street art* e revelam um pouco mais sobre os murais, os artistas e a ideia do *graffiti*. Outras podem conduzir o *geocacher* por uma infinidade de diferentes lugares, para dar a ver um espaço escondido da cidade ou uma bela paisagem.

Deslocar-se pelo território é inerente à condição de seus habitantes. Juntar fragmentos e conferir um significado único e novo à cidade pode ser compreendido a partir de uma pequena adaptação da ideia de desterritorialização e reterritorialização contida em Deleuze e Guattari (1997).

A desterritorialização implica uma ruptura, mudança. Uma vez que este movimento acontece, é necessário um reposicionamento por parte da pessoa, ou seja, implica em uma reterritorialização.

Num mundo acelerado, pobre de sentido (Han, 2016), mas seguro e familiar, não seria um ato simbólico de resistência desterritorializar (a nível narrativo) o espaço em que estamos inseridos para territorializá-lo novamente, a partir de novos olhares e novas vivências repletas de mais significado?

Independente da ação, a “Caixa de Pandora” possibilita, sim, (re) elaborar uma narrativa de esperança: a de realizar um exercício de pensamento ao longo do território urbano com o auxílio de um passatempo e, assim, criar novos sentidos, fundar novos espaços. Desterritorializar para reterritorializar. À moda do *flâneur*.

Referências

- Baudelaire, C. (2006). O pintor da vida moderna. In I. Barroso (Ed.), *Poesia e prosa: volume único* (pp. 853-881). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Fry, R. (2009). Um ensaio de estética. In V. Moura (Ed.), *Arte em Teoria – Uma antologia de estética* (pp. 59-74). Ribeirão: Edições Húmus.
- Han, B.-C. (2016). *O aroma do tempo. Um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Poe, E. A. (1996). The man of the crowd. In P. Quinn & G. R. Thompson (Eds.), *Edgar Allan Poe: Poetry, Tales and selected essays: a library of America college edition* (pp. 388-396). Nova Iorque: The Library of America.

Passarinheiro: entre o mítico e o imaginário

Elaine Trindade, fevereiro de 2020

A apreciação dos pássaros é fascinante e encanta pessoas de todas as idades. A temática evoca beleza e uma certa mística. Em Braga, um sujeito ficou conhecido por ser um grande amante dos pássaros. Além de protegê-los, angariava fundos para a manutenção das aves cuidadas por ele com afinco. Maia Passarinheiro, que em uma homenagem da câmara nomina uma das ruas da freguesia de Dume, é uma das figuras ilustres de Braga dos anos de 1950. Homem pobre, visto pelas ruas do município com suas gaiolas, Maia Passarinheiro é tema de uma das gravuras de J. Veiga, respeitável ilustrador bracarense, de um desenho de Lula Campos e do poema “Passarinheiro”, de Arnaldo de Azevedo Pinto.

Em Braga, a Feira dos Passarinhos é uma tradição que envolve adultos e crianças que nas manhãs de domingo vão à Praça do Comércio — na zona central da cidade — para apreciar os pássaros em sua variedade de cores, estilos e cantorias. No meio dos pássaros, a sensação é a de estar em um grande concerto da natureza, um encanto! Quem muito se apercebeu da potencialidade dos pássaros, dos tons e dos vibratos que emitiam foi o músico e ornitólogo francês Olivier Messiaen. A paixão pelos pássaros era tamanha que Messiaen povoou a sua obra com o cântico das aves. Em uma das obras mais célebres de sua carreira, *Catalogue d’Oiseaux*¹, que também ficou conhecida como *Catalogue of birds*, o músico evoca o som dos pássaros em uma belíssima combinação musical. Alguns estudiosos da obra de Messiaen evidenciam que essa obra é:

¹ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=G6Izpdkjrhk>

uma das obras mais ambiciosas da era moderna, pelo menos em termos de tamanho e complexidade(...). A música evoca não apenas o canto dos pássaros, mas a aparência dos pássaros, seu comportamento em várias épocas do ano e até seu habitat característico na França, mantendo o nível brutal de desafios técnicos e seu próprio idioma tonal de influência serialista. (Manheim, 2017, §1º)

Para além dos sons, os pássaros remetem para as mais variadas e antigas mitologias advindas da Grécia, de Roma, do Egito, dentre outras. É no campo das artes que as aves evidenciam essa intensa relação entre o homem e os mistérios superiores. Tomemos por exemplo a referência entre a pomba e o espírito santo para os cristãos, a grande fênix que na mitologia grega teria renascido das cinzas ou os corvos que em muitas culturas são mensageiros da morte e dos maus presságios. Estes aqui colocados são apenas alguns poucos exemplos de como o imaginário em torno das aves perpassa a nossa subjetividade. As aves estão presente na literatura, na pintura, em gravuras, na fotografia, no cinema, no dia-a-dia das cidades, podendo até mesmo ser alçadas à salvadoras do futuro da humanidade, como no enredo do filme norte-americano intitulado *Bird Box*. Lançado em 2018 pela Netflix, o filme teve inspiração em livro homônimo de Josh Malerman (2014). Com roteiro de Eric Heisserer e dirigido por Susanne Bier, o *thriller* é estrelado por Sandra Bullock e conta a história de uma mãe e de seus dois filhos que fogem de uma ameaça sobrenatural e apocalíptica e precisam de atravessar uma floresta com vendas nos olhos tendo como único guia o som dos pássaros. As aves aparecem apenas nas últimas cenas do filme revestidas de uma essência divina, já que não podem ser atingidas pela ameaça sobrenatural, além de possuírem capacidades de repelir o inimigo. Aqueles que chegam até o local protegido pelos pássaros, poderiam sobreviver. Aqui as aves acenam com a esperança, as boas lembranças, a divina proteção aos que atravessam o vale das sombras.

Os pássaros também remetem a experiências oníricas em *O Ornitólogo* (2016), longa metragem luso-franco-brasileiro de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata. De início o filme sugere uma contemplação dos pássaros feita por Fernando, um ornitólogo, que ao se deparar com um pássaro raro se desequilibra no caiaque onde estava e acaba por cair na água e perder os sentidos. A partir de então, Fernando ingressa em um universo onírico e vivencia experiências fabulares. Não se sabe se a ave vista por Fernando é real ou se é imaginária. A aparição remete a uma espécie de abertura temporal-espacial para a aventura fabular vivida pela protagonista. Aqui, a figura dos pássaros continua a referenciar elementos entre o sujeito e a mística. Em um dos diálogos, diante de alguns acontecimentos sobrenaturais, uma das personagens afirma: “Tengu está aqui”. Teria sido esta a ave vista por Fernando? Tengu é uma ave mitológica japonesa que habita florestas e montanhas. Tem nariz comprido, cabeça e asas de pássaro. De acordo com a mitologia, o Tengu teria como habilidades o teletransporte, a telecinesia e poderia entrar nos sonhos das pessoas.

Nem salvadores divinos, nem possuidores de dons oníricos. Em *The Birds* (1963), Hitchcock causa estranheza e choque sensorial, ao explorar o lado fantasmagórico dos pássaros. Maus presságios, terror e morte são o mote do thriller em que as aves passam a atacar e matar pessoas de maneira nunca antes imaginada. No filme os corvos não apenas simbolizam a morte, como são os próprios assassinos. Um dos pontos altos do filme é quando uma revoada de pássaros de várias espécies ataca as pessoas que estão a correr em desespero pela praia. O enredo macabro da obra-prima de Alfred Hitchcock teria sido inspirado em um evento acontecido anos antes na Califórnia (Estados Unidos). Em 2011, cinco pesquisadores divulgaram, na revista *Nature Geoscience*, que em 1961 pássaros marinhos teriam sido envenenados por uma neurotoxina produzida por um tipo de fitoplâncton. As aves teriam morrido em pleno voo, a despencar do céu. Muitas delas agitadas e agonizantes sobrevoavam a cabeça das pessoas ou batiam nas janelas das casas na Baía de investigadores devido a semelhança com as cenas do roteiro de Hitchcock.

Em 2019, o investigador da Passeio, Fábio Marques, esteve na Feira dos Passarinhos, na Praça do Comércio, onde pode observar a paixão pelos pássaros. Na ocasião gravou o som ambiente da feira, o qual disponibilizamos abaixo. Entre a mítica e o imaginário, os pássaros evocam uma forte relação com as cidades, os sujeitos e a arte.

Referências

- Bargu, S; Silver, M.W; Ohman, M.D; Benitez-Nelson, C.R. & Garrison, D.L. (2011). Mystery behind Hitchcock's birds. *Nature Geoscience*, 5 (2), s/p. DOI: 10.1038/ngeo1360
- Ciência descobre o que enlouqueceu os pássaros de Hitchcock (2016, 6 de maio). *Veja*. Retirado de: <https://veja.abril.com.br/ciencia/ciencia-descobre-o-que-enlouqueceu-os-passaros-de-hitchcock/>
- Edrich, J. W. (1974). *Manual prático do passarinho*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco.
- Kajiwara, K. (2017, março). Folclore japonês: conheça o Tengu. [Post em blogue]. Retirado de: <https://coisasdojapao.com/2017/03/folclore-japones-conheca-o-tengu/>
- Manheim, J. (2017). Olivier Messiaen: catalogue d'Oiseaux. *Allmusic Review*, s/p. Retirado de: <https://www.allmusic.com/album/olivier-messiaen-catalogue-doiseaux-mw0003150715>

Entretenimento & Artes do Espetáculo

Insensível aos olhos: em busca de outras representações do São João de Braga

Fábio Marques, novembro de 2017

A festa de São João é considerada a principal celebração popular do concelho de Braga. Ao longo de duas semanas as comemorações transformam o cotidiano da cidade, promovendo romarias, celebrações religiosas, atividades de rua, comércio popular, concertos e apresentações folclóricas. O ponto alto do festejo ocorre na noite do dia 23 para 24 de junho.

Tomando emprestada a noção de cultura visual como uma forma de criar, organizar, distribuir e cristalizar textos visuais – constituídos a partir do direcionamento do olhar, entre “visibilidades” e “invisibilidades”, começamos por nos questionar o que se quer visível em uma festa.

O pesquisador Ricardo Campos (2010) utiliza a metáfora da cidade como um corpo – estetizado, performático, comunicacional – comparando as festas e grandes eventos com estratégias, ou “operações plásticas” da urbe, para tornar-se uma figura agradável. A festa é expressão desse corpo vestido, maquilhado, transformado para comunicar aquilo que deseja. As representações oficiais são, desta forma, uma tentativa de consolidar um discurso, uma imagem, de direcionar o olhar sobre a festa.

Pelo programa oficial, podemos identificar pelo menos três elementos centrais dessa visualidade: o espetáculo (os concertos, a dimensão profana, os espaços para diversão, confraternização...), a tradição (os cortejos e apresentações de grupos tradicionais, ou do folclore, o pitoresco...) e a religiosidade (o sagrado, com suas procissões, missas e até mesmo a iconografia do São João Menino).

Buscar outras perspectivas implica construir novos sentidos – criar, distribuir e cristalizar outros textos. É também fomentar outras memórias possíveis. A partir de um total de quase quinhentas fotografias, identificámos diversos registos periféricos à centralidade das representações e discursos oficiais associados à festa, os quais procurámos evidenciar: o quotidiano (as rotinas que se sobrepõem à festa), o comércio marginal (os vendedores e produtos que destoam da identidade associada à festa); os trabalhadores da festa (os sujeitos que passam despercebidos nas representações oficiais); os bastidores (aquilo que está por trás do espetáculo).

Dos personagens do percurso, encontrámos figuras que desde a infância frequentam a festa, mas também os estreantes. Por trás da tradicional venda de manjericos, até onde a conversa chegou, está uma vizinhança de mulheres vindas do concelho de Amares, 15 minutos distante de Braga: “As lá de baixo moram perto. São de uma freguesia e eu sou doutra”, localizava-me a vendedora Belmira, sobre as demais, no dia 23, véspera do São João. Os manjericos, explica, começam a ser plantados em abril, logo após a chegada da primavera, e durante os festejos juninos são vendidos também nas homenagens a Santo António (dia 13) e São Pedro (dia 29). Entre as “lá de baixo”, encontro ainda as primas Inês e Cristina Campelo, que confirmam ir e voltar de Amares a Braga todos os dias de junho e a anciã Maria de Lourdes, que lamenta que dos tempos de criança até os atuais as vendas de manjericos estejam em baixa.

No dia 24, na Avenida Liberdade, um vendedor de balões e martelinhos (que não quis ser identificado) confirma: até ali, não vendeu nada. Mas é melhor estar na festa que em casa... Rumo ao Parque São João da Ponte, onde se concentram as tendas especializadas em variados artigos – dos pães artesanais às camisolas e cuecas de marcas multinacionais – encontro um estreante nas vendas de São João, o vendedor de frutas Joaquim Magalhães. É funcionário do dono da tenda, armada em uma esquina, logo após as lojas de produtos africanos. Diz que em junho, desde o início das festividades, trabalha desde manhã cedo até ao último cliente da madrugada. E não lhe faltam clientes para as cerejas, belas e grandes, que exhibe em caixas e mais caixas empilhadas à beira da calçada.

Referências

- Campos, R. (2010). *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século.



Figura 1: Sardinhas no São João em Braga, Fábio Marques, 2017



Figura 2: São João em Braga, Fábio Marques, 2017

Publicidade Exterior

A vida social dos cartazes de protesto

Zara Pinto-Coelho, janeiro de 2020

O cartaz móvel¹, impresso ou, na sua maioria das vezes, feito à mão, constitui um recurso semiótico importante do discurso e das ações coletivas de protesto de rua. Criado para indivíduos por indivíduos, ainda que muitas vezes na companhia de outros, expressa frequentemente preocupações pessoais, através de slogans e/ou de imagens mais ou menos criativas, que dialogam com interesses e memórias coletivas, mas também com o aqui e agora do evento de protesto específico em curso e com a situação social mais global em que o mesmo acontece.

Para além de importantes formas de expressão popular imediata, estes artefactos comunicativos ou retóricos constituem uma extensão significativa dos corpos (Taussig, 2012, p. 75) que se reúnem e fazem corpo em conjunto nos espaços públicos (geralmente urbanos) que reclamam e fazem seus, de uma forma mais ou menos efémera (Butler, 2011; Martín Rojo, 2014). Ao lado de muitos outros signos de protesto, que podem integrar os "repertórios" (Tilly, 2008) de ação comunicativa dos movimentos ativistas, os cartazes feitos à mão são objetos semióticos inerentemente móveis e estão intrinsecamente ligados às ações de protesto a vários níveis, incluindo às suas dimensões espaciais, comunicativas e sociais. Na atual paisagem de comunicação *online-offline*, poderão ser vistos por alguns como um meio antiquado face, por exemplo, aos posters de parede que, sendo impressos, se prestam a um leque mais amplo de usos, ou aos

¹ Ver <https://cutt.ly/0kEuOPR>

murais de protesto que, ao serem integrados como partes permanentes de bairros (Sarmiento, 2020), transformam o espaço e a experiência de uma forma duradoura, não obstante serem por natureza transitórios (Awad & Wagoner, 2017).

Será o cartaz de protesto um *medium* antigo em desuso, redundante, que importa descartar? Será assim tão efêmero quanto o parece ser? Qual tem sido o destino deste tipo de cartaz de protesto?

A indexicalidade inerente aos cartazes de protesto artesanais não nos deve impedir de observar as biografias culturais específicas (Appadurai 1986) das mensagens propagadas por alguns dos membros desta classe de artefactos. Na cultura contemporânea de protesto, a estreita relação que se tem verificado entre práticas espaciais e práticas nas redes sociais (Gerbaudo, 2012) tem complexificado as trajetórias dessas mensagens que ora viajam da rede para a rua ora da rua para a rede (Lou & Jaworski, 2016; Romana, 2015), abrindo assim a possibilidade de se observar as dinâmicas inerentes às múltiplas “recontextualizações” (Wodak, 2009) por que passam essas mensagens no decorrer dos eventos de protesto, os quais, como se sabe, podem ter uma natureza transnacional ou global (Doerr, 2010). Em resultado de um esforço organizado, os designs destas mensagens são repetidos até ao ponto da ubiquidade, um trabalho facilitado pelo software gráfico, as impressoras caseiras e as tecnologias móveis. Vejam-se, por exemplo, os trabalhos de designers e artistas nos protestos juvenis em Hong Kong² no segundo semestre de 2019, nos protestos anti-Trump³ em 2017 e os muito conhecidos posters do movimento Occupy⁴ nos EUA.

Mas será porventura a vida social (Appadurai, 1986) dos cartazes de protesto artesanais, enquanto classe particular de objetos culturais, o que importa conhecer melhor, já que a força propulsora de mudança poderá estar no impacto de longo prazo que têm em termos culturais.

Conhecem-se bem as rotas do poster ativista de protesto e do poster artístico ativista (aliás, cada vez mais indistintos) entre as ruas e os ateliers, museus ou centros artísticos, bibliotecas, livros de arte e curadorias ativistas (Message, 2014), já que o processo de convergência entre arte e política está em curso há mais de um século e continua a evoluir (Reed, 2016). Porém, o interesse pela arte do protesto exclui frequentemente os cartazes feitos à mão (vejam-se estas exceções: “Still they persist”⁵; “20/20 InSight”⁶), embora os registos fotográficos dos muitos protestos contemporâneos mostrem a presença continuada deste tipo de forma visual *do-it-yourself*, acessível a todos, espontânea e frequentemente temporal. Sabe-se porém que a vida destes cartazes pode continuar de diver-

² Retirado de <https://time.com/5679885/hong-kong-protest-art-agitprop-illustration/>

³ Retirado de <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-amplify-power-protest-signs>

⁴ Retirado de <https://www.theguardian.com/world/gallery/2011/nov/21/occupy-movement-art>

⁵ Retirado de <https://www.stilltheypersist.net>

⁶ Retirado de <https://posterhouse.org/exhibition/2020/>

sas formas para lá do evento de protesto a que estão associados – dando lugar, por exemplo, a versões gráficas com propósitos variados, incluindo de “guerrilha semiótica” (Eco, 1994) ou retórica (Burgin, 1976), onde veem o seu propósito original subvertido; a composições concetuais de artistas interessados em problematizar a linguagem do espaço e da política, como no caso do artista de rua nova iorquino Adam Void; ou a projetos de arte pública, como o levado a cabo em 2018 pelo fotógrafo e professor de arte norte-americano, Jason Lazarus em Miami.

Traçar a vida social dos cartazes artesanais de protesto na sociedade e na contemporaneidade é reclamar a observação-em-movimento destes artefactos comunicativos em vez da sua observação em-um-lugar. É reclamar que o significado que adquirem está nos seus usos e que o lugar, tempo e as dinâmicas sociais, históricas e políticas desses usos e respetivas materialidades importam nos processos da sua ressemiotização progressiva (Iedema, 2007). É sublinhar não tanto a sua mensagem, mas as cadeias de difusão, os processos de sedimentação (Nelson, 2003) e de mudança. É notar que os recursos semióticos, o objeto e a ação trabalham juntos para criar novas realidades. É, em suma, reconhecer que são simultaneamente um objeto *do* e *sobre* o passado, presente e futuro.

Referências

- Appadurai, A. (1986). Introduction: commodities and the politics of value. In A. Appadurai (Ed.), *The social life of things – Commodities in cultural perspective* (pp. 3-63). Cambridge: Cambridge University Press.
- Awad, S. & Wagoner, B. (Eds.) (2017). *Street art of resistance*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Burgin, V. (1976). From socialist formalism. *Studio internacional*, 191 (1980), s/p. Retirado de <http://theoria.art-zoo.com/from-socialist-formalism-victor-burgin/>
- Butler, J. (2011, 16 de setembro). Bodies in alliance and the politics of the street. The state of things. *Office for Contemporary Art Norway*, s/p. Retirado de <https://www.oca.no/audiovisual/the-state-of-things-an-excerpt-from-the-politics-of-the-street-and-new-forms-of-alliance>
- Doerr, N. (2010). Politicizing precarity, producing visual dialogues on migration: transnational public spaces in social movements. *Forum Qualitative Social Research*, 11(2), 1-27. DOI: 10.17169/fqs-11.2.1485
- Eco, U. (1994). *Viagem na irrealidade quotidiana*. Lisboa: Diffel.
- Gerbaudo, P. (2012). *Tweets and the streets: social media and contemporary activism*. Londres: Pluto Press.
- Iedema, R. (2001). Resemiotization. *Semiotica*, 37 (1/4), 23-40. DOI: 10.1515/semi.2001.106
- Lou, J. & Jaworski, A. (2016). Itineraries of protest signage. Semiotic landscape and the mythologizing of the Hong Kong Umbrella Movement. *Journal of Language and Politics*, 15(5), 609–642. DOI: 10.1075/jlp.15.5.06lou
- Martin Rojo, L. (2014). Occupy: the spatial dynamics of discourse in global protest movement. *Journal of Language and Politics*, 13(4), 583–98. DOI: 10.1075/jlp.13.4
- Message, K. (2014). *Museums and social activism – engaged protest*. Londres: Routledge.
- Nelson, L. (2003). Decentering the movement: collective action, place, and the 'sedimentation'

- of radical political discourses. *Environment and Planning D: Society and Space*, 1, 561-562. DOI: 10.1068/d348
- Reed, T. (2016). Protest as artistic expression. In K. Fahlenbrach, K., Klimke, M. & Scharloth, J. (Eds.), *Protest cultures* (pp. 77-93). Nova Iorque: Berghahn Books.
- Romano, M. (2015). La protesta social como 'laboratorio' de creatividad metafórica. *Discurso & Sociedad*, 9 (1-2), 41-65. Retirado de [http://www.dissoc.org/ediciones/v09n01-2/DS9\(1-2\)Romano.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v09n01-2/DS9(1-2)Romano.pdf)
- Sarmento, J. (2020, 20 de janeiro). Paz, pão, arte urbana e educação. *Passeio*. Retirado de: <http://www.passeio.pt/galeria/paz-pao-arte-urbana-saude-e-educacao/>
- Taussig, M. (2012). I'm so angry I made a sign. *Critical Inquiry*, 39, 56-88. DOI: 10.1086/668050
- Tilly, C. (2008). *Contentious performances*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wodak, R. (2009). *The discourse of politics in action – politics as usual*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan.

Itinerâncias
Os cafés e o cotidiano

Cafés e vida quotidiana

Evripides Zantides, janeiro de 2020

O consumo de café no Chipre é um “ritual social” que ocorre como parte da vida quotidiana. De facto, é uma prática quotidiana na medida em que se torna uma característica da identidade nacional local.

Os auto-diálogos I a VI são seis poemas visuais produzidos com base nessa prática, bem como nas configurações interiores e na colocação de pessoas em cafeterias. As mensagens verbais derivam de pensamentos e memórias pessoais que, embora sejam acionadas pelo espaço, também são inspiradas pelo cheiro interior do café, pelas vozes circundantes, pelas cores, pela iluminação e pelos ruídos que coexistem. Similarmente a declarações poéticas abstratas, estas dialogam consigo mesmas e visam questionar o que são sonhos, o valor do tempo, a morte, a perda, a identidade e a ausência.



Figura 1 Sophokles Karpasitis e Evripides Zantides, 2020



Figura 2 Sophokles Karpasitis e Evripides Zantides, 2020



Figura 3 Sophokles Karpasitis e Evripides Zantides, 2020



Figura 4 Sophokles Karpasitis e Evripides Zantides, 2020



Figura 5 Sophokles Karpasitis e Evripides Zantides, 2020



Figura 6 Sophokles Karpasitis e Evripides Zantides, 2020

Tradução dos textos em grego inscritos nas imagens:

Auto-diálogo I: um sonho... e mais um.

Auto-diálogo II: a morte corteja-me o dia todo... Eu pisco-lhe um olho.

Auto-diálogo III: três dias de trabalho...um, dois, três.

Diálogo próprio IV: hoje perdi algo que nunca tive... é duplamente doloroso.

Diálogo próprio V: Eu toquei-te autonomamente no espaço-tempo... vês como é sentir o que é ser outro?

Auto-diálogo VI: três azeitonas de Kalamata... de repente elas foram roubadas!

As fotos originais foram tiradas por Sophokles Karpsitis, enquanto a manipulação da imagem, texto, tipografia e layout do design gráfico são da autoria do designer Evripides Zantides.

Reportagem fotográfica: o quotidiano dos cafés em Braga

Elaine Trindade, dezembro de 2019

Um dos espaços icônicos da cidade, o Café Vianna foi fundado em 1858 e se localiza na Arcada de Braga.



Figura 1 Café Vianna, Braga, Elaine Trindade, 2019



Figura 2 Café Vianna, Braga, Elaine Trindade, 2019

Atualmente considerado local turístico, no início do século XX o salão do Café Vianna recebia reuniões políticas.

Recebeu figuras ilustres como Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco.



Figura 3 Café Vianna, Braga, Elaine Trindade, 2019

Localizado no coração da cidade, o centenário Astória encontra-se em uma das alas da Arcada. É local obrigatório de quem visita Braga e faz parte dos guias turísticos da cidade.

O Astória teve várias roupagens através do tempo, mas seu teto de gesso continua exuberante.



Figuras 4 e 5 Café Astória, Braga, Elaine Trindade, 2019

Em Braga, A Brasileira é fundada em 1904 e logo se torna ponto de encontro de intelectuais, advogados, médicos, políticos, estudantes e artistas.



Figura 6 A Brasileira, Braga, Elaine Trindade, 2019

A decoração é em estilo *art déco* e remonta os anos de 1930.

Famosa por servir o tradicional café de saco, A Brasileira ainda vende o grão moído à máquina.

É um dos mais belos e elegantes cafés de Braga e está desde 1930 na Avenida da Liberdade.



Figuras 7 e 8 A Brasileira, Braga, Elaine Trindade, 2019

O nome “Benamor traduz uma infinidade de delicias encerradas num cofre precioso, coberto de pérolas e guarnecido a ouro”, explicou Constantino Costa ao jornal Correio do Minho, em 1926¹.

Destaca-se pelo seu conjunto suntuoso de lustres de cristal e pela tapeçaria.



Figuras 9 e 10 Café Benamor, Braga, Elaine Trindade, 2019

¹ Retirado de <https://correiodominho.pt/cronicas/a-pastelaria-benamor/7716>

Desde 1961, próximo à Escola Secundária Carlos Amarante é frequentada por muitos estudantes.

Com 48 anos de história, em 2009, foi remodelado e ganhou um ar mais moderno.



Figura 11 Café Chave d'Ouro, Braga, Elaine Trindade, 2019



Figura 12 Abatanado fumegante e uma torrada em Café Chave D'Ouro



Figura 13 Café Chave d'Ouro, Braga, Elaine Trindade, 2019

Travessa: podcast produzido pela Passeio

Elaine Trindade, Fábio Marques,
Helena Pires & Zara Pinto-Coelho, novembro de 2019



Figura 1 Café A Brasileira, Braga, Passeio, 2020

Quando pensamos em Travessa, logo nos vem à mente uma rua estreita, que faz ligação entre outras duas ruas transversais ou secundárias. De certo modo, podemos adotar este termo enquanto uma metáfora. E, se nos propomos a estar em Passeio, nada mais justo que ter esta Travessa a nos auxiliar na ligação entre outros assuntos, saberes ou formas de compartilhar uma informação.

Nesta primeira edição do Podcast Travessa¹ abordaremos o Café e o Quotidiano através de um dos cafés mais emblemáticos da cidade de Braga: A Brasileira. Este áudio, repleto de entrevistas e sonoridades, pode ser considerado um elo com o livro *Cenas e Vistas d'A Brasileira* (2020), produzido pela Passeio, e que trata da mesma temática.

¹ Disponível em <http://www.passeio.pt/galeria/travessa-primeiro-podcast-produzido-pela-passeio/>

Itinerâncias
As ruínas e a indústria

Entre ruínas e imaginários: Confiança, Sarotos e Torneiras Império

Elaine Trindade, fevereiro de 2020



Paredes que falam, que nos contam histórias do que já foram um dia. Assim, podem ser consideradas as ruínas, afinal, como não imaginar o dia-a-dia dos trabalhadores ao chegar e ao sair das fábricas, os risos, os murmúrios, os amores, as alegrias, as dores... todo um misto de sentimentos que perpassam as épocas e que estiveram ali, contidas, no interior do que hoje são apenas paredes desgastadas pelo tempo e abandono? Etimologicamente a palavra ruína é originária do latim *ruína*, do verbo *ruĕre* que expressa o ato de cair, de desmoronar. No entanto, as ruínas estão para além disso, demonstram a força do passado que insiste em se fazer presente na atualidade. Evoca a força da “imagem dialética” (Benjamin, 1994), que expressa uma dualidade entre a vida e a morte, o abandono e a permanência. Enquanto formadora de imagem e de imaginário, revela características de fragmento e rastro (Barthes, 1984). As ruínas tensionam beleza e experiência estética ao evidenciar o “caráter implacável do tempo, a decadência do poder, a morte inevitável” (Danto, 2006, p. 109). Ao mesmo tempo, a ruína seria capaz de evocar uma beleza poética que denota a passagem do tempo e as relações entre o sujeito e a temporalidade.

É nesta tensão entre a força de uma história do passado-presente e de uma experiência estética do sujeito diante das ruínas industriais que se inscreve este micro-ensaio, um exercício de deambular pelas ruas de Braga a observá-las despretenciosamente, permitindo uma conversa entre sujeito e urbe. E as paredes? Estas parecem sussurrar histórias ao pé do ouvido e nos permitem, por meio de seus rastros, imaginar narrativas do banal, do

comum, do dia-a-dia das atividades industriais que aconteceram em finais do século XIX e meados do século XX, na região central de Braga. Para tal, estivemos em três sítios: na antiga Saboaria e Perfumaria Confiança, na Rua Nova de Santa Cruz, em São Victor; nas ruínas do prédio da fábrica de peças automotivas Sarotos, na Rua João Cruz, também em São Victor e onde funcionou a Torneiras Império (Casa Santos), na N309, próximo ao Largo São João da Ponte.

Estas três ruínas industriais nos oferecem um fragmento do potencial industrial que havia em Braga em meados do século XX, quando a cidade possuía uma produção metalúrgica expressiva com grandes fábricas como a Pachancho, Sarotos, Ramoa e ETMA. Além de outras menores como a Onça e a Torneiras Império. Para além da metalurgia, havia a tradicional Saboaria e Perfumaria Confiança, fundada em 1894, cuja operação fabril decorria na Rua Nova de Santa Cruz. De acordo com informações disponíveis no site da empresa¹, entre as décadas de 1950 e 1960, a Saboaria e Perfumaria Confiança produzia mensalmente cerca de três milhões de dúzias de sabonetes disponibilizados ao retalho, à hotelaria e outras empresas em que se utilizavam sabonetes personalizados.

Ao caminhar pela Rua Nova de Santa Cruz, o edifício da Saboaria e Perfumaria Confiança logo nos chama a atenção pela grandeza e imponência. As portas e janelas são grandes e a parte superior tem formato arredondado (Figura 1). As janelas já não possuem vidros e estão fechadas por tapumes. Ao mesmo tempo em que se apercebe o abandono e desuso do prédio, pode-se dizer que há um certo nível de preservação. Palavras de ordem foram pichadas nas paredes e cartazes foram colados nas portas. Um em especial chamou-me a atenção e fez emergir uma série de afetações por fazer referência a Mariguella e a vereadora do Rio de Janeiro, morta em 2018, Marielle Franco (Figura 2). Na fábrica Sarotos a destruição patrimonial é ainda mais evidente. À beira da rodovia, as ruínas industriais de Sarotos ganham notoriedade em meio aos prédios e não passam despercebidas devido ao seu tamanho. Na lateral (Figura 3), onde ficava a entrada principal da fábrica, é possível visualizar a grande estrutura daquela que um dia já foi uma das maiores fábricas de peças automotivas de Braga. Em menor proporção está a Torneiras Império (Figura 4), que ostenta uma placa de “vende-se”. É esta dialética entre passado e presente que faz das ruínas um ambiente fascinante, um espaço fantasmagórico, porém rico em informações e fragmentos da memória coletiva. Um lugar que mexe com o imaginário, que desperta lógicas através de rastros afim de remontar o quebra-cabeças da história.

¹ Ver <https://confianca1894.com/quem-somos/>



Figura 1 Antiga fábrica da Saboaria e Perfumaria Confiança, Braga, Elaine Trindade, 2020



Figura 2 Cartaz com a imagem de Marielle Franco e Marighella, na porta da antiga Saboaria e Perfumaria, Braga. Elaine Trindade, 2020



Figura 3 Destruição evidente no prédio da Sarotos, Braga. Elaine Trindade, 2020



Figura 4 Torneiras Império (Casa Santos), próximo à Avenida da Liberdade, Braga. Elaine Trindade, 2020

Referências

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1994). *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Danto, A. C. (2006). *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus Editora.
- Peixoto, N.B. (2010). *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva.

O projeto Xenia e a inocência do verão grego

João Sarmiento, janeiro de 2020



Em 2019 deparei-me com uma destas ruínas que absorvem a paisagem. Por muitas voltas e posições que desse, ficou sempre na fotografia (Figura 1). O lugar é Nafplios, cidade portuária grega do Peloponeso, que participou nas expedições dos Argonautas e nas Guerras de Troia, entrou em declínio no período romano e floresceu nos tempos Bizantinos, cidade em que Francos, Venezianos e Turcos deixaram marcas. Com as suas camadas de história e ruínas, a duas horas de Atenas, é quotidianamente invadida por turistas-excursionistas e por multidões de estudantes das mais distantes escolas do país que vêm ver aquela que foi a primeira capital da República Grega e do reino da Grécia entre 1821-1834. A história da ruína que aqui convoco não é assim tão antiga como as marcas que atraem os visitantes. Tem cerca de 70 anos, e a sua vida começou quando o governo Grego, através da sua Organização Nacional de Turismo, fez uma série de investimentos no setor do turismo. O contexto foi o da reconstrução económica do país no pós 2ª guerra mundial, em grande medida devido ao plano Marshall e à sua condição de único país não comunista dos Balcãs. Durante duas décadas, vários arquitetos modernistas trabalharam no projeto Xenia (hospitalidade), que materializou um total de 56 hotéis, motéis, pousadas e pavilhões, todos funcionais, simples, padronizados, na procura de estabelecer normas de qualidade elevadas com custos controlados. Ainda que se possam encontrar alguns paralelos entre os projetos Xenia e as Pousadas de Portugal, criadas em 1942, e mesmo com os *Paradores* espanhóis, o projeto português aproveitou edifícios históricos pré-existentes, tendo ob-

jetivos de conservação, e pretendeu dar materialidade ao imaginário oficial da portugalidade, o oposto da linguagem universalista e funcional do projeto grego. Sfaellos (1950-1957) e Konstantinidis (1957-1967) lideraram o projeto Xenia, corporizando o *boom*, a internacionalização e reconstrução da economia grega nos anos 50 e 60 do século XX. Os projetos ocuparam sítios com interesse arqueológico, topográfico ou turístico, e representaram o mais importante investimento público de construção em massa do país. Finalizado em 1974, o projeto terminou oficialmente em 1983, se bem que já entre 1970 e 1980 estivesse em declínio, em parte porque o governo militar de 1967 apostou na massificação do turismo, havendo uma perda no valor destas unidades. Em consequência deste declínio, alguns destes hotéis foram demolidos (6), abandonados (19), viram os seus usos alterados (7) — sendo que muitos foram transferidos para um fundo com o objetivo de reduzir a dívida pública — e renovados, estando ainda em uso (19). Muitos destes últimos foram concessionados com contratos pouco favoráveis para o Estado, não se tendo salvaguardado a preservação, expansão e intervenção.

O Xenia de Nafplio foi pensado em 1950-51, projetado por Jason Triantafyllidis em 1958 e aberto ao público em 1961 (Figura 2). O arquiteto foi também responsável pelo desenho e escolha do mobiliário, tecidos, iluminação e peças de arte. O volume de três pisos com 58 quartos, polemicamente construído em cima do bastião de Akronafplia, implicou a destruição do que restava da fortificação veneziana. Nos anos seguintes, o progresso justificou a demolição de várias outras estruturas arqueológicas, por forma a dar lugar a um outro hotel do projeto Xenia, o Xenia Palace (51 quartos e 33 *villas*), que abriu em 1979. O Amfitrion, o terceiro do projeto, abriu mais tarde em frente ao mar no coração da cidade antiga.

No ano de 2000, o grupo privado Mantonanakis ficou com a concessão do grupo de três hotéis de Akronafplia por 30 anos, mas decidiu explorar apenas dois deles. Ao fim de cerca de 40 anos de funcionamento, o Xenia de Nafplio foi abandonado. Encerrado há quase duas décadas, o edifício agora eviscerado, está aberto a curiosos, ruínófilos, turistas, toxicodependentes, exploradores urbanos, *graffitters* e diversos outros artistas (Figuras 3 a 6). Há quem defenda que a destruição criativa que deu origem ao Xenia Nafplios deveria agora abrir portas à demolição do edifício, mas há também quem defenda que se deveria procurar reabilitar o hotel e recuperar “o orgulho grego” que não encontra lugar no tempo pós-Troika. E há gente como Anna Dimitriou, uma artista e ativista de Atenas (será a cidade mais grafitada do mundo?), que iniciou um projeto de decalcomania, a que chamou de Xenia Hotels Project. Este projeto pessoal passa por pintar em todas as paredes de todos os hotéis Xenia que ainda estão em pé, questionando a sua existência enquanto espaços abandonados, rejuvenescendo a sua existência quotidiana e interrogando a crise económica e social do país (Figura 7). A sua arte urbana é fusão de estética e política, e as figuras que representa através de colagens e técnicas de pintura a óleo coloridas, sobretudo mulheres do passado com um *look* contemporâneo, criam uma tensão entre

a ruína de hoje e a nostalgia das promessas de lucro do turismo grego e da satisfação eterna dos turistas. Em Nafplios deixou umas guerreiras da luz, que são anjos, e que ficaram a guardar este hotel. Nas suas palavras é uma tentativa de “reviver a inocência do verão grego”.

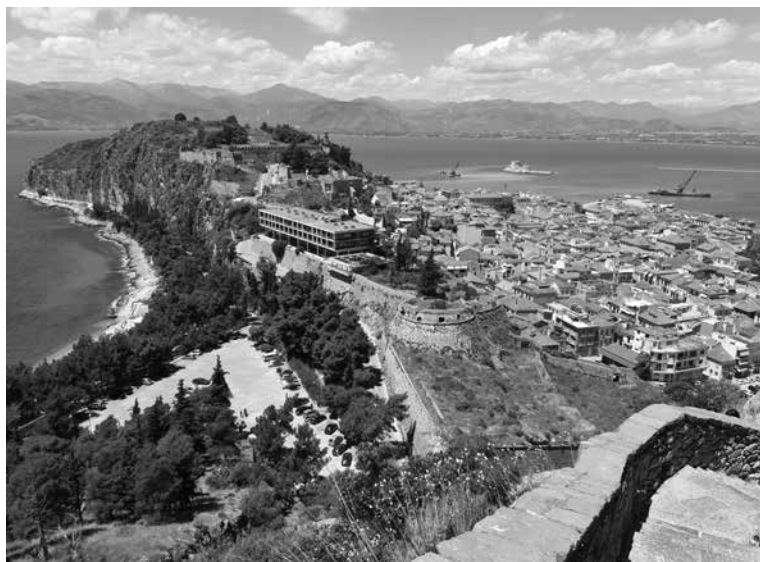


Figura 1 Nafplios. João Sarmento, 2019



Figura 2 Xenia de Nafplios. Benaki Museum Photographic Archives, 1958



Figura 2 Xenia de Nafplios. Benaki Museum Photographic Archives, 1958



Figura 4 Hotel Xenia de Nafplios. João Sarmento, 2019



Figura 5 Hotel Xenia de Nafplios. João Sarmiento, 2019



Figura 6 Hotel Xenia de Nafplios. João Sarmiento, 2019



Figura 7 *Warrior of light*. Anna Dimitirou, 2018

Detroit: uma paisagem em ruína na fotografia de Doug Rickard e Philip Jarmain

Elaine Trindade, novembro de 2019

A cidade de Detroit, nos Estados Unidos, exerce grande fascínio sobre os *street photographers* seja pelo seu momento de glória como uma cidade opulenta e glamourizada, berço das mais importantes indústrias automotivas do país e modelo de uma arquitetura moderna e grandiosa, seja por sua paisagem em ruína que se revela na atualidade. Fotógrafos como William Eggleston, Robert Frank, Doug Rickard e Philip Jarmain estão entre os que retrataram Detroit. Os dois primeiros revelaram imagens de uma época áurea, entre as décadas de 1950 e 1960, em que a cidade se destacava como uma das principais dos Estados Unidos em número de habitantes e em geração de riquezas. Capital do automóvel, um terço da produção automobilística mundial era proveniente de Detroit. Próspera, reunia trabalhadores de todo o país em suas fábricas e comércio local, além das estrelas de cinema e magnatas ligados à metalurgia. No entanto, em 1970, com a entrada dos concorrentes japoneses na indústria do automóvel, a cidade entra em recessão e as fábricas fecham. Com o desemprego em massa, os trabalhadores migram para outras regiões do país deixando para trás uma cidade em franca decadência. É este cenário de abandono, degradação e paisagem em ruína, que chama a atenção dos fotógrafos contemporâneos Philip Jarmain e Doug Rickard, cujas obras foram escolhidas para este ensaio por conta da semelhança com as temáticas adotadas e do contraste em suas imagens e técnicas de trabalho.

Jarmain é um *street photographer* canadense, que desde 2010, registra a paisagem de uma Detroit em ruína. Em *American beauty – the opu-*

*lent pre-depression architecture of Detroit*¹, Jarmain revela a destruição de prédios suntuosos, elaborados por grandes nomes da arquitetura como: Albert Kahn, Sidney Rose Badgley, Wirt Roland e Smith Group. A obra, que fez parte de uma mostra na *Meridian Gallery*, em São Francisco, na Califórnia, em 2013, evidenciou os contrastes entre beleza e ruína, além da espantosa destruição de uma cidade retratada em grandes formatos.

Na página do fotógrafo Philip Jarmain estão imagens de locais como a Woodward Presbyterian (2013) e a Fisher Body Plant (2013) em que se pode notar que, mesmo diante da destruição, é perceptível a grandeza e a riqueza dos detalhes a evocar uma memória daquilo que a cidade um dia foi. Entre paisagem, ruína e memória, há uma tensão entre passado e presente, vida e morte, numa fragmentação do tempo que se alinha com a noção da fotografia enquanto fragmento (Barthes, 1984). Ao fotografar a paisagem em ruína, a imagem evidencia uma ambiguidade e ambivalência entre tempos, o que possibilita uma “imagem dialética” (Walter Benjamin, 1994), que coloca a ruína enquanto uma metáfora para o entendimento da história, uma imagem catastrófica que guarda em si a possibilidade de redenção. Afinal, as ruínas são indiciabilidades de resistência ao tempo que se foi. Em *American beauty* ficam evidentes as “imagens dialéticas” que tensionam o tempo e características como prosperidade e falência, dedicação e abandono.

Na busca por um outro fazer fotográfico, o sociólogo e *street photographer*, Doug Rickard, buscou inspiração em imagens clássicas de Walker Evans, William EGGLESTON e Robert Frank para a construção de seu trabalho. No entanto, ao invés de registrar a paisagem fisicamente no campo em que se encontra, o artista deambula pelas ruas da cidade através da malha cartográfica do Google Street View. Em *A New American Picture*² (2010), Rickard se aproxima de Robert Frank e dos registros que deram origem a *The Americans* (1959), em que Frank registrou imagens que representassem o modo de vida do cidadão dos Estados Unidos mesmo àquelas que não faziam parte do conceito imaginário de um *American way of life*. De modo semelhante e com olhar de sociólogo que é, Doug Rickard procura evidências imagéticas acerca das lutas de classes, tensões raciais, desigualdades socioeconômicas e paisagens em ruína. Com uma estética diferente daquela utilizada por Philip Jarmain e tendo como foco a degradação do espaço urbano como um todo e das relações sociais, políticas e econômicas, Rickard retrata a decadência, o caos e as diferenças entre uma Detroit dos tempos áureos e a aquela que é vista atualmente. Em contraste estão os automóveis, os prédios, as ruas, *oglamour* que já não há. Com *A new American picture*, Rickard foi um dos seis artistas a integrar a exposição “New Photography 2011”, no Museu de Arte Moderna (MoMa), em Nova Iorque. Em *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*, Nelson Brissac Peixoto (1987) analisa de que maneira é construída a identidade

¹ Ver <http://jarmainproductions.com/american-beauty>

² Ver <https://dougerrickard.com/a-new-american-picture/>

e o imaginário coletivo acerca das cidades e de que modo as imagens cinematográficas e fotográficas podem auxiliar nesta construção. Para Peixoto (2010), neste processo, por vezes os habitantes sentem-se estrangeiros ao perceber a cidade de modo diverso daquele que é comunicado. O olhar de Rickard e de Jarman remonta ao de um viajante que deseja retomar algo que ficou para trás, mas que ao retornar encontra tão somente as ruínas de um tempo que não volta mais. Esta dialética entre o passado e o presente revela um estranhamento e daí o fascínio em se registrar a beleza do caos e as ambiguidades temporais desta que foi uma das mais imponentes cidades dos Estados Unidos.

Referências

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1994). *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Peixoto, N. B. (2010). *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva.

Galerias Lumière e Livraria Poetria

Jorge Palinhos, novembro de 2019

A internet, antes de haver internet, estava nas livrarias e nos quiosques. Era aí que nos podíamos perder em informação, sabedoria e bisbilhotices sem fim, e ficarmos pasmados diante da multiplicidade do mundo.

Em ambas passei muitas horas, a percorrer livrarias e quiosques, a tentar ler o máximo possível dos livros e revistas que não podia comprar, e a comprar o máximo de livros e revistas que o dinheiro me deixava. daquelas onde passei mais tempo terão sido a desaparecida livraria Leitura, onde por vezes pareciam acotovelar-se todos os livros já publicados, e a Poetria, nas Galerias Lumière, mesmo em frente ao Teatro Carlos Alberto.

As Galerias Lumière são uma daquelas galerias comerciais dos anos 70-80, feitas de lojas acanhadas de ambos os lados de uma galeria escura e claustrofóbica, onde os nossos pais se juntavam para ver montras, beber galões, comer croissants e abrigarem-se da chuva e do frio, antes de abrirem os *shopping centers* dourados dos anos 90, onde já se podia ver montras, beber cappuccinos e comer *cupcakes* com uma vaga sensação de luxo.

A Lumière, todavia, tem uma diferença. A meio a galeria incha até se tornar numa abóbada luminosa e arejada, com plantas e luz natural, que nos confunde os sentidos. É como atravessar uma gruta para descobrir o sol subterrâneo de um mundo interior onde apetece ficar em contemplação. E nos últimos anos, mesas e cadeiras estrategicamente colocadas favoreceram que esta praça luminosa e abrigada se tenha tornado espaço de leitura, trabalho e encontro de muitos. Mas, como as galerias de antes, continua a ser uma incubadora de comércios de paixão individual. De pe-

quenos empreendedores que aí abrem lojas para partilhar aquilo que de que gostam: revistas internacionais, antiguidades, especialidades gastronómicas ou até conjuntos de chapéus e jogos de xadrez (na mesma loja). E, claro, a Livraria Poetria.

A Poetria é uma das maiores histórias de amor que já testemunhei. Recordo-me da sua inauguração em 2003, do entusiasmo das duas sócias ao apostarem em duas literaturas tão minoritárias como o teatro e a poesia. Lembro-me das primeiras dificuldades, do seu espaço ter de encolher. Lembro-me de a Dina Ferreira ficar sozinha a defender a livraria.

E como a defendeu! A maioria teria desistido passado dois anos, ou nem isso, mas a Dina lutou sempre. Por amor aos seus livros, à sua livraria. Sempre com novas ideias, novas iniciativas, eventos, cumplicidades que a ajudavam a manter acesa esse fogo de paixão – aquilo que nos causa sofrimento, mas sem o qual sabemos que a vida não merece ser vivida. E devem ter sido tantos os momentos de angústia que a Dina passou para manter a sua livraria – aquele espaço estreito e acolhedor onde os livros se aninhavam – não para serem mostrados como presuntos, como se faz nas cadeias de livrarias, mas aconchegando-se pudicamente nas estantes, para encontrarem conforto nos números e nos desafiarem a descobri-los. Entrar na Poetria é como entrar na biblioteca – que digo? – na sala do tesouro de alguém. É tropeçar em livros desarrumados, inesperados, inquietantes, apaixonantes, fora do lugar, como é suposto acontecer em qualquer livraria que é viva e habitada.

Há dois anos, a Dina já estava demasiado cansada para continuar a sua luta. Mas não era capaz de deixar morrer a sua paixão. E, como acontece em todas as histórias de amor genuíno, encontrou o Nuno Queirós Pereira e o Francisco Garcia Reis, a quem confiou o seu amor, a sua livraria, o seu tesouro. E estes aceitaram o desafio, tornaram-se os novos guardiões dessa paixão, encarregues de continuar a reinventá-la e mantê-la viva.

Agora, parece que a Lumière e a Poetria estão em perigo. O nosso tempo é de contas e não de amores, e já se sabe que a Baixa do Porto deixou de ser um lugar de vida e de história para se tornar numa caixa registadora, numa conta de investimento de alta rentabilidade e curto prazo, num sítio onde os negócios de paixão são substituídos por franchisings e sucedâneos de franchisings. Pela versão comercial das fábricas, em que pessoais iguais vendem coisas iguais.

Talvez ainda se consiga salvar as Galerias de continuarem a ser o sítio onde as pessoas podem inventar lojas em que acreditam, negócios que os apaixonam. Talvez a Poetria possa continuar perto do teatro Carlos Alberto, a dialogar risonhamente com ele e com os seus admiradores e apaixonados. Mas as cidades mudam e devoram-se a si próprias, e hoje as cidades são investimentos, poupanças e *assets*, e não apenas lugares onde se vive em circulação com outros.

Itinerâncias
A morte e a passagem

Passarela do silêncio

Madeleine Müller & Francisco Mesquita,
fevereiro de 2020

Na passarela do silêncio,
não há flores nem passos,
não há poses,
nem flashes
e não se veste mais nenhum sonho.
Na passarela do silêncio não há aplausos,
nem cor do ano,
não há estações.
Desliza-se,
sem deixar rastros,
sem fila final.
Na passarela do silêncio,
desfilam os esquecidos,
e os que se esquecem,
eternamente.



Figura 1 Passarela do silêncio. Francisco Mesquita, 2020

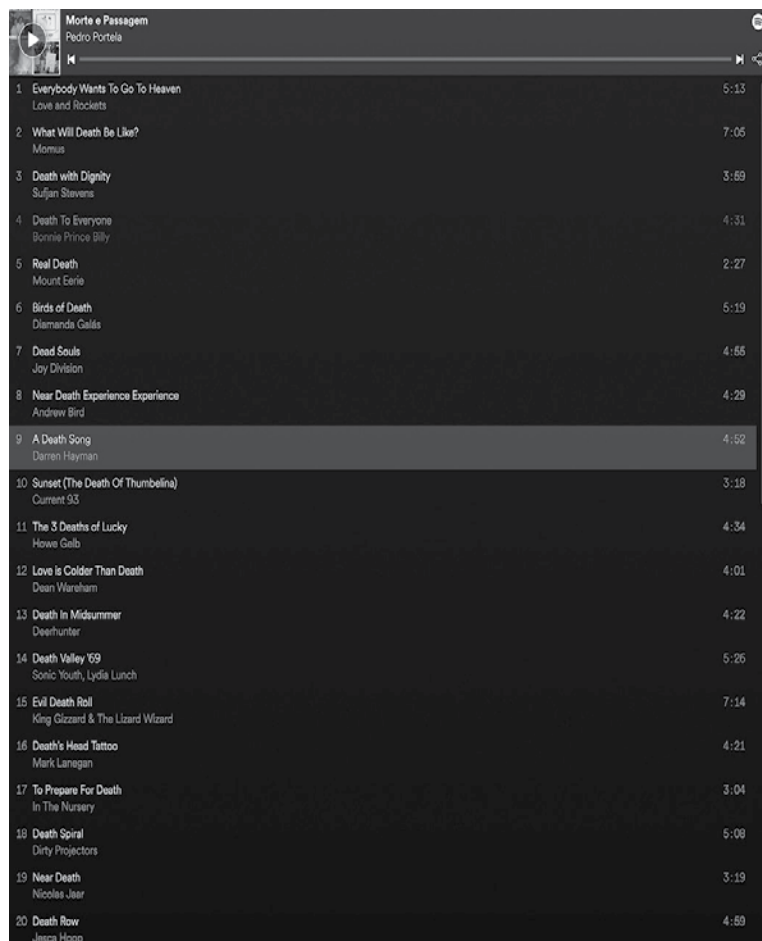


Francisco Mesquita, 2020

A morte e a passagem em música

Pedro Portela, novembro de 2019

A morte e a passagem também são dois temas que fazem parte do cotidiano das cidades. O professor e investigador do CECS, Pedro Portela, montou uma playlist acerca do tema¹.



Fonte: retirado de <https://open.spotify.com/embed/playlist/0iJ8Fpl6Xf5RaxL5V0pD2R>

¹ Disponível em <https://open.spotify.com/embed/playlist/0iJ8Fpl6Xf5RaxL5V0pD2R>

Itinerâncias
Da praça para a varanda

***Tussen Kunst & Quarantaine:* criatividade em tempos de pandemia**

Helena Pires & Zara Pinto-Coelho, fevereiro de 2021

No quadro da pandemia COVID-19, e em período de confinamento, no decorrer das suas rotinas de pesquisa de notícias sobre arte e cultura nos média online, a Passeio deparou-se com um projeto especialmente criativo e estimulante. *Tussen Kunst & Quarantaine*¹ nasceu em contexto de pandemia, na Holanda, pela mão de Anneloes Officier, e rapidamente se tornou numa plataforma viral, disseminada a uma escala global, de "recriação de obras de arte famosas com objetos e cenários caseiros"². O projeto, lançado em março de 2020, inicialmente fechado a um pequeno grupo de amigos, visava, nas palavras da sua mentora, contrariar o aborrecimento e partia de um desafio muito simples que consistia em imitar uma obra de arte famosa usando três itens presentes no espaço doméstico, tirar uma fotografia e partilhar através de uma conta pública de Instagram.

O surpreendente fenómeno *Tussen Kunst & Quarantaine* despertou-nos, desde logo, para um conjunto de interrogações, as quais, por sua vez, expressam grande parte das intersticialidades que caracterizam a complexidade da arte contemporânea. Optámos, pois, por adotar este caso específico de criatividade como pretexto para a discussão que aqui procuramos estimular. Fiquemo-nos pela deriva por entre alguns tópicos de reflexão com os quais, a propósito deste caso, a Passeio se deparou, em jeito de interrogações em aberto.

¹ Retirado de <https://www.instagram.com/tussenkunstenquarantaine/?hl=pt>

² Retirado de <https://www.idealista.pt/news/especiais/covid-19/2020/04/23/43152-recriar-obras-de-arte-famosas-em-casa-o-novo-challenge-que-faz-furor-na-internet>

Recriação coletiva anónima e fim da autoria?

É sabido que a iniciativa partiu, como já referido, de Anneloes Officier, juntamente com os seus dois companheiros de apartamento, tendo as primeiras imagens sido partilhadas apenas com os amigos através da sua conta privada de Instagram. Observando que o Rijksmuseum, a partir de 19 de março, em período de quarentena, a seguia, Anneloes conta que decidiu então criar uma conta pública, o que despoletou não só uma crescente participação coletiva no projeto, como o interesse de diversos museus pelo mundo fora — MET (Nova Iorque), Louvre (Paris), Getty (Los Angeles), The Heritage (S. Petersburgo) ou mesmo o Museu de Lamas, em Portugal — que se juntaram, incentivando os seus próprios públicos a recriarem obras de arte e a partilharem a sua criatividade no Instagram³.

Poderá assim observar-se que, na sua origem, o projeto em causa decorre de uma iniciativa simultaneamente pessoal e partilhada, entre Anneloes e os companheiros de habitação. O sentido de produção coletiva é reproduzido na disseminação da participação pública no projeto através do Instagram e acentuado ainda pela apropriação do mesmo por parte de museus de notoriedade internacional que, por sua vez, se juntam à divulgação e ao apelo à participação dos públicos. A discriminação entre autoria individual e coletiva das recriações não é clara ou tida como princípio. Note-se, de resto, que algumas das imagens partilhadas mostram composições visuais e performativas em que participam famílias ou vários dos habitantes do espaço doméstico. Adultos, crianças, animais e os mais diversos objetos prestam-se a exercícios de reprodução de obras de arte sem que aparentemente haja preocupação com a identificação da “autoria” da recriação, salvaguardada a possibilidade, circunstancial, de identificação da conta pessoal de emissão no Instagram.

Acresce, por outro lado, que a justaposição entre as obras de arte famosas que inspiram as recriações partilhadas arrisca sugerir, de algum modo, a nivelção entre o estatuto do artista, tradicionalmente entendido como genial, e o indivíduo comum e anónimo, deslocado do seu papel de público para o papel de criador. Já no seu famoso e amplamente citado texto, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, iniciado em 1936, Walter Benjamin observava, designadamente, a propósito das transformações operadas pelo cinema, que “em determinadas circunstâncias, qualquer um pode ser parte de uma obra de arte” (Benjamin, 1955/1992, p. 96). Dizia ainda o autor: “a diferença entre autor e público está prestes a perder o seu carácter fundamental” (Benjamin, 1955/1992, p. 97). Prenunciava, assim, aquilo que mais tarde Jacques Rancière viria a transformar na sua tese fundamental com a expressão “o espetador emancipado” que intitula a sua obra homónima. Introduzindo o (res) surgimento da arte comunitária, com base no exemplo do teatro de Brecht (ao qual, além do mais, Benja-

³ Retirado de <http://www.club-innovation-culture.fr/anneloes-officier-challenge-tussenkunst-en-quarantaine-itv/>

min não deixa antecipadamente de fazer alusão na sua obra⁴), Rancière (2010, p. 19) fala da distância, “condição normal de toda a comunicação”, que importa transpor, entre o “ignorante” e o “mestre”. Acreditando na ação transformadora do público, começando pelo próprio olhar, o autor defende a importância de uma ação, antes de mais, de aprendizagem:

a arte de pôr as suas experiências em palavras e as suas palavras à prova, de traduzir as suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de voltar a traduzir as traduções que os outros lhe apresentam das respetivas aventuras. (Rancière, 2010, p. 19)

Já diversos artistas nos anos 60, nomeadamente Warhol, ou Kaprow, entre outros, haviam estendido o seu processo criativo à participação coletiva, quer de outros artistas, cujo nome permaneceu no anonimato, no caso de Warhol, quer dos públicos, incentivados à cocriação da obra, de natureza efêmera ou intencionalmente exibida na sua forma performativa inacabada em espaços expositivos muitas vezes pouco convencionais, como é o caso de Kaprow (artista cujo trabalho se caracteriza pelo recurso à performance e à *assemblage*). É oportuno ainda referir a importância de Beuyes (2010), cuja pedagogia artística elegia como valor primeiro o reconhecimento da capacidade criativa ao indivíduo anónimo. “Cada homem um artista” é uma conhecida expressão, atribuída a Beuyes, que sintetiza bem o princípio da dessacralização do estatuto do criador da obra de arte que em *Tussen Kunst & Quarantaine* de dois modos se assume. Por um lado, por meio da abertura do projeto à participação de qualquer indivíduo, amador e anónimo, por outro, através do desafio de recriação de obras de artistas consagrados. Em si mesmo, este desafio permite explorar as muitas possibilidades de reinvenção de composições visuais e de efeitos estéticos que aproximam essas mesmas recriações das obras que as inspiraram, ao mesmo tempo que, implicitamente, se esbatem distâncias entre os artistas das referidas obras e os criativos que as reinventam.

O limite entre o original e a cópia. Os movimentos apropriacionistas

O recurso a objetos domésticos tão prosaicos como o papel higiénico, os eletrodomésticos (aspirador, ferro de engomar...), o balde e a esfregona ou mesmo o computador portátil — todos eles signos das rotinas instaladas nos lares em fase de quarentena — serve o propósito da recriação de obras

⁴ Atente-se na seguinte passagem de Benjamin (1955/1992, p. 151), no seu ensaio *O autor enquanto produtor*: “Um autor que não ensina os escritores não ensina ninguém. É, pois, determinante do carácter de modelo da produção, em primeiro lugar, a orientação dos outros produtores para a produção e, em segundo, a disponibilização de um aparelho melhorado. Designadamente, este aparelho é tanto melhor quanto maior capacidade tiver de atribuir a produção ao consumidor, resumindo, de transformar os leitores ou espectadores em participantes. Já existe um tal modelo, de que aqui só posso falar indicativamente. Trata-se do teatro épico de Brecht”.

de arte famosas. Assim se imitam originais, resgatando técnicas e géneros conhecidos na história da arte. A diluição da aura, associada à obra única, autêntica e original, sobretudo impulsionada, segundo a conhecida tese de Benjamin, pelo papel transformador das novas possibilidades de reprodutibilidade técnica, potenciadas pela fotografia, pelo cinema, e antes disso pela xilogravura e afins, é acentuada por diversos artistas e movimentos a partir de inícios do século XX. Começando pelo dadaísmo (Richter, 1993), movimento nascido em 1916, em Zurique, e liderado por Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Harp, é de notar o recurso às técnicas de colagem, designadamente de recortes de papéis encontrados no quotidiano, bem como o carácter de espontaneidade e a gratuitidade do exercício. Similarmente, o processo criativo inerente a *Tussen Kunst & Quarantaine* manifesta-se herdeiro de um mesmo processo, uma vez que o uso intencional de materiais pouco nobres reforça, por si, o sentido de desconstrução dos valores da arte tradicional. Poderá acrescentar-se a alusão ao surrealismo, surgido por volta de 1920, em Paris, dirigido pelo poeta e crítico André Breton. Artistas como Antonin Artaud (teatro), Luis Buñuel (cinema), Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí (artes plásticas), entre outros, estão associados a este movimento. À semelhança do que acontecia com o surrealismo, na génese das técnicas, por exemplo, da colagem ou assemblagem, também em *Tussen Kunst* os objetos comuns do quotidiano são esvaziados do seu sentido literal para assumirem novos papéis e significações, no quadro de uma sintaxe que ao mesmo tempo decalca antigas composições e se reinventa, deslocando elementos entre diferentes sistemas semióticos.

A consciência de uma “nova identidade coletiva” — aspeto que poderá correlacionar-se com o sentido de comunidade, ainda que efémera, que a participação em *Tussen Kunst* enquanto projeto comum veicula —, assim como a construção de “novas perceções” — estimuladas pela imaginação, no caso do surrealismo, respeitantes à mistura entre sonho e realidade, e no caso de *Tussen Kunst*, expressivas da recriação do olhar sobre as obras originais reencenadas — são dois dos aspetos que permitem justificar ainda a alusão ao novo realismo (*nouveau réalisme*). Comparando o projeto *Tussen Kunst* com o novo realismo, poder-se-á dizer que os limites entre a arte e a anti arte, o original e a cópia, o autor individual e o sentido do coletivo impõem-se, de certo modo, na sua opacidade. As “acumulações” de objetos de Armand Pierre Fernandez podem, por exemplo, servir de metáfora de aproximação entre a arte e o quotidiano, a arte e a vida. Por sua vez, técnicas como o *détournement*, desenvolvida nos anos 50 e adotada pelo internacional situacionismo, consistindo na subversão de produções artísticas visando, por exemplo, transformar slogans ou logos em mensagens contra os anunciantes ou o sistema político-capitalista vigente, o *pastiche* (Dye, 2006), característico de obras que imitam assumidamente o estilo de outras, tendo por fim, ou não, a paródia, ou ainda o recurso ao *bricolage*⁵,

⁵ Lévi-Strauss (1976) usa o termo *bricolage* para designar as ações espontâneas que não obedecem ao rigor do pensamento científico, tomando como base de inspiração o pensamento mitológico, por sua vez gerado pela imaginação humana.

no sentido do improviso e do uso das capacidades imaginativas do amador, cruzam-se em *Tussen Kunst* sob novas formas de reinvenção.

A ideia de produção criativa a partir de um modelo, central em *Tussen Kunst*, aproxima-se de “uma metodologia transversal na prática recente da pintura” (Sardo, 2006, p. 11), suportada pela referência e citação. A tradução entre diferentes linguagens é, na contemporaneidade, uma prática recorrente: “na presente situação da prática da pintura, existe o recurso a imagens prévias oriundas de outros suportes de imagem, sejam eles fotográficos, ou, de forma mais focada, imagens da história da arte” (Sardo, 2006, p. 11). Luc Tuymans é um dos muitos exemplos de artistas plásticos⁶ que no seu processo criativo recorrem a imagens fotográficas, adotadas como modelos, no caso específico, imagens veiculadas nos média. Uma tal metodologia apropriação tem, inclusive, levantado renovadas questões concernentes aos direitos de autor. Veja-se, no caso de Tuymans, a polémica despoletada a respeito do seu retrato do político belga Jean-Marie Dedecker (*A Belgian Politician*, 2011), baseado numa fotografia jornalística, circunstância que lhe valeu uma condenação por plágio. Este exemplo conduz-nos, uma vez mais, às palavras de Sardo, na sequência da sua reflexão sobre as atuais questões de ética produtiva: “a utilização de imagens sampladas do mundo fotográfico, videográfico, fílmico, ou de ‘imagens de imagens’ da imprensa releva já de uma outra relação com a imagem, já de segundo grau, já em si procurando outra antropologia da imagem” (Sardo, 2006, p. 14).

Trans-memória

Tomando como fonte de inspiração “O tempo e o texto — anacronia e trans-memória”, de Avelar (2018), podemos identificar uma similitude quanto a uma mesma problemática temporal, respeitante à forma como no suporte espacial das recriações em *Tussen Kunst* se filia o tempo enquanto traço endógeno. Não estando em causa, no projeto em discussão, a relação imediata entre a palavra e a imagem (questão focal no ensaio de Avelar), interessa-nos ainda assim importar, por aproximação, o conceito de trans-memória da imagem usado pelo autor. Este mesmo conceito é desenvolvido por Serrão (2008), na sua obra *A trans-memória das imagens*.

Antes de iniciarmos uma tal explanação, é fundamental observarmos que a iniciativa *Tussen Kunst* se apresenta como uma coleta de recriações isoladas, em resposta a um desafio de partida comum que as agrega numa espécie de coleção por justaposição, ao estilo de Aby Warburg. Uma tal estrutura, que ao mesmo tempo mantém a individualidade de cada recriação e a faz dialogar, sincronicamente, com todas as outras, acentuada pela natureza do modo estrutural e formal de apresentação próprio do Instagram, sugere, de certo modo, o conceito remoto de museu. Remontando

⁶ A propósito da designação “artista plástico”, note-se que hoje fará mais sentido encarar a pintura distendida a “um campo alargado de intervenção espacial” (Sardo, 2006, p. 13).

aos “quartos-maravilha”, já então, na sua génese, os museus consistiam num espaço de abertura progressiva das coleções privadas ao “público”. Logo cedo, os museus adquirem uma vocação pedagógica, no sentido em que propiciam a popularização do conhecimento e da experiência estética. Como diz Avelar, “a banalidade da «nossa convivência com a arte» só é possível devido à existência de uma instituição, o Museu” (Avelar, 2018, p. 430). Esta ação didática, em *Tussen Kunst*, desenvolve-se, não só através da popularização das obras originais recriadas, como também pelo modo como se exibem criativas interpretações, potenciadoras de um novo olhar sobre essas mesmas obras. Uma das estratégias de apropriação, e de releitura, adotadas, consiste em substituir ou acrescentar elementos, num modo simultaneamente disruptivo e anacrónico. Disruptivo, uma vez introduzidos novos elementos na composição, por acréscimo ou em substituição dos originais, desenquadrados da estrutura sintática da obra, de que é exemplo o brinco, na figura feminina retratada, do qual pendem bilhetes de espetáculo, no caso de uma das recriações de Vermeer (*A rapariga com um brinco de pérola*, 1665), ou a versão criada por Elizabeth Ariza e pela sua filha da pintura *La Blanchisseuse* (1761), do francês, Jean-Baptiste Greuze, sugestiva de uma ambiência doméstica similar, embora recriada com novos e inusitados objetos. Anacrónico, no sentido em que a substituição de objetos ou elementos da composição originais por novos objetos domésticos, tais como o papel higiénico, o aspirador ou o estendal da roupa, transporta a ambiência recriada para o presente histórico, o tempo da “enunciação que encerra também memórias de anteriores perceções...” (Avelar, 2018, p. 438). Entendendo-se que perante a imagem nos deparamos, necessariamente, com o tempo, como afirma Didi-Huberman (2000), no seu ensaio *Devant le temps*, é interessante observar que em *Tussen Kunst* se interessa, por um lado, a possibilidade de uma releitura histórica da obra original, questionadora da sua própria estrutura espaço-temporal, por outro, a arqueologia da experiência do presente, partilhada entre o criador e o observador. Esta interseção é evidenciada e enfatizada pelas estratégias de apropriação — disrupção e anacronia — já referidas, suscitando um dado efeito tensivo. Arriscamos deslocar o seguinte excerto de Avelar para esclarecer, por similitude, uma tal estratégia discursiva:

a dinâmica do tempo, sendo endógena à imagem e à experiência do seu encontro com o espectador, não tem tanto a ver com a fatia de tempo que o referente representa e com aquilo que é representado, como defendia Lessing, mas sim com a estratégia da sua representação, com os índices do passado e do presente, e com a tensão entre ambos, existentes num determinado microcosmo. (Avelar, 2018, p. 436)

Os detalhes escolhidos para efeito de recriação, uma vez que cada nova composição parte de uma visão percetiva (e, como tal, seletiva) da imagem original, convidam-nos a uma reapreciação da obra refeita. A relação diacrónica entre cada nova proposta criativa e o seu modelo é, assim, reveladora de novas possibilidades de valoração compositiva de cada elemento, na sua articulação com todos os signos que constituem a estrutura de conjun-

to. Subitamente, as expressões corporais e faciais da réplica performativa de Guernica, de Picasso, convidam-nos a regressar ao quadro original para melhor observar as correspondentes figuras retratadas, e a reconstituição de Irena Ochódzka (figurando um corpo feminino, sentado, estranhamente a braços com um aspirador), de uma escultura grega em mármore, datada do terceiro milénio antes de Cristo, desperta a nossa atenção sobre o detalhe inusitado da forma que acompanha a pose da figura original. Acresce que a relação sincrónica, por sua vez, entre as diferentes recriações, é produtora de uma nova textura discursiva, transversal e partilhada, onde se pode ler a expressão de uma experiência vivida a uma escala global, em fase de quarentena, motivada pela pandemia COVID-19, bem como, numa segunda camada de sentido, a expressão de códigos culturais e estéticos que conferem visibilidade, e como tal valoração, a um dado conjunto de artistas, obras, suportes ou géneros, muitas vezes transformando os modelos em composições, visuais e performativas, trans-tipológicas: naturezas mortas replicadas sob a forma de retratos, obras figurativas recompostas com formas abstratas, composições bidimensionais convertidas em composições escultóricas, etc.

Popularização da arte e educação para a arte/literacia artística

Um dos traços das pós-modernidades, ou do capitalismo tardio, segundo Jameson (1998, pp. 24-25), é o desaparecimento da “antiga fronteira (caracteristicamente modernista) entre a alta cultura e a chamada cultura de massas ou comercial”. A emergência, a partir dos anos 50, do kitsch, da cultura *Reader’s Digest*, da publicidade, das séries televisivas, da “paraliteratura” ou do cinema de Hollywood de série B, entre outros exemplos apresentados por Jameson (1998), expressa de forma evidente a integração da produção estética contemporânea no sistema de produção de mercadorias em geral. A sociedade de consumo (Baudrillard, 1995), apoiada na esteticização das mercadorias (Haug, 1996/1971), incorpora os artefactos artísticos, nivelados pela sua transversal condição de circulação, mercantilização e valoração. Em *Tussen Kunst*, obras de Vermeer, Klint ou Mondrian prestam-se a modelos de novas reinvenções criativas, a referentes pictóricos traduzidos em novas linguagens, plásticas e performativas. A sua disseminação, por via de uma conta pública, reforça a popularização das obras de arte originais, contribuindo ainda para a acessibilidade e a literacia artística dos públicos, aproximando-os de obras que de outro modo se exibem em contextos museológicos:

o projeto foi um raro exemplo de arte visual que atravessou a ampla consciência cultural a uma escala massiva. E mais do que isso, tal aconteceu de um modo que parece demonstradamente inclusivo, comunal, e educacional – adjetivos que aparecem nos discursos respeitantes à missão em quase todos os museus. (Dafoe, 2020, 3§)

Ainda que já há muito se tenha vulgarizado o consumo de reproduções de obras de arte através da internet, não sendo este projeto desse ponto de vista inteiramente inovador, trata-se, no caso de *Tussen Kunst*, de mais do que uma simples reprodução. Cada obra de arte original é recriada, o que significa que é reinterpretada, muitas vezes de modo surpreendente — “O entendimento público da história de arte foi surpreendentemente sofisticado” (Dafoe, 2020, 1§) —, transformada em forma de expressão psicossocial, deslocada para um espaço-tempo presente que nela ressoa exuberantemente, sobrepondo uma nova camada de sentido. A linha que separa a interpretação da obra, a sua explicação e a compreensão, para usar a terminologia de Ricouer (1976/1987), e o processo de recriação semiótica infinita é difuso. Os intérpretes são, neste caso, verdadeiramente criadores, podendo perguntar-se a partir de que ponto deixamos de observar uma simples reprodução e passamos a observar um exercício de trans-arte. Improvisando composições visuais suportadas por objetos tais como papel higiênico, latas de conserva, toalhas de banho ou telemóveis, e prestando-se o corpo próprio ou aquele dos coabitantes do espaço doméstico a compor um quadro estético singular, sugestivo de uma obra de arte famosa, os criadores de *Tussen Kunst* expressam e partilham assim a sua experiência psicoemocional quotidiana, em fase de confinamento obrigatório. Tendo a iniciativa sido despoletada em reação a um sentimento de tédio, segundo a sua mentora, é interessante observar o quanto esse mesmo sentimento pode ser gerador da imaginação criadora (Bachelard, 1988).

É igualmente interessante assistir à livre deslocação de sentido, das obras originais para as obras recriadas, e ao processo de ressignificação que em *Tussen Kunst* é estimulado. Partindo da obra *O Grito*, de Munch, por exemplo, uma das obras frequentemente recriadas, podemos decalcar aqui as oportunas palavras de Jameson (1998) para ilustrar o quanto uma dada estrutura significante pode ser sujeita a apropriações reatualizadas de significação:

o quadro de Edvard Munch *O Grito* é, claro está, uma expressão canónica dos grandes temas modernos da alienação, a anomia, a solidão, a fragmentação social e o isolamento, um emblema quase programático do que poderia chamar-se a época da angústia. (Jameson, 1998, p. 33)

Associado o expressionismo ao modernismo, na assunção de que a arte serve a mediação entre um mundo interior e um mundo exterior, cindidos entre si, será relevante salvaguardar que, na transmodernidade, ressurgem um novo realismo expressivo, caracterizado pela mistura de tonalidades perceptivas. Os *gritos* de *Tussen Kunst*, recriados e exibidos nas redes sociais, movimentam-se entre a paródia e a expressiva dramatização de uma particular realidade psicossocial, entre o retrato da vida privada, e mesmo íntima, e o seu entrelaçamento com a exposição pública, denotando uma difícil convivência dos indivíduos com a sua própria metafísica interior-exterior. Abruptamente catapultados para um universo entre portas, redes-

cobrem-se a si mesmos enquanto seres (re)co-constituídos nos espaços virtuais de socialidade, em muitos casos espaços vitais do ponto de vista da sua integridade identitária.

Referências

- Avelar, M. (2018). O tempo e o texto – anacronia e trans-memória. In M. Avelar, *Poesia e Artes Visuais. Confessionalismo e Écfrase*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Bachelard, G. (1988). *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1955/1992). A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica. In W. Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Beuys, J. (2010). *Cada homem um artista*. Porto: 7 Nós.
- Dafoe, T. (2020, 6 de agosto). A new book collects the best recreated artworks from the #Getty-Challenge—and reflects on why the project resonated so much. The public's understanding of art history was surprisingly sophisticated, it turns out, *Artnetnews*. Retirado de <https://news.artnet.com/art-world/getty-challenge-book-1900276>
- Didi-Huberman, G. (2000/2017). *Diante do tempo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Dye, R. (2006). *Pastiche*. Londres: Routledge.
- Haug, F. (1971/1996). *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Editora Unesp.
- Jameson, F. (1998). *Teoría de la postmodernidad@d*. Madrid: Editorial Trotta.
- Lévi-Strauss, C. (1976). *O pensamento selvagem*. São Paulo: Nacional.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Richter, H. (1993). *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Edições Martins Fontes.
- Ricoeur, P. (1976/1987). *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70.
- Sardo, D. (Ed.) (2006). *Pintura redux. Desenvolvimentos na última década*. Fundação de Serralves/Jornal Público.
- Serrão, V. (2008). *A trans-memória das imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa, (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Edições Cosmos.

A espera: o *Deserto dos Tártaros* de Dino Buzzati

Viviane de Almeida, junho de 2020

Janelas: uma palavra que alcançou, em tempos de pandemia, o estatuto de universo. Mais do que um objeto, com especificidades próprias e materiais, janela é salto, ponte entre presente e futuro. Entre janelas, a sociabilidade, o passeio, a comunicação foi conservada – por sobrevivência.

A rua, o espaço público, deslocizou-se do terreno, de pedras e calçadas, e foi suspensa para quadrados – abertos para o mundo – dispostos em edifícios diversos de tamanho e estilo. As varandas comprometeram-se a expandir a sua utilidade. Em suma, a sua essência.

A plasticidade de objetos, lugares e pensamentos, foi esticada e reinventada à exaustão. Ideia, de resto, já enunciada em ano cheio, dois mil, limítrofe como o corrente pelo poeta Manoel de Barros: é preciso “desinventar objetos” (2016, p. 15).

Em contexto de pandemia, janelas e varandas foram reinventadas. Mas com a dilatação do tempo, em que o que se confinou almeja pela saída, há uma palavra que permanece imutável: a espera.

Espera e expectativa mesclam-se, misturam-se e criam caminho para uma aproximação maior à cultura, à arte. O escritor Gonçalo M. Tavares pergunta-nos no *Diário da Peste*, “que notícia tatuarias na testa para que todos lessem” (2020, §7). Talvez não uma notícia, mas uma palavra: espera. Numa dupla significância: de conter o outro (espera!) e de proteção do coletivo. Esperamos.

É esse o fio que encadeia o oficial Giovanni Drogo, protagonista do romance de Dino Buzzati, *O deserto dos Tártaros*. Giovanni ruma à Fortaleza

Bastiani.

Uma relação com o espaço mediado pela *ambiguidade*. Decide ficar, embora tenha decidido sair. A misteriosa fortaleza é atração em forma de promessa.

Giovanni Drogo está contaminado. Bastiani, a magnética fortaleza, hipnotizou-o.

Dentro de fortalezas privadas, ensaiamos os primeiros passos para o encontro com os destroços de tempos ainda suspensos. Assim, como as varandas e janelas. Sentinelas, somos guardiões das “senhas e contrassenhas” (Candido, 2010) para a rotina diária de nossas fortalezas: os *tártaros* do deserto, invisíveis, são o vírus dos dias que passam a conta gotas.

Em camadas sobrepostas, como o *palimpsesto*, reconstruímos as expectativas, mantendo uma fina película de transparência que revela uma linha de transmissão de sentimentos difusos. Calcada na supressão do tempo e do espaço, garante a sensação de uma continuidade: “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até ao fim dos textos” (Genette, 2010, p. 7).

Pressupõe-se a finitude? Talvez, não. Exercita-se a espera. Giovanni Drogo “deita mais um olhar para fora da janela, uma olhadela muito breve para arrecadar o seu derradeiro quinhão de estrelas” (Buzzati, 2005, p. 254).

De soslaio, olhamos pelas varandas e janelas, e redefinimos a *senha e contrassenha* para sair.

Referências

- Barros, M. (2000). *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Record.
- Buzzati, D. (1984). *O deserto dos tártaros*. Amadora: Cavalos de Ferro Editores.
- Candido, A. (2010). *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre Azul.
- Genette, G. (2010). *Palimpsestos: A literatura de segunda mão* (pp. 11-23). Belo Horizonte: Edições Viva Voz.
- Tavares, G. M. (2020, 10 de maio). Diário da Peste. A informação é o fogo do século e o século está frio. *Expresso*. Retirado de <https://expresso.pt/opinioao/2020-05-11-Diario-da-Peste.-A-informacao-e-o-fogo-do-seculo-e-o-seculo-esta-frio>

O poder das projeções em paisagens urbanas e suas representações no Instagram

Alessandra Nardini, maio de 2020

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem.

(Mitchell, 2015, p. 167)

As redes sociais são novos territórios em que as pessoas podem postar fotografias que retratem os seus cotidianos, jornais podem divulgar notícias e projetos com diversos fins podem divulgar suas iniciativas, criando uma rede colaborativa de visibilidade e interação. A pandemia da Covid-19 gerou aborrecimentos e propiciou ansiedade para muitas pessoas, que ainda não compreenderam como voltaremos para a "normalidade".

De nossas casas, vemos tudo acontecer através de televisores, computadores e telemóveis. O perigo iminente do Coronavírus fez com que muitas sociedades vivessem em isolamento social por tempo indeterminado. No Instagram, entre um emaranhado de fotografias, vejo iniciativas que tranquilizam corações e informam a população. "A esperança equilibrista"¹ ganhou as paredes de Copacabana e do Botafogo, no Rio de Janeiro (Brasil), e chegou em diversas localidades através do #Projetemos² no dia 05 de maio. E, antes da esperança ganhar estas partes, o Rio de Janeiro viu um pedido de casamento: "Isabella, vamos ficar de quarentena juntinhas para sempre. Casa comigo?"³. Nas lembranças especiais do dia 29 de abril, vemos mais uma declaração de amor: "tenho um coração à parte só para te amar"⁴.

¹ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_zT--tnI5-/?utm_source=ig_web_copy_link

² Retirado de <https://www.instagram.com/projetemos/>

³ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_yXNVknGPA/

⁴ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_ivPPunmbJ/?utm_source=ig_web_copy_link

Passando os dedos pelo telemóvel, vemos as contínuas postagens do #Projetemos. Em Belo Horizonte, Minas Gerais (Brasil), uma homenagem aos falecidos que não conseguiram vencer a luta contra a Covid-19: “Não há quem goste de ser número, gente merece existir em prosa”⁵. Jornais brasileiros noticiam o poder das projeções. Uma técnica de arte urbana que está tomando as fachadas dos edifícios mais altos das grandes cidades brasileiras à noite. Mesmo com o distanciamento social, as pessoas não deixam de se manifestar, principalmente no que discerne ao âmbito político dos países. Uma forma de resistência ao governo de Jair Bolsonaro, Presidente do Brasil que está se destacando no cenário mundial por sua omissão em relação ao combate do Coronavírus, (re)nasce neste contexto socioeconômico e cultural. A defesa do SUS⁶, Sistema Único de Saúde brasileiro, é uma das temáticas projetadas.

New York também pode ser vista durante o isolamento social, fazendo das projeções uma forma de manifesto em defesa da saúde. “For you! For them! For us! Stay inside. Victory begins at home”⁷. Com um número alto de casos de Covid-19 e de óbitos nos Estados Unidos, o apelo ganhou as paredes da cidade e pode ser visto pelo Instagram no @the.illuminator. Pelas paredes de NYC, vemos também apelos à proteção de algumas minorias: “Protect migrant & refugee detainees from Covid-19”⁸. Observando as postagens do @the.illuminator percebo o caráter político implícito destas manifestações. Em 04 de junho de 2019: Cancel Trump⁹ no Parlamento do Reino Unido. As imagens destas projeções viajam o mundo, sem limitações de tempo e de espaço. É o poder da tecnologia e da imagem, em constante interseção, dando voz às sociedades contemporâneas através dos projetores.

A força da imagem é um convite para confrontá-la, expô-la e aclamá-la. Mitchell (2015, p. 170) faz uma crítica à forma como a cultura visual pode ser tendenciosa. Como críticos(as), corremos o risco de interpretar as imagens sempre como uma estratégia direta de intervenção política. No que discerne ao “poder das imagens”, é preciso compreender que elas também podem ter um valor mais singelo do que supomos. Pensando nesta reflexão de Mitchell (2015), busquei compreender o que estas projeções realmente querem.

No dia 06 de maio, conheci Mozart. Mozart é um VJ (*video jockey*) que vive em Recife, Pernambuco (Brasil). Seu trabalho está relacionado ao turismo livre. Com projeções, o artista faz interferências nos cenários turísticos da cidade. Em nossa videoconferência que aconteceu na plataforma digital Zoom, Mozart me contou como surgiu a ideia do #Projetemos. Com

⁵ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_w-jfmHT8f/?utm_source=ig_web_copy_link

⁶ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_D5w1SH09Y/?utm_source=ig_web_copy_link

⁷ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_KwWyGjEqx/?utm_source=ig_web_copy_link

⁸ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_KwbIVDE4M/?utm_source=ig_web_copy_link

⁹ Retirado de https://www.instagram.com/p/ByS0uZTFxaf/?utm_source=ig_web_copy_link

seus trabalhos limitados durante a pandemia da Covid-19 no nordeste brasileiro, Mozart buscou formas de informar a população e se manifestar artisticamente. “Não posso sair de casa, mas a minha luz e a minha informação podem sair da janela, alcançando outras pessoas”, disse Mozart.

A proposta do #Projetemos se baseou em uma criação de redes colaborativas entre VJs e voluntários(as) que queriam levar mais informação para as pessoas ao redor do mundo. Hoje, a iniciativa conta com mais de 200 projeccionistas espalhados em diversas localidades. Brasil, Estados Unidos, Itália e Portugal estão conectados diariamente nesta rede, discutindo pautas e compartilhando informações para que os trabalhos de projeção aconteçam. Mozart me contou que as projeções são um ato político e um fenômeno artístico. Falamos sobre o poder do alcance e sobre a estética do projeto. A ideia é sublime, como reforçou o artista entre sorrisos e preocupações com o avanço da Covid-19 no Brasil. Trata-se de alterar a paisagem dos horizontes. Mesmo que os artistas não consigam ver o alcance real de suas projeções durante a execução, os registros fotográficos de outras pessoas mostram a imensidão das transformações que acontecem nas paisagens dos grandes centros urbanos.

Jornalistas, movimentos sociais e pessoas que nunca projetaram começaram a demonstrar muito interesse pelo projeto no último mês, e isto está intensificando a ação que surgiu pela necessidade de divulgar “informação contra a pandemia”. As projeções que retratavam “Os inumeráveis”¹⁰ ganharam visibilidade internacional. A ação que busca humanizar o extenso número de mortes no Brasil, ressalta que todas as vidas importam: “A melhor amiga de infância de qualquer um em cinco minutos. Érika Regina, 39 anos, vítima do coronavírus em São Paulo, não é um número”¹¹.

Mesmo com as críticas de alguns vizinhos que foram até a casa de Mozart perguntar sobre as projeções que julgavam desnecessárias, ele continua seu trabalho. Com mensagens que reforçam a necessidade de permanecermos em casa, ele conseguiu transformar até mesmo a região em que vive. Algumas crianças que antes estavam acostumadas a brincar nas ruas, já estão em casa. A intenção de projetar discursos bons e honestos prossegue.

Concluo que a rede de projeccionistas livres e os retratos postados no Instagram, querem se posicionar politicamente através da arte e dos inúmeros aspectos que a cultura visual dispõe para isto. As fotos que retratam estas projeções desejam ser vistas e, acima de tudo, querem ser escutadas. Esta seria uma tarefa impossível para imagens tão silenciosas e imóveis? Acredito que não, pois a linguagem colabora neste aspecto e as letras ganham protagonismo (Mitchell, 2015, p. 184).

Foucault (2017) aborda o poder como uma prática social construída ao longo da história da humanidade, deslocando-o da concepção de que está concentrado apenas nas mãos do Estado, como força controladora.

¹⁰ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_2Wj3hAqDb/?utm_source=ig_web_copy_link

¹¹ Retirado de https://www.instagram.com/p/B_w-jfmHT8f/?utm_source=ig_web_copy_link

Segundo o autor, é preciso observar um outro aspecto do poder. Ele pode sim ser usado como forma de repressão, exclusão e censura. Porém, cada luta que travamos no nosso cotidiano se desenvolve em torno de um foco particular de poder, principalmente as lutas de resistência. O poder é capaz de permear as sociedades e produzir discursos. É capaz também de ser expressão, induzindo ao prazer e às formas do saber. As lutas de resistência como formas de micropolítica são compostas por “gestos, atitudes, hábitos e discursos”. Considero o poder, neste contexto, um produtor de novos saberes e de novas maneiras de viver. E isto norteia, em especial, as expressões artísticas que são atos políticos que acontecem nos centros urbanos, principalmente em subúrbios, como é o caso do #Projetemos, que pede “mais amor”¹² neste período tão crítico para o mundo.

Referências

- Foucault, M. (2017). *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
Mitchell, W. J. T. (2015). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica.

¹² Retirado de https://www.instagram.com/p/B_TXiUKnc7u/?utm_source=ig_web_copy_link

Da janela do meu quarto: retrato de uma vista perdida

Zara Pinto-Coelho, abril de 2020

Para Gregor Samsa, na obra *A metamorfose* de Franz Kafka, a janela é o único meio de comunicação com o mundo exterior. À medida que Gregor se vai mesclando com o quarto, a sua irmã, Greta, precisa de abrir a janela para não ficar confinada à realidade que não consegue aceitar. Entra no quarto, mas sempre movida pela compulsão de manter contacto com a normalidade do exterior.

Da mesma forma, no conto intitulado *A janela para a rua*, do referido autor, a janela é o único lugar através do qual o protagonista pode ver o mundo e sentir que está vivo. Se por um lado a janela estreita a visão que tem do mundo, resultando daí um pessimismo face ao mesmo, por outro, essa mesma janela é um meio através da qual entra a luz, ou seja, a vida e a esperança. É a janela pela qual ele pode ver a rua e o céu que o mantém ligado à vida e à solidão. Sem o lá fora, o seu isolamento não tem sentido.

Num momento em que #EstamosTodosaOlharParaaRuadaJanela, em um movimento incitado por uma ausência (a cidade morta) e impulsionado por um fantasma de um ideal perdido (Bailly, 2013), no qual o outro começa a existir para nós, a fronteira torna-se um lugar privilegiado para repensar a forma como nos relacionamos com o tempo, com o antes e o depois, a partir das questões do agora.

No agora, conjuga-se a ilusão de um tempo sem espera, inscrita no princípio do funcionamento contínuo de que fala o livro *24/7* de Jonathan Crary (2018), com a ideia de longos blocos de tempo passados exclusivamente enquanto espectador. É como se vivêssemos um tempo sem intervalos

num qualquer intervalo do tempo, que experienciamos como um tempo em suspenso, morto, improdutivo, de sono forçado, enquanto esperamos pela experiência de comunidade, por um tempo partilhado em comum.

Neste intervalo de espera, como nos apropriamos do tempo, o tempo que sobra, o tempo com espera?

Sob o princípio do funcionamento contínuo da sociedade 24/7, o passar do tempo, em vez de ser um horizonte de oportunidades e de abertura, tende a ser construído como algo que precisa de ser consumido ou preenchido para evitar o tédio, a repetição, o medo do vazio que nos cerca (Svendsen, 2006, p. 4). O tempo com espera, o tempo que sobra, inquieta-nos e impulsiona-nos para o consumo de “coisas novas e pessoas novas para quebrar a monotonia da mesmice” (Svendsen, 2006, p. 43). Mas o novo, como refere Adorno (1995), produzido em laboratório e orquestrado para nos entreter e assim fazer espantar o tédio, ou para nos devolver a sensação perdida de controlo, converte-se no costumeiro *sempre-igual*, num ciclo de eterno retorno do antigo.

Esta atrofia, esta incapacidade de nos apoderarmos do tempo, e o medo do vazio que nos cerca, não precisam necessariamente de serem vividos deste modo. Os tempos mortos de espera podem ser vividos em si mesmos, de forma autónoma.

“Um mundo que não espera”, lembra-nos a voz off do filme *Espera* do brasileiro Cao Guimarães, “não delira, não sonha”. Nos tempos mortos de espera, podemos exercitar as qualidades da paciência, da escuta do outro e do olhar. Olhar, explica José Gil, é entrar na “atmosfera das pequenas perceções” (Gil, 1996, p. 52).

Agora que #EstamosTodaOlharParaRuadaJanela, neste espaço de fronteira ou território de devir, é tempo de procurar para lá da margem do quadro e de nos perdermos nesse espaço de força, potência e intensidade imanente. Ouçamos Kafka no conto *A janela para a rua*:

quem leve uma vida solitária e tenha de vez em quando a necessidade de algum tipo de contacto, quem, atento às mudanças de hora do dia, mudanças de clima, das relações profissionais e afins, queira ter um simples braço, um qualquer a que se possa agarrar – uma pessoa destas não conseguirá aguentar muito tempo sem uma janela que dê para a rua. E se esta pessoa por acaso não estiver à procura de nada e apenas se aproximar do parapeito, como um homem cansado, para passear os olhos, e não quiser olhar e incline a cabeça um pouco para trás, então, nesse caso, os cavalos lá em baixo arrastá-lo-ão consigo no seu cortejo de carruagens e barulho e assim finalmente em direcção à harmonia humana. (Kafka, 2004)

Enquanto a música durar, não há passado nem futuro. Há a imediatez e a intensidade do momento presente de transição entre o desejo e o vazio.

Referências

- Adorno, T. W. (1995). Tempo livre. In T. W. Adorno, *Palavras e sinais: modelos críticos* (pp. 70-82). Petrópolis: Vozes.
- Bailly, J.-C. (2013). *La phrase urbaine*. Paris: Seuil.
- Crary, J. (2018). *O capitalismo tardio e os fins do sono*. Lisboa: Antígona.
- Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e meta-fenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Guimarães, C. (Realizador). (2018). *Espera* [Filme]. Brasil: Aline X.
- Mendes, J. (Ed.). (2004). *Os contos de Franz Kafka*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Svendsen, L. (2006). *Filosofia do tédio*. Rio de Janeiro: J. Zahar.

Transformações e continuidades em tempos de Covid-19

Alessandra Nardini, abril de 2020

Da janela do meu quarto (e atual ambiente de trabalho), vejo as mudanças climáticas da Primavera. Tempos transformadores e enigmáticos. O significado desta estação que simboliza a alegria, se transforma em uma sensação real, com a ajuda do sol e da natureza. “Nas casas vizinhas vejo pessoas tomando sol no dia-a-dia. As crianças brincam por alguns momentos e continuam colocando seus desenhos de arco-íris nas janelas. Algumas pessoas estão em pátios e terraços para fazer seus exercícios físicos. É possível escutar conversas e risadas durante as noites frias. São tempos de adaptação” (*excerto de diário de campo, 13 de abril de 2020*).

“Fui interrompida pela minha própria curiosidade. Na Praceta Amândio Ferreira Pinto, alguns vizinhos saíram de suas casas com instrumentos musicais e, respeitando o distanciamento de 2 metros de proteção, cantaram “Parabéns”. Um dos moradores está comemorando mais um ano de vida. O isolamento social não impediu que encontrassem uma forma de felicitá-lo”. Enquanto eu “invento”, tentando escrever sobre um mundo já existente, estas pessoas que também vivem na Praceta Amândio Ferreira Pinto, buscam formas de darem continuidade às suas vidas e aos seus vínculos de sociabilidade (excerto de diário de campo, 15 de abril de 2020).

O que desperta minha curiosidade neste momento é que vemos a mobilização tecnológica capturar ainda mais a nossa existência. A complexidade inerente do ser humano está tomando outras formas, como deve ser de fato. As pessoas estão mais presentes no meio virtual e tentam retratar seus cotidianos em isolamento social. Nas redes digitais, inúmeros pedidos

de “fiquem em casa”. Os média, preocupados em noticiar constantemente o avanço da pandemia da Covid-19, tentam levar à população entretenimento. Festivais e apresentações musicais são anunciados constantemente, como foi o caso do Varandas¹, que aconteceu em Portugal no dia 29 de março, e as *lives* do YouTube que estão acontecendo no Brasil. Na Itália, vídeos de apresentações musicais com a canção *Bella Ciao*, símbolo da Resistência Italiana contra o fascismo na 2ª Guerra Mundial, são postados constantemente. Em meio às transformações vivenciadas no cotidiano das sociedades contemporâneas, nos deparamos com modificações contínuas, como explicou Perniola (2005).

A Itália e o isolamento social na pós-modernidade me lembram Gianni Vattimo e suas reflexões acerca de uma possível “sociedade transparente” na pós-modernidade. Vivemos em uma sociedade de comunicação generalizada, mas temos espaços para expor nossas opiniões e mostrar como estamos lidando com as mudanças da contemporaneidade. A pandemia da Covid-19 trouxe uma certa nitidez em relação aos outros espaços que temos para ocupar. Vejo vídeos postados em redes sociais com exercícios físicos e fotos postadas por pessoas que estão lendo seus livros favoritos nas varandas de suas casas. Páginas no Instagram, como a “Visit Portugal” e até mesmo a do Município de Braga, começaram a postar fotos de outras pessoas, reforçando o pedido: “fica em casa”. A *hashtag* subsequente sempre acende a luz da esperança: “vai ficar tudo bem”. Hoje, dia 15 de abril, o artista Banksy fez uma postagem no Instagram. Uma casa de banho, ocupada por ratos que marcavam nas paredes seus dias de quarentena. O artista anônimo, conhecido mundialmente por seus trabalhos nas ruas, também está em casa, em um processo adaptativo de trabalho. São outros espaços e outras formas de ocupação, sem deixar de lado a essencialidade de cada ser?

Referências

- Maffesoli, M. (1997). *A transfiguração do político e a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina.
- Perniola, M. (2005). *Sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel.
- Vattimo, G. (1992). *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água.

¹ Retirado de <https://www.facebook.com/FestivalVarandas/>

Intervalos de (in)comunicabilidade

Helena Pires, março de 2020



Em *Rear Window*, de Alfred Hitchcock, o desenvolvimento da diegese, do princípio ao fim, decorre nos espaços domésticos que as janelas, varandas e pátio, permitem a Jeffries espreitar. Tendo partido uma perna no contexto da sua atividade de fotógrafo, e encontrando-se por isso imobilizado em casa, não resta à personagem principal outra alternativa senão a de se entreter com a observação diária das rotinas dos vizinhos no prédio em frente: a bailarina exercitando-se todas as manhãs, o pianista, a mulher solitária e romântica que insiste em pôr a mesa para dois, decorando-a com velas acesas, a vizinha que faz descer todos os dias a sua adorável cadeliinha, num cesto preso por uma corda, até ao pátio comum...

Os exercícios de ginástica à varanda assumem carácter de rotina. De manhã ou ao final da tarde, a hora de 'apanhar ar na varanda' pontua o cronograma do dia. Individualmente, ou em família, as cenas deste tipo, com variantes, repetem-se: "Um pouco mais tarde, surgem na varanda pai e filha. Fazem exercício físico, coordenando entre si os movimentos. Flexões e estiramentos. De seguida, a filha abandona a varanda e o jovem pai prossegue, saltando à corda durante algum tempo. Por uma fração de segundo, à visão do prédio em frente mistura-se a imagem da coreografia com o Vasco Santana e o Ribeirinho fazendo 'ginástica sueca/cueca', nomeadamente flexões à janela de casa, vestidos de roupa interior branca, em *O Pátio das Cantigas*" (excerto de diário de campo, 21 de março de 2020).

As limpezas transformam-se, por sua vez, em vagarosas práticas de ócio. Os estendais, de feitios variados, acolhem agora roupa lavada com

mais frequência, desde a roupa do corpo e de cama a tapetes ou almofadas colocadas ao sol. Em algumas das varandas observámos que as empregadas de limpeza vão deixando de aparecer à varanda, sendo substituídas, ao que parece, pelos pais e mães que passaram a assumir o comando de todo o tipo de tarefas: “É já fim da tarde e a luz é agora pálida. O indivíduo assume subitamente com um alguidar de roupa que pousa sobre o tanque da varanda. Com modos indolentes, pega cuidadosamente em cada peça, espanando-a ligeiramente e elevando-a junto do nariz, antes de a repousar no estendal. Esta cadeia de movimentos é intercalada volta e meia por breves intervalos, ocupados com o descanso das mãos apoiadas sobre as grades e o passeio do olhar sobre a rua” (excerto de diário de campo, 18 de março de 2020).

O mobiliário de exterior, ao mesmo tempo que coabita com o estendal da roupa, decora uma segunda sala-de-estar: “Em cada varanda o décor difere. Ora se observa um conjunto de mesa e duas cadeiras, ao estilo IKEA ou Leroy Merlin, ora grandes cadeirões de repouso ao ar livre. Um desses cadeirões é do tipo baloiço” (excerto de diário de campo, 17 de março de 2020). Em cada uma das varandas vêem-se crianças e adultos, em diferentes momentos do dia, num entra e sai permanente. Os adultos, ora se sentam simplesmente para estar ou fumar um cigarro, ou muitas vezes para falar ao telemóvel, ora interagem com os filhos, com quem se sentam a uma mesa com jogos de tabuleiro, com quem regam as plantas, em alguns casos, ou com quem simplesmente conversam, tomando conta das entradas e saídas repentinas dos mais pequenos: “Numa das varandas observa-se uma tenda montada, em formato de casinha de bonecas. Duas crianças ainda pequenas, uma delas em idade de gatinhar, passa tempo sem fim a desaparecer e a reaparecer na soleira da ‘porta’ da tenda, arrastando consigo alguns brinquedos...” (excerto de diário de campo, 17 de março de 2020).

Vendo bem, as varandas, distendendo a vida doméstica para o exterior, e prestando-se a um sem número de multifunções, apresentam-se como pequenas praças, locais de encontro entre os membros da família, mas também de partilha com a esfera social de todos aqueles que, ao mesmo tempo que se mostram, vão espreitando o quotidiano alheio, participando de uma espécie de ‘teatro comunitário’ sem encenador ou argumento pré-determinados, embora ligados pela inerência da relação entre palco e plateia que todas as varandas, frente a frente, estabelecem entre si. As novidades do dia-a-dia são presentes oferecidos à visão dos vizinhos, voluntária ou involuntariamente: “Contamos cerca de onze desenhos com o motivo do arco-íris, em alinhamento com as mensagens de esperança do tipo «Vamos todos ficar bem» colocadas nas varandas do país e que têm sido noticiadas pelos media, pendurados nos separadores de acrílico das varandas. Numa das varandas, mãe e filhas penduram com fita-cola, no beiral, os desenhos. Noutra casa, o mesmo motivo desenhado é exposto na janela de casa, virado para o lado de fora. Noutro caso ainda, pode ler-se ‘Sr. Alberto #Vamos todos ficar bem!’. Suponho que se trata do dono do café em baixo, contíguo

ao pátio, frequentemente visitado pelos habitantes do prédio adjacente, que costumam, em tempos de normalidade, passar longas tarde ou manhãs, na esplanada, enquanto os filhos jogam à bola ou andam de patins no pátio” (excerto de diário de campo, 20 de março de 2020).

Cada varanda é um limiar que separa o dentro do fora, a casa da rua, o abrigo seguro, a ‘concha’, como diria Bachelard, em *A poética do espaço*, do risco e do desconhecido. Descobrimos, a propósito, as seguintes palavras de Byung-Chul:

o medo produz-se igualmente no limiar. É um sentimento tipicamente limiar. O limiar é a passagem para o desconhecido. Para lado limiar começa um estado ôntico completamente outro. Por isso, o limiar traz sempre inscrita em si a morte. Em todos os ritos de passagem, *rites de passage*, morre-se para se renascer transpondo o limiar. A morte é aqui experimentada como transição. Quem transpõe o limiar submete-se a uma transformação. (Byung-Chul, 2018, p. 45)

Os limiares que neste micro-ensaio observamos produzem um duplo fenómeno de quase-morte. A transformação da vida quotidiana, operada pela suspensão da vida ativa e do trabalho, deixadas em suspenso fora de portas, por um lado. E a transição da vida privada e íntima, confinada ao interior da casa, para a reinvenção de si e apresentação de si aos outros, ao estilo goffmaniano, no palco em que a varanda se transformou, por outro.

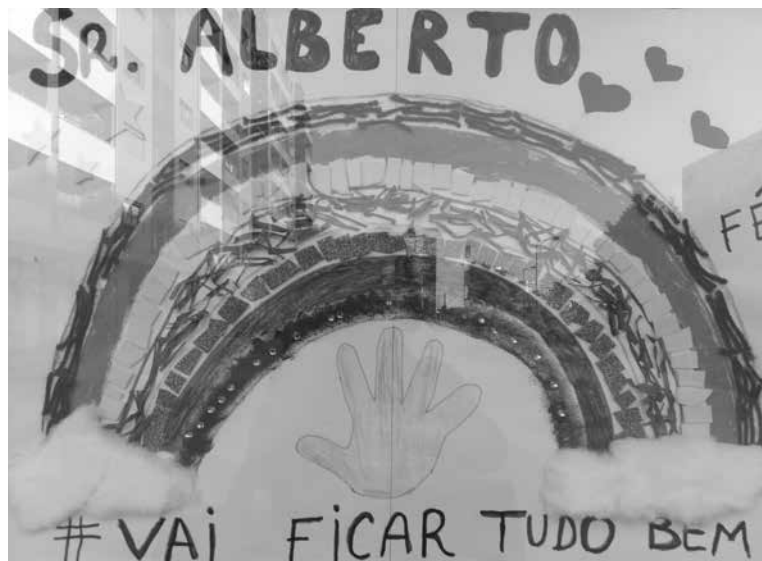
A distância entre os prédios que se encontram frente a frente não permite a audição clara, não mais do que alguns sons surdos e distantes, das paisagens sonoras produzidas pelas cenas observadas. Impera, pois, uma visão muda, entrecortada pelo barulho de um ou outro automóvel que vai passando nas imediações. Ao romper do dia, o silêncio é entrecortado pelo surpreendente cantar de um galo. E ao início da noite destaca-se o altifalante de uma carrinha que passa, vagorosamente, projetando mensagens de apelo ao #FiqueEmCasa. A paisagem sonora remete-nos para uma ambiência apocalítica. Cada família confina-se ao seu micro-universo, apenas quebrado com iniciativas de exceção, como a noite em que, em resposta ao apelo nas redes sociais, no dia 22 de março, saíram à varanda e bateram palmas, uns de modo mais tímido, outros mais entusiasticamente, em agradecimento aos profissionais de saúde.

Estes e outros retratos dos quotidianos observados conduzem-nos a pensar na recriação de sentidos que estes tempos de restrição da vida social propiciam. As imagens que diariamente são divulgadas nas redes sociais e nos média, mostrando performances espontâneas nas varandas, atuações musicais, recitais, etc., dizem bem do modo como os indivíduos reinventam o seu sentido de comunidade. Simultaneamente, parecem enfatizar-se as demarcações, as físicas, mas também as invisíveis, que nos separam. Cada qual ‘cuida dos seus’ e é convidado a promover o distanciamento social. Com este pensamento, somos levados, pela mão de Richard Sennett, a reler o sentido trágico da vida moderna (pós ou trans-moderna,

como quisermos) do qual nos fala o autor em *The fall of public man* (1977). O conceito de 'transparência sem transição' ilustra o modo como erguemos entre nós barreiras invisíveis e intransponíveis, nos mais variados contextos da vida social no quotidiano. Na sua mais recente obra, publicada em 2018, *Building and dwelling*, o autor, recorrendo ao pensamento fenomenológico de Husserl, parafraseia: "Alien, irmão e vizinho. Este trio de palavras define o Outro" (Sennett, 2018, p. 123). O sentido da estranheza e da impermeabilização ao outro, a melancólica solidão dos que estão condenados à intransitoriedade, ou o 'paradoxo do isolamento no meio de um regime de visibilidade', encontra expressão, nomeadamente, na obra pictórica de Edward Hopper. Voltando a Sennett, atente-se na seguinte passagem:

as cidades em que vivemos hoje são fechadas de maneira a refletir o que aconteceu no campo da tecnologia... o crescimento das cidades não produziu muita experiência na forma. O complexo de escritórios, o campus da escola, a torre residencial com um pedaço de verde não são formas amigáveis de experienciar, porque todas são auto-contidas e não abertas a influências e interações externas. (Sennett, 2018, p. 11)

Deixando-nos contaminar pelo pensamento do autor, perguntamo-nos: não são as varandas as formas que melhor metaforizam os liminares invisíveis de *self-containment* da vida social quotidiana? Ao mesmo tempo lugares da vida ativa e tornada visível ao outro, intervalo tanto de *inter-esse*, nos termos de Hannah Arendt, como de incomunicabilidade?



Helena Pires, 2020

Referências

- Bachelard, G., & Danesi, A. d. P. (1996). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Byung-Chul, H. (2018). *A expulsão do outro*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hitchcock, A. (Realizador). (1954). *Rear window*. [Filme]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Sennett, R. (1977/2017). *The fall of the public man*. Nova Iorque: W. W. Norton.
- Sennett, R. (2018). *Building and dwelling. Ethics for the city*. Londres: Penguin Books.

Um olhar que se tornou introspectivo na freguesia de Gualtar

Alessandra Nardini, março de 2020

Há menos de um mês, a rotina de Gualtar mudou. O medo e tensão, espalhados pelo avanço do novo Coronavírus pelo mundo, transformaram a rotina de vida das pessoas. Com o encerramento do edifício que dá lugar ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, noticiado pela rede televisiva no dia 07 de março, a população viu o isolamento social cada vez mais próximo e isto tornou-se cada vez mais perceptível. Em uma segunda-feira, dia em que normalmente as atividades escolares são retomadas após os finais de semana, o campus de Gualtar encontrava-se vazio.

“Na Praceta Amândio Ferreira Pinto, o silêncio. O vento frio e o sol anunciavam que a Primavera estava próxima, as folhas e flores estavam nascendo novamente. Os cafés ao redor da praceta estavam abertos, porém funcionavam com movimento reduzido. O olhar das pessoas que tentavam seguir com suas rotinas denunciava o medo, mas o sorriso de uma atendente do Café Snack-Bar Três Corações mostrava tranquilidade. Ouve-se o sino da Paróquia de São Miguel e os gritos das crianças que ainda brincam nos pátios das escolas da região” (excerto de diário de campo, 10 de março de 2020).

Enquanto os noticiários já discutiam a paralisação das escolas, as crianças continuavam brincando e, mesmo que inconscientemente, tentavam manter uma rotina de vida saudável em espaços coletivos.

“Andando pela N103, estrada que dá acesso à Universidade do Minho, viam-se poucas pessoas. O movimento de estudantes, investigadores e professores indo e vindo para a Universidade reduziu e quase já não há pes-

soas ocupando os espaços públicos. O que acontecerá com estes espaços? E com as pessoas? A resposta me parece incerta" (excerto de diário de campo, 10 de março de 2020).

Na escadaria que dá acesso à Universidade do Minho, localizada ao lado das paradas de autocarros Gualtar I e II, só se via a imprensa. Um cinegrafista estava fazendo imagens de uma instituição de ensino vazia, paralisada pela ameaça de uma pandemia que ainda não era confirmada. "Eram 11:00 horas e alguns ônibus passavam vazios. Ao entrar em um deles, o vazio se tornou mais nítido. Ao invés de pagar pela viagem em dinheiro, optei pelo cartão. Já havia lido recomendações dizendo que, neste momento, o contato com dinheiro deveria ser reduzido pelo risco de contágio. Passamos por três pontos, e o autocarro continuava vazio. As janelas, estavam abertas. Vi que algumas pessoas começaram a entrar no autocarro. Uma senhora estava carregando uma flor, símbolo de vida, mas nos olhos a expressão era de incerteza. O caminho percorrido até o edifício de Administração Regional de Saúde do Norte, situado no Largo Paulo Osório, foi marcado pelo silêncio. Poucas pessoas se falaram e, dentro do edifício, uma quantidade reduzida de senhas eram distribuídas pelo segurança, que explicava a necessidade de evitarmos aglomeração no local. O atendimento era demorado. Algumas pessoas aguardavam na parte interna do edifício, enquanto outras preferiam ficar do lado de fora, afastadas, tomando sol na rua em um dia frio. De volta à parte interna, pessoas utilizando o álcool em gel disponibilizado pela instituição constantemente, portas abertas e o som de tosses. Era possível escutar pessoas se queixando, falando do medo de não conseguirem atendimento no local, pois não queriam voltar em outra data para regularizar seus números de utentes. Angolanos, brasileiros e portugueses. As variações da língua portuguesa quebravam o silêncio no local. O espaço público dedicado a saúde pública continuava ocupado de acordo com sua funcionalidade, de forma heterogênea, mesmo que em escala reduzida" (excerto de diário de campo, 10 de março de 2020).

A Organização Mundial de Saúde (OMS) declara pandemia face ao novo Coronavírus e a mudança de classificação obriga países a tomar atitudes preventivas para combater a Covid-19. Ainda é cedo para saber os efeitos disto em todo o planeta, restaurantes e cafés se mantiveram abertos. A Tasquinha Bracarense, ponto de encontro para muitos estudantes, investigadores e professores da Universidade do Minho almoçarem, estava vazia às 12:00 horas. Este espaço, que sempre esteve cheio neste horário, estava muito vazio. A sensação era estranha. Apenas cinco clientes. A famosa "Rua dos Bares", frequentada por estudantes da UMinho, também estava vazia. Apenas uma mesa do lado de fora, ocupada por duas pessoas que estavam conversando. "Como este cenário universitário ficaria a partir de então? E as transformações propiciadas pela ocupação efêmera destes sítios urbanos, anteriormente tão heterogêneos? Estas questões marcam o começo de uma quarentena e o início de novas formas de transitar e ocupar" (excerto de diário de campo, 11 de março de 2020).

As práticas sociais e culturais das sociedades contemporâneas muda-

ram e os humanos tentam se adaptar ao isolamento social. A comunidade acadêmica, a freguesia de Gualtar, o concelho de Braga e Portugal viram a necessidade de reclusão e adaptação. Com as escolas fechadas, o movimento de crianças e jovens pelas ruas de Gualtar reduziu. As pessoas procuram fazer seus exercícios físicos nas varandas e nos terraços. “Na Praceta, durante alguns dias, houve Aplauso Sanitário. Algumas pessoas saíram nas janelas e varandas às 22 horas durante três dias consecutivos para aplaudir os profissionais da área de saúde que trabalhavam incansavelmente para salvar vidas. Após três dias, o silêncio voltou a reinar na freguesia” (*excerto de diário de campo, 15 de março de 2020*). Algumas pessoas passeiam pelas ruas sozinhas com seus cachorros, outras ainda tentam manter a mesma rotina, como alguns idosos que se encontram em esquinas e na porta de comércios que ainda se mantêm abertos. “Bandeiras de Portugal estão sendo penduradas nas janelas e varandas, assim como desenhos de crianças. Vemos desenhos de arco-íris e mensagens dizendo que tudo ficará bem. As crianças pedem fé e esperança, enquanto a primavera traz o sol e expõe uma natureza cada vez mais bela” (*excerto de diário de campo, 31 de março de 2020*).

Ao propor o conceito de “heterotopias urbanas”, Michel Foucault (2001) explanou sobre a concepção de História, estagnada no decorrer dos séculos, e da necessidade de pensar em fenômenos de ruptura, principalmente voltados para o “tempo e espaço”. Pensar nestes fenômenos é uma forma de reconhecer, no interior da história, tipos de durações diferentes, reforçadas pela heterogeneidade. Se estas durações, permitem que os indivíduos possam ocupar espaços e tempos diferentes, de maneiras diversas, podemos falar de “durações múltiplas”. O isolamento social fez com que espaços públicos se tornassem vazios, mas ressignificou o espaço doméstico. A pandemia do coronavírus mostrou que as transformações dos “espaços e tempos” não param. A casa agora também é escritório, sala de aula, espaço de culto religioso e ginásio. “Aos finais de semana, o silêncio dá lugar para a música. Algumas risadas, conversas e sorrisos podem ser escutados na Praceta Amândio Ferreira Pinto. E, mesmo que a pandemia continue crescendo e deixando milhares de pessoas doentes pelo mundo, a esperança cresce e se torna perceptível na freguesia de Gualtar, assim como a Primavera, estação que anuncia uma época de vida e transformação” (*excerto de diário de campo, 01 de abril de 2020*).

As “durações múltiplas” se entrelaçam e geram transformações cada vez mais nítidas. A ocupação dos espaços, anteriormente definidos pela localização geográfica, principalmente de sítios que permaneceram estáveis ao longo do tempo, como praças, igrejas e outras instituições, deu lugar a formas de ocupação mutantes, espalhadas em diversos lugares (casas), utilizadas múltiplas maneiras (Martins, 2002). O posicionamento do espaço, anteriormente definido pela localização, agora é “definido pelas relações de vizinhança, entre pontos ou elementos, e o seu conceito se torna cada vez mais abrangente do que a concepção demográfica pode propor” (Foucault, 2001, p. 412). O conceito de espaço é mais abrangente que a

concepção demográfica pode propor. “Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamento” (Foucault, 2001, p. 413). A preocupação em retratar sítios vazios da freguesia de Gualtar deu lugar à inquietação de observar as transformações vivenciadas pelas sociedades neste momento de isolamento social e combate à Covid-19, que mostram como o espaço doméstico está cada vez mais heterogêneo, carregado de motivações, desejos e percepções que estão diretamente relacionadas às nossas subjetividades.

Referências

Foucault, M. (2001). *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Martins, C. J. (2002). Utopias e heterotopias na obra de Michel Foucault: pensar diferentemente o tempo, o espaço e a história. In M. Rago; A. J. Veiga-Neto & L. B. L. Orlandi (Eds.), *Imagens de Foucault & Deleuze: ressonâncias nietzschianas* (pp. 84-98). Rio de Janeiro: DP&A.



Autocarro vazio pela freguesia de Gualtar. Alessandra Nardini, 2020

Contributos

Alessandra Nardini Doutoranda em Estudos Culturais, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Mestre em Estudos Culturais pela Universidade Fumec (Brasil). Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (Brasil) e especialista em Roteiro para Cinema e Televisão pela mesma instituição de ensino. Faz parte do grupo de pesquisa Mídia e Narrativa da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais desde 2018. Atualmente é também pesquisadora e gestora de conteúdos do projeto Museu Virtual da Lusofonia do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) e desenvolve investigações no âmbito das indústrias criativas, buscando formas de potencializar a visibilidade das expressões culturais e artísticas de países lusófonos em plataformas digitais. e-mail: nardini.contato@gmail.com

Elaine Trindade Doutoranda em Ciências da Comunicação, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. É investigadora na plataforma de Arte e Cultura Urbana, A Passeio, e no Museu Virtual da Lusofonia (MVL). Ambos, projetos estratégicos do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS). É Mestre em Comunicação e Cultura, na linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolve pesquisas na área da comunicação e da cultura, com especial interesse em questões da lusofonia, na utilização das novas tecnologias de comunicação e na sua integração na cultura contemporânea, fotografias e imagens por dispositivos móveis, Google Street View e Google Earth. e-mail: elainetrindade@gmail.com

Evrípidis Zantides Professor de Comunicação Gráfica e Visual no Departamento de Multimídias e Artes Gráficas da Universidade de Tecnologia do Chipre. Suas atividades profissionais incluem a apresentação de trabalhos de pesquisa em várias revistas e conferências internacionais sobre semiótica, educação em design gráfico, tipografia e comunicação visual. Tem participado, com trabalhos destacados, em bienais de arte e de design gráfico e outras exposições internacionais. Também está envolvido como revisor em revistas científicas, em comitês educacionais, de conferências e de avaliação de arte e design. É delegado na Associação Tipográfica Internacional (ATypI), bem como na Associação Internacional de Estudos Semióticos (IASS-AIS). É fundador e diretor do Laboratório de Semiótica e Comunicação Visual da Universidade de Tecnologia do Chipre (www.svclab.com). e-mail: evripides.zantides@cut.ac.cy

Fábio Marques Doutorando em Estudos Culturais, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Mestre em Comunicação, Arte e Cultura, por esta mesma instituição, e graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (Brasil). Atualmente é investigador ligado ao projeto Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana – e desenvolve pesquisa na área da comunicação e dos estudos culturais, com especial interesse em torno da música popular e sociedade. e-mail: ffreitasmarques@gmail.com

Francisco Mesquita Docente na Universidade Fernando Pessoa, nas áreas da Publicidade, Design, Criatividade e Inovação. Pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Arte, da Universidade de São Paulo; Doutor e Mestre pela Universidade do Minho e Licenciado pela Universidade Fernando Pessoa. Para além da docência, tem desenvolvido um percurso dedicado à Publicidade, ao Design Gráfico e às Artes Plásticas, cruzando várias áreas, entre elas o design, a poesia e “pigmentos inteligentes”. Recentemente, estendeu a sua atividade à edição livreira. É Vice-Coordenador do GT Publicidade e Comunicação da SOPCOM. e-mail: fmes@ufp.edu.pt

Helena Pires Professora Associada no Departamento de Ciências da Comunicação, no Instituto de Ciências Sociais, da Universidade do Minho. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, na área de Semiótica da Comunicação, pela Universidade do Minho, em 2007. Ensina nas áreas de Publicidade, Arte e Comunicação, tendo participado, nos últimos anos, na Direção do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, da Universidade do Minho, onde também tem lecionado. Tem publicado e desenvolvido trabalho de investigação sobre semiótica da paisagem (urbana), bem como no âmbito da comunicação e cultura visual. É co-coordenadora da Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana (CECS, Universidade do Minho). e-mail: helena.pires538@gmail.com

João Sarmento Professor Auxiliar no Departamento de Geografia da Universidade do Minho desde 1999. Defendeu o seu doutoramento em Geografia pela University College Cork, Irlanda (2001) e a agregação pela Universidade de Lisboa (2014). Publicou extensivamente nos campos da Geografia Cultural, Estudos Pós-coloniais,

Estudos de Turismo, Estudos Urbanos e Pensamento Geográfico. A sua pesquisa concentra-se em Portugal, África, Oriente Médio e Ásia Central. Lecionou em mais de 20 universidades diferentes em todo o mundo. e-mail: j.sarmento@geografia.uminho.pt

Jorge Palinhos Doutor em Estudos Culturais pela Universidade do Minho. É escritor, dramaturgo, investigador e Professor Adjunto na Escola Superior Artística do Porto. Obras suas já foram apresentadas e/ou editadas em Portugal, Brasil, Espanha, França, Países Baixos, Bélgica, Alemanha, Suíça, Sérvia e Estados Unidos da América. e-mail: jpalinhos@estc.ipl.pt

Madeleine Müller Stylist e produtora de moda com diversas publicações em editoriais e catálogos de moda. É Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade Fernando Pessoa, especialista em Moda, Consumo e Comunicação e graduada em Ciências Jurídicas e Sociais, ambas pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS). É professora de Moda na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM) e pesquisadora do Coletivo Viés, vinculado ao NMS - Núcleo de Moda Sustentável da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. e-mail: madeleine.muller@gmail.com

Maria da Luz Correia Doutora em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Minho e em Sociologia, pela Université Paris Descartes – Sorbonne. É atualmente Professora Auxiliar no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas na Universidade dos Açores. Investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, tem publicado na área da cultura visual, da teoria da imagem e da história da fotografia. e-mail: mariadaluzcorreia@gmail.com

Pedro Portela Doutor em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Minho, em 2015, é Professor Auxiliar da Universidade do Minho, onde ensina unidades curriculares ligadas à sonoplastia, audiovisuais, públicos e práticas mediáticas. Centra a sua investigação nos estudos radiofónicos e de som, particularmente nos fenómenos interativos entre a rádio e as audiências, medindo níveis de consumo e de participação na sonoesfera digital. Dinamiza o programa “O Domínio dos Deuses”, emitido à segunda-feira na Rádio Universitária do Minho. e-mail: pedroportela@ics.uminho.pt

Ricardo Campos Mestre em Sociologia e Doutor em Antropologia Visual. É investigador integrado (Investigador FCT) no CICS.Nova (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) e professor convidado no Mestrado em Relações Interculturais (Universidade Aberta). É coordenador da Rede Luso-Brasileira de pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas (RAIU), coordenador adjunto do GT de Cultura Visual da SOPCOM (Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação) e coeditor e membro fundador da revista internacional *Cadernos de Arte & Antropologia*. É coordenador do projecto “Trans_Urb_Arts, emergent urban arts in Lisbon and São Paulo”. e-mail: rmocampos@yahoo.com.br

Sofia Gomes Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, na área do Jornalismo em Saúde. A sua tese intitula-se "Jornalismo e Prevenção em Saúde: retratos da imprensa portuguesa entre 2012 e 2014", resultando de um projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. É investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade e os seus principais interesses de investigação conjugam as áreas do Jornalismo, do Jornalismo em Saúde e das Fontes de Informação. Sofia Gomes foi membro dos projetos: "A doença em notícia"; "O Fluxo e a morte: desafios teórico-metodológicos em torno do 'acontecimento mediático'" e "Net Station: moldar a rádio para o ambiente web". e-mail: emilianasofia.gomes@gmail.com

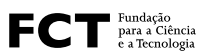
Thatiana Veronez Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho. É investigadora da Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana – do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS). Mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição e licenciada em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil). Desenvolve pesquisas na área da comunicação e da cultura, com especial interesse em questões da cultura visual televisiva, arte urbana, histórias de vida, estudos do discurso e estudos de género e sexualidade. e-mail: thatiana.milesi@gmail.com

Viviane de Almeida Doutoranda em Estudos Culturais pela Universidade do Minho e formadora em escrita criativa. Tendo atuado como mediadora literária e cultural com públicos e instituições diversas em Portugal e Brasil, identifica como interesses de investigação os Estudos Culturais, as literaturas de viagem, a mediação literária e formação de leitores. É mestre em Educação Social e Intervenção Comunitária pela Escola Superior de Educação de Lisboa – Instituto Politécnico de Lisboa. e-mail: v_de_almeida@hotmail.com

Zara Pinto-Coelho Professora Associada no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, ramo Semiótica, pela Universidade do Minho, em 2003. Integra a Comissão Diretiva do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade enquanto diretora do grupo de investigação "Estudos Culturais". Ensina nas áreas dos Estudos do Discurso, da Imagem e da Sociologia da Comunicação. Os seus interesses de investigação atuais cruzam temáticas associadas às desigualdades de género com a participação política por via do discurso e da imagem. É co-coordenadora da Passeio – Plataforma de Arte e Cultura Urbana (CECS, Universidade do Minho). e-mail: zara@ics.uminho.pt







... um exercício de passeio, de experiência de um tempo vagaroso propiciador de outras formas de fruição da vida urbana, preenchidas com o tempo de estar e de passar, com o prazer de apreciar cada objeto, pormenor e de recolher fragmentos e imagens concretas da vida urbana para, a partir daí, os recontextualizar, de diversas formas.