FRAGMENTOS DO URBANO

Helena Pires
Zara Pinto-Coelho

Notas do quotidiano_5

título
Fragmentos do urbano

coleção
Notas do quotidiano _5

editoras
Helena Pires
Zara Pinto-Coelho

editora
CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho – Braga, Portugal

diretora
Madalena Oliveira

diretores-adjuntos
Luís António Santos
António Vieira

design
Lucas Novais

isbn
978-989-36118-0-7

Este trabalho é financiado através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do financiamento do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade UID00736 (CECS) 2025-2029

© setembro 2025

FRAGMENTOS DO URBANO

Helena Pires
Zara Pinto-Coelho

SUMÁRIO

9 **Fragmentos do urbano: introdução**
Helena Pires & Zara Pinto-Coelho

15 Visões Urbanas

16 **As desventuras do Tuga-Zuca e do Zuca-Tuga pelos arredores de Lado Nenhum**
Lucas Novais

23 **Arqueologia de guerrilha na orla marítima de Heraklion: angústia, ruínas, detritos e amálgamas**
Marinos Koutsomichalis

32 **Cinema Batalha, no Porto: um olhar a partir de Foucault**
Teresa Lima

37 **Prisma: quando o ponto-de-vista é a personagem principal**
Ana Catarina Bessa Rodrigues

41 **Jornais, pessoas e arte: da lama à esperança**
Pedro Eduardo Ribeiro

48 **Nkisi Soccer Dual Game e a conquista do império**
João Sarmento

53 **Entre o esperado e o inesperado: um autocarro-bar como ação política de campanha eleitoral**
Pedro Eduardo Ribeiro

60 **"O céu sobre Florença". Que sentido ou função para a arte pública contemporânea?**
Helena Pires

70 **As montras das mortes na Póvoa de Varzim**
Cynthia Luderer

76 **Braga 24: uma cidade dividida entre passado e futuro?**
Lucas Novais

82 **Cuidar do que é nosso. Encontros inesperados**
Zara Pinto-Coelho

88 Sons e silêncios que ecoam

89 O vizinho da frente (5 vizinhos em 5 fragmentos)
Carlos Norton

90 Cádiz (Fragmento #01)
92 Veneza (Fragmento #02)
94 Lisboa (Fragmento #03)
96 Monchique (Fragmento #04)
98 Tarifa (Fragmento #05)

100 A saideira: 4 amigos e 4 tiros em uma (suposta) sexta (in)comum
Lucas Novais

108 Estigmas da urbe portuguesa
Carlos Norton

109 Rua Direita (Estigma #01)
111 O Escondidinho (Estigma #02)
113 Café Central (Estigma #03)

115 Londres: o choro (online?) das minorias
Abílio Almeida

117 Entre passos, sabores e odores

118 As lições estéticas dos morangueiros – *polis* em ação
Cynthia Luderer & Teresa Lima

126 Viseu e Raymond revisitados
Teresa Lima

129 Os ventos de abril, Grândola e o Monte del Castro
Vinicius Zuanazzi

132 No Porto, pelas ruas fora... à procura do 25
Francisco Mesquita & Teresa Toldy

136 O que dizer e o que fazer com os bancos públicos? Uma breve leitura guiada...
Helena Pires & Cynthia Luderer

145 Manchas de cor e limpezas nas fachadas do Porto
Ana "Muska" Castro

152 *Graffiti*: novas temáticas e relações através das tecnologias digitais
José Vicente "Coda" dos Santos

160 Entre muros e montanhas: a arte que cresce fora da vista da cidade
Ana Catarina Bessa Rodrigues

170 As simetrias e as dissimetrias em Ponta Delgada
Zara Pinto-Coelho

179 Aquilombando no Quilombo Hair
Lucas Novais

187 Plumas e palmeiras: um esvoaçar no contexto urbano
Cynthia Luderer

192 O carnaval de Estarreja: estranhamentos de um terceiro espaço criado pelas escolas de samba
Lucas Novais
192 Parte I: o ensaio geral
199 Parte II: o cortejo noturno

206 Cidade Errante

207 A chegada: últimas impressões da minha terra e as primeiras impressões do (novo) velho mundo
Lucas Novais
207 Parte I: O último dia na Terrona
212 Parte II: O primeiro dia na (nova) Terrinha

219 Varsóvia I: A biblioteca-jardim, na ótica benjaminiana
Helena Pires & Cynthia Luderer

227 Varsóvia II: N(d)o topo, uma ode ao verde!
Cynthia Luderer

234 A vertigem da borboleta
Teresa Lima

238 Cadernos do movimento contemporâneo europeu (leis fundamentais e dogmas absurdos)
Carlos Norton

239 PARTE I: Leis fundamentais dos movimentos transfronteiriços cinéticos e potenciais

239 Introdução: física e poesia
Teresa Lima

242 Movimento 01: lei da inércia
244 Movimento 02: lei fundamental da dinâmica
246 Movimento 03: lei da acção e reacção

248 PARTE II: Dogmas absurdos (cadernos I-V)

248 Caderno I – Movimentos inexistentes

248 Movimento 04: dogma do movimento mecânico horário

250 Movimento 05: dogma do movimento não-aparente dos pequenos aglomerados

252 Movimento 06: dogma do movimento da inércia transportada

254 Caderno II – Movimentos sociais

254 Movimento 07: dogma do movimento social reivindicativo

256 Movimento 08: dogma do movimento social político

258 Movimento 09: dogma do movimento unilateral de salvaguarda de interesses

260 Caderno III – Movimentos urbanos

260 Movimento 10: dogma do movimento caótico linear

262 Movimento 11: dogma do movimento deambulante

264 Movimento 12: dogma do movimento contemplativo momentâneo

266 Caderno IV – Movimentos turísticos

266 Movimento 13: dogma do movimento pedonal convergente

268 Movimento 14: dogma do movimento pedonal divergente

270 Movimento 15: dogma do movimento pedonal intermitente

272 Caderno V – Movimentos intelectuais

272 Movimento 16: dogma do movimento intelectual criativo

274 Movimento 17: dogma do movimento intelectual introspetivo

276 Movimento 18: dogma do movimento intelectual imaginativo

278 Contributos

Helena Pires & Zara Pinto-Coelho

FRAGMENTOS DO URBANO

INTRODUÇÃO

A transição do paradigma industrial para o paradigma urbano conduziu à transformação da perceção da experiência quotidiana, através da reinvenção, nomeadamente, do espaço público. Dito de outro modo, poder-se-á associar a modernidade a uma determinada visão fragmentária da realidade social e cultural, tal qual esta se manifesta na vida urbana. A esta mudança corresponde uma "fase crítica", considerando-se o processo pelo qual a sociedade industrial deixa lugar à "sociedade urbana" (Lefebvre, 1970; 1968/1991). Do ponto de vista territorial, a fragmentação designa um processo de estilhaçamento, de explosão de um objeto espacial, a que poderá chamar-se *cidade*, se o entendermos enquanto portador do ideal de uma unidade social (Navez-Bouchanine, 2002). Espacialmente, o conceito de fragmentação nos espaços urbanos sugere descontinuidades, cortes, limites, muros, visíveis e invisíveis, fraturas, em suma um tecido potencialmente explosivo constituído sob a forma de um mosaico, de uma justaposição de fragmentos, frequentemente desarticulados entre si. No contraponto do "espaço concebido" (Lefebvre, 1974), como apreender a fragmentação a partir da vida quotidiana e das práticas espaciais dos indivíduos? Do "espaço vivido"? Como dar conta das linhas de fuga, das resistências, dos modos como se costuram (ou não) os fragmentos urbanos? Pode o espaço dominado ser transformado em lugar apropriado, simbolica ou fisicamente? Como elucida Lefebvre (1983), o carácter repetitivo do quotidiano confere-lhe a falsa aparência da simplicidade. Pelo contrário, é nas repetições,

nas mesmidades de todos os dias (Heidegger, 1986/2004; 1986/2005), que o inusitado e a complexidade emergem. As montagens surrealistas, inspiradoras do projeto das *Arcadas* de Walter Benjamin, ilustram bem a ótica de uma nova sensibilidade, estimulada pela cultura material, voltada para "telescopar o passado através do presente". À maneira de Aby Warburg, ou mesmo de Gerard Richter, a crise da modernidade, arrastando consigo a crise da experiência, enquanto perceção do fim do sentido unitário das estruturas e das instituições tradicionais, encontra um novo modo do fazer historiográfico, materializado em artefactos tais como os *atlas* que costuram a acumulação de materiais e imagens, em jeito de mosaico arquivístico. Frequentemente, são os objetos deixados para trás que conferem o carácter etnográfico às vidas que perpassam o espaço urbano, deixando um rasto que permite adivinhar o papel dos sujeitos que, mantendo-se invisíveis, se expressam nesses mesmos objetos. Não sendo o paradigma materialista o único ponto de vista adotado ou exclusivo a todos os micro-ensaios expostos nesta publicação, poder-se-á fazer ecoar a perspetiva benjaminiana, segundo a qual interessará falar menos de pessoas e mais de objetos ou dos espaços que estas habitam. As fotografias de Christian Boltanski, além disso, poderão igualmente aqui servir de metáfora de uma tal força ou intensidade depositadas no objetual.

Por analogia, neste livro, em consonância com aquilo que define a abordagem que tem acompanhado as produções da Passeio, adotamos o fragmentário como modelo epistemológico e metodológico, não descurando o princípio das descontinuidades que preside à montagem ou à colagem. Na experiência sensível do imediato realiza-se, segundo este paradigma, a memória social, assim como se produzem os sentidos do lugar e das relações aparentemente efémeras. Os micro-ensaios aqui reunidos procuram, assim, dar conta dos "objetos encontrados" que dão corpo à cultura contemporânea, tal qual esta se manifesta no espaço público urbano. Num registo que se aproxima do expositivo, em certa medida não muito afastado do carácter 'improvisado' da exposição coletiva de Júlio Pomar e Cabrita Reis (2017) celebrativa, precisamente, dos 'objetos encontrados' pelos artistas

ao longo da sua vida, tentámos, a partir de uma prática curatorial - que, de resto, orienta a dinâmica da galeria do website da plataforma Passeio -, justapor e reorganizar pedaços soltos de um painel não absolutamente disciplinado. Perseguimos ainda um jogo de oscilações entre a ordem e a justaposição arbitrária, concordando esta opção com o sentido errante do posicionamento que aqui se assume, ou mesmo com o sentido de uma certa anomia, percetual e cognitiva.

Além do mais, será ainda relevante notar que, no seguimento da proposta de Adorno (2012) relativa ao "anti-subjetivismo", também nesta publicação se dão a conhecer textos que extravasam o princípio da linguagem e da narrativa, potenciando-se inter-ligações multimodais que concorrem entre si para a realização de sentidos sempre fugidios, arredados do fecho sobre si mesmos e geradores da uma infinita "acumulação de citações". Assim, os micro-ensaios que compõem a teia de sentidos aqui (re)inventada, desprendem-se, de um certo modo, dos seus autores, e reequilibram-se enquanto estilhaços de novas experiências sensológicas (Perniola, 1993). Registando aquilo que as diferentes faculdades percetivas permitem recortar, cada fragmento é, por sua vez, um mosaico que pertence a uma espécie de *Mnemosyne Atlas* (Aby Warburg), contribuindo para um projeto, eternamente inacabado, de construção de memória coletiva e social (Halbwachs, 2024), ao mesmo tempo que concorrendo para a potencial destruição dessa mesma acumulação mnemónica, entendida como estrutura suscetível de se deixar captar pelos modelos mais racionalizantes e universalistas. A técnica, designadamente a fotografia, constitui, em alguns dos micro-ensaios desta publicação, um modo de registo simultaneamente potenciador e disruptivo de novos sentidos. Recusando uma previsível vocação museológica, esta publicação obedece, no entanto, a um certo princípio de auto-reprodução referencial que (re)enxerta, a cada momento, uma obra numa dada teia de relações com outras obras, estimulando ligações mais ou menos inesperadas e reinventando o imaginário coletivo, como, a seu modo, explanado por André Malraux (s/d).

A visão fragmentária do espaço e da vida urbana exige a assunção de um tipo de sujeito, um perfil, a um tempo experienciador e registador. Numa só palavra, o vestir a pele do colecionador (Leslie, 1999). Não só daquele que procura, mas daquele que encontra, do sujeito que se predispõe ao exercício do divagar sem a finalidade prévia do achar. Mas também a atitude de quem presta especial atenção às insignificâncias e aos detalhes, aos estilhaços dispersos que se deseja reinscrever numa nova cadeia reinventada de sentidos. Segundo Benjamin, a afinidade dos coletores com os objetos é uma forma de pesquisa histórica. De resto, vale a pena notar o quanto, no entender do pensador, ver e saber estão ligados ao tacto. A experiência sensível potencia uma perspetiva cinestésica sobre o modo como nos relacionamos corporalmente com o universo circundante (Merleau-Ponty, 1945-2001), designadamente no que concerne ao modo como experienciamos, em alguns contextos, a circulação pelas cidades, a título de visão cinemática (Friedberg, 2006). Assim, ver, tocar, ouvir...conformam-se enquanto faculdades interligadas e direcionadas para uma mesma finalidade: a ação do conhecer e do pensar (Agamben, 2013). Em particular, o espaço público caracteriza-se pela experiência do liminar, da porosidade enquanto processo de dissolução da distinção entre o privado e o público. Por analogia com as Passagens de Benjamin, nas ruas, nas praças, nos inesperados lugares de que nos falam os micro-ensaios aqui publicados, encontramos a interioridade de uma relação íntima com o mundo material, numa entrega que se poderia traduzir numa "coreografia erótica de passar, tocar e ver" (Leslie, 1999, p. 169). Uma abordagem sensitiva do urbano implica, pois, a assunção da ausência de fronteiras firmes entre os sentidos. De resto, não terá sido por acaso que Bemjamin propôs a formulação "tangibilidade visual", precisamente. Ver com o toque, tocar com o ver, ouvir com o corpo inteiro, são apenas alguns dos modos do *passar*. O estranhamento do familiar requer o apuramento da experiência do sentir, a entrega a uma estratégia de produção de conhecimento que visa uma permanente interpelação.

Entendendo-se a vida urbana na sua inscrição num tecido permanentemente renovado, expor o carácter fragmentário

da cultura contemporânea é o principal propósito desta publicação, o que significa antever a sua vocação para a ruína (Coles, 1999), para a decomposição que o novo prenuncia. A experiência da aceleração (Virilio, 2000) acentua o olhar para o presente feito passado, incutindo o sentido de urgência de tudo auscultar, tudo ver, tudo registar, tudo sentir, na sua condição de vulnerabilidade, própria daquilo que não persiste. Simultaneamente, é o próprio exercício de entrega aos sentidos do corpo que dilata a experiência espácio-temporal, predispondo-nos para a imersão num outro tempo, propício à experiência contemplativa (Chul-Han, 2022/2023).

Referências

Adorno, T. W. (2012). *Teoria estética*. Edições 70.

Agamben, G. (2013). *A potência do pensamento*. Relógio D'Água.

Coles (Ed.) (1999). *The optic of Walter Benjamin*. Black Dog Publishing Limited.

Chul-Han, B. (2022/2023). *Vita contemplativa*. Relógio D'Água.

Friedberg, A. (2006). *The virtual window*. MIT Press.

Halbwachs, M. (2024). *A memória colectiva*. Clube de autores.

Heidegger, M. (1986/2005). *Ser e tempo. Parte I*. Editora Vozes.

Heidegger, M. (1986/2004). *Ser e tempo. Parte II*. Editora Vozes.

[Catálogo] (2017). *Júlio Pomar | Cabrita Reis.* Das pequenas coisas. Documenta. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.

Leslie, E. (1999). Telescoping the microscoping object: Benjamin, the collector. In A. Coles (Ed.), *The optic of Walter Benjamin*. Black Dog Publishing Limited, pp. 58-93.

Lefebvre, H. (1968/1991). *A vida cotidiana no mundo moderno*. Editora Ática.

Lefebvre, H. (1970). *La révolution urbaine*. Gallimard.

Lefebvre, H. (1974/2000). *La production de l'espace*. Anthropos.

Lefebvre, H. (1983). Fulgurants progrès, crise de civilisation: quand la ville se perd dans une métamorphose planétaire, *Le Monde Diplomatique*, pp.16-17.

Malraux, A. (s/d). *As vozes do silêncio*. Edição Livros do Brasil.

Merleau-Ponty, M. (1945/2001). Phénomenologia de la perception. Gallimard.

Navez-Bouchainine, F. (Ed.). (2002). *La fragmentation en question: les villes entre fragmentation spatiale et fragmentation sociale?* L'Harmattan.

Perniola, M. (1993). *Do sentir*. Editorial Presença.

Virilio, P. (2000). *A velocidade da libertação*. Relógio D'Água.

1

Visões Urbanas

As desventuras do Tuga-Zuca e do Zuca-Tuga pelos arredores de Lado Nenhum

Lucas Novais, janeiro de 2025

Era uma sexta-feira, por volta das 18h e eu estava nessa Terrinha há pouco mais de 48 horas. Após um dia de muita informação sobre o meu novo lugar de trabalho, decidi tomar uma cervejinha pois, afinal, era uma sexta-feira e fui picado pelo mosquito do "Sextou" que acomete a tantos Brasileiros.

Por conta da boa recepção que tive, optei mais uma vez pelo 100 Montaditos, pedindo um "fino grosso", vulgo uma caneca de 50cl. Já ao chegar, noto que há um gajo muito falante na mesa ao lado. Aparenta ser Zuca (Brasileiro), mas fala meio Tuga meio Zuca, em um português hibridizado, cuja gramática é quase 100% do português de Portugal, mas o sotaque é claramente Português Brasileiro, mais especificamente nordestino. Tal gajo, que aqui chamarei de Zuca-Tuga, diz que consegue puxar conversa com qualquer um, desde que a pessoa também esteja disposta a conversar. Ele e seu colega estão a falar por alto sobre o Brasil, com o Zuca-Tuga dizendo que lá no Brasil as coisas se resolvem de maneira muito mais fácil que cá em Portugal, mas não percebo do que estão a falar exatamente, acredito que seja sobre burocracia em geral. É difícil de entender por conta de muitas conversas atravessadas, já que o 100 Montaditos está bastante cheio, mas nosso Zuca-Tuga parece ter tido uma infância um pouco difícil, citando alguns episódios de abusos domésticos quando ainda era pequeno. Ao que tudo indica, ele conheceu seu amigo de mesa recentemente, senão mesmo neste dia em questão.

Ao observar as mesas que me rodeiam, noto que há um outro solitário a ouvir música com apenas um fone nos ouvidos, talvez para que possa observar o ambiente assim como este que vos escreve. Nestes primeiros dias, noto que é relativamente comum de se sentar à esplanada e apenas observar o ambiente, pois há uma outra mulher sentada solitariamente a fazer o mesmo. Na minha São Paulo, acredito que isso seria deveras impossível, pois o ritmo frenético nos impede de só apreciar e observar o ambiente.

Volto a ouvir a mesa do Zuca-Tuga e me questiono se o seu colega, que chamarei de Tuga-Zuca, é Português ou Brasileiro. Pelos fragmentos que

ouço, o Tuga-Zuca nunca foi ao Brasil e ao mesmo tempo diz para o colega da mesa ao lado que "*está fodido com este Brasileiro*", entretanto, o Zuca-Tuga parece falar mais o português de Portugal do que o Tuga-Zuca, pois o Tuga-Zuca utiliza de muitas expressões e gírias brasileiras, num certo fenômeno de hibridização linguística que inverte a lógica de colonizador-colonizado. Nas outras mesas, nota-se que boa parte dos clientes do 100 Montaditos são pessoas negras e bastante retintas, a falar um português mais próximo do português de Portugal, ou seja, muito provavelmente são provenientes dos PALOP ou são descendentes destes. Na pastelaria Montalegrense, logo ao lado, é possível perceber que o público é quase exclusivamente composto de pessoas portuguesas, enquanto que no 100 Montaditos, a maioria é imigrante.



Fig. 1. O início das desventuras – ainda solitário
Foto por Lucas Novais (2024)

São 19h15 e vejo que a moça solitária foi ao banheiro, deixando a sua bolsa em cima da mesa e sem ninguém para ficar de olho. Um casal, inclusive, chega a sentar na mesa por estar vazia, mantendo a bolsa intocada. Para mim, toda esta cena seria inconcebível no Brasil, desde deixar os seus pertences sem pedir para alguém observar, até mesmo de outras pessoas sentarem-se em um lugar que, à princípio, estaria ocupado e com pertences alheios.

No que volto a minha atenção para a mesa "dos dois", ouço o Tuga-Zuca a dizer que "*se é cigano, não há respeito nenhum*", ficando sem entender se isto era uma demonstração de sua intolerância com ciganos ou se era uma espécie de autocrítica ao seu próprio povo, visto que, na minha ignorância, o Tuga-Zuca se assemelhava à ideia estereotipada que eu teria sobre ciganos que vivem em bairros sociais, por conta de suas vestes simples (calças jeans e uma regata branca à la "Vin Diesel") e comportamento expansivo e explosivo. Já nosso Zuca-Tuga contra-argumenta, dizendo "*meu parceiro, precisas de ser mais aberto para com as pessoas. Eu mesmo já entrei em favelas, sou maloqueiro e gosto de toda a gente. Todo mundo tem alguma coisa para contribuir e só descobrimos se a gente conversar uns com os outros*".

Inicia-se uma breve discussão entre os dois, pois o Tuga-Zuca recebeu uma ligação e informou que já estava no autocarro voltando para casa, entretanto, o Zuca-Tuga o impediu e decidiram tomar "a última". Neste meio-tempo, o Tuga-Zuca tenta capturar a atenção de duas mulheres da mesa ao lado, que não esboçam qualquer reação aos seus avanços, para o que o Zuca-Tuga responde: "*se fosse na minha terra, isso já estaria resolvido em 2 minutos, pois quando a mulher quer, ela quer e não tem jeito*". Vale ressaltar que, em descoberta posterior, porém na mesma noite, fiquei sabendo que a ligação recebida pelo Tuga-Zuca era de sua esposa. Pobre mulher, deu o azar do marido pegar o autocarro mais lento do universo...

Por volta das 20h, apesar de ainda estar bem ensolarado, por sentir que eu estava diante de uma história interessante, decidi me aproximar dos dois, pedindo para que vigiassem a minha mochila enquanto eu ia ao banheiro. Ao retornar e agradecer por vigiarem a mochila, o Tuga-Zuca — muito animado — me cumprimenta e acaba por derrubar a sua caneca de cerveja, que ainda estava quase cheia. Me ofereço para pagar-lhe outra caneca, gesto que faz o Tuga-Zuca se levantar e dizer: "*tá doido, meu irmão? Pagar porque eu derrubei? Eu é que vou te pagar uma porque você é gente boa!*". Sendo assim, me juntei à mesa dos dois e pude descobrir um pouco mais destas duas singelas personalidades. Ambos trabalham "na obra", sendo operários do setor de construção e tinham recebido o seu ordenado, em dinheiro vivo, naquele dia. Haviam se conhecido há cerca de duas semanas e, como suspeitei, ainda estavam a se conhecer, com aquela noite de cervejas sendo a primeira vez que saíram juntos.

Os dois não podiam ver uma mulher que achassem bonita, pois a conversa então ficava focada tão somente nisso — este era o ponto que mais tinham em comum. O Tuga-Zuca, inclusive, tomou a atitude de se juntar à mesa do lado e insistia em pagar bebidas para um trio de

mulheres que aparentavam ser angolanas. Após o Zuca-Tuga convencê-lo a retornar à nossa mesa, o Tuga-Zuca esbravejava: *"elas acham que são melhores que eu porque são pretas? Somos da mesma família, pá!"* e apontava para seu braço, que era um tanto bronzeado, mas claramente o braço de uma pessoa branca e não-negra. Esta cena me causou grande confusão quanto à aplicação de conceitos étnicos aqui na Terrinha. De toda maneira, após muito insistir, o Zuca-Tuga convenceu o Tuga-Zuca a mudar de bar, pois sentia que o colega estava a passar do aceitável e que poderia nos trazer problemas. Entretanto, não conseguimos sair do Montaditos sem o Tuga-Zuca prometer uma rodada de cervejas para as supostas angolanas.

Enfim, às 21h, conseguimos migrar, com destino aos "bares da Universidade", que cunhei de "arredores de Lado Nenhum" devido ao nome de um dos bares presentes no recinto, cujo nome me pareceu um tanto poético. Assim que nos aproximamos dos bares, o Tuga-Zuca parou repentinamente aos berros: "*aí eu não posso ir não, primo. Saí aos sopapos com um gajo por estes sítios na semana passada*". Achei curioso como, conforme íamos ficando mais íntimos, o Tuga-Zuca deixou de nos chamar de "irmão" ou "irmãozinho" e passamos a nos tornar "primos". Enquanto convencia o Tuga-Zuca de que não teríamos problemas, o Zuca-Tuga lhe pedia respeito e apelava que, mesmo que já tivesse quatro filhos, não queria que o "primo" se comportasse como uma criança.

Assim que nos sentamos na mesa do novo ambiente, nosso Tuga-Zuca apanha um pacote do bolso e, subitamente, temos um cume de neve na superfície de seu telemóvel. O Zuca-Tuga se espanta e apela: "*primo, você não pode fazer esse tipo de coisa aqui. Eu não quero confusão, se for para você fazer esse tipo de coisa, vá para a casa de banho*", tomando o telemóvel do gajo e seguindo em direção à casa de banho, indicando que esperava que o Tuga-Zuca o seguisse. Não foi o caso, pois o Tuga-Zuca se manteve sentado à mesa e me disse: "*ô chavalo, este gajo acha que pode mandar em mim, tás a ver? Eu faço o que eu quero pois ninguém manda em mim!*". Ao pronunciar tais palavras, nosso Tuga-Zuca apanhou um novo pacote, enfileirou quatro carreiras diretamente na mesa e sugou uma delas como se fosse um aspirador de pó recém-comprado. Eu, espantado, me questionava onde é que fui parar, enquanto o gajo da mesa ao lado também se surpreendia e exclamava: "*foda-se, isto são 120 euros, pá!*". Este novo gajo português, que chamarei de "Charro" – devido a seu apreço por fumar erva, subitamente se juntou a nossa mesa e pediu permissão ao Tuga-Zuca para aspirar uma das carreiras enfileiradas, o que lhe foi permitido sem hesitação por parte do Tuga-Zuca: "*claro, irmãozinho! Aqui é tudo nosso, esta é a minha tropa!*".



Fig. 2. Os arredores de "Lado Nenhum"
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 3. A "Mesa da Tropa"
Foto por Lucas Novais (2024)

Os próximos 30 minutos foram dos mais frenéticos que já pude presenciar. Para começar, os novos amigos Tuga-Zuca & Charro se entenderam muito bem, pois seu comportamento com as mulheres era muito similar, isto é, olhavam-nas como pedaços de carne, salivando, e por vezes até mesmo uivando. Uma cena que ainda não saiu da minha mente é quando observavam uma garota e diziam (ou gritavam) entre si: "*olha lá, ela vai virar agora. Ai, olha, olha... ai que cu, ai, ai... olha que fisgada, ai, ai...*" enquanto ganiam e uivavam como cães. Outras vezes, tentavam se engajar com as mulheres (sempre imigrantes, devo notar), intrometendo-se entre mesas e conversas, oferecendo bebidas e convidando-as para a nossa mesa. O que justificaria tal comportamento? Seria uma relação de poder colonial, de gênero ou ambos? Ou estaria ligado a um dado imaginário social? Tomemos como exemplo o caso da "mulher Brasileira" em Portugal, cujo imaginário "remete a aspectos físicos (bonitas, corpos, bumbum) e comportamentais (sensualidade, atraentes, desinibidas, sem pudor, à vontade, abertura, facilidade). Em alguns casos, as mulheres brasileiras são explicitamente identificadas com sexo. As ideias de beleza,

sensualidade e disponibilidade sexual parecem estar imbricadas entre si no imaginário de mulher brasileira" (Gomes, 2013, pp. 873-874).

Em dado momento, vou ao banheiro e decido pegar mais uma caneca de cerveja para mim, enquanto revisava uma porção de notas etnográficas. É nesta hora que me surge o Tuga-Zuca junto às três Angolanas do Montaditos. Nosso Tuga-Zuca ia, enfim, pagar as bebidas que prometeu (e que elas estavam, realmente, a cobrar). Enquanto lhes garantia que pagaria as bebidas, cochichava em meu ouvido: "*ô primo, me faz essa para eu não passar vergonha e eu pago a sua. Eu havia prometido para duas e agora me apareceram três*". Será que ele havia esquecido que eram três? É capaz. Será que é possível que eu recuse? "*Este gajo é maluco, é pior se ele deixar de gostar de mim*" – pensava eu, decidindo por pagar.

Voltamos à mesa e o Zuca-Tuga tentava, a todo custo, acalmar o Tuga-Zuca, apelando: "*primo, senta um pouco e para de ir atrás de mulher. Não é assim que se faz, na minha terra a gente conversa, não dá pra chegar como tu 'tás a fazer não. Lá no Brasil, tu apanhava se fizesse isso que 'tás a fazer*". O "primo" Tuga-Zuca prometeu se comportar, mas logo sumiu e o Zuca-Tuga me pediu para ajudá-lo e buscá-lo, com um olhar de pânico no rosto e a me dizer: "*esse gajo é louco e esquece que a gente é imigrante. Ele tá na terra dele, mas qualquer coisa que acontecer aqui, quem se dá mal é nós, 'tás a perceber? Percebe ou não percebe, meu parceiro?*". Esta não foi a única vez que ele fez esse apelo ao evocar a nossa condição imigrante. Zanetti (2024), em seu artigo "Portugal migrante: ativismo e resistência..." destaca esse clima "negativo" para o migrante, apontado não apenas por seus interlocutores no estudo mas também pelo relatório "Discurso de ódio e imigração em Portugal" de 2021, em que, segundo Zanetti (2024, pp. 10-11), indica que:

> "a representação negativa do 'Outro' e a representação positiva do 'nós' são usadas como base dos discursos de ódio contra minorias, incluindo imigrantes, que são frequentemente vistos como um fardo para o Estado e uma ameaça à identidade nacional. Além disso, o crescimento da direita radical populista na Europa, incluindo Portugal, também tem sido um fator importante na disseminação de discursos de ódio contra minorias raciais e étnicas"

Encontramos o Tuga-Zuca no bar ao lado, durante um pedido de desculpas ao dono do bar pela confusão da semana anterior. Conseguimos puxá-lo de volta à nossa mesa, mas por pouco tempo, pois o gajo esbravejava que iria para a "beira dos Ciganinhos". A impressão que eu tinha é de que seria uma questão de tempo para que o Tuga-Zuca se envolvesse em alguma confusão.

Todavia, da minha parte, o fim da noite foi um tanto anti-climático, pois após buscar o que seria a minha última caneca de cerveja, não encontrei mais os dois e a minha mesa já havia se reconfigurado, pois sobrou apenas o Charro e três novos amigos, incluindo dois Brasileiros e o Argentino mais Brasileiro que já conheci. Ainda não entendi muito bem o comportamento daqueles bares, cujas mesas vão mudando de disposição apesar das pessoas não se conhecerem. Talvez esta tenha sido uma noite especial, pois mesmo que tenha visto esse fenômeno acontecer outras vezes no mesmo espaço, foram pouquíssimas.

Após algumas semanas, encontrei novamente o Zuca-Tuga, que me atualizou do desfecho daquela noite. No fim, o Tuga-Zuca realmente se envolveu em uma confusão, quebrando a mão e não aparecendo mais na obra. Já o Zuca-Tuga acabou apanhando, pois um gajo entendeu que ele teria tentado alguma aproximação para cima de sua namorada, o que levou a uma discussão e posterior justiça com as próprias mãos. Não duvido de que possa ter ocorrido, afinal, o Zuca-Tuga partilhava parcialmente de um comportamento mulherengo tal qual o Tuga-Zuca, embora não tão explícito e impositivo. Entretanto, não deixa de ser irônico que foi apenas o imigrante que arcou com as consequências deste comportamento.

Ao refletir sobre aquela noite, ainda me questiono: "então este é o primeiro mundo?". Não digo que cenas como estas não existam na minha pátria, porém nunca havia presenciado uma misoginia aos uivos ou tamanha inconsequência a nível de atitudes, como aspirar um cume de neve em cima da mesa de um bar. Mas principalmente, nunca havia presenciado um olhar de pânico tão genuíno quanto o do Zuca-Tuga, quando tentava acalmar o seu colega e reforçava "*se der ruim, sobra pra nós que é imigrante*".

Referências

Gomes, M. S. (2013). O imaginário social <Mulher Brasileira> em Portugal: uma análise da construção de saberes, das relações de poder e dos modos de subjetivação. *Dados, 56*(4), 867-900. https://doi.org/10.1590/S0011-52582013000400005

Zanetti, L. A. (2024). Portugal migrante: ativismo e resistência em tempos de ascensão da extrema-direita. *Cadernos De Campo (São Paulo - 1991), 33*(1), e220715. https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v33i1pe220715

Arqueologia de guerrilha na orla marítima de Heraklion: angústia, ruínas, detritos e amálgamas

Marinos Koutsomichalis, junho de 2023

O gosto residual do Syrah
angústia
angústia gratificante - insondável
Eu rendo-me
Três círios tornam-se quatro
Desapareço no seu esplendor[1]

Este microensaio é uma tentativa de revisitar - através de documentos fotográficos informais, esboços poéticos e algumas notas autobiográficas -, numa exploração de campo, uma parte da orla marítima de Heraklion, que teve lugar na manhã de 5 de novembro de 2020. No início da manhã desse dia, a mulher grávida do autor foi transportada para um hospital daquela zona para ser submetida a uma operação muito stressante e muito dolorosa (que acabou por durar cerca de 14 horas), em consequência da morte de um feto de cinco meses no seu ventre, devido a uma anomalia genética. O autor não pôde ficar com ela durante essas horas dramáticas devido às medidas de resposta à pandemia de COVID-19 (que estava ainda no seu auge nessa altura). Como reação a este desastre pessoal bastante devastador, o autor vagueou sozinho pela região mais vasta em redor do hospital durante várias horas, em parte guiado pelo próprio lugar e em parte pela sua necessidade inexorável de afastar sentimentos intensos de agonia, tristeza e pesar - desespero até.

deixa que a vida me molde
deixem-me testemunhar o que nunca acontecerá
deixa-me ser a dobra que nunca se desdobrará

Este ato improvisado de deriva não é, no entanto, novidade para o autor. De facto, o autor realizou uma extensa investigação prévia em práticas de caminhada/peripatéticas, bem como na exploração da paisagem em vários contextos criativos - ver, por exemplo, (Koutsomichalis, 2022a;

1 Os versos originais gregos foram publicados pelo autor sob o título "3/4", como parte do livro de arte do autor "ΡΟΜΠΟΤΑ", Limassol: Auto-publicação. 2022. Ver https://marinoskoutsomichalis.com/projects/robota

2022b). A sua prática baseia-se, geralmente, num vasto leque de campos de estudo empíricos e teóricos, tais como a psicogeografia (Smith, 2010), a arqueologia mais do que humana (Pétursdóttir, 2012; Pétursdóttir & Olsen, 2018), a ecologia negra (Harman, 2016), entre outros. Este ensaio fotográfico alinha-se com a tradição emergente da teoria/metodologia não-representacional e, como tal, não pretende apresentar nem um relato nem um registo do seu esforço à deriva; em vez disso, espera-se que procure colocar em primeiro plano "o poder do precognitivo como tecnologia performativa para uma vida adaptativa, como instrumento de sensação, jogo e imaginação, e como força vital que alimenta os excessos e os rituais da vida quotidiana" (Vannini, 2015, p. 4).

Mais, através da inclusão de fotografias e esboços poéticos, este ensaio também aspira a demonstrar que tal tecnologia performativa pode tornar-se um meio poderoso para conduzir pesquisas arqueológicas e para colocar as cidades atuais sob escrutínio. Ou seja, um meio poderoso de experimentar e de se degladiar as multitemporalidades que estas últimas implicam e sobre as formas como diferentes espécies de objetos (que muitas vezes têm origem em, ou que evocam, tempos diferentes) passam a coexistir e a inter-relacionar-se entre si no presente.

Assim, o que se segue é uma exposição e uma breve apresentação de alguns dos diferentes tipos de amálgamas urbanos encontrados durante a deriva do autor, com o objetivo de realçar as suas qualidades em termos de textura, estrutura e constituintes. Talvez mais importante (para o autor), este ensaio fotográfico serve também como um registo implícito da tentativa do autor de denunciar certos sentimentos em prol de outros (que lhe são mais convenientes gerir). Neste *continuum*, o micro-ensaio é embelezado com a adaptação inglês/português de alguns versos que escreveu naquela particular manhã de 5 de novembro de 2020.



Fig. 1. Mapa do trajeto percorrido

O mapa acima delineia, *grosso modo*, a parte de Heraklion onde ocorreu a deriva. Heraklion é a capital da ilha de Creta, no Sul da Grécia - uma das maiores ilhas do Mar Mediterrâneo com uma história bastante complicada, que remonta a nada menos do que cinco milénios. As fortificações foram construídas durante o período veneziano da cidade, no século XIII d.C., e desde então têm sofrido todo o tipo de danos, reparações e reconstruções. Na área acima representada, as fortificações encontram-se com a avenida costeira dominante, formando com ela um "T" (e as estradas mais pequenas nos lados da primeira). Esta paisagem urbana é predominantemente mista, caracterizada por várias camadas de intervenções arquitetónicas *ad hoc* bastante caóticas ao lado de - ou sobre - ruínas de um passado distante ou recente. De facto, é bastante típico que blocos de apartamentos de aspeto moderno se situem ao lado de construções em várias fases de degradação e até de um complexo industrial completamente abandonado. Na sua maior parte, a riotomia das subáreas residenciais nesta parte da cidade parece seguir padrões que existiram durante as eras veneziana (séculos XIII-XVII d.C.) ou otomana (séculos XVII-XIX d.C.) e que fazem pouco sentido nos dias de hoje, em que o transporte automóvel e os apartamentos são a norma. Pelo menos nesta área, a cidade desafia as noções de planeamento urbano e parece aderir muitas vezes ao acaso. É de salientar, no entanto, que esta não é, de forma alguma, uma parte de Heraklion que se encontra num gueto, mas sim uma parte moderadamente vibrante que também alberga hospitais, restaurantes, escritórios, serviços públicos, lojas, parques, creches e outros, de modo que as pessoas de outras partes da cidade se deslocam frequentemente a esta zona para trabalhar, para assuntos pessoais ou para lazer.


















Figs. 2 a 9. Subáreas residenciais
Figs. 10 a 13. Orla marítima
Fotos por Marinos Koutsomichalis (2020)

crepúsculo (madrugada)
salpicos de sal no meu rosto
ondulações em tons de verde desbotado
psicogeografia
transeuntes insuspeitos
tristeza de veludo

As intervenções indisciplinadas ao longo do tempo em construções públicas e privadas têm frequentemente um efeito de "manta de retalhos". Ou seja, são evidentes "manchas" estruturais de diferentes texturas ou substâncias em superfícies e volumes. Estes podem ter ocorrido em qualquer altura, desde alguns dias até vários séculos antes da deriva do autor, e podem ter sido concebidos como soluções temporárias ou permanentes para algum tipo de problema estrutural ou outro. Os remendos expõem de forma sucinta a natureza do território como uma amálgama de diferentes temporalidades que se complementam ou se chocam entre si. Ao fazê-lo, ou resgatam/sustentam padrões de tempos mais antigos ou fazem surgir padrões inteiramente novos que, no entanto, permanecem num diálogo não intencional com os primeiros. Neste *continuum*, o presente parece procurar projetar-se no passado (e talvez vice-versa). As imagens que se seguem revelam vários desses casos.









Figs. 14 a 17. "Mantas de retalhos" urbanos
Fotos por Marinos Koutsomichalis (2020)

De particular interesse é a imagem da muralha veneziana medieval abaixo. Um olhar mais atento revela remendos efetuados em períodos muito diferentes e com o objetivo de reparar danos de uma forma bastante improvisada.



Fig. 18. Muralha veneziana medieval
Fotos por Marinos Koutsomichalis (2020)

uma moldura que serve para tudo:
escantilhões podres, blocos de betão, estruturas medievais,
a ferrugem, os fracassos urbanos, a vastidão do horizonte
reverberações - reflexos sonoros
a perda define-nos a todos

Talvez mais do que em qualquer outra parte de Heraklion, nesta parte particular da cidade a matéria à deriva junta-se e mistura-se com a atividade humana e mais do que humana, de modo a estabelecer um contraponto de várias espécies de coisas. As ondas do mar e o vento contribuem para uma massa cada vez maior de detritos que se juntam às coisas produzidas ou redistribuídas em resultado de várias atividades animais (gaivotas, corvos de capuz, pombos, cães vadios, gatos, roedores, insetos, etc.), humanas e até vegetais. As imagens abaixo dão uma ideia rápida das infinitas formas em que as coisas se encontram a viver ao lado de outras coisas, de modo a formar conjuntos que desafiam

largamente as classificações formais. Em vez disso, parecem coreografar micromundos únicos, que emergem e se desmoronam na sequência da sobreposição de atividades urbanas, forças naturais, acaso e acidente.



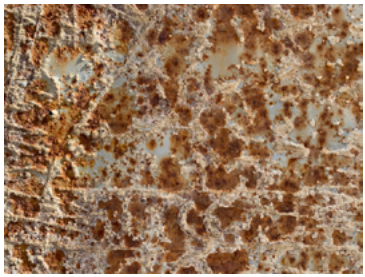







Figs. 19 a 26. Micromundos
Fotos por Marinos Koutsomichalis (2020)

O facto de nos centrarmos nas superfícies revela também uma riqueza inesgotável. As texturas contingentes "registam" organicamente o efeito dos elementos/forças naturais, do clima local e da atividade (mais do que) humana local em diferentes tipos de matéria.



Figs. 27 a 30. Texturas e registos de ações naturais e (mais que) humanas
Fotos por Marinos Koutsomichalis (2020)

Os efeitos da atividade humana causal quotidiana misturam-se com o ambiente à deriva, o construído, o renovado e o decadente de formas idiossincráticas e muitas vezes poéticas (na opinião subjetiva do próprio autor). As imagens abaixo ilustram essas "manchas mundanas do quotidiano": a "casa" de um sem-abrigo; um sótão de secagem ferrugento em justaposição com grades de janela ferrugentas; um cenário de "sala de estar" ao ar livre; e duas ocasiões em que recipientes de bebida foram estrategicamente abandonados - e acabaram por se tornar parte de composições de construção de coisas ao acaso - em vez de serem deitados fora num caixote do lixo (ou reciclados).




Figs. 31 e 32. Manchas mundanas do quotidiano
Fotos por Marinos Koutsomichalis (2020)

crepúsculo (anoitecer)
palmas das mãos com salinidade e antissético
soluço profundo
o mar hoje é feroz
mata

Referências

Harman, G. (2016). *Living Earth: Field Notes from the Dark Ecology Project 2014-2016*. Sonic Acts Press.

Koutsomichalis, M. (2022a). Exploring North Nordic Landscapes in a 'Hyper-constructive' Fashion. *RUUKU: Studies in Artistic Research 18*.

Koutsomichalis, M. (2022b). Tactics against antiquity: the contemporary ancient Messene. *Journal of Contemporary Archaelogy 8*(2): 274–298.

Pétursdóttir, Þ. (2012). Small things forgotten now included, or what else do things deserve?. *International journal of historical archaeology 16*(3):577-603.

Pétursdóttir, Þ and B. Olsen. (2018). "Theory adrift: The matter of archaeological theorizing". *Journal of social archaeology 18*(1):97-117.

Smith, P. 2010. The Contemporary Derive: A Partial Review of Issues Concerning the *Contemporary Practice of Psychogeography. Cultural Geographies 17*(1):103–122.

Vannini, P. (2015). Non-representational research methodologies: An introduction. In Vannini, P. (ed.) *Non-Representational Methodologies* (pp. 1-18). Routledge.

Cinema Batalha, no Porto: um olhar a partir de Foucault

Teresa Lima, janeiro de 2023

O Cinema Batalha, no Porto, foi reinaugurado em dezembro de 2022, posicionando-se como um marco para o público cinéfilo na cidade. Grande parte da cobertura mediática à volta do ressurgimento do Batalha Centro de Cinema (como foi agora renomeado) alimentou-se da recuperação dos frescos (alusivos à festa do S. João) de Júlio Pomar, que se julgavam permanentemente desaparecidos, depois da censura salazarista (que os mandou tapar, em 1948) e de uma alegada intervenção, já no século XXI, que os teria destruído. O que se propõe neste microensaio é, a partir dos princípios foucaultianos (inversão, descontinuidade, especificidade e exterioridade) discutir a forma como estas pinturas foram banidas pelo discurso institucional (o Estado Novo) e recuperadas pela mesma fonte de poder discursivo, isto é, pela força legitimadora do discurso municipal, que representa, a nível local, o Estado.

Fixemo-nos, por instantes, nas palavras de Michel Foucault, em *A ordem do discurso*: "Questionar a nossa vontade de verdade; restituir ao discurso o seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante" (1971/1999, p. 51). Dediquemo-nos, pois, a contrariar os nossos próprios pressupostos fundacionais, imbuídos na cultura do tempo que vivemos. Não para os desvalorizarmos ou negarmos o que de fundamental e defensável neles existe, mas para, num exercício de abstração concetual, criarmos distância relativamente ao quotidiano, a que nos referimos, vulgarmente, como "a espuma dos dias". Ao questionar a nossa vontade de verdade, percebemos como é seguro e expectável alinharmos no merecido aplauso à emocionante descoberta dos frescos de Júlio Pomar, bem como à sua louvável recuperação. Se ousarmos, como Foucault, restituir ao discurso o seu caráter de acontecimento, talvez percebamos as contingências (ou os constrangimentos) que o fizeram surgir, numa forma específica, excluindo outras possibilidades de existência, que ficam na penumbra do tempo. Suspendendo a soberania do significante, não valorizamos tanto o conteúdo veiculado, como as circunstâncias que o tornaram possível. Querendo isto significar, em termos simples, que há uma quase irónica coincidência na origem discursiva que anulou Júlio Pomar e na que lhe deu vida, sendo que só o percebemos ajudados pela metodologia proposta por Foucault.



Fig. 1. Fresco de Julio Pomar
Foto por Teresa Lima (2023)

Inversão

O que Michel Foucault nos propõe com o princípio da inversão é o reconhecimento do "jogo negativo de um recorte e de uma rarefação do discurso" (1971/1999, p. 52). De tão óbvio, o que se diz acerca da descoberta e recuperação das pinturas de Júlio Pomar assenta quase organicamente na nossa tendência natural para a continuidade e procura da verdade, num discurso. Em 2022, palavras como resistência e "liberdade" (Vieira, 2022) são utilizadas para classificar a incrível descoberta. Mas, já em 2017, a Câmara, em reunião da Assembleia Municipal, fazia pompa de um convite endereçado ao artista plástico, para refazer os murais, que ocupam uma parte do *foyer* principal do

edifício e uma outra parede junto ao balcão do cinema (2017). O que fica por dizer na comunicação institucional de 2017? O Partido Comunista Português, em reunião da Assembleia Municipal, pergunta por que razão é que a Câmara optou pelo aluguer e não compra do edifício. Cinco anos passados sobre a proposta de reconstituição feita a Júlio Pomar e 10 mil euros mensais depois pagos aos proprietários (num contrato de 25 anos e 3 milhões de euros), o incalculável valor simbólico da descoberta fixa um sentido de justiça e de reposição da memória que torna qualquer custo insignificante. Sobretudo pela correção democrática de um erro político passado.



Fig. 2. Cinema Batalha
Foto por Teresa Lima (2023)

Descontinuidade

Pelo dito anteriormente, não se pode, contudo, cair na tentação de acreditar que o discurso da rarefação esconde um não dito reprimido conscientemente. Foucault defende a descontinuidade como inerente ao discurso, incluindo e excluindo (ou até ignorando) elementos, que não são mais do que possíveis combinações probabilísticas. Por exemplo, um dos arquitetos responsáveis pela reconversão do Batalha (Alexandre Alves Costa) coloca a "intensidade emocional" (Andrade, 2022) da descoberta à cabeça de todo o trabalho realizado no espaço. A descontinuidade no discurso materializa-se na hierarquização que impomos às coisas. No caso, do arquiteto com competências técnicas para recuperar um edifício, a emoção sobrepôs-se ao traço, o que prova que as descontinuidades discursivas se alimentam e são absorvidas pela teia de relações sociais, culturais, pessoais. Uma casa não se sustém apenas pelos alicerces, ainda que seja concetualmente estimulante despi-la dos seus acessórios temporais, para observar o oco que a constitui. Assim é o discurso.

Especificidade

Avisa Foucault, que não há nenhuma leitura a decifrar nos discursos que consumimos. Apenas, e só, "uma violência que fazemos às coisas" (1971-1999, p. 53), pois que selecionamos, entre tantas possibilidades, uma para proferir no nosso discurso, integrando-a na prática quotidiana e institucionalizada como a correta. Neste sentido, a "oportunidade única para resgatar a memória perdida do Cinema Batalha" (Cruz, 2017) foi uma de muitas hipóteses em aberto, como o foi a opção de tapar as pinturas, consideradas subversivas. E, aqui, é muito difícil não extrapolar para a ilação de que o discurso produz efeitos. É ação. A violência que o incorpora e que dele resulta nunca será inocente. Daí ser necessário, através destes princípios, procurar a genealogia que o forma, melhor dizendo, mapeá-lo.

Exterioridade

Daqui nos encaminhamos para o último dos princípios, que diz respeito à exterioridade no discurso, contrariando uma outra verdade que procuramos incessantemente, que é a interioridade dos discursos que produzimos. Quando se refere à exterioridade, Foucault alude "àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa as suas fronteiras" (1971-1999, p. 53). Os limites do que pode ou não ser dito. Os constrangimentos (mais óbvios ou mais discretos, censórios ou apenas aleatórios) são subjacentes a qualquer tipo de discurso, incluindo uma obra de arte, cuja configuração final é sempre o resultado de um número infindável de exclusões.

Uma (entre muitas) conclusões

No dia em que escrevo, 11 de janeiro de 2023, num Portugal ainda democrático e vivendo no século XXI, as condições de possibilidade do discurso sobre os frescos de Pomar são as que foram e continuam a ser marcadas pelo discurso institucional, isto é, a Câmara do Porto, essencialmente através do seu presidente, Rui Moreira. Não obstante, há sete décadas, os sistemas de exclusão próprios de um regime ditatorial, numa sociedade fechada e empobrecida, ditavam outras formas de verdade e de justiça, que eram maioritariamente aceites e balizados institucionalmente, quanto mais não fosse, pelo que não era permitido dizer ou fazer.

O interessante na perspetiva foucaultiana, é que, mesmo complexificando ou acrescentando outras inabaláveis vertentes aos princípios enunciados, as matrizes básicas que lhe dão fundamento dificilmente são permeáveis à sua refutação, nem esvaziam, por si só, o nosso legítimo desejo de continuidade e verdade. Apenas nos fazem compreender com mais clareza o tempo e a memória, limpando-os da granularidade que os caracteriza.

Referências

Andrade, S. C. (02-12-2022). No Cinema Batalha, as pessoas todas choraram quando apareceu o fresco do Júlio Pomar. *Público*. https://www.publico.pt/2022/12/02/culturaipsilon/entrevista/cinema-batalha-pessoas-choraram-apareceu-fresco-julio-pomar-2030022

Cruz, V. (07-02-2017). Júlio Pomar recupera frescos do Cinema Batalha. *Expresso*. https://expresso.pt/cultura/2017-02-07-Julio-Pomar-recupera-frescos-do-Cinema-Batalha

Foucault, M. (1971/1999). *A ordem do discurso*. (Trad. Laura Sampaio). Edições Loyola

Júlio Pomar vai refazer os frescos do Cinema Batalha destruídos pela PIDE. (06-02-2017). *Porto*. https://www.porto.pt/pt/noticia/julio-pomar-vai-refazer-frescos-do-batalha-destruidos-pela-pide

Vieira, A. B. (03-06-2022). Frescos de Júlio Pomar no Batalha resistiram à tinta da censura da PIDE e foram agora postos em liberdade. *Público*. https://www.publico.pt/2022/06/03/local/noticia/frescos-julio-pomar-batalha-resistiram-tinta-censura-pide-postos-liberdade-2008739

Prisma: Quando o ponto-de-vista é a personagem principal

Ana Catarina Bessa Rodrigues, fevereiro de 2025

Prisma é uma produção da RTP Lab, lançada a 28 de novembro de 2024. A série televisiva conta com 5 episódios, com a duração de cerca de 20 minutos cada, e está disponível na aplicação RTP Play. Maria de Sá e Rita Revez assinam o argumento, e a realização é da responsabilidade de Sónia Balacó e Zé Bernardino, que integram também a equipa de atores, juntamente com Pedro Hossi.

A narrativa situa-se na Lisboa contemporânea e ocorre apenas num único dia, através da visão das cinco personagens principais, a quem é dedicado cada um dos episódios, nomeados pelas cores Rosa, Vermelho, Verde, Amarelo e Azul, o que contrasta com o facto de a produção se apresentar toda num formato monocromático, retirando a atenção dos artifícios da composição da imagem para nos focar no ponto-de-vista das personagens.

Em cinema, o termo "ponto-de-vista" pode-se referir à perspetiva conceptual da personagem e à maneira como o conhecimento é distribuído, através da narração, pelas personagens, ou também referir-se à maneira como as personagens comentam ou se relacionam com os eventos diegéticos. Além disso, pode ainda designar a posição implícita do narrador ou do autor face aos eventos fictícios que decorrem, e pode ser usado como uma referência aos pontos de vista pessoais do realizador ou da realizadora (Persson, 2003, p. 46).

Em Prisma, o uso do ponto-de-vista é levado ao extremo para coser estas cinco narrativas, todas sobre o mesmo dia, mas sempre mostradas através dos olhos de personagens diferentes, facto que provavelmente foi o mote para o nome da produção. São usados diferentes planos, ângulos e movimentos de câmara, assim como diferentes combinações de *shot/reverse shot* consoante a visão da personagem a ser mostrada. Os diálogos alteram-se consoante o foco de cada personagem, incidindo no que é relevante para cada protagonista e mostrando o mundo como cada um deles o vê, enfatizando as suas diferentes preocupações, como se estivéssemos dentro das suas cabeças.

Narrando os problemas individuais e privados de cada personagem e as suas interações nos espaços públicos, o uso do formato

monocromático parece ainda fazer referência à ausência de "cor" na vida de cada um. Trata-se de uma escolha estética que contrasta também constantemente com a referência a cores que nunca são vistas, apenas enunciadas, numa cidade cada vez mais impessoal, povoada por estrangeiros de estadia curta, mais precariedade, e cada vez menos moradores locais, devido ao elevado preço da habitação. A forma encontrada de fazer referência aos pontos de vista pessoais dos realizadores sobre o estado atual da cidade e da sua mediatização.

O primeiro episódio retrata o dia da artista Vera Mendes, cuja popularidade nas redes sociais está em ascensão. Este é o dia da inauguração da sua exposição numa das mais prestigiadas galerias de Lisboa, a galeria Ana Rebelo. Ela encontra-se ansiosa com os possíveis resultados. A arte de Vera é conceptual, criada com óleo e texto, com palavras que evocam conceitos como "*Pink*", "*Glasses*" e "*Panic*". Ao visitar a galeria para publicitar o seu evento através do TikTok, ela estraga a *statement piece* da exposição, em que se lê "*This is a sign*" e embarca numa missão para recuperar a moldura estragada a tempo da inauguração. Durante o seu dia, ela cruza-se com Ana Rebelo, com o crítico da sua exposição, Rui Alves, e com Clara, a jovem artista que trabalha na loja de molduras, personagens estas que protagonizam os episódios seguintes.

As ações de todos os protagonistas dividem-se entre espaços privados e públicos, espaços públicos esse em que se cruzam e que constituem "uma intersubjetividade prática, do reconhecimento recíproco como sujeitos, da ligação das pessoas e do encadeamento das suas ações na cooperação social" (Martins, 2005, p. 157). Nesses momentos, podemos observar como os seus dilemas internos condicionam as interações. Por exemplo, o nome artístico de Vera Mendes é Veramente, um pseudónimo que remete para a síndrome de impostor que a personagem sente. Ana Rebelo chega mesmo a referir-se a ela como uma "*instagramer*" e não uma "artista", remetendo para o cada vez mais importante papel das redes sociais na popularização da arte e das suas consequências. De acordo com Fuchs, apesar da aparente democratização das redes sociais, em que toda a gente pode produzir e publicar conteúdo de forma fácil, existem assimetrias na visibilidade e na atenção, tendo o entretenimento dominado em vez da educação e da política (Fuchs, 2022, p. 63).

As incertezas que Vera sente sobre as suas criações são reveladas tanto pelo discurso de Rui, o crítico, como pela crise existencial que a assola no final do episódio, em que se revelam as suas frustrações numa clínica de abortos. Nesse cenário ela, num delírio, conversa com um cartaz de um bebé, que a critica pela sua arte superficial e a incentiva a cancelar a sua exposição, queixando-se ela de que "ninguém quer saber da sua arte

verdadeira", o que a faz questionar se deve ou não ter o bebé que decidiu abortar. Existe um paralelo entre a arte e a vida que mostra como Vera está consciente da falta de profundidade e de intenção das suas peças. Assim, Vera decide abortar e dirige-se à inauguração da sua exposição onde destrói todos os quadros que consegue, abortando também o seu projeto artístico, o que acaba por ser uma performance espontânea que o público rapidamente começa a transmitir online.

A partir deste episódio, seguimos com um episódio dedicado a Ana Rebelo que, apesar da imagem de sucesso, se encontra à beira da falência, outro a João Maria, um empresário de sucesso cuja mãe se encontra doente e procura por isso uma nova conexão genuína, outro a Clara, uma jovem artista em situação precária e sem oportunidades à vista e, por último, um episódio dedicado a Rui, o crítico de arte que se debate com o dilema de escrever um artigo em que não acredita para poder manter o seu emprego, ou fazer uma crítica honesta da exposição de Vera, que não o impressionou.

Se partirmos do pressuposto de que a esfera pública digital assume a forma de uma esfera pública colonizada, dominada pela cultura comercial (Fuchs, 2022, p. 65), João Maria, o empresário de sucesso que representa o capital necessário para continuar a produção artística, simboliza, ao mesmo tempo, a dificuldade de se criar uma única conexão genuína nesse tipo de cultura. Ele tenta fazê-lo, sem sucesso, com Ana Rebelo, que necessita desesperadamente do seu financiamento através das compras das peças de Vera.

Já a história de Clara entra em confronto direto com a de Vera, uma vez que ela é uma jovem artista que tenta, porta-a-porta, entregar o seu portefólio nas galerias de Lisboa. O seu anonimato não é, no entanto, visto com bons olhos pelos restantes agentes da nata intelectual do elitista ciclo lisboeta, o que pode ser visto como contrariando a "visão essencial" que tem até agora distinguido a crítica cultural, que atribui "ao particular um valor fundamental e confia na natureza privilegiada da consciência humana e do ser humano no mundo como a verdadeira fonte de sentido da experiência" (Cruz, 2019, p. 185). Sem sucesso, uma vez que ninguém se mostra disponível para ver o seu trabalho em formato físico, ela acaba por se dirigir ao jornal em que Rui trabalha para se candidatar ao cargo de cartoonista, pronta também para desistir da sua carreira artística.

No episódio final, narra Rui Alves que "na arte, tal como na vida, o que define a nossa experiência é onde escolhemos colocar a nossa atenção", terminando com um plano com a personagem no espaço *offscreen*

em que ouvimos um acidente rodoviário, vendo apenas as folhas que carregava a voar pelo ar *onscreen*.

Referências

Cruz, M. (2019). Art curation and critique in the age of digital humanities. *International Journal of Performance Arts and Digital Media, 15* (2), 183-196. https://doi.org/10.1080/14794713.2019.1638647

Fuchs, C. (2022). Social Media, alienation and the public sphere. In Ronsen, D. (Ed.) *The Social Media Debate: Unpacking the social, psychological, and cultural effects of social media.* (1st ed., pp. 53-76). Routledge.

Martins, M. (2005). Espaço Público e Vida Privada. *Revista Filosófica de Coimbra, 27*, 157-172.

Persson, P. (2003). *Understanding cinema: a psychological theory of moving imagery.* Cambridge University Press.

Jornais, pessoas e arte: da lama à esperança

Pedro Eduardo Ribeiro, junho de 2023

No decorrer do festival *Serralves em Festa*, no dia 3 de junho, o átrio do Museu de Serralves, no Porto, destacava uma apresentação escultural performativa. Enchia-se aquele espaço de um hipopótamo, jornais, uma pessoa que se sentava em cima do hipopótamo a ler um jornal e outra que arrumava os jornais que saem do circuito onde a pessoa que lê o jornal, os jornais e o hipopótamo se encontravam. *Hope Hippo (2005)* é uma 'escultura perfomativa', parte da exposição Entelechy, da dupla de artistas Allora & Cazadilla. Em português, aquele nome pode traduzir-se como "hipopótamo da esperança". Pretendendo olhar para o hipopótamo que se levanta e para a "esperança", de acordo com a explicitação da exposição, este representa "uma espécie de torre de vigia a partir da qual um "denunciante" humano pode, enquanto lê notícias sobre o mundo, fazer soar os alarmes da injustiça".

Indo além daquela explicação e partindo de um olhar sobre os contextos social e cultural e a sua produção de sentidos (Kress & van Leeuwen, 2021) e de discursos (van Dijk, 2017), outras interpretações se capacitam. Com este escrito, ambiciona-se, portanto, oferecer "uma visão mais ampla capaz de extrapolar, e de assim enquadrar, o entendimento do campo artístico" (Pires & Pinto-Coelho, 2021, p. 18). Tendo em conta os Estudos do Jornalismo e da Comunicação, especialmente a Semiótica Social e os Estudos Críticos do Discurso, argumenta-se a favor de uma ideia central: a 'escultura performativa' em causa representa uma chamada de atenção para a desvalorização das notícias, da imprensa além-noticiosa e das pessoas profissionais da área, bem como para as pessoas cidadãs e para a sua necessidade de obtenção de informação e de conhecimento, posicionamento e de intervenção.

As notícias fazem parte do quotidiano e constroem-no. Gaye Tuchman (1978) fala no seu papel de informar as pessoas sobre aquilo que são ignorantes e de construir a realidade social, o seu quotidiano. Teun van Dijk (2017) realça o seu valor de produção de discursos, na base dos quais estão os sentidos, elementos semióticos, desempenhando um papel basilar na orientação das pessoas no seu dia a dia. Dialeticamente, criam, alimentam e fazem alimentar e criar representações mentais e sociais, atitudes, comportamentos e atitudes. Situada num contexto temporal e espacial, a pessoa interage no seu quotidiano, por via da linguagem, que convencionaliza a sua experiência e que pode levar a contribuir

para a mudança do quotidiano. Quanto às cidades, estando a 'escultura performativa' instalada na cidade do Porto e pensada inicialmente para a cidade de Veneza, qualquer uma corresponde a uma "complexa interacção de campos e sentidos, nos quais intervêm actores locais e não locais", numa "paisagem cultural" que "está recheada de sentidos contestados" (O'Connor & Wynne, 1997, p. 196).



Fig. 1. Pessoa sentada em cima de um hipopótamo
Foto por Pedro Eduardo Ribeiro (2023)

Levada a ler um jornal, o que faz uma pessoa sentada em cima de um hipopótamo[1] a lê-lo e rodeada de outros jornais, estes no chão? De acordo com os autores Kress e van Leeuwen (2021) e a sua "gramática visual", significados que vão para além dos representacionais, que oferecem representações do mundo, ajudam a contribuir para a abordagem de vários pontos. A pessoa a ler o jornal, elevada, em foco central, e o estar rodeada de jornais que estão na "Margem" e como o que é quer "Real" e "Dado" – já conhecido, os jornais – quer "Novo" – pelo impacto que cria num espaço físico ver os jornais no chão e até saírem dos limites impostos para o circuito da 'escultura' – criam uma experiência de interação potencialmente convidativa à contemplação. A 'escultura performativa' ocupa o átrio e ocupa o espaço e o tempo das pessoas

1.Na imagem acima, o rosto da pessoa foi editado posteriormente, de forma a ser ocultado e a ser respeitada a sua privacidade

visionadoras. Com a cabeça voltada para o jornal que está aberto, a pessoa oferece uma "imagem" em jeito indiretamente apelativo, pelo que se gera uma "imagem oferta". Outro ponto a analisar é o ângulo de tomada de vista, que é contrapicado, apontando para a demonstração de poder – o poder de ler o jornal e ter o poder de agir – e o de assumir uma posição diferenciada daquela que as outras pessoas ao redor assumem, de destaque e de invulgaridade de que uma pessoa estar sentada em cima de um hipopótamo e rodeada de jornais deitados ao chão, aparentemente lidos.

Remetendo sugestivamente o cenário noticioso para o jornalismo, alguma contextualização em torno de tendências atuais do mesmo campo merece aqui abordagem. Relatórios como um do Observatório da Comunicação (OberCom) (Cardoso et al., 2023) ou estudos como o de Baptista et al. (2021) mostram como o Portugal atual dá preferência à televisão, sendo nesta que as notícias ganham maior força, ao mesmo tempo que o seu consumo via redes sociais cresce e o da imprensa física diminui. Entre outras, o trabalho de Camponez et al. (2020) revela sobre os meios jornalísticos duas tendências: uma migração para o digital, na qual a pandemia do Coronavírus com os confinamentos e os isolamentos profiláticos tiveram a sua interferência, e uma perda de circulação da imprensa física. Segundo o mesmo documento, assiste-se igualmente a uma precariedade profissional, que a mesma pandemia veio acentuar. Nas redes sociais, a aposta estratégica nos conteúdos, como que tentando captar a atenção das pessoas para o clique, a atividade e a subscrição do meio, seja jornalístico seja não jornalístico, parece prevalecer (e.g., Mattos, 2023). Com um olhar semiótico-discursivo, trabalhos de análise como o de Ribeiro (2023) mostram como podem publicações nas redes sociais de jornais produzir sentidos de dramatização, espetacularização, erroneidade e desumanização e isto ser estratégico para os meios respetivos. Como tal, suscita-se o debate sobre a qualidade do que é produzido e o sentido de responsabilidade social do jornalismo e das empresas que o sustentam. Atentando na escultura, uma nota vai para o sentido que os jornais produzem de representativos da lama da qual se ergue o hipopótamo e que ergue a pessoa, a qual lê o jornal e procura dotar-se de conhecimento para intervir no mundo. Se a lama propõe algo sujo e nocivo, também propõe toda a acumulação de conhecimento produzida pelos média e que, inerentemente, se baseia num dado contexto social e este faz com que aquele seja produzido.

Na mostra performativa, o jornal é lido, atirado para o chão e sugere evaporar-se com o vento; neste caso, uma pessoa procura mantê-lo e aos vários outros jornais no circuito da escultura. Contrastando com a profundidade da sua produção, a superficialidade do que é um jornal e

dos seus usos não se realçam com esta imagem? Mais, a decadência de um jornal em suporte físico e do seu decréscimo de importância? Ainda, o saber das notícias por vias gratuitas ou aparentemente gratuitas – sendo que, por exemplo, para se aceder à Internet, há que pagar por isso – e a ilusão da gratuitidade da profissão não pode estar a levar a que algumas pessoas leiam cada vez menos? Pagar por qualidade? E o sensacionalismo, que extravasa orientações ético-deontológicas, pelo qual também se paga? As futuras gerações e a interação com equipamentos digitais e o menosprezo pelo papel? Depois, a questão ecológica: o gasto de papel e a sua inutilidade – não pode esta 'escultura' também alertar para tal fenómeno? Não se vai tornar um bem de nicho e encarecido de preço unitário no futuro? Como tudo o que passa a lixo e se vai decompondo com o tempo.

Por entre os jornais do chão, dois anúncios fazem-se ver, com a ocupação de uma página inteira em duas folhas diferentes. São anúncios de autopromoção, num jornal não passível de identificação. Compreende-se que pertencem ao *Global Media Group*, o qual contém numa folha uma promoção para subscrição da revista *Women's Health* e noutra folha uma promoção para subscrição da revista *Men's Health*. De ter em conta que aquele grupo se encontra, entre outras práticas, com redações ameaçadas como a do Diário de Notícias, com a redução do seu corpo de jornalistas desde 2008 ou a rádio TSF com várias vagas de despedimentos. A *Women's Health* chegou inclusive a ser descontinuada em 2017, tendo regressado em 2018, com uma nova parceria. Não é só o jornalismo que dá conta da sua precariedade como o dão outras formas de imprensa, como a de estilos de vida e em suporte físico, tornando-se intensas as suas dinâmicas nas redes sociais e nos média, em que capas geram outras abordagens e até mesmo outras a partir destas últimas. Na *Women's Health*, vários são os casos de pessoas celebridades representadas nas capas enquanto influenciadoras digitais e que geram atenção mediática e social, como os casos de Helena Coelho, em julho/agosto de 2020. A influenciadora despoletou um episódio na rubrica *Extremamente Desagradável*, denunciador de pensamentos associados ao foco de perda de peso, como o já conseguir 'caber' em roupa de uma determinada marca para crianças. Assim como na *Men's Health*, até com celebridades com base noutros meios, como o televisivo: o caso de Fernando Rocha, humorista, na capa de setembro de 2022, foi claro quer pela sua perda de peso quer por reações do próprio que se sucederam à capa. Exemplo disto foi quando revelou estar a ser 'afetado' por ter sido alegadamente acusado de manipulação de fotografias nas redes sociais. Sugestivamente, tudo isto em prol de ajudar nessa tarefa de gerar atenção mediática e social e retorno financeiro, inclusive com a atração de subscrições e de

potenciais entidades anunciantes de publicidade.

No meio de tudo o que é enunciado até aqui, a esperança. Robusto e demorado na sua locomoção, eis o hipopótamo, que emerge da lama, levantando quem nele se senta para ler o jornal. O hipopótamo representa uma chamada de atenção, motivando a que, por via das notícias, as pessoas olhem para o mundo e ajam nele para que ele fique mais vivível — com solidez, dedicação e atenção, como a pessoa que lê o jornal em cima do mamífero. Mas e as notícias, o jornalismo e a imprensa não jornalística, e as pessoas que para esta e o anterior contribuem? Qual a esperança que se pode depositar e onde? No digital? Na Inteligência Artificial (IA), sobre a qual autorias como Chomsky se declaram céticas, declarando "um ataque ao pensamento crítico"? E o caso do psicólogo e cientista da computação Geoffrey Hilton, que deixou a Google após uma década, assustado com o futuro da IA que ele próprio ajudou a impulsionar? Jornais como o *i*, que conceberam uma edição quase na íntegra com o *chatbot* ChatGPT, não estarão a contribuir para esta lama do jornalismo?

Por outro lado, as potencialidades do jornalismo, a "esperança". Exemplificando, é de ver como o jornalismo alerta para o que está escondido e leva a ações, como ficou claro com o caso de Alexandra Reis, ex-administradora da TAP, que acabou por pagar uma parte de uma indemnização oferecida por aquela companhia, após assumir um cargo como secretária de Estado, denunciada pelo jornalismo. Casos ainda mais complexos se podem convocar e que envolvem o jornalismo de investigação, como uma rede de charlatanismo no Gana, que alegava curar a COVID-19 com um produto bebível, denunciada por um órgão de comunicação social, e que culminou na detenção das pessoas responsáveis por essa rede (Ribeiro, 2020). Ainda, atente-se na opinião e no debate que a comunicação social fomenta. Um caso exemplificador disto foi a crónica do *Expresso* da ilustradora, ativista e autora Clara Não, que alerta para a libertação do corpo da mulher, mais precisamente das suas "vulvas", que teve resposta do escritor João Cerqueira. No *Nascer do SOL*, numa crónica da sua autoria, o escritor afirmava que, na impossibilidade de se "mudar o mundo ou corrigir a Bíblia", era possível "continuar a lutar contra os fedores e os fedúncios". Os jornais ajudam também a oferecer oportunidades de discussão, sobre os mais variados assuntos, capacitando intervenção, agregando diferentes vozes e apelando a diferentes públicos e promovendo ora mais ora menos a sua inclusão.

Fica a sugestão oferecida pela dupla de artistas, pela arte: as pessoas ainda podem chamar a atenção para estes e outros fenómenos ameaçadores do mundo como um lugar onde se possa existir e coexistir,

pois a realidade social constrói-se dialeticamente. A arte entra em contacto com as pessoas, quando com ela interagem, concretiza-se performativamente – mesmo que não seja encarada como performance – e traz à tona de uma realidade social tantas outras realidades que, dentro dela, se cruzam. Em linha com Berger e Luckmann (1966/2010), a objetividade e a subjetividade coexistem e constroem a realidade. Responde-se, por conseguinte, à proposta inicial: Hope Hippo, se traz esperança, traz também o lado lamacento do jornalismo, da imprensa não jornalística e das condições que as pessoas profissionais da imprensa vêm, panoramicamente falando, enfrentando. Procurar e encontrar a esperança é apenas um início: enfrentá-la é um desafio acrescido, com o qual muitas redações se deparam, sobretudo em tempos de monetização e de uma monetização voltada para o digital, com grupos empresariais que vão desvalorizando inclusive o papel e sobrevalorizando o digital.

Allora & Calzadilla proporcionam, assim, uma obra de arte que despoleta reflexões múltiplas, evidenciando-se, desta forma, a sua riqueza semiótica e discursiva, bem como a riqueza daquilo que as cidades podem oferecer e a que podem incentivar. É de sublinhar que, apesar de datada de 2005 e por via do que aqui se deixa escrito, a obra é enquadrável no panorama da atualidade, neste caso, da imprensa. Tendo a exposição em que se insere começado em maio, Serralves apresenta até outubro do presente ano esta 'escultura performativa'. A partir dela, podem criar-se oportunidades – sendo a interação com a arte uma oportunidade desde logo, considerando o seu potencial comunicacional vasto – e, no meio dos jornais que se atiram para o chão, a esperança pode erguer-se. Sobretudo com a ação das pessoas, informadas, com sentidos crítico e autocrítico, capazes de intervir socialmente para incentivar a sociedades melhores quer para as atuais quer para as gerações futuras.

Referências

Baptista, C., Ferreira, A. H., & Ferreira, A. C. T. C. (2021). Hibridismo e transmedialidade na comunicação política dos partidos portugueses no Instagram e no jornalismo político televisivo. *Media&Jornalismo, 21*(38), 123–148. https://doi.org/10.14195/2183-5462_38_6

Berger, P. L., & Luckmann, T. (2010). *A construção social da realidade. Um livro sobre a sociologia do conhecimento*. Dinalivro. (Trabalho original publicado em 1966)

Camponez, C., Miranda, J., Fidalgo, J. Garcia, J. L., Matos, J. N., Oliveira, M., Martins, P. & Silva, P. A. (2020). *Estudo sobre os efeitos do estado de emergência no jornalismo no contexto da pandemia covid-19. Relatório*. Sopcom. http://hdl.

handle.net/10451/44291

Cardoso, G., Baldi, V., Couraceiro, P., Vasconcelos, A., & Paisana, M. (2023). *Públicos e mercados de media 2023. Perfis e grupos sociodemográficos dos consumidores de notícias em Portugal.* OberCom – Observatório da Comunicação. https://obercom.pt/publicos-e-mercados-de-media-2023-perfis-e-grupos-sociodemograficos-dos-consumidores-de-noticias-em-portugal/

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design* (3.ª ed.). Routledge.

Mattos, F. S. de (2023). Plataformização das notícias: Análise dos níveis de presença plataformizada dos media jornalísticos portugueses. *Contratexto*, (39), 23–49. https://doi.org/10.26439/contratexto2023.n39.6011

O'Connor, J., & Wynne, D. (1997). Das margens para o centro: Produção e consumo de cultura em Manchester. In C. Fortuna (Ed.), *Cidades, cultura e globalização. Ensaios de Sociologia* (pp. 185–202). Celta Editora.

Pires, H., & Pinto-Coelho, Z. (2021). Isto é arte? De dentro para fora, de fora para dentro 5. In H. Pires, & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 5–26). https://doi.org/10.21814/1822.73505

Ribeiro, P. E. (2023). Sentidos e discursos do (ciber)jornalismo na rede social Instagram: Uma análise de dois casos. *Textual & Visual Media, 1*(16), 44–64. https://doi.org/10.56418/txt.16.2022.003

Ribeiro, P. E. O. (2020). A propagação de falsas curas da COVID-19 em África e o contributo do jornalismo de investigação: Um exemplo do Gana. *Revista Comunicando, 9*(1), 214–239. https://doi.org/10.58050/comunicando.v9i1.18

Tuchman, G. (1978). *Making news: A study in the construction of reality*. The Free Press.

van Dijk, T. A. (2017). *Discurso, notícia e ideologia. Estudos na Análise Crítica do Discurso* (2.ª ed.). Edições Húmus.

Nkisi Soccer Dual Game e a conquista do império

João Sarmento, janeiro de 2025

Por estes dias, a obra que nos saúda no átrio do Museu Nacional de Etnologia em Lisboa, logo no R/C, é uma escultura em mármore branco, de 2023, do pintor, escultor, ensaísta e investigador moçambicano Lívio de Morais (1945-). Intitulada *Grito de Liberdade. Não vamos esquecer o Tempo que passou* (título com inspiração numa das mais famosas canções revolucionárias de Moçambique), esta obra dá o mote para a exposição que vamos encontrar no 1º piso (Fig.1). Criado em 1965, o então Museu de Etnologia do Ultramar, e hoje Museu Nacional de Etnologia, resultou em muito da atividade do antropólogo Jorge Dias e da sua equipa de colaboradores, mais concretamente de uma campanha a Moçambique, desenvolvida no seio da Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar (1958-1961).

Saltando a exposição permanente *O Museu, muitas coisas*, subi rapidamente as escadas em direção à exposição temporária *Desconstruir o Colonialismo, Descolonizar o Imaginário. O Colonialismo em África: Mitos e Realidades*. Organizada pelo Centro de Estudos Sobre África e Desenvolvimento (CESA/ISEG-Universidade de Lisboa) e pelo Museu Nacional de Etnologia, a exposição é comissariada pela historiadora Isabel Castro Henriques, e realiza-se no âmbito das comemorações dos 50 anos do 25 de Abril.

O centro da exposição (e do Museu Nacional de Etnologia) é a escultura *Nkisi Soccer Dual Game* (2019), do artista congolês Hilaire Blue Huyangiko. Esta obra de arte combina elementos da cultura ancestral congolesa (Nkisi enquanto sagrado ou divino) com referenciais da cultura popular contemporânea afro-global. Reapropria-se de símbolos, concerta hibridez, desestabiliza identidade. Com uma bola de futebol revestida de teclas de computador por cabeça, com um corpo de madeira cheio de pregos (em que geralmente cada um significa um conflito, uma disputa, um divórcio, etc.), e um apito de árbitro azul com inscrição das Nações Unidas, a escultura tem a seu lado, na base, a cabeça que já não é (Fig.2). Há um texto explicativo da peça e, depois da escultura de Lívio de Morais, é feliz esta escolha para o centro do mundo.

Partindo deste núcleo, a exposição desenvolve-se em sete eixos (ou seis mitos e uma promessa), que compõem os vários percursos dos

mitos fundadores do império. Estes percursos, todos irradiando da obra de Huyangiko, constroem-se com peças do acervo do Museu Nacional de Etnologia e com materiais gráficos, que pretendem contribuir para a desconstrução de imaginários do colonialismo português: "I - Estamos em África há 500 anos"; "II – Missão Civilizadora e Progresso"; "III – Vocação Colonial e Missão Histórica"; "IV – Os Outros (Selvagens) e Nós (Civilizados)"; "V – A África Portuguesa"; "VI – A Grandeza da Nação e a Luta Armada"; e "VII – Descolonização, Independências e Legados do Colonialismo". A abordagem destes temas neste museu em concreto é importante, mas a navegação através destes eixos, a navegação física, é difícil, por vezes confusa. Por um lado, o espaço revela-se claramente exíguo para a quantidade dos materiais expostos e para a dimensão dos materiais gráficos. Por outro lado, questiono-me se os visitantes (e a diversidade aqui é muito grande), por muito interessados que estejam nestes assuntos, leem esta quantidade de texto, atentam aos filmes projetados nas paredes, e se detêm no acervo exposto em vitrines. Ainda assim, sem grandes novidades para os mais informados, há critério nos materiais gráficos escolhidos, equilíbrio e qualidade nas análises textuais, e é com prazer que se percorre a tentativa de desestabilização dos mitos fundadores da nação.

Mas nestes percursos, encontro dois problemas maiores. Por um lado, a articulação destes percursos de descolonização com as peças museológicas fica por fazer, e muitas destas, sem contextualização suficiente, continuam a ser objetos exóticos, belos, de consumo. Se *Nkisi Soccer Dual Game* é explicada, bem como, num dos extremos da exposição, a caneta com que Ernesto Melo Antunes assinou o acordo do Alvor, no Algarve, em 1975, entre o governo português e o MPLA, o FNLA e a UNITA, as outras peças acompanham/embelezam silenciosamente os vários percursos. Regresso brevemente a uma análise da exposição permanente *O Museu, muitas coisas*, e vejo traços comuns. A exposição permanente é estática, não estimulando qualquer tipo de pensamento crítico ou diálogos com passados ou futuros, estando os objetos ancorados na sua própria estética (Sarmento & Moisés, 2020). Continuam lá, fixos, silenciosos, e sem agência, e é preciso acordá-los.

Por outro lado, o último tema - "VII – Descolonização, Independências e Legados do Colonialismo" - merecia um tratamento mais alargado. É aqui, julgo eu, que está o cerne da questão e na qual deveria estar o fulcro da exposição, tal como as esculturas *Grito de Liberdade* e *Nkisi Soccer Dual Game* tinham prometido. Tendo por subtemas o processo de descolonização, os movimentos de libertação nacional, as novas independências e os "retornados", discute-se pouco a prevalência da negação do racismo em Portugal. Este final da exposição toca em vários

temas contemporâneos chave, como os bairros periféricos das áreas metropolitanas, a discriminação social e racial, a ausência de espaços públicos de memória que combatam os silêncios do pós-colonialismo português. Mencionam-se e mostram-se brevemente vários projetos interessantes, dos quais destaco aqui apenas alguns, por falta de espaço. O primeiro é a instalação fotográfica que o artista Angolano Kiluanji Kia Henda fez em 2006, criando um movimento de africanos no Padrão dos Descobrimentos dissonante dos heróis de pedra que lá estão, sugerindo a chegada à metrópole, e não a partida, de um conjunto diverso de arquivos, memórias e experiências. O segundo, do mesmo autor, é uma imagem do projeto *Plantação: Pesadelo e Prosperidade*. Este memorial de homenagem às pessoas escravizadas, constituído por centenas de canas-de-açúcar em alumínio, resulta de uma proposta vencedora feita pela Djass, Associação de Afrodescendentes, no âmbito do Orçamento Participativo de Lisboa em 2017. Sintomaticamente, passados cerca de sete anos, ainda hoje se discute pelos corredores da burocracia o lugar do memorial bem como os pareceres necessários para a sua instalação.

A exposição inclui ainda parte de dois trabalhos fotográficos da artista visual luso angolana Mónica de Miranda (*An ocean between us*, 2013 e *Hotel Globo*, 2016), complementados com uma escultura de madeira da mesma autora (*Casa Portuguesa*, 2020). É um remate com pouco enquadramento e algo apressado neste final de exposição. O trabalho fotográfico *Hotel Globo*, por exemplo, foca-se num edifício de Luanda, remetendo-nos para a arquitetura modernista no ultramar, para as memórias coloniais e o seu entrecruzar com o presente. Explora a apropriação do edifício e recria ficcionalmente fragmentos das vivências contemporâneas dos novos hóspedes, na sua resistência à especulação imobiliária e financeira em Luanda. Já o trabalho *An ocean between us*, que é também um filme, é uma exploração emocional de uma entidade que separa Portugal das suas antigas colónias, um espaço liminar que esconde séculos de terror e que engoliu tantas vidas africanas para o anonimato. As maquetes de *Casa Portuguesa* surgem quase como decorativas, e não se percebe que foram executadas posteriormente a um trabalho de documentação fotográfica e de uma peça de vídeo (2016, 4'3''), que pretendeu questionar o direito à habitação, o direito a construir e a viver numa casa.

As coleções dos museus e as exposições, são um ponto de partida importante para a discussão sobre novas formas de produção de conhecimento global (Muller & Langill, 2021), e sobre o processo de reconhecer os desequilíbrios históricos de poder que continuam a ter impacto hoje em dia. Mas era preciso mais espaço, interpretação, apontadores, para que um público mais vasto, menos especializado,

pudesse interagir com estes materiais, que seguramente comporiam um oitavo eixo, podendo assim cumprir o objetivo de *Desconstruir o Colonialismo, Descolonizar o Imaginário.*



Fig. 1. *Grito de Liberdade. Não vamos esquecer o Tempo que passou* (Lívio de Morais, 2023)

Foto por João Sarmento (2024)



Fig. 2. *Nkisi Soccer Dual Game* (Hilaire Blue Huyangiko, 2019)

Foto por João Sarmento (2024)



Fig. 3. *An ocean between us (Mónica de Miranda, 2013); Hotel Globo (Mónica de Miranda, 2016) e Casa Portuguesa (Mónica de Miranda, 2020)*

Foto por João Sarmento (2024)

Referências

Muller, L., & Langill, C. S. (Eds.). (2021). *Curating lively objects: exhibitions beyond disciplines*. Routledge.

Sarmento, J., & Martins, M. de L. (2020). À procura de Moçambique no Museu Nacional de Etnologia, Portugal. *Revista Lusófona de Estudos Culturais, 7*(2), 15-32. https://doi.org/10.21814/rlec.3132.

Entre o esperado e o inesperado: um autocarro-bar como ação política de campanha eleitoral

Pedro Eduardo Ribeiro, julho de 2025

18 de maio de 2025 foi dia de eleições legislativas em Portugal. As ações políticas das várias candidaturas ao Parlamento foram-se materializando por todo o país, assim como de outras ações de campanha em espaços públicos. Estas campanhas tentam gerar atenção e captar votos por entre as mais diversas pessoas, dos mais diversos grupos etários, incluindo os públicos-alvo que circundam as universidades. Este texto parte da observação das imediações da Universidade do Minho, em Gualtar, Braga, no dia 7 de maio, e é estimulado por uma ação de campanha política concreta, concebida por meio de um autocarro-bar[2]. A campanha é analisada mediante o veículo a que recorre e as suas dinâmicas ao longo do dia 7[3], ressaltando-se o que é socialmente mais esperado e mais inesperado, entre a convenção e a novidade.



Fig. 1. Autocarro-bar estacionado na rotunda da Variante de Gualtar, em frente ao campus da Universidade do Minho, no passado dia 7 de maio.
Captura fotográfica efetuada pelas 19h55.
Fotos por Pedro Eduardo Ribeiro (2025)

2. Concebe-se esta designação como um neologismo, não esquecendo, contudo, a já existente designação sem hífen de um estabelecimento comercial com o mesmo nome, coincidentemente, também em Braga: https://www.instagram.com/autocarrobar/.

3. Utiliza-se aqui uma proposta da literatura teórica e empírica com base em Ribeiro (2024a; 2024b) para a análise. Esta orienta uma análise de alguns daqueles textos, também produtos semióticos, produzidos pelos respetivos materiais semióticos (Ledin & Machin, 2018). Recordando aquela proposta de Ribeiro (2024a), dividem-se em recursos multimodais e contextuais, estes últimos necessariamente multimodais. Quantos aos primeiros: "(...) participantes, ligações acionais e indexais (o que se sugere revelar, pensar e sentir, dizer e expressar e que ações se conduzem), cor, forma(s), saliência, delimitação, cenário e objetos" mais "objetos enquanto assuntos, gramática e léxico, atores que convoca e estratégias discursivas" (p. 95). Quantos aos segundos: "(...) intertextual, sociocultural, político, (...) e mediático" (p. 95)

Ledin e Machin (2018) seguem Gibson e Voloshinov para falar em potencialidades (*affordances*), ou seja, "as ideias e assunções" que "moldam a comunicação e os comportamentos sociais" (pp. 29-30) de materiais como o veículo. Helena Pires e Cynthia Luderer dão conta dos "significados" já reconhecidos e daqueles que estão por reconhecer e se vão reconhecendo, assinalando que as potencialidades "mudam ao longo do tempo, determinando princípios de regulação, mas também abrindo espaço aos usos inesperados e à liberdade criativa" (2024, para. 8). Assim se vão produzindo e reproduzindo ao longo do tempo sentidos, mediante vários contextos (e.g., político, sociocultural, temporal), bem como discursos já existentes e novos e contradiscursos, a partir dos quais se podem desvendar ideologias (Ribeiro, 2024a; 2024b; van Dijk, 2017). Comunicar implica, inevitavelmente, mover-se entre o esperado e o inesperado.

Na rotunda em frente ao campus da Universidade do Minho, em Braga, sobressai-se um veículo. Tudo isto com uma caminhada pela zona, que permite observar o que não nos é evidente ao primeiro olhar, enquanto *flanêur* (Barbosa & Lopes, 2019).

As ações políticas são concretizadas através de materiais semióticos. Exemplos destes são os cartazes, *outdoors* ou, como mostra o caso deste ensaio, os veículos. Estes não podem ser desarticulados das interações desenvolvidas com as pessoas, cujos comportamentos podem promover ideologias sobre e na realidade social. Seguindo Ledin e Machin (2018, p. 11), tudo isto é possível graças à "presença física" e ao seu "design" e à capacidade de se tornarem significativos, que resultam de "escolhas semióticas" e aos seus "modos" (van Leeuwen, 2022). Por outras palavras, do que escolhem as pessoas que os trabalham e como estas estão associadas a significarem algo e, assim, construírem sentido.

Começando pelo que se interpreta como o mais inesperado, mesmo que não seja uma ideia pioneira (e.g., Zappettini, 2019): o veículo. Este corresponde a um autocarro, o qual contraria as trajetórias daqueles que vão circulando na rotunda e na variante e para outras ramificações dali. Fixou-se ali. Lançou-se à estrada a 1 de maio. Pintado a várias tonalidades de azul, com realce de uma mais clara, cor que sugere equilíbrio e prazer (Kress & van Leeuwen, 2021), encontra-se parado justamente em frente à entrada principal do *campus*. O autocarro tapa inclusive o bloco vermelho "Universidade do Minho" e "Campus de Gualtar", com a respetiva logomarca. O autocarro tem dois andares, estando um deles operacional, aberto em jeito de bar, servindo cervejas

a copo e reunindo pessoas aparentemente jovens universitárias que confraternizam em frente. Daí a designação de autocarro-bar. Em cima daquela pintura, leem-se algumas palavras e símbolos. "- BUROCRACIA/ + CASAS", "ACELERAR PORTUGAL", "DESTA VEZ, É LIBERAL" ou "VOTA i/ iniciativa liberal". Por esta última, associa-se denotativamente o autocarro a uma ação política do partido Iniciativa Liberal (IL).

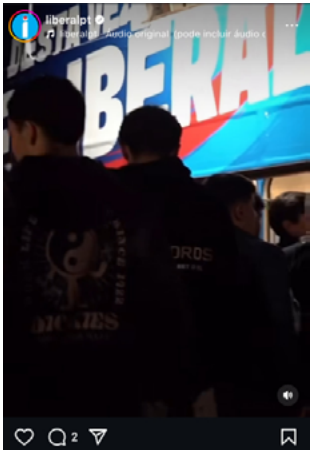


Fig. 2. Fotograma de um vídeo que resume a ação política durante a transição da noite do dia 7 de maio para o dia 8 de maio.

Captura efetuada a 10 de maio de 2025, às 23h59.

Num dos vidros do autocarro, no andar superior, leem-se palavras e símbolos, em fundo azul e letras maiúsculas a cor branca, o que ajuda à sua saliência no todo do autocarro. Quando explorando o programa eleitoral da IL, este estabelece como um dos objetivos desenvolver uma "Política habitacional focada no aumento da oferta", num objetivo maior, que é "ROMPER COM A ESTAGNAÇÃO ECONÓMICA" (p. 2). Naquele documento, lê-se também a mesma composição visual escrita, ainda que revertida e com palavras apenas, numa página onde se destaca a necessidade de facilitação da construção de edifícios para a habitação. Assinalando que a "carga burocrática no setor é muito elevada", esclarece-se que "[m]uito tempo decorre entre a aprovação do investimento e a conclusão da construção, passam-se vários anos em muitos casos" (p. 84). Os sinais de adição ("+") e subtração ("-") salientam e delimitam uma ideia (Kress & van Leeuwen, 2021; van Leeuwen, 2008): são necessárias mais habitações e menos procedimentos burocráticos. Do programa, sugerem-se a "[c]olocação de imóveis vazios do Estado no mercado" (p. 85) ou "[d]escentralizar para aliviar a pressão demográfica nas grandes cidades" (p. 86). A habitação como essencial para a economia, portanto, instrumentalizada (van Leeuwen, 2008). Com clareza, desvenda-se

uma ideologia "liberal", de liberalismo, uma vez que o partido se afirma como "'liberal em tudo: na economia, nos costumes e na política'" (Pinto citado em Matos & Ribeiro, 2024, p. 40). Isto vem em linha com o lema sob a metonímia (cf. Ribeiro, 2024a) e personificação "ACELERAR PORTUGAL", presente quer no veículo quer no programa do partido. Recorrendo a Cunha e Cintra (1997), destaca-se também a outra construção frásica como exemplo: a locução adverbial de tempo "DESTA VEZ", o uso do verbo 'ser' como afirmativo de um futuro próximo (Araújo, 2005), através da forma verbal "É", e o adjetivo "LIBERAL" ajudam a remeter quer para o partido quer para a sua ideologia política.

Aquela ideologia política ligada ao liberalismo (económico) em oposição a outras, como o socialismo e a outras defendidas por partidos à esquerda. O liberalismo privilegia, entre outras, a ideia de o Estado intervir menos na economia, deixando o mercado funcionar mais liberalmente. Recentemente, o ex-presidente da IL, Rui Rocha, destacou que "o seu partido pretende uma revisão constitucional que permita 'acabar com o socialismo'". A este propósito, no programa da IL pode ler-se: "O Estado não se simplifica e a vida dos que portugueses está cada vez mais complicada. O Estado vive da burocracia e a burocracia alimenta o modo de vida dos corruptos." (p. 1). Considerando o que já se foi elencando até aqui, esta associação que implica uma agregação ('Estado social burocrático como promotor de pessoas corruptas') e uma genericisação enquanto estratégias discursivas (van Leeuwen, 2008) também leva à produção de um discurso populista que se cria com este tipo de afirmações. Segundo Estrela Serrano, o populismo consiste num "antagonismo entre uma elite corrupta e o povo puro e incorruptível representado por um líder carismático" (2023, p. 5). Adianta ainda a autora que o populismo é situado contextualmente e "atravessa fronteiras, ideológicas, geográficas e históricas", assumindo "uma miríade de formas, por vezes contraditórias" (p. 5).

Estes tipos de atos políticos não são novidade para este partido. Marco Matos e Vasco Ribeiro discutem a comunicação do partido, na sua aliança do digital com o físico, e como esta está muito aliada ao entretenimento, ao humor e à analogia com a cultura popular. Através de estudos de *outdoors*, a autora refere que se verifica "uma grande utilização de referências pop por parte do partido, as quais tornam a comunicação mais próxima do imaginário dos eleitores" (p. 55). Na campanha para as eleições europeias, a IL já houvera utilizado estratégia similar com um autocarro para angariar votos e a confiança das pessoas cidadãs. Abaixo, numa outra ocasião, num evento de outro âmbito universitário.



Fig. 3. Publicação da página Instagram da IL relativa à presença na Queima das Fitas de Coimbra, em 2024, a propósito das eleições europeias, com o veículo supramencionado. Captura efetuada a 11 de maio de 2025, pela 00h09.

Do ponto de vista do alcance nas plataformas digitais, como a que vai sendo elencada, o impacto é considerável. Na plataforma Instagram, uma das mais usadas em Portugal, um vídeo que faz um resumo deste acontecimento (fig. 2) conta com mais de 19 mil visionamentos[4]. Antes deste, também no Instagram, um vídeo prévio de presença do dirigente da IL, numa zona de bares perto do local onde estacionou o autocarro (fig. 4), conta com mais de 243 mil[5].



Fig. 4. Fotograma de vídeo que anuncia a presença de Rui Rocha, junto à Variante de Gualtar, numa zona de bares perto do local onde o autocarro-bar se encontrava estacionado. Captura efetuada a 11 de maio de 2025, à 00h38.

4. Número obtido a 11 de maio de 2025, pela 00h52.
5. Número obtido a 11 de maio de 2025, pela 00h52.

Nas circunstâncias e nos contextos que se foram descrevendo, o autocarro-bar incorpora e produz um conjunto de sentidos alinhados com a IL, o que mostra a relevância de se compreender o que pode ser mais esperado ou mais inesperado do que as manifestações do quotidiano podem despoletar. O esperado e o inesperado entrecruzam-se: as cores e a sua ligação à IL, os ideais políticos associados à IL e a ação política como promotora de uma ideologia político-partidária baseada no liberalismo, um autocarro como construtor de uma ação política, um autocarro-bar, que oferece finos e despoleta confraternizações, ou a aproximação informal do dirigente da IL às pessoas cidadãs, sobretudo mais jovens. O veículo pode servir para transportar pessoas e fazer viagens ora mais frequentes ora mais ocasionais, mas também para mobilizar politicamente as intenções de voto, através de ofertas direcionadas e simples, como um copo de cerveja e uma conversa. A política vai-se fazendo. Incluindo através de autocarros-bar.

Referências

Araújo, E. R. (2005). O Conceito de Futuro. In E. R. Araújo (Ed.), *Actas de Conferência "O Futuro não pode começar"* (pp. 7–48). Núcleo de Estudos de Sociologia da Universidade do Minho. http://hdl.handle.net/1822/3461

Barbosa, I., & Lopes, J. T. (2019). Descodificar as paredes da cidade: da crítica à gentrificação ao direito da habitação no Porto. *Sociologia: Revista Da Faculdade De Letras Da Universidade Do Porto, 38*, 6–29. https://doi.org/10.21747/08723419/soc38a1

Cunha, C., & Cintra, L. (1997). *Nova gramática do português contemporâneo* (13.ª ed.). Edições João Sá da Costa.

Kress, G., & van Leeuwen, T. (2021). *Reading images: The grammar of visual design* (3.ª ed.). Routledge.

Ledin, P., & Machin, D. (2018). *Doing visual analysis – From theory to pratice*. SAGE.

Matos, M., & Ribeiro, V. (2024). Entertaining Politics: O uso do humor pela Iniciativa Liberal como estratégia de campanha política nas Europeias e Legislativas de 2019. *Observatorio (OBS*), 18*(1), pp. 37–59. https://doi.org/10.15847/obsOBS18120242301

Pires, H., & Luderer, C.. (2024, maio). *O que dizer e o que fazer com os bancos públicos? Uma breve leitura guiada...*. Passeio - Plataforma de Arte e Cultura Urbana. https://www.passeio.pt/galeria/o-que-dizer-e-o-que-fazer-com-os-bancos-publicos-uma-breve-leitura-guiada/; https://hdl.handle.net/1822/91736

Ribeiro, P. E. (2024a, julho). Barcelona pró-Palestina: Uma cidade-movimento?. In Z. Pinto-Coelho, & H. Pires (Eds.), *A pele da cidade - Notas do quotidiano* (pp. 93–102). CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. https://hdl.handle.net/1822/93214

Ribeiro, P. E. (2024b, 15 de outubro). Media construction of pseudo-events: Lula da Silva at the Portugal's parliament during a historic annual celebration. *Discourse Studies*. https://doi.org/10.1177/14614456241288354

Serrano, E. (2023). Foreword. In I. F., Cunha, L. Guazina, A. Cabrera, & C. Martins (Orgs.), *Media, populism and corruption* (pp. 5–6). Coleção ICNova. https://colecaoicnova.fcsh.unl.pt/index.php/icnova/article/view/134

van Leeuwen, T. (2008). *Discourse and practice: New tools for critical discourse analysis*. Oxford University Press.

van Leeuwen, T. (2022). *Multimodality and identity*. Routledge.

Zappettini, F. (2019). The Brexit referendum: how trade and immigration in the discourses of the official campaigns have legitimised a toxic (inter) national logic. *Critical Discourse Studies, 16*(4), 403–419. https://doi.org/10.1080/17405904.2019.1593206

"O céu sobre Florença". Que sentido ou função para a arte pública contemporânea?

Helena Pires, maio de 2025

Quem visitasse Florença por alturas de abril, haveria de se deparar com a exposição ao ar livre intitulada "*Il Cielo Sopra Firenze/The Sky Above Florence*", de Emmanuel Giannelli. Artista contemporâneo italiano, nascido em Roma, Giannelli[1] é o autor de duas imponentes obras de arte pública: *Korf 17*, obra constituída por duas figuras escultóricas de 5 metros, em frente ao Palazzo Strozzi, na Piazza del Duomo e *The Watcher*, figura também de 5 metros, na Piazza San Lorenzo.

Korf 17



Fig. 1. Emmanuel Giannelli, *Korf 17*
Foto por Helena Pires (2025)

Com os braços cruzados, sobre um pedestal, o carácter monumental da dupla *Korf 17* parece encerrar em si mesmo, inesperadamente, resquícios da arte pública tradicional, fazendo lembrar um tipo de estatuária contraditório, pelo menos em parte, com o que seria uma linguagem mais contemporânea. Aproximado, do ponto de vista simbólico, a um

1. "Nascido em Roma, mas morando em Versilia, Emanuele Giannelli é um artista italiano visceralmente provocativo, em que provocativo significa "provocador de emoções". Giannelli é um amante da contemporaneidade e da dupla natureza humana: inovadora e potencialmente capaz de fazer o que quiser, por um lado, e profundamente autodestrutiva, por outro. Suas obras são um equilíbrio perfeito entre as artes figurativas e conceituais, graças às quais o artista imortaliza todo o caos da contemporaneidade sem fazer julgamentos, mas permanecendo como espectador, suspenso entre dúvidas e possibilidades." (Traduzido de https://www.emanuelegiannelli.it/en/).

altar, o pedestal presta-se, por princípio, ao sentido da consagração e da sacralização dos valores. Assim, ao arrepio do que seria o fenómeno do afastamento da arte do seu carácter religioso, protagonizado pela modernidade (amplamente discutido, nomeadamente, por Baudelaire e Benjamin, entre outros), *Korf 17* impõe-se num registo dúbio, entre um sistema de valores hoje defraudado e um carácter popular ou uma condição de efemeridade que deixa transparecer, afinal de contas, um certo tom parodiante. Encontrando-se a perda do sentido heroico da arte pública – aqui entendida no seu sentido mais amplo, enquanto arte no espaço público – associada à perda do próprio pedestal, poder-se-á dizer que a resistência deste último, no caso em apreço, indiciará uma opção artística desafiadora dos princípios mais expectáveis do que seria a gramática da arte, distintiva, contemporânea. Pretenderá Giannelli abalar o *status quo* de uma linguagem acomodada, precisamente, a um código que se foi consolidando no contraponto dos sistemas tradicionais? Já na segunda metade do século XIX, Rodin havia desafiado os critérios do monumento tradicional, "rebaixando" o pedestal de Balzac e expondo a escultura publicamente em Paris, envolvendo o poeta com um "improvisado" roupão, numa pose casual e trivial que, à época, chocou alguns dos concidadãos mais conservadores. Será, pois, oportuno esclarecer que a monumentalidade e a arte moderna, e mesmo contemporânea, não são entre si incompatíveis:

> Pode por isso afirmar-se que, apesar da sua crise nos tempos de hoje, a monumentalidade não morreu, e o mesmo se pode dizer do monumento, de que são exemplo três dos maiores artistas da época contemporânea, Rodin, Picasso, e Giacometti, que em rutura com os moldes da tradição académica levaram a cabo outras formas de expressão comemorativa.
> (Correia, 2013, p. 94)

Além do mais, *Korf 17* não deixa de se apresentar como uma obra disruptiva, se atendermos, precisamente, ao modo particular como concilia algumas das raízes formais da arte monumental tradicional com uma proposta de pensamento crítico, materializada em traços inesperados, sobre a condição do (pós)humano na contemporaneidade. De pescoço erguido para o céu, ambas as figuras monumentais, exibindo na face uma espécie de dispositivo de 3D, mostram-se "à procura da própria visão e do próprio futuro[2]". A relação entre a tecnologia e a humanidade afigura-se, segundo o próprio artista, como aquilo que importa comunicar. Note-se, ainda, que o carácter de duplicidade das figuras de pele dupla ('*double skin*'), de cor preta e dourada, poderá

2. https://www.emanuelegiannelli.it/en/

sugerir, aliando-se ao mesmo a escala, porte monumental e posição de guardiões (no caso, à porta do edifício oficial do governo da Toscana), a retoma da esfinge enquanto tipo de estatuária que aqui assume, talvez, um tom algo satírico. Trata-se, além do mais, de uma figura masculina, nua e musculada. O que guardam ambos os *Korf 17*? O que procuram proteger, num lugar já de si particularmente carregado de significação histórica e simbólica? Constituem as estátuas de Giannelli uma sátira às estátuas romanas pagãs?



Fig. 2. Emmanuel Giannelli, *Korf 17*
Foto por Helena Pires (2025)

Voltando à esfinge, lembremos que esta é uma criatura mitológica com corpo de leão e cabeça humana (masculina ou feminina), presente tanto na cultura egípcia, onde é frequentemente vista como símbolo de poder, quanto na mitologia grega. Herdeira da antiguidade, a civilização romana afirmou-se pela apropriação dos códigos estéticos e simbólicos ancestrais. Ao mesmo tempo inscritas no seguimento da

cultura que as precede, as figuras *Korf 17* diferenciam-se ao proporem a "natureza humana dual" do humano: "inovador e capaz de fazer o que quer que seja" e, por outro lado, "profundamente auto-destrutivo" [3]. Uma vez esgotadas todas as possibilidades de vida humana ao nível do chão (símbolo, em última análise, do planeta Terra), *Korf 17* procura reinventar-se, projetando as suas esperanças na verticalidade, na procura de um horizonte desconhecido, algures no "céu"... (fazendo remotamente pensar na letra "o céu só começa onde a terra acaba", do álbum *Dias em Branco*, de Benjamin). Figura melancólica de um futuro incerto ou figura de protesto?

Sobrepejada de turistas, a mais do que emblemática Piazza Duomo abriga Korf 17 quase na contiguidade com a imponentíssima catedral. Ao excesso da sobrecarga simbólica pré-existente à obra de Giannelli, soma-se uma quase impossibilidade de acrescento hermenêutico ao lugar. Esmagado pelo peso do *medium* que a própria praça constitui, como pode o leitor desprevenido debruçar-se ainda, mesmo que distraidamente, sobre Korf 17? Poderão o sentido da Piazza, com tudo o que a produz enquanto lugar perene, e o de Korf 17 contaminar-se mutuamente? Em que medida? Recordando-nos que os lugares se produzem e se transformam na passagem do tempo? Vejamos o que diz a imprensa local sobre a obra:

> A dupla Korf17, na parte de trás da catedral, olha em busca de algo que ainda não conhecemos, com seus fones de ouvido de realidade virtual questionando a relação entre tecnologia e humanidade. É uma visão desconcertante em uma praça definida pela religião e pelo governo, embora o objetivo do artista seja nos convidar a superar a efemeridade em favor de uma perspectiva mais ampla[4].

Não será despropositado convocar para esta leitura a noção de indústria cultural (música industrial e eletrónica, livros, amigos, gravações, BD, *punk* enquanto movimento juvenil de protesto), pela qual é absorvido o artista. Será excessivo admitirmos que *Korf 17* nos convida a pensar sobre os limites da sociedade moderna?

Persistindo em situar a obra num tom parodiante, podemos ser estimulados, enquanto observadores/leitores a contribuir para o seu sentido criativo e semiósico, por exemplo, estabelecendo uma ligação entre a mensagem da obra e a crítica de Debord ao sistema capitalista.

3. https://www.emanuelegiannelli.it/en/
4. Emanuele Giannelli's sculptures return to central Florence. The Watcher in San Lorenzo and Korf17 in piazza del Duomo invite onlookers to gain a broader perspective on modern society. (2025, February 20). The Florentine. https://www.theflorentine.net/2025/02/20/emanuele-giannelli-sculptures-return-central-florence/

Isto dada a longínqua similitude formal, e carácter sugestivo, entre os dispositivos de 3D exibidos pelos *Korf 17* e os óculos tridimensionais vistos na capa da edição de 1983 da *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord[5]. Ainda que tratando-se de uma analogia acidental, não será inusitado anotar a escolha, num caso e noutro, de um signo evidente e expressivo, frequentemente usado pela cultura popular, da vocação humana para reinventar formas de extensão das suas capacidades sensitivas e gnoseológicas. Do mesmo modo, importará observar que na contiguidade de *Korf 17* se encontra instalada uma obra de Marco Lodola[6], também ele artista italiano contemporâneo, conhecido pelo tom *pop*, divertido e trivial das suas criações. Representando figurações do imaginário popular, de cores alegres e divertidas, a obra em causa em parte contrasta e rompe com o carácter monumental (ainda que satírico) e algo clássico de *Korf 17*, propondo-nos uma atitude menos "séria" na abordagem e leitura do sentido do lugar. Representando três figuras femininas, parecendo haver ligações de familiaridade entre si, sentadas num banco de jardim, a cena evocada sugere um ambiente descontraído de ócio onde têm cabimento um livro, um chapéu de sol, uma bola e uma atitude de descontração de quem simplesmente aprecia o ambiente circundante. Nós, os passantes observadores da obra, somos ao mesmo tempo observados, objetos do olhar das personagens imaginárias aí figuradas.



Fig. 3. Obra de Marco Lodola, situada ao lado de *Korf 17*

Foto por Helena Pires (2025)



Fig. 4. Obra de Marco Lodola, situada ao lado de *Korf 17*

Foto por Helena Pires (2025)

5. Foto de J.R. Eyerman.
6. "Marco Lodola (italiano, n. 1955), um dos artistas mais aclamados da Itália e um dos principais representantes do movimento neofuturista, Marco Lodola se destaca por seu estilo pop distinto que combina arte, design, cinema e música. Reconhecidas por suas cores brilhantes e temáticas reconhecíveis, as esculturas brilhantes de Lodola de ícones da cultura pop, como Lupin, Batman (2018) e Freddie Mercury (2018), exibem diversão e jovialidade. Seu trabalho, que também inclui scooters e carros feitos com perspex e neon, transmite o poder da arte para elevar as pessoas. Lodola foi contratado para criar esculturas e instalações para 400 butiques da Dior em 2021. Ele também criou obras para eventos, filmes, videoclipes, capas de álbuns e designers de moda. Ele estudou na Academia de Belas Artes de Florença e Milão" (Traduzido de https://www.artsy.net/artist/marco-lodola).

The Watcher



Fig. 5. Emmanuel Giannelli, *The Watcher*
Foto por Helena Pires (2025)

Na Piazza San Lorenzo, por sua vez, encontramos *The Watcher*, uma escultura de 5 metros representando uma figura humana gigante, considerada herdeira de *Mr. Arbitrium*, obra de menor escala de 2020, do mesmo artista. À semelhança de *Korf 17*, representará *The Watcher* uma "ponte entre a humanidade e a eternidade"[7] ou a expressão do desespero? A postura, assente sobre um pedestal, de pescoço erguido sobre o céu, é aproximada. Em lugar de um dispositivo de 3D, dos olhos da figura projetam-se uma espécie de dupla monstruosa distensão ocular, como se de um par de olhos fora de órbita se tratasse. Uma vez mais, deparamo-nos com uma figura nua de um corpo masculino musculado, de punhos cerrados, cujo torso se mostra puxado para trás, em arco invertido, de cabeça voltada para o céu. Em lugar da dupla pele,

7 https://www.emanuelegiannelli.it/en/

o corpo exibe-se banhado por um tom bronze acinzentado. Em comum com Korf 17, a figura é agigantada e realista no que respeita ao detalhe em termos de representação anatómica, fazendo lembrar o carácter clássico da arte mimética, baseada na relação entre a obra e o seu modelo. Além do mais, a contiguidade com um edifício religioso, desta vez uma igreja medieval, empresta um tom inusitado à escultura:

> Em San Lorenzo, a escultura de resina de quatro metros de altura, The Watcher, tem uma semelhança passageira com o Mr. Arbitrium, sem nenhuma delas estar apoiada nas paredes da igreja medieval. Olhando para o céu, um traço característico do trabalho do escultor, The Watcher volta seu peso muscular e seus olhos binoculares acentuados aos céus, em busca de força ou orientação espiritual, ou talvez apenas observando os céus atento a um ataque[8]

Fazendo lembrar que o espaço público – no sentido de topo (lugar) lógico (logos, razão, palavra) - é um produto social, à maneira de Lefebvre (1991), os residentes locais não se mostraram indiferentes a *The Watcher*, tendo deixado as suas impressões grafitadas junto da obra, conforme noticiado:

> "Oh Giannelli, hoje de manhã a Bruna abriu os estores e disse: "Se meu marido tivesse isso..." Bem-vindo de volta a San Lorenzo, gigante... seu nome se espalha pelo mundo... mas eles poderiam ter dado a ele uma cueca!"[9]

De modo efetivamente persuasivo, atendendo ao acento da curvatura do dorso e da cabeça da figura torcida em direção ao céu, dir-se-ia que *The Watcher* convida, indubitavelmente, os passantes a seguirem o mesmo movimento do olhar. A estranheza do familiar, se considerarmos que habitualmente circulamos pelo espaço urbano sem desviar a atenção para lá daquilo que se encontra na nossa linha do olhar, é, pois, um dos efeitos imediatos que a escultura suscita, efeito esse estendido, de resto, a *Korf 17*. O que observam as figuras de Giannelli? O que vigiam? Que perspetivas procuram alargar, no sentido da verticalidade, no contraponto do chão e do lugar em que se inserem?

8. Emanuele Giannelli's sculptures return to central Florence. The Watcher in San Lorenzo and Korf17 in piazza del Duomo invite onlookers to gain a broader perspective on modern society. (2025, February 20). The Florentine. https://www.theflorentine.net/2025/02/20/emanuele-giannelli-sculptures-return-central-florence/
9. *Idem.*

Convirá, antes de mais, avançar dizendo que as obras escultóricas de Giannelli situar-se-ão entre o figurativo e o concetual. Nas palavras do artista, o sentimento de desorientação e o caos da contemporaneidade são os pontos de partida que inspiram a sua criação. Imortalizar um dado estado de coisas, tal qual um espetador que procura dar forma ao que se apresenta perante si, mais do que produzir juízos de valor, é, para Giannelli, o papel da sua arte:

> "O artista imortaliza o caos da contemporaneidade sem fazer juízo de valor, mas permanecendo como espetador, suspenso entre dúvidas e possibilidades".[10]

E como comenta o crítico Enrico Matteri, a problemática das implicações tecnológicas na atual reflexão sobre a condição ontológica é imperativa:

> Minha curiosidade em relação à pesquisa escultórica de Emanuele Giannelli sempre foi direcionada para as situações incomuns que sua obra retrata, uma espécie de exército em série e inexpressivo que se move em um fundo de inquietação, uma presença constante da figura humana que não representa nenhuma centralidade no mundo, mas, mais provavelmente, uma desorientação nele. Uma individualidade que não tem razão de existir e que é gerada em um mundo em que a subversão temporal se torna subversão espacial, uma situação de completa agitação em que as formas e as imagens do trabalho do artista ganham vida. Uma espécie de humanidade nascida com óculos de soldador que se move em uma realidade que abrange múltiplas dimensões nas quais ele se orienta com novos sentidos; elementos que, até agora, são representados como uma constante na obra do artista[11]

Numa cidade ímpar, particularmente sobressignificada com todo o tipo de artefactos históricos, religiosos e artísticos, é notório observar o quanto ainda assim se abre espaço à arte pública contemporânea, em algumas das praças mais emblemáticas de Florença. Transversal parece ser a temática temporária da condição tecnológica, não só figurada por Giannelli, mas também por Thomas J. Prince, na Piazza della Signoria, onde tropeçamos na obra em bronze *Time Unfolding*. De costas para o Palazzo Vecchio, perto da Galeria Uffizi, uma jovem rapariga, dourada, de escala gigante (3, 6 metros de altura), debruça-se sobre o telemóvel,

10. https://www.emanuelegiannelli.it/en/
11. *Idem*

alheia ao meio circundante. No website do artista, a propósito desta, como de outra sua obra similar, pode ler-se:

> Famoso por suas esculturas figurativas em grande escala, Thomas J. Price chama a nossa atenção para a incorporação psicológica de seus personagens fictícios, colocando em primeiro plano o valor intrínseco do indivíduo e subvertendo estruturas de hierarquia. Amalgamadas a partir de diversas fontes, as obras são desenvolvidas por meio de uma abordagem híbrida de escultura tradicional e tecnologia digital intuitiva.[12]



Fig. 6. Thomas J. Prince, *Time Unfolding*

Foto por Helena Pires (2025)



Fig. 7. Thomas J. Prince, *Time Unfolding*

Foto por Helena Pires (2025)

Consideradas as diferentes obras apontadas, e em especial as de Giannelli, poder-se-á afirmar que há duas características transversais a recortar: a escala de grandeza, por um lado, e a função pública, por outro. A escala de grandeza, na medida em que, com exceção da obra de Lodola, as figuras retratadas impõem-se por meio de uma medida sobre-humana, agigantadas, só equiparável à grandiosidade dos edifícios históricos e religiosos que com elas coabitam. Esmagados pela diferença de escala, os passantes são confinados à sua medida, aos seus limites, sugerindo-se, assim, a perda de centralidade do humano (Pires, Pinto-Coelho & Magalhães, 2024), tal qual pensado até à Renascença, cedida à expansão de outras possibilidades do ser e do existir. À verticalização do espaço, figurada pelas obras de Giannelli, junta-se, assim, a perceção de uma temporalidade em mudança. Para a teoria cosmológica, note-se, segundo o modelo aristotélico, o espaço celeste opunha-se ao espaço terrestre:

12. https://www.thomasjprice.com/current

> Esta visão mudou na Idade Moderna, com Galileu Galilei, ao ter explicado que há um espaço infinito que nos rodeia, infinitamente aberto, e desta forma a conceção de espaço anterior dissolveu-se e dessacralizou-se. (Correia, 2013, p. 10)

Quanto à função pública, torna-se evidente que ao carácter eminentemente comemorativo da arte pública tradicional se sobrepõe a vocação crítica, a partilha de uma dada visão sobre a realidade contemporânea que, nos casos sob discussão, é tecnologicamente determinada. Tendo em conta o conjunto das quatro obras referidas, todas elas simultaneamente expostas no espaço público em Florença por um dado período, apenas Lodola se mostra aparentemente indiferente a uma tal temática, convidando-nos ao desprendimento da realidade e à projeção num universo fantasista, repleto de felicidade e ociosidade. "Os espaços públicos jamais se encontram feitos de uma vez por todas" (Correia, 2013, p. 31), mesmo que sobrecarregados de sentido, de símbolos, pejados de historicidade. Esta é talvez a lição mais evidente a tirar do exercício de leitura que aqui se explana. Os casos em discussão ilustram bem a natureza dinâmica dos lugares públicos, bem como o papel que a arte pública pode ter nessa transformação. De um modo singular, aquilo que merece especial atenção será o carácter contraditório das propostas artísticas em causa, especialmente, considerando-se *Korf 17* e *The Watcher*. Invertendo-se um dos princípios da arte pública contemporânea, as figurações observadas caracterizam-se pela escala monumental (Diamonsen, 1976), assim como pelo movimento que subverte a aproximação aos passantes e ao espaço-tempo vividos no quotidiano. Limitados pelas coordenadas do que define um "cá em baixo", por oposição a um "lá em cima", os humanos passantes veem-se a coabitar o lugar público com figuras agigantadas, sobre-humanas. Ocupam estas figuras o papel dos novos heróis da contemporaneidade? Figuras não do passado histórico, mas de um futuro incerto por vir?

Referências

Baudelaire, C. (2007). *O spleen de Paris*. Relógio D'Água Editores.

Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água.

Correia, V. (2013). *Arte pública. Seu significado e função*. Fonte da Palavra.

Diamonsen (1976). *Diálogos sobre a arquitetura*. Ed. Gustavo Gili.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. John Wiley and Sons LTD.

Pires, H., Pinto-Coelho & Magalhães, L. (2024). *Communicating human and non-human otherness. Urban culture, technology and post-humanism*. Palgrave Macmillan.

As montras das mortes na Póvoa de Varzim

Cynthia Luderer, maio de 2025

O título aqui expresso poderia estar vinculado a mais um excêntrico capítulo emplacado às rotinas urbanas contemporâneas. No entanto, ainda que seja passível haver episódios estonteantes no município da Póvoa de Varzim no tocante à morte, frustro o leitor que busca uma narrativa com algum espírito sensacionalista. Por sua vez, arrisco em dizer que o tema que lanço possa ser visto por muitos como curioso, ou mesmo excêntrico.

Tratar da morte é um exercício ocasional para grande parte das pessoas, mas há profissionais que seguem essa prática em sua rotina, inclusive atuam em ambientes que vibram em torno dos óbitos. No entanto, é comum que essa sombra da vida seja esgueirada dos nossos olhares. Uma dinâmica compreensível quando pensamos nas diferentes estratégias criadas pelo ser humano para negar esse destino certeiro (Morin, 1970). Quando a morte bate à porta, os mais reflexivos podem questioná-la com o apoio dos filósofos, percebendo diferentes máximas diante dos (des)caminhos que a morte nos impõe (Critchley, 2020). Os campos da História e da Arte também oferecem fontes para refletirmos sobre a nossa finitude e até mesmo a banda desenhada, mais especificamente a personagem "Dona Morte", de Maurício de Sousa (Araújo, 2022), apresenta o tema para o público infantil de modo chistoso.

Ainda que tenhamos um coletivo de exemplos que nos aproxima da morte, como detetado pelo historiador Philippe Ariès (2000), foi gerado em meados do século XX nos Estados Unidos e no noroeste europeu um tabu em torno do tema, dado o propósito de preservar a felicidade nas sociedades ocidentais industrializadas. Cabia a poucos violar essa tônica, como antropólogos, médicos ou psicólogos, por exemplo. Por sua vez, os ecos de uma grande saúde — insuflada pela utópica saúde perfeita, higienista, apoiada na biotecnologia (Sfez, 1996) —, busca encobrir e ceifar essa manifestação mais natural da vida e seu fim.

No entanto, a morte se entranha nas expressões culturais e se imiscui no universo urbano. Por sua vez, ela está presente no mundo imagético. Além das cenas expressas nas telas, cabe pensarmos no quanto os nossos sentidos se tornam perecíveis diante o privilégio dado à visão e às pontas dos dedos. Vista por essa dinâmica, a morte também tem

atuado incessantemente e insanamente ao ceifar o nosso maior valor, o tempo, o qual está estritamente vinculado à finitude de nossas vidas. Essas premissas nos inspiram a refletir sobre o processo iconofágico defendido por Norval Baytello (Serva & Guimarães, 2022), pois se percebe uma devoração das nossas vidas por parte das imagens.

Além dessa panóplia de indicadores que sinalizam a morte e como ela se emaranha às nossas vidas, indico outras esquinas onde podemos encontrá-la. Para tanto, seguiremos para as ruas da Póvoa de Varzim, onde as fotografias de pessoas falecidas são impressas em folhas brancas e anexadas em distintas vitrines espalhadas pela cidade. Cabe dar atenção que essas imagens a ilustrar o morto, selecionadas pela família do mesmo, são registos captados do período de vida do falecido. É válido salientar esse mote, pois, diferente de nossa conduta contemporânea, retratar o morto é algo naturalizado e adotado em outros tempos e lugares (Hermosilla & Krause, 2022).



Fig. 1. Diferentes tipos de Passagem
(ou "Passagem para paraísos turísticos tendo em vista o bem-estar para a caminhada")
Foto por Cynthia Luderer (2025)

No que toca às montras, elas reservam diferentes aspetos, pois há distintos segmentos comerciais que cedem esse espaço para que as folhas sejam ali anexadas. Além dos estabelecimentos inativos, há cafés, padarias, salão de beleza, mercearias, floriculturas, entre outros, que permitem essa divulgação. No caso dos suportes envidraçados, a transparência origina cenas peculiares, pois, como salienta Baudrillard (1997), o estado do vidro permite isolar um ambiente e, ao mesmo tempo, introduz-nos ao mundo interior. Com isso, a depender do segmento comercial vinculado à cada vitrine, as folhas impressas relacionadas aos óbitos ganham contornos distintos, criando uma panóplia de signos que reivindicam nosso olhar. Apoiados em Floch (1997), inferimos que se criam ali os jogos ópticos mencionados pelo autor, um fenômeno em que serão percebidas diferentes composições face ao que se mostra e ao que se olha.



Figs. 2 e 3. Entre o fora e o dentro dos cafés, são expressas as regras e a morte é reintegrada pelos eventos católicos
Fotos por Cynthia Luderer (2025)

O conjunto de folhas ali expostas ocupa uma parte limitada das montras, pois o espaço é determinado pelo comerciante. Um proprietário de uma

das funerárias da cidade explica que essa cedência está vinculada a uma relação cordial entre as partes, sem envolvimento econômico. No entanto, o empresário reconhece que alguns estabelecimentos, como as floriculturas, demonstram um interesse particular por manter essa divulgação, pois as informações tornam-se um atrativo para o público consumir seus produtos.



Fig. 4. A senhora Florinda enaltece o espaço que leva o seu próprio nome
Foto por Cynthia Luderer (2025)

Diante desse limite, há uma logística a ser seguida por algumas funerárias. As informações que tratam do falecimento são expressas no formato A4 e na posição horizontal, por exemplo, para que o rosto do finado ganhe mais relevância quando impresso; e para outras datas, como missas e celebrações anuais, os dados são enquadrados no formato A5. Ao conferir as montras pela cidade se pode perceber que esse modelo nem sempre é seguido.





Figs. 5 e 6. Entre negócios e óbitos: Santos, eletrodomésticos, vícios e refeições
Foto por Cynthia Luderer (2025)

O gestor da funerária ressalva que essa divulgação é um serviço extra a ser pago pelos familiares do morto e que esse sistema de divulgação está vinculado à tradição da cidade, salientando que se trata de uma comunidade de pescadores. Ainda que os média sociais já estejam a cumprir o papel de mensageiros das mortes que ocorram na cidade, inclusive, sendo mais eficiente, por alcançar um público maior e com rapidez, as vitrines da Póvoa de Varzim mantêm esses anúncios fúnebres nas montras.

Por certo, há muito a explorar sobre a morte a partir daqui, inclusive para melhor perceber a vida e a morte desses rostos enunciados e conferir o quê e quem deixaram e para onde os levaram. Por sua vez, os cemitérios tornam-se um espaço merecedor de visitas para aqueles que buscam conhecer melhor uma comunidade e sua cultura. Há lugares onde eles se tornam atração turística ou centros culturais, contribuindo para mostrar outras molduras e signos em torno da passagem para a morte.

Referências

Araújo, C. (2022, 29 de abril). Uma conversa com Mauricio de Sousa sobre a (Dona) Morte. *Olhar Jornalístico* [Blog]. https://www.olharjornalistico.com.br/index.php/social/15812-uma-conversa-com-mauricio-de-sousa-sobre-a-dona-morte

Ariès, P. (2000). *Historia de la muerte en occidente: De la edad media hasta nuestros días*. Acantilado.

Baudrillard, J. (1997). *O sistema dos objetos*. Perspectiva.

Critchley, S. (2020). *O livro dos filósofos mortos*. Edições 70.

Floch, J. (1997). Apresentação. In A. C. Oliveira. *Vitrinas: Acidentes estéticos na cotidianidade* (pp. 9 -13). EDUC.

Hermosilla, J.O, & Krause, E.G. (2022). Autorreferencialidad y clausura del imaginario mediático a fines del siglo XIX. Reflexiones a partir de un retrato feminino en mosaico. In S. Barbotto, C. Voto & M. Leone (Eds.) *Rostrosferas de América Latina: Culturas, traducciones y mestizajes* (pp. 51-71). Aracne.

Morin, E. (1970). *O homem e a morte*. Publicações Europa-América.

Serva, L., & Guimarães, L. (2022). Norval Baitello Junior: Da iconofagia à ecologia da comunicação: As imagens e o corpo na comunicação e na cultura. *Matrizes, 16*(2), 123-133. https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i2p123-133

Sfez, L. (1996). *A grande saúde: Critica de uma nova utopia*. Loyola.

Braga 24: uma cidade dividida entre passado e futuro?

Lucas Novais, abril de 2025

Neste ano de 2025, a cidade de Braga é a "capital portuguesa da cultura". Tal denominação é dada após uma tentativa sem sucesso de ser a "capital europeia da cultura de 2027" em eleição que ocorreu em 2023. A vencedora foi Évora, o que levou as outras finalistas (Aveiro, Braga e Ponta Delgada) a partilharem o título de "capital portuguesa da cultura" sucessivamente em 2024, 2025 e 2026, respectivamente (Magalhães, 2023).

No meu caso, cheguei à cidade em meados de julho de 2024 e após alguns dias intensos, como a data de minha chegada e as desventuras que narrei nos últimos micro-ensaios, enfim decidi experimentar o centro da cidade e, assim, obter algumas primeiras impressões *in loco* do que seria esta cidade bi-milenar de ascendência romana.

Ao sair de casa, meu intuito era buscar algum restaurante bem tradicional e comer um Bacalhau à Braga, afinal, estar em Portugal pede um Bacalhau e não teria nada mais justo do que ser à moda da cidade, não é? O destino escolhido foi o restaurante "*Águas de Bacalhau*", não apenas por ter "bacalhau" no nome, o que para mim demonstrava que o prato seria uma especialidade da casa, mas também pelas boas avaliações e localização, que é muito próxima ao "*Arco da Porta Nova*", um monumento icônico da cidade e que simboliza a "porta aberta" pela qual a cidade é comumente referida.

Entretanto, quem ficou em "águas de bacalhau" fui eu, pois cheguei após às 15 horas e o restaurante já estava fechado. À época, eu ainda não sabia que, aqui nesta Terrinha, ficar em "águas de bacalhau" significa "malograr-se, permanecer tudo na mesma, não dar nada, não dar resultado" [Academia das Ciências de Lisboa, 2025], mas logo aprendi. Outra frustração foi descobrir que o suposto restaurante "tradicional" não era como eu esperava, isto é, havia sido inaugurado em 2022 e o menu/ementa demonstrava uma identidade bastante jovem e plural, seja no linguajar, seja na disponibilidade de pratos típicos de diferentes países, incluindo o meu Brasil e os meus vizinhos argentinos. Ao contornar o restaurante "*Águas de Bacalhau*" e seguir em destino ao "*Arco da Porta Nova*", encontro o que realizaria o meu desejo inicial: o restaurante "*Inácio*". Este sim era um típico português, vide a sua construção, uma clássica casa de pedra e deveras rústica. Infelizmente

não pude experimentá-lo, pois este restaurante, que lá existia desde 1931, encontrava-se fechado e, ao que tudo indica, há pelo menos uns 3 anos. Findei a busca pelo meu "bacalhau à Braga" no restaurante "La Porta", que suspeitava ser espanhol. Entretanto, é um restaurante italiano e foi inaugurado em 2019.



Fig. 1. A fachada do tradicional "Inácio"
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 2. O "Bacalhau à Braga" do "La Porta"
Foto por Lucas Novais (2024)

Após almoçar, inicio a minha caminhada pelo centro de Braga, logo sendo surpreendido pelo grande número de lojas fechadas e obras a serem realizadas. Dentre as lojas fechadas, há variados tipos, desde lojas de *souvenirs* a pastelarias e restaurantes. Parecia que a cada 2 lojas abertas, existia 1 fechada.





Figs. 3 e 4. Lojas fechadas em Braga
Fotos por Lucas Novais (2024)

Ao subir para ver a famosa Sé de Braga, reconheço um artista de rua que assisti em um programa turístico ainda no voo para Portugal. Todavia, o espaço que havia para realizar a sua arte já era um tanto mais enxuto, visto que dividia a diminuta rua com uma construção, tornando ainda mais difícil de conseguir parar e apreciar a sua arte. Pelos arredores, pude notar algumas pixações que traziam uma alma "jovial" à cidade, embora quem estivesse a visitar o centro naquele Sábado de sol se resumisse a turistas, famílias "tradicionais" (papai, mamãe e miúdos) e pessoas mais sênior (acima de 60 anos). Destas artes na rua, destaco uma pixação "*Shrek is love, Shrek is life*" (Shrek é amor, Shrek é vida) – um meme bastante popular entre a dita geração Z – e expressões de cunho político, vide um A anárquico e "Antifa" (abreviação de anti-fascista), que aparece duas vezes, estando riscado em uma delas.

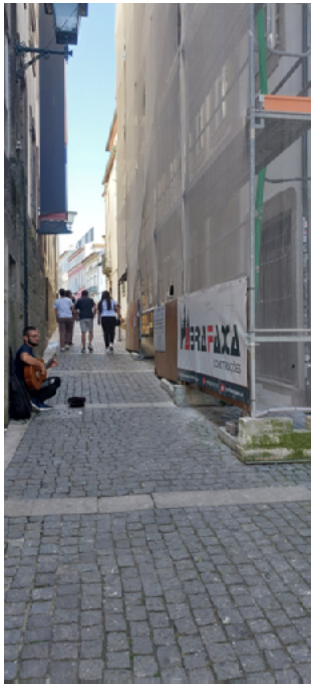


Fig. 5. Músico dividindo espaço com a construção
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 6. Parede "Antifa" da cidade de Braga
Foto por Lucas Novais (2024)

Concluindo este breve passeio, chego à Sé de Braga. Mas não é esse histórico monumento que me chama a atenção de início, pois reparo que ao lado, onde estaria localizada uma loja de *souvenirs*, noto que há uma série de jornais a tapar sua fachada. A loja não se encontrava aberta e os jornais trazem algumas manchetes que denotam Portugal

naquele momento: *"Investir, investir, investir. A máxima das empresas para crescer"; "Risco de inflação trava euforia no corte de juros"; "Banca aposta no crédito ao consumo"; "Desemprego registado aumenta há seis meses"; "Sector imobiliário considera Simplex positivo, mas tem dúvidas"*.

Quando retorno o meu olhar para a imponente Sé de Braga, sinto o peso de toda a sua história e me desconecto daquele momento para imaginar como foi a sua construção ao longo da Idade Média. Ainda me é surreal imaginar que a história da catedral antecede a construção da minha pátria como tal, isto é, anterior à chegada dos portugueses no meu querido Brasil. Ao refletir sobre esta observação, recorro a Walter Benjamin (1935/2012, p. 19) e o conceito de autenticidade da obra de arte: "O aqui e agora do original constitui o conceito de sua autenticidade e sobre o fundamento desta encontra-se a representação de uma tradição que conduziu esse objeto até os dias de hoje como sendo o mesmo e idêntico objeto".

Próximo a mim, há um grupo de senhoras portuguesas, a realizarem uma visita guiada pela cidade de Braga. Ouço de soslaio: "deveríamos fazer isto mais vezes. Mal saio de casa e há anos que não vejo a Sé". Sento-me ao pé da Sé e vejo um grupo de crianças a brincar pelas ruas, observando que não pousam o olhar na catedral em nenhum momento.

O conceito de aura, em Walter Benjamin (1935/2012, p. 27), pode ser entendido como "um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja". Em minha tentativa de definir a "aura de Braga", explicitaria uma sensação de "viagem no tempo". Neste caso, por alguns instantes ao olhar e tocar a Sé de Braga, viajei para uma Bracara Augusta medieval. Mas seria esta a Braga contemporânea?

As cidades passam por desestruturações e reestruturações ao longo do tempo e do espaço, como nos traria Lefebvre (1968/2008). Se, ao visitar a Sé de Braga, pude obter esta experiência de "viagem no tempo" e que remonta à sua historicidade, o restante das minhas idas e vindas mostram o oposto, vide as diferentes construções, as lojas e restaurantes tradicionais que fecharam e as tímidas expressões de uma juventude (adolescentes e jovens adultos) pelas paredes da cidade. Juventude esta que não pude notar *in loco* neste caminhar diurno, talvez por se sentirem mais à vontade em um ambiente noturno. Também é válido ressaltar que, durante esta breve passagem, não tive contato com nenhum brasileiro ou outros grupos de imigrantes a aproveitar a cidade, apenas pude notá-los a trabalhar, seja servindo

mesas ou a atender clientes em lojas.

Por fim, fico a me questionar se a Braga 25 – a capital portuguesa da cultura, ajudará a cidade a definir a sua identidade atual ou se uma eventual turistificação poderá canibalizar ainda mais a sua identidade, mercantilizando suas memórias, histórias e património, em linha com estudos recentes acerca da cidade do Porto (Silva, Ribeiro & Araújo, 2022).



Fig. 7. A catedral e sua imponência
Foto por Lucas Novais (2024)

Referências

Academia das Ciências de Lisboa. (2025). *Ficar em águas de bacalhau – Dicionário da Língua Portuguesa.* Dicionário da Língua Portuguesa. Acessado em 26 de Fevereiro, 2025, a partir de https://dicionario.acad-ciencias.pt/curiosidades/ficar-em-aguas-de-bacalhau/

Benjamin, W. (1935/2012). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (F. D. A. P. Machado, Trad.). Zouk.

Lefebvre, H. (1968/2008). *O direito à cidade* (R. E. F. Frias, Trad.). Centauro Editora.

Magalhães, P. (2023, April 12). Braga usará título de Capital Portuguesa da Cultura para "celebrar" criação nacional. *Público.* https://www.publico.pt/2023/04/12/local/noticia/braga-usara-titulo-capital-portuguesa-cultura-celebrar-criacao-nacional-2045890

Silva, M., Ribeiro, R., & Araújo, E. (2022). The tourist era in the city of Porto: Enchantment, suspension and (un)sustainability. In Z. Pinto-Coelho & H. Pires (Eds.), *The City of the Senses, the Senses in the City* (pp. 103-129). UMinho Editora.

Cuidar do que é nosso. Encontros inesperados

Zara Pinto-Coelho, junho de 2025

> Nas cidades de hoje, o exercício de andar deixou de ser o grande meio de conhecer e pensar o espaço, tal como a comunicação para ser veloz deixou de ser experimentada na relação face a face entre os sujeitos.
> (Carlos Fortuna, 2018, p. 137)

Quando vou a pé para o trabalho, por vezes acontece fazê-lo com tempo, sem a sensação de que estou atrasada, livre da culpa que o ritmo da máquina da cidade nos faz sentir sempre que deixamos de correr atrás do tempo. Uma perversão que existe na cidade, diz Gonçalo Tavares (2025), é transmitir a sensação de que estamos sempre atrasados, algo que nos faz sentir culpados, seja por não ter feito o suficiente, seja por não ter dado o suficiente.

Nesses intervalos, em que me dou ao luxo de pôr entre parêntesis as preocupações práticas, ir a pé para o trabalho transforma-se, ganhando novos contornos. Não se trata mais de uma transição entre um dentro e um fora, de um entre aqui e um lá sem "valor próprio" (Grós 2008/2021, p. 37). Pelo contrário. É como se tudo estivesse à minha espera, à espera de ser olhado, sentido, calcorreado. Caminho de corpo inteiro, à margem dos que por mim passam a correr ou a falar com os pares, imersos no frenesim quotidiano para o qual nos empurra a sensação constante de "estar em dívida". Deixo-me embalar e conduzir pelo som do riacho, enquanto caminho atenta "à simpatia das coisas vivas" (Grós, 2008/2021, p. 60) que respondem à minha presença.

É como se estivesse a ver as coisas pela primeira vez. Talvez isso corresponda áquilo que José Gil (1996) designa como sendo o olhar (Neves, 2010). Diz o filósofo que ver e olhar não são a mesma coisa. Para ver, temos de olhar, mas podemos olhar sem ver, isto é, sem intelectualizar, sem dar um sentido ao que se vê e, em vez disso, simplesmente desfrutar do processo, do ir no fluxo: no fluxo da água, do vento que sopra nas árvores e nas flores, do impacto do bater dos pés no chão ou das bicicletas que por mim passam sempre com algo melhor para fazer.

Num desses momentos de deriva, de gozo da paisagem aberta, perto da entrada do chamado Parque Desportivo da Rodovia, na cidade de Braga,

o colorido brilhante de uma planta despertou a minha memória, levando-me de volta à ilha de São Miguel, nos Açores, e aos deslumbrantes recantos povoados com centenas de pés da mesma planta que eu julguei ser original e típica daquelas paisagens verdes e húmidas.





Figs. 1 e 2. Canteiros
Fotos por Zara Pinto-Coelho (2025)

Apanhada de surpresa, senti necessidade de me desviar do caminho para que não restassem dúvidas acerca da minha inesperada descoberta. As plantas estavam dispostas em canteiros, nas bermas de uma espécie de ponte pedonal, em forma de círculo, que permite atravessar o rio Este de um lado para outro. E digo uma espécie de ponte por ter sido pensada não apenas com um propósito funcional, o de ser um lugar de passagem, mas também com fins de convivialidade: integra mobiliário, bancos e mesas, que nos convidam a sentar e a conviver, ainda que alguns se possam sentir intimidados a fazê-lo, dado que a centralidade da passagem retira o efeito de abrigo que os bancos podem ter nos espaços públicos das cidades. Estar sentado, para descansar ou por prazer, é dar o corpo a ver aos outros, o que faz do ato de sentar em público na cidade um ato simultaneamente banal e delicado; daí que a localização deste tipo de assento, tanto quanto o seu design, intervenham nos tipos de usos que fazemos dele (Jolé, 2003). Os que por ali se encontram parecem não ser vistos como acolhedores, nem propiciar as sociabilidades. Das várias vezes que por lá passei, nunca os vi ocupados.





Figs. 3 e 4. Ponte pedonal e mobiliário
Fotos por Zara Pinto-Coelho (2025)

Mas não foi o mobiliário da ponte pedonal que me atraiu. Foi sim o colorido da vegetação nos canteiros. À beira deles, estava um homem já com uma certa idade, com uma pequena enxada nas mãos, sem farda, ou qualquer outro signo de funcionário da Câmara. O espanto da minha descoberta inusitada fez com que o interpelasse de imediato. E a conversa arrastou-se. Da planta para a dedicação com que ele cuida diariamente dos canteiros. Todos os dias, depois de almoçar em casa (por vezes com as duas filhas que o vêm visitar), sai para tomar café no quiosque junto ao Centro de Nanotecnologia, um local de encontro para muitos homens reformados. Em vez de ficar a jogar as cartas e a dar duas de conversa, uma prática habitual na esplanada daquele quiosque, entretém-se a dar vida a esta zona liminar.

Tudo começou com a pandemia e com a necessidade de "sair de casa para não ficar maluco". Ainda assim, "o divórcio aconteceu". Começou por fazer figuras nos canteiros com os frutos das árvores que ladeiam o rio Este naquela zona; com o passar do tempo, as figuras deram lugar a palavras, em alto relevo, traçadas com pés de plantas. "Braga, cidade paraíso"; "Braga, encanta"; "Rio Este".

"Tenho de imaginar tudo primeiro na minha cabeça, para depois passar a executar", disse-me orgulhoso. "Vem aqui gente letrada da vizinhança falar comigo para mostrar o seu apreço pelo que faço". "Eu até gostava de fazer mais, de cuidar, por exemplo, dos espaços em torno daquelas árvores ali; já falei até com os homens da Câmara, que andam aqui no parque..." O gosto pelo cultivo da imaginação vem-lhe das práticas da sua anterior profissão. "Eu tinha uma agência publicitária. Toda a gente sabia quem eu era em Braga. Veja lá que a minha filha formou-se em farmácia, mas trabalha na área da publicidade". Quem sai aos seus...





Figs.5 e 6. Braga Encanta
Foto por Zara Pinto-Coelho (2025)

O meu encontro com esta prática expressiva, que é simultaneamente uma prática de cuidado, fez-me pensar na "porosidade" (Benjamin, 1928/1992) dos espaços urbanos — uma ponte pedonal que é passagem e que quer ser em simultâneo uma sala de estar e um canteiro de flores que é ao mesmo tempo público e privado. Vi o potencial dos usos que fazemos dos recursos públicos coletivos e das experiências que favorecem o sentido de comuns ("commons"), alicerce da cultura cívica urbana (Amin, 2008).





Figs. 7 e 8. Cidade Paraíso
Foto por Zara Pinto-Coelho (2025)

A discussão contemporânea sobre o sentido dos comuns (e.g. Bollier, 2016, 17 de maio) diz-nos que este resulta de uma *praxis* que "comuniza as coisas" e que é conduzida por "princípios de cooperação e responsabilidade: uns com os outros, com a terra, as florestas, os mares, os animais" (Federici, 2012/2019, pp. 317-318). O que nos liga e prende aos outros pode ser também abordado em termos de cuidado, como propõe Joan Tronto no livro *Caring democracy* publicado em

2013. Tal implica repensar as relações sociais concretas numa ótica democrática, de responsabilidade partilhada. Neste tipo de cenário, a individualidade criativa dos sujeitos pode prosperar expandindo os horizontes do *tornar comum* ("commoning") desde que, como sublinha o arquiteto grego Stavrides, a comunização ou o processo de fazer o comum "nunca se ossifique na realidade ou fantasia fechada de um mundo comum homogeneizado (Stravides, 2017, p. 273).



Fig. 9. Complexo Desportivo da Rodovia
Foto por: Zara Pinto-Coelho (2025)

Referências

Amin, A. (2008). Collective culture and urban public space. *City, 12*(1), 5-24.

Benjamin, W. (1992). *Rua de sentido único, Crónica berlinense e infância berlinense por volta de 1900* (C. Fischer & I.A. Sousa, Trad.). Relógio d`Água. (Obra original publicada em 1928)

Bollier, D. (2016, 17 de maio). Commoning as a transformative social paradigm. David Bollier. *News and perspectives on the commons*. [https://www.bollier.org/blog/commoning-transformative-social-paradigm].

Federic, S. (2019). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista* (Coletivo Sycorax,Trad.). Elefante. (Obra original publicada em 2012)

Fortuna, C. (2018). Caminhar urbano e vivências imprevistas. *Revista Brasileira de Sociologia, 6*(3), 136-154.

Gil, J. (1996). *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Relógio d'Água.

Gonçalo, M. T. (2025, 5 de março). A literatura é uma arte pobre, no melhor dos sentidos. *Jornal Sol*.

Grós, F. (2021). *Caminhar, uma filosofia* (C. Euvaldo, Trad.). Ubu Editora. (Obra original publicada em 2008)

Jolé, M. (2003). Quand la ville invite à s´asseoir. Le banc public parisien et la tentation de la dépose. *Les Annales de la Recherche Urbaine, 94*, 107-115.

Neves, J. P (2010). A experiência perceptiva do ecrã. Novas perspectivas interdisciplinares. In Z. Pinto-Coelho, & J. P. Neves (Eds.), *Ecrã, paisagem e corpo* (pp. 95-103). Grácio Editor.

Stavrides, S. (2016). *Common space: The city as commons*. Zed Books.

Tronto, J. (2013). *Caring democracy. Markets, equality, and justice*. New York University Press.

2

Sons e silêncios que ecoam

O vizinho da frente (5 vizinhos em 5 fragmentos)

Carlos Norton, novembro de 2022



Fig. 1. Cão
Foto por Carlos Norton (2022)

Vizinho da frente, vizinho do lado, de cima ou de baixo. Vizinho amigo, vizinho desconhecido, vizinhos que partilham, vizinhos que se detestam e que por vezes se matam. Outros que se casam.

As relações sociais entre vizinhos, dependem não só do caráter humano, intelectual e emocional dos intervenientes, mas das condições físicas, culturais e socioeconómicas da própria vizinhança. A condição geográfica, topográfica e urbanística define o modo de interação e condiciona comportamentos e relações entre residentes.

O Vizinho da Frente é um conjunto de 5 fragmentos sobre 5 possíveis realidades de 5 urbes distintas.

Cádiz (Fragmento #01)

Carlos Norton, novembro de 2022



Fig. 1. O vizinho da frente em Cádiz
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Trocamos um olhar cúmplice e um subtil acenar de cabeça, num gesto cortês de reconhecimento, de proximidade, nesta incerta promiscuidade territorial. Sinto um prazer desavergonhado cada vez que subo à açoteia, tão próxima de tantas outras, de tanta gente, de tantos vizinhos.

Cá em cima, temos o privilégio de uma sala de estar comunitária, respeitando a individualidade e o espaço-próprio, num amontoado de micro-universos domésticos, diferenciados pelo dedo de cada habitante. A açoteia é uma janela sem cortinas. Estamos todos expostos, de forma democrática. Ou talvez não, pois se as açoteias mais elevadas espiam a totalidade das outras, ao contrário pouco será visível. Haverá quem prefira ver os outros sem ser visto. Haverá quem não se importe de ser visto e prefira não ter que ver os outros. Uma secular rede social. Ver, ser visto, acenar e sorrir sem conhecer.

O meu vizinho da frente está à mesma altura que eu. Apenas a uns escassos 4 ou 5 metros, que será a largura da nossa rua. Tão próximo,

que lhe reconheço o cheiro da água-de-colónia ainda antes de o ouvir chegar. Não lhe conheço o nome. Nem o que faz. Apenas sei que quase sempre sobe à açoteia para se sentar num cadeirão a ler o jornal, ou um livro. A não ser quando chove.

Penduro a roupa no estendal. Imagino que ele olha para mim, talvez para o meu corpo, para as curvas do meu vestido. Agarro em duas molas e apanho do cesto uma toalha de banho. Em todos estes anos, creio que nunca trocámos uma palavra. Ficamos apenas pelo gesto, pelo mútuo assentimento do "eu estou aqui, sei que estás aí, olá, mantemos a distância, esta é a minha casa, essa é a tua".

Acabo de estender a roupa e sou eu que me estendo ao sol. Passos chegam até mim. O meu filho pergunta-me se pode ir a casa do vizinho jogar Playstation, que o Lucas tem um jogo novo.

Digo-lhe que sim, mas que espere cinco minutos que desço com ele. Tenho que ir ao mercado. Talvez compre peixe para o jantar.

Descemos à rua. O Lucas mora mesmo em frente, no segundo andar. O meu filho toca à campainha e a porta abre. Antes de poder entrar, sai o meu vizinho de açoteia. Mesmo em frente um ao outro os nossos olhares cruzam-se, mas rapidamente se repelem. A intimidade das alturas não se prolonga pelos quotidianos térreos. Seguimos cada um para seu lado, deixando-nos imergir na multidão deambulante que ocupa a rua cada vez mais estreita.

Ficha Técnica

F#01

Som gravado com binaurais Roland CS-10 EM

Cádiz (04.10.22 ; 13:20)

Gravação em movimento pelo centro histórico de Cádiz (Calle Compañia), entre residentes e turistas.

Veneza (Fragmento #02)

Carlos Norton, novembro de 2022



Fig. 1. O vizinho da frente em Veneza
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Ela senta-se na esplanada e pede um café. Não a ouço, mas conheço-lhe o hábito. Senta-se ali normalmente duas vezes por semana, e é sempre para beber um café. O *Ogio* não serve cafés, apenas refeições, mas àquela hora prematura prevalece a cumplicidade com a vizinhança. Ela mora ao virar da esquina, não sei bem se na segunda ou terceira porta.

O empregado traz-lhe o café e ela retribui com um sorriso, com aquele sorriso. Da janela do meu quarto apenas vejo metade da esplanada, mas é sempre desse lado que ela se senta. Já nos cruzámos algumas vezes, mas nunca tive coragem de lhe dirigir palavra. A última vez, há duas semanas, foi na livraria da *Calle de l'Ogio o del Cafetier*. Imerso nas estantes recheadas de lombadas, entre sonhos e viagens, despertei para outro sonho quando ela passou por mim e lançou-me um sorriso e um olá. Fiquei sem reacção, aparvalhado.

De todas as vezes que os nossos caminhos se atravessaram, nunca soube o que dizer, como começar um diálogo, sem aquele medo de que pudesse sair da minha boca um disparate repulsivo. Mas hoje sei

o que lhe dizer. Naquele dia, na livraria, reparei que ela comprou um livro de Boris Vian, o *Outono em Pequim*. Procurei nas minhas caixas e estantes e encontrei. A minha edição em francês do *Arranca-Corações.* Deixei-o pousado na mesa à entrada, à espera do momento em que ela se sentasse no *Ogio*.

Saio de casa disparado, livro na mão. Percorro em escassos segundos a *Calle Colombina* até ao *Canale di Cannaregio*. Olho em frente. Vejo-a sentada e ao seu reflexo nas águas. Sigo à direita, em passo apressado, pela *Fondamenta Savorgnane*, pela *Fondamenta Venier*. À porta do *Palazzo Manfrin* um grupo de pessoas bloqueia-me a passagem. Consigo esgueirar-me entre braços, carteiras de senhora e comentários à exposição de Anish Kapoor. Agora vem o pior, passar a *Ponte delle Guglie*. Malditos turistas (devia ter ido pelo outro lado, pela *Ponte dei Tre Archi*), demoro uma eternidade a atravessar *selfies, trolleys*, imbecis de olhar pasmado. Ouço comentários em línguas que desconheço, mas adivinhando interjeições à minha bruta passagem. Deixo os comentários para trás, mais a ponte e as *selfies*. Viro à esquerda pela *Fondamenta Cannaregio*, felizmente deste lado há poucos turistas e consigo arrepiar caminho de forma mais rápida. Uns minutos depois chego ao *Ogio*. A esplanada está vazia. A última mesa está desocupada, apenas restam como vestígios uma chávena de café vazia e uma moeda de dois euros.

Olho para o outro lado do canal. Vejo a janela do meu quarto, ali tão perto.

Ficha Técnica

F#02

Som gravado com binaurais Roland CS-10 EM

Veneza (09.09.22 ; 07:17)

45º 26' 39,43"N ; 012º 19' 26,70"E

Gravação junto ao Canale di Cannaregio, movimento matinal.

Lisboa (Fragmento #03)

Carlos Norton, novembro de 2022



Fig. 1. O vizinho da frente em Lisboa
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Olho para baixo. Está muito movimento hoje e a chuva não ajuda. Os carros concentram-se mais, andam mais devagar, e o som aumenta de intensidade com o piso molhado. Hesito se fique a olhar mais um pouco, talvez assista a um acidente. Com este tempo é provável que sim.

Olho para o relógio, já não tenho tempo. Tenho que me preparar para sair.

Olho em frente, vejo a luz acesa na casa da Helena. Ela espera-me. Há quantos anos não falhamos a tarde semanal, uma única vez que seja? O final das tardes de sábado, em frente à televisão a ver um filme, que passámos a semana inteira a discutir até chegarmos a um consenso.

Olho para baixo. Raio da estrada. Já as duas morávamos nestas casas, quando a câmara decidiu construir uma grande estrada, "uma importante via de circulação", disseram eles. Se calhar a cidade ganhou. Nós é que perdemos. Perdemos o terreiro, onde os miúdos jogavam à bola, onde jogávamos à apanhada, onde se fazia a feira e os vendedores

de castanhas assadas nos perfumavam com odores outonais. Agora o cheiro é de combustível e pneu queimado, o som é de motores, buzinas, ambulâncias e camiões.

Olho para a janela da Helena. Antes, só precisava de descer o elevador, atravessar o terreiro e subir ao andar dela. Agora a estrada cortou-nos a ligação, mas não a amizade. Cortou e prolongou a distância entre lares. Agora tenho que andar 15 minutos até ao viaduto que permite atravessar a estrada, depois outros tantos no sentido inverso até à casa da Helena. E depois regressar. Os outrora 5 minutos foram transformados numa hora, em nome do progresso.

Olho para a estrada. Coitado do Amílcar, o meu vizinho do 2ºB. Fez como tantos outros fazem, atravessou aqui mesmo a estrada, para ir ao minimercado que fica mesmo em frente. Mas um homem de 75 anos... Que me lembre, nos últimos 10 anos já ali ficaram 4 do nosso bairro. Eu, graças a Deus, tenho saúde para andar até ao viaduto. Não sei por quanto tempo. A Helena, pobrezita, já há uns anos que as pernas e as ancas mal lhe permitem sair de casa, quanto mais vir aqui. Por isso sou sempre eu que vou, mas a idade também vai pesando e não sei por quanto tempo mais vou conseguir.

Olho para o relógio, tenho que ir.

Chamo o elevador.

Ficha Técnica

F#03

Som gravado com binaurais Roland CS-10 EM

Lisboa (21.10.22 ; 08:58)

38º 44' 53,38"N ; 009º 11' 19,66"E

Gravação à janela de um apartamento de 8º andar em frente à 2ª circular.

Monchique (Fragmento #04)

Carlos Norton, novembro de 2022



Fig. 1. O vizinho da frente em Monchique
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

– "Ó vezinhe" – grito para o António. Ele tem uma saca na mão. Pousa e acena. É ração para as galinhas. Já sei que vai demorar uns 20 minutos, o mesmo que eu.

– "Posso ir aí?" – grito com as mãos em concha. O António ouve muito bem, mas tem dificuldade em falar alto, por causa de um problema que teve quando era moço, por isso, em silêncio, limita-se a fazer sinal que sim.

Fico a observá-lo a entrar no galinheiro, de saca na mão e com um cesto pendurado à cinta, para recolher os ovos. É boa gente. E ainda bem, sendo o meu vizinho da frente, também é dos poucos que se aguentou por cá. Tal como eu. Só nos temos um ao outro. Há aqui uns outros vizinhos, mas são estrangeiros, uns franceses de um lado e uns ingleses do outro, que compraram os terrenos para semearem muros altos em toda a volta. Estão lá fechados, reformados, à espera da morte, que chegará tostada pelo Sol, que foi para isso que vieram para cá. Nunca saem, nunca os vemos, só às carrinhas de entregas que lá entram.

O António enviuvou cedo, antes de poderem ter filhos. Eu nunca casei. Estamos para aqui os dois, desde que aqui nascemos com um ano de diferença. Discutimos lavouras, partilhamos alfaias, vemos juntos os jogos de futebol, ao domingo vamos os dois a pé à vila. E partilhamos uma paixão. A música.

Desde há muitos anos fazemos esta brincadeira, emprestamos um disco ao outro durante dois ou três dias, e quando o outro devolve junta um outro disco da sua colecção. Tenho aqui o dele para devolver, o Neck and Neck, do Mark Knopfler com o Chet Atkins. Ouvi várias vezes. Muito bom.

Olho para fora, para o céu, para o tempo. Este início de Inverno traz uma certa melancolia, embalado pelo ar frio que desce a montanha. Agarro no *Le Pas du Chat Noir*, do Anouar Brahem. Perfeito para estes dias. Agarro nos dois discos, preparo-me para sair. Hesito. Choveu esta noite, a eira lá em baixo deve estar alagada, é melhor calçar as galochas. Até casa do António só tenho que descer esta ladeira, atravessar o pasto das ovelhas, passar a tábua por cima do ribeiro e subir à casa. Felizmente o meu vizinho mora mesmo em frente, são só 20 minutos até casa dele.

Levo uma cesta comigo, no regresso aproveito para apanhar umas púcaras. Ou então apanho à ida, é da maneira que deixo umas com o António. Ele também adora cogumelos.

Ficha Técnica

F#04

Som gravado com binaurais Roland CS-10 EM

Monchique (02.11.22 ; 10:43)

37º 18' 10,26"N ; 008º 35' 37,16"E

Gravação na Serra de Monchique, em zona rural na encosta Sul, a 500 metros de altitude.

Tarifa (Fragmento #05)

Carlos Norton, novembro de 2022



Fig. 1. O vizinho da frente em Tarifa
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Existem vários vizinhos perto de onde moro. Vizinhos à esquerda, à direita e também em frente. Na verdade, uns estão mais longe, outros mais perto, mas todos ao alcance da minha vista. Apenas uns são vizinhos permitidos e outros são vizinhos proibidos. Quem o define é a vontade humana desta sociedade que impõe fronteiras artificiais. Batalhas antigas, acordos antigos, decidiram que alguma linha imaginária haveria de separar uma nação de outra. É por isso que quando olho em frente e olho para o meu vizinho não sei se o posso considerar vizinho. Vivemos perto é certo, mas não nos encontramos lá fora, ele não me visita, e eu não o visito. Não nos encontramos casualmente numa loja ou no supermercado, não. Eu tenho o meu espaço, o meu vizinho tem o espaço dele e esses espaços não se tocam. Não se trata de uma questão de vontade, mas de impossibilidade. Sim, habitamos um em frente ao outro. Da minha varanda vejo-o às vezes na varanda dele a olhar para mim. Talvez com um sonho de querer passar para este lado da fronteira. Ou talvez não. Sonhe ou não, não pode. Existe uma fronteira fechada e ninguém a passa. É assim por vontade de alguns homens, não por vontade dos homens, e por isso esse vizinho não pode

vir a minha casa, nem eu a casa dele. Mas olho para o lado e posso ir a casa do vizinho do lado ou ele à minha, simplesmente porque alguém disse que eu podia ir para o lado. Eu não posso ir em frente, por isso ao olhar em frente para a casa dele, questiono-me se terei um vizinho da frente ou se quem está à minha frente não é meu vizinho? Podemos comunicar, posso-lhe dizer adeus e ele poderá responder-me. Posso até fazer sinais de luzes em código morse. Não sei, talvez não, talvez a polícia secreta pense que estou a passar mensagens ao inimigo. O meu vizinho passou a ser meu inimigo apenas porque calhou eu viver nesta casa e ele em frente, mas de lados diferentes da vedação. Se ele batesse à porta da minha casa, eu abrir-lhe-ia a porta. Pergunto-me se o contrário aconteceria. Tenho muitos vizinhos, mas aquele é o meu vizinho da frente. Quando vou à varanda, eu olho em frente, não olho de lado. É em frente que naturalmente olho e é para o vizinho da frente que regularmente olho. Talvez um dia esta vedação vá abaixo. Talvez nesse dia possa ir a casa dele e ele à minha. Ou encontramo-nos simplesmente algures e bebemos um café ou um chá, como bons vizinhos. Se calhar até jogamos um jogo de damas ou de xadrez como se vê os vizinhos fazerem nos filmes. Hoje está nevoeiro, não vejo o vizinho da frente. Não vejo a casa, não vejo nada para lá da vedação. O meu mundo neste momento acaba na vedação. Talvez seja isso que acontece com as vedações. Impõem nevoeiros que nos cegam. Já nem vejo o vizinho da frente, mas sinto-o. Vizinho ou não-vizinho, é quem está à minha frente, é quem está mais próximo.

Ficha Técnica

F#05

Tarifa (03.10.22 ; 18:10)

36º 00’ 23,41”N ; 005º 36’ 30,49”E

Gravação no caminho que liga a Isla de Tarifa a Tarifa. Gravado virado a Sul, é possível ouvir o som do Mar Mediterrâneo à esquerda e o som do Oceano Atlântico à direita.

A saideira: 4 amigos e 4 tiros em uma (suposta) sexta (in)comum

Lucas Novais, setembro de 2024

"Seria este o meu último rolê[1] (em) Real no Brasil?
No Brasil irreal, no Brasil surreal?
O fato é que, hoje, o amigo da cozinheira tomou um tiro afinal
Na esquina do bar Taguá
Que, inclusive, serve água
Chamam de Sucão da Sabesp[2] e é servido de graça
Primeiramente, devo dizer que não vi nada
E, à princípio, também ouvi 'nada'
Pois (ainda) não sabia de nada
Mas, o que ouvi, foi uma sequência de tiros
Bem ritmada"
[Nota de campo: 05.07.2024 – O dia pós "liberdade" / O dia (a)pós a Liberdade]

Era dia 05 de Julho e marquei de contar as últimas novidades aos meus amigos, pois enfim tinha conseguido concluir o processo de contratualização de minha bolsa de estudos, após árduos 6 meses de idas e vindas e de aguardar os prazos (ou ciclos) da vida. Portanto, estava em preparativos para minha partida e num misto de ansiedade, felicidade e saudade.

Decidimos nos encontrar pelas 19h e cheguei por volta de umas 19h15, pois atrasei-me vendo a triste queda da seleção Portuguesa na Euro de 2024. Ao chegar, encontro meu amigo T, que também se atrasou um bocadinho vendo o último pênalti e logo ele comenta "*que infeliz por parte do João Infélix*" – em seu tom habitualmente ácido e sarcástico. T já estava a beber e, enquanto um (amargo) *connoisseur* e boêmio fã de cervejas artesanais, havia escolhido uma IPA, ao passo que eu opto por uma Lager, para começar mais leve.

T é professor de história na rede municipal da cidade de São Paulo e encontrava-se de recesso, celebrando o fato de poder ter um breve descanso e contando-me alguns relatos de suas últimas experiências na sala de aula, como o crescente aumento na desobediência, desrespeito

1. Rolê é uma gíria brasileira para designar um "encontro ou saída casual".
2. Sucão da Sabesp é uma brincadeira com a palavra sucão (suco/sumo grande) e a companhia paulista de fornecimento de água (Sabesp)

e desinteresse por parte dos alunos de hoje em dia. Para quem tem amigos professores na rede pública (ou até mesmo na rede privada) de ensino do Brasil, é quase inevitável não se discutir este assunto, afinal de contas são cada vez mais constantes as discussões na sociedade acerca do recente comportamento dos jovens (ou das gerações mais novas) — desde apatia e (des)interesse profissional até aos impactos da constante exposição às redes sociais e da (des)socialização pós-pandemia, entre outros.

Por volta das 19h40, nosso colega Z chega e começamos, enfim, a nos atualizarmos melhor sobre as últimas semanas de cada — assim como inúmeros Brasileiros o fazem semanalmente em cada Sexta (embora alguns podem fazê-lo até mesmo de Segunda a Sexta ou Domingo a Domingo). O ato de se reunir em um bar e tomar cerveja por horas enquanto se atualiza da(s) semana(s) dos colegas é uma socialização bastante típica (Porto, 2023; Silva, 1969/2011) e cultural do Brasileiro, em que muitas vezes se define um horário de chegada e expectativa de saída, mas sempre enquanto algo aberto e não muito objetivo ou preciso. Na verdade, o objetivo é ser impreciso, em que se busca ter a companhia do outro por um bom tempo e, aproveitando este tempo, tomar uma cervejinha para "molhar as palavras".

Ao fim de nossas primeiras cervejas, decidimos pegar um chopp de pêssego, a partir de minha recomendação, já que tinha provado-o algumas semanas antes. Tal chopp de pêssego assemelha-se muito a um chá gelado Lipton de Pêssego, porém com um leve sabor alcoólico, em que mal se sente o álcool mesmo tendo mais de 4.5% de teor alcoólico — o que trouxe o comentário de "*isso aqui é criminoso*" por parte de meus amigos, utilizando dessa expressão enquanto uma gíria, no sentido de que era algo extremamente perigoso e que "*deveria ser proibido*", por descer até leve demais e assim poderíamos ficar bastante bêbados sem perceber. É a partir dessa ida até as torneiras de chopp que começo a perceber um pouco melhor o espaço, e ambiente, da Cervejaria Taguá 326, localizada ao lado do metrô São Joaquim, logo após a estação Liberdade no centro de São Paulo.

Temos cerca de 22 torneiras de chopp, em que podes escolher um ½ pint (250ml), 1 pint (500ml) ou 1 jarro de 1 litro, com os chopps sendo dos mais variados possíveis, desde o chopp de pêssego já citado, até mesmo chopp de vinho, chopp de *Smirnoff Ice* e outros mais tradicionais, como *IPA, Lager, Blonde Ale*, etc. O bar tem uma estética de "bar de rock", com os logotipos de diferentes bandas na parede à direita da entrada, incluindo *Iron Maiden, Black Sabbath* e *Janis Joplin*. Ao lado das torneiras de chopp, temos uma prateleira com inúmeras garrafas e latas

de cervejas de diferentes partes do mundo, próximos à uma máquina de fliperama (*arcade*) que não vi funcionando (mas que apresentava em loop a abertura de *Marvel vs. Capcom: Clash of the Super Heroes*). Por fim, ao fundo, há um pequeno espaço em que se apresentam bandas ao vivo, logo ao lado dos banheiros/lavabos.



Fig. 1. Entrada da Cervejaria Taguá 326
Foto por Lucas Novais (2024)

Naquela noite tocaria a banda Christine Rocks, uma banda de covers de clássicos dos anos 80 e 90, especialmente a cena grunge do início dos anos 90. A esta altura, na esplanada do bar, tínhamos cerca de 3 mesas com grupos de 3 a 4 pessoas, incluindo a nossa. O público do Taguá 326 neste dia era majoritariamente de jovens entre 20 e 30 anos, que notoriamente, em sua maioria, estavam se reunindo após o horário de trabalho, pois sempre chegava um e outro membro para se juntar às mesas. Já internamente, a dinâmica era um pouco diferente, pois notava-se mais casais do que propriamente grupos de amigos. Dentre os funcionários da cervejaria, era possível perceber um grupo bastante diverso e que se assemelhava etariamente, esteticamente e culturalmente ao público do bar, num sentido de consumo e pertencimento a sub-culturas, tal como o *rock n' roll* que predominava. Um dos funcionários, por exemplo, possuía um longo cabelo e usava maquiagem no rosto, embora um pouco mais leve do que uma maquiagem de rock gótico em si, um "gótico suave" por assim dizer, apesar de estar trajado com sapatos e colete típicos de roupas "sociais", que chamamos no Brasil de "esporte fino", portando elegância mas ao mesmo tempo denotando o seu gosto musical e jeito de ser.

Enquanto aguardávamos a chegada de nosso amigo J, Z nos atualizava de seus últimos encontros com uma colega de trabalho que é publicitária e com quem tinha saído recentemente. Apesar de não terem tantos interesses em comum, Z enxergava isso enquanto algo positivo, pois assim muito do que ele apresentaria à ela seria uma novidade. Os dois começaram a sair após alguns meses de flertes e brincadeiras, que

culminaram numa "indireta direta" antes de uma festa do trabalho. Z, que trabalha como *designer* em uma agência de publicidade, comentou em um grupo de WhatsApp antes da festa que "*estava tudo liberado, menos beijar designer*", recebendo então um emoji de carinha triste da sua pretendida, que respondeu com "*nem pode beijar publicitários*", recebendo a mesma carinha triste de meu amigo Z. Como diriam os jovens, foi um match, mesmo que fora do Tinder. Tudo encaminhava-se para mais um dia ordinário, ou seja, seria apenas mais uma sexta de "tomar uma com os amigos". Pela altura das 20h, nosso amigo J chega e estaciona do outro lado da rua. J também é professor de história e, curiosamente, é o nosso único amigo que possui um carro, mesmo que este nosso círculo social seja habitado por pessoas próximas dos 30 anos. Assim como o T, a primeira coisa que J faz ao chegar é comentar que está triste pelo fim do recesso escolar pois logo "o inferno volta", em referência ao retorno das aulas.

Ao passo em que J e T desabafavam sobre o dia-a-dia enquanto professores e os desafios de darem aulas, noto uma cena de correria na esquina à minha frente, descendo a rua Pirapitingui e virando para o outro lado da rua Taguá, em direção à rua Dr. Siqueira Campos. Era cerca de 20h30 e, em um espaço de 2 minutos, a correria que vi descendo a rua se inverte e percebo uma a duas pessoas correndo de volta para a rua Pirapitingui, num momento em que todos nós ouvimos 4 sons secos, muito semelhantes ao escapamento de uma moto, embora num volume mais baixo do que o habitual das motos. Olhamo-nos bastante confusos e até achamos que era uma moto, visto que um entregador de aplicativos [estafeta em Portugal] passava próximo a nós. Entretanto, este mesmo entregador parou e começou a encarar a esquina da rua Pirapitingui. As três pessoas do bar ao lado também começaram a olhar para a esquina, imóveis, enquanto perguntavam uns aos outros "*será que aconteceu alguma coisa?*". Todos os que se encontravam na esplanada do bar tentavam manter a calma e seguir com suas conversas, mas constantemente viravam suas cabeças para observar a esquina da rua Pirapitingui, que a cada minuto estava mais repleta de pessoas.

Num espaço de 5 minutos de pura confusão, o cenário que tínhamos era: uma esquina a se encher de pessoas; um bar pequeno que ameaçava fechar e ir até a esquina para entender o que tinha acontecido, o nosso bar Taguá com as mesas da esplanada confusas e sem saber o que fazer; os funcionários do bar Taguá que se dividiam entre atender os clientes e descobrir o que gerava o movimento lá fora; o interior do bar completamente alheio a qualquer acontecimento externo; a banda tocando um cover de "*Plush*" do "*Stone Temple Pilots*" e alguns vizinhos

que saíam de suas casas para andar com seus cachorros, ignorantes ao que se passava na rua.



Fig. 2. Interior da Cervejaria Taguá 326
Foto por Caroline Guerino (2024)

Nós, assim como as outras mesas próximas, tentávamos continuar a nossa conversa e o nosso lazer, mas o choque e a curiosidade impediam o foco, portanto, assim ficávamos divididos entre manter as nossas discussões e observar a esquina, ao mesmo tempo em que nos perguntávamos "*será que foram tiros mesmo?*". A nossa confusão se dava não apenas pelo absurdo que estávamos a presenciar, mas também por nossa ignorância, visto que era a primeira vez que nós 4 tínhamos (possivelmente) ouvido tiros na vida real. É válido notar que, apesar de ser a cidade mais populosa do país e pertencer ao estado mais populoso do Brasil, a região que compreende a cidade de São Paulo figurou entre as 5 regiões com a menor taxa de mortes violentas intencionais, por cada 100 mil habitantes, no último ano (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024, p. 30).

De todo modo, num momento inicial, tentando apegar-me aos sons que conheço e querendo acreditar que nada trágico havia ocorrido, eu me questionava se não havia sido apenas um escapamento de moto ou, até mesmo, estalinhos de festa junina, pois ainda estávamos no início de julho e há muitas quermesses realizando festas "julinas". O som e o impacto de tiros na vida real diferem de muitos dos filmes e da televisão, que não são tão altos e nem tão explosivos. Não há nenhum close na arma e muito menos jogos de câmera, luzes e efeitos especiais. Na vida real, tiros possuem um barulho seco, me parecendo mais similar ao som

de uma arma *taser*, porém não tão veloz. Ao contrário da ficção, em que geralmente se constrói uma tensão para chegarmos ao clímax, na vida real as coisas acontecem em um piscar de olhos e reagimos (ou não) de acordo com os fenômenos que surgem, por mais absurdos que eles pareçam. Afinal de contas, no fazer artístico, o autor é capaz de injetar ordem onde já não havia (Sartre, 1949/1988, p. 49), enquanto que na realidade, tal ordem é um tanto quanto incerta.

Passados 10 minutos, continuávamos tentando manter alguma normalidade, até que chegou a primeira viatura da Polícia Militar, que nos levou à primeira conclusão de "*sim, algo aconteceu*". Tal certeza se consolidava a cada viatura que chegava, pois logo veio a segunda, a terceira, a quarta e a quinta. Naquela sexta-feira, quase paralisado com a falta de ação que eu tinha sobre a situação em cena, enquanto surgia a sexta [viatura], eu bebia mais um gole de cerveja.

Havia surgido a polícia, o SAMU (Serviço de Atendimento Móvel de Urgência) e os bombeiros. Em meu choque, brinco com os meus colegas que só faltou aparecer os Correios, cuja agência fica na rua abaixo. Aos poucos, conseguíamos retomar alguma "normalidade" à nossa noite, todavia, éramos sempre relembrados do que acabara de acontecer. Seja pela movimentação na rua, pelas cabeças ainda curiosas das mesas ao nosso lado ou, então, por conversas picadas que ocorriam pelos arredores. No que a banda finalmente fez uma pausa de intromissão, um dos integrantes foi fumar um cigarro e, enquanto conversava com um dos funcionários do local, era atualizado de que "*o amigo da cozinheira acabou de tomar um tiro, mano!*". O músico então perguntou, assustado: "*sério? Caraca mano, a gente nem ouviu ali tocando! É sério? Caraca...*", levou a mão até a boca, balançou a cabeça e complementou com um "*é foda, mas não tem muito o que fazer, né? Já foi...*". Um tanto quanto chocado por essas palavras ligadas a um certo niilismo passivo, me vi imerso em reflexões de que este era o exato consenso do público do bar em que estávamos, isto é, aqueles que perceberam o ocorrido mostravam-se apreensivos e ansiosos, mas impassíveis de tomar alguma atitude pois não se tinha muito o que fazer. A cena já estava tomada por uma população morbidamente curiosa e as autoridades já tinham sido notificadas, portanto, ir até à cena, naquele momento, para ser mais um a (supostamente) prestar assistência a um (suposto) anônimo (para os clientes frequentadores daquele bar), se limitaria a saciar algum tipo de curiosidade.

Todavia, a ação de continuarmos a beber não chegou a ser uma não-ação, mas sim uma escolha deliberada. Diante daquela situação, existiam 5 possíveis ações: irmos até a esquina para "prestarmos algum

apoio"; mudarmos de bar; cancelarmos a nossa noite e voltarmos para casa; não fazermos nada ou, então, prosseguirmos com a nossa noite. Apesar das duas últimas serem similares, há uma diferença sutil e — a depender de vossa análise — moralmente questionável e/ou egoísta. Possivelmente aqui está o cerne da confusão mental em que nos encontrávamos, pois prosseguimos com o nosso evento mesmo que relativamente indispostos e, como trazido por Nietzsche em *The Will to Power* (1888/1968, p. 28): "*tudo que é feito em fraqueza falha. Moral: não faça nada*". Neste nosso encontro com o absurdo, escolhemos as nossas vidas diante da impotência de termos algum impacto na vida que se esvaía ao nosso lado, uma situação que poderia confundir Camus (1955/1991, p. 40) pois "*acreditar no sentido da vida sempre implica em uma escala de valores, uma escolha, nossas preferências. Acreditar no absurdo [...] ensina o contrário*". Neste caso, eu ainda me encontro sem saber no que acreditar e, portanto, tal qual Roquentin, em *A náusea* de Jean-Paul Sartre (1938/1986), coleto estes fragmentos para tentar dar algum sentido à náusea que (ainda) sinto.

Retornando à nossa cena, já pelas 22h, após 1 hora de intensa movimentação nos arredores da rua Taguá, a normalidade já tinha sido restabelecida, pois a população curiosa já não estava mais ali, as viaturas policiais tinham ido embora e, ao que tudo indica, a vítima havia sido removida e, como não houve algum envolvimento da polícia científica, deve ter sido levada com vida. Em frente a mim, meus colegas historiadores T e J discutiam sobre o passado imperialista do Japão e os abusos da Unidade 731, um assunto deveras incomum e que me constatou o retorno à uma "normalidade". Próximo às 23h, quando nos preparávamos para sair, a banda da noite começa a tocar "*Um minuto para o fim do mundo*" do "*CPM 22*", no mesmo instante em que vemos um típico guarda da "vigilância solidária" passando com sua moto e tocando seu alarme característico, o que trouxe risos sinceros, porém nervosos, pois ficamos a discutir "o que este guarda poderia ter feito diante da situação de tiros que acabamos de presenciar? Ou ele teria sido mais uma vítima ou teria o mesmo poder de ação que nós tivemos. Duvido que ele teria evitado".

Após pagarmos as nossas contas, nos juntamos ao carro do J, visto que ele ofereceu uma carona até a residência de cada um. Sendo assim, em meio a diversas obras de pavimentação da prefeitura de Ricardo Nunes e uma certa discussão logística de qual seria o primeiro destino, enfim paramos num semáforo da rua Barão de Iguape, em cima de um X de sinalização. Enquanto aguardávamos o sinal abrir, meu amigo Z nota o bar ao nosso lado e reflete: "*cara, o pessoal bebendo nessas mesas nem consegue imaginar o que nós passamos hoje bebendo como eles, né?*".

Um certo silêncio nos toma, junto a murmúrios de "*pode crê, tem razão*", que é cortado pelo J muito nervoso, pois um ônibus desejava virar em nossa rua, mas estava impossibilitado pelo carro do J. Explico ao J que o X em que estamos parados em cima é um símbolo de curva de ônibus, indicando que não se deve parar em cima e que ele não me deu tempo de explicar isso antes. Tal símbolo suscitou uma nova discussão por parte do J acerca dos sinais de trânsito e acessibilidade dos ônibus da Alemanha, país que ele já visitou, culminando em "*na Alemanha não teria nada disso*". Pois é, J, eu também acho muito improvável que, na Alemanha, tivéssemos a experiência de algo próximo ao que vivemos nesta noite de 5 de julho de 2024 em nossa querida — e caoticamente absurda — São Paulo.

Referências

Camus, A. (1955/1991). *The myth of Sisyphus, and other essays* (J. O'Brien, Ed.; J. O'Brien, Trad.). Vintage Books.

Fórum Brasileiro de Segurança Pública. (2024). *18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública. Fórum Brasileiro de Segurança Pública.* https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/253

Nietzsche, F. (1888/1968). *The will to power* (W. Kaufmann, Ed.; W. Kaufmann & R. J. Hollingdale, Trad.). Knopf Doubleday Publishing Group.

Porto, M. C. (2023). Saideira atrás da outra: as raízes da cultura cervejeira enquanto geradora de significações com o outro e com o lugar. *Geographia Opportuno Tempore, 9*(2), 1-17. http://doi.org/10.5433/got.2023.v9.48840

Sartre, J.-P. (1938/1986). *A náusea* (R. Braga, Trad.). Círculo do Livro.

Sartre, J.-P. (1949/1988). *"What is literature?" and other essays*. Harvard University Press.

Silva, L. A. M. (1969/2011, maio). O Significado do Botequim. *ENFOQUES, 10*(1), 115-136. http://www.enfoques.ifcs.ufrj.br/

Estigmas da urbe portuguesa

Carlos Norton, março de 2023

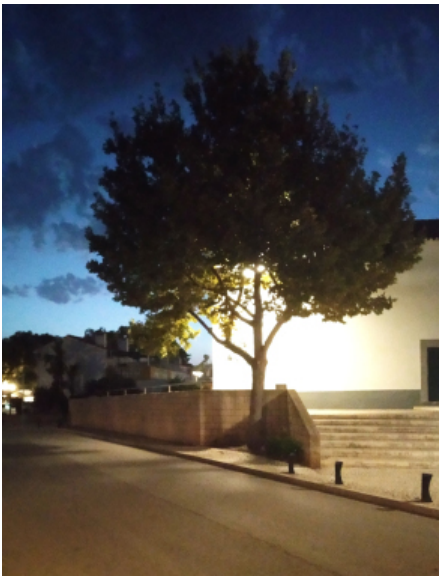


Fig. 1. Urbe(s)
Foto por Carlos Norton (2022)

Toda a urbe, independentemente da geografia a que pertence, tem pontos comuns, características formadas pela sua própria existência, ao aglomerar pessoas num reduzido espaço físico. Casas de habitação, vias de comunicação, espaços comunitários. Ruas, travessas, avenidas e becos. Hospitais, mercados, cemitério, escolas. Lojas, cafés, restaurantes.

O que as distingue é um reflexo das condições geográficas e acima de tudo do cenário cultural e da história do local e do povo que o habita (e do legado dos que o habitaram).

Há nas cidades portuguesas alguns indicadores peculiares, que podendo não ser únicos, definem bem a nossa condição. São os estigmas lusos que nos acompanham nas nossas ruas, nas nossas dinâmicas citadinas.

Estigmas da Urbe Portuguesa é um conjunto de pensamentos sobre elementos que se encontram por cidades, vilas e lugares de todo o país.

Cada *Estigma* é composto por um ficheiro sonoro, uma fotografia e um texto.

Rua Direita (Estigma #01)

Carlos Norton, março de 2023



Fig. 1. Estigma #01 - Rua Direita
Foto por Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

A portinhola fechou-se com o retirar da mão, produzindo aquele som metálico peculiar daquela caixa. Ele gostava daquele som que ficava a acompanhá-lo ao longo de uns quantos passos. Em todas as rondas, sorria quando via o número daquela porta. Enquanto o som ecoava entre dois pensamentos, foi retirando da sacola o molho seguinte, e quando dobrou a esquina, já verificava os destinatários.

António Ferreira, Rua Direita 15

Sara Antunes, Rua Direita 21B

Emma Frickson, Rua José Valle Nogueira Simões, 24

Diogo Rodrigues, Rua Direita 46, 2ºB

Também esta morada, da estrangeira, lhe dava vontade de rir. Está bem que o município decidiu mudar o nome da rua, para ficar com o nome do pai do atual presidente de Câmara, também ele antigo presidente. Sim,

o José Valle, aquele que fez várias maroscas e acabou por construir uma bela mansão, lá no Morro da Boa Vontade, com aquela vista maravilhosa. Ainda teve que ir ao tribunal e foram lá os jornais, mas no final ficou com a mansão e com nome de rua.

Claro que ninguém chama outra coisa que não Rua Direita, a não ser quem chegue de novo. Mas mesmo esses, depressa percebem o verdadeiro nome. Os chefes ainda lhe dizem que ele deve incentivar os moradores a utilizar o novo nome, mas ele não concorda e faz que se esquece. Há nomes que ultrapassam o que está na placa. Aquela designação antiga é a alma da rua. Sempre assim foi. Rua Direita. Ainda que seja torta como o raio. Mas é o nome dela.

Quando era moço era ali que acompanhava a avó à retrosaria da D. Leonor, ou à mercearia do Sr. Zé. Lembra-se quando abriu uma loja de discos, ainda lá comprou uns quantos, ou melhor ia levantar o cheque-disco, para trocar por um disco dos Supertramp ou dos Marillion. Também era ali que ia comprar um saco de beijinhos e ficava sentado no banco a ver toda a cidade a desfilar, a fervilhar. Afinal, era a Rua Direita.

Agora era apenas uma rua, mais uma, cheia de carros a passar, cheia de lojas iguais a todas em toda a parte. Cadeias de roupa, perfumarias, lojas de latas de sardinha, que iam tentando sobreviver à concorrência do novo *shopping* que abriu na parte Norte da cidade. Pelo meio, alguns moradores resistentes, quase desistentes para os novos Alojamentos Locais.

Cada vez menos moradores, cada vez menos movimento de pessoas, cada vez mais carros.

A encomenda para o 46, 2ºB era volumosa. Tocou. Ninguém respondeu. Preencheu o aviso e colocou-o na caixa.

Saiu desse prédio e agarrou o molho seguinte. Rua do Forno.

Ficha Técnica

E#01

Som gravado com binaurais Roland CS-10 EM

Rua Direita (Portimão) (30.01.23 ; 10:44)
37,137950; -8,536883
Gravação em movimento pela Rua Direita.

O Escondidinho (Estigma #02)

Carlos Norton, março de 2023



Fig. 1. Estigma #02 - O Escondidinho
Foto por Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Ela olhou à volta, à procura de uma placa, mas não via nenhuma. Continuou mais um pouco. À esquerda, depois de uns ecopontos, nascia uma rua, a Rua do Forno. Estava no caminho certo. Pela memória, seria percorrer a rua, virar na 2ª à direita e depois de um pedaço, uma oficina e então à esquerda.

Assim o fez, mas chegou a uma zona já longe de tudo, apenas de casas devolutas, carros abandonados, e ruas cada vez mais estreitas. Sem saber que fazer, hesitando se haveria de voltar para trás, ou se antes passar a vergonha de pegar no telefone e assumir o desnorte, viu uma placa "Travessa do Repouso". Entre um candeeiro de iluminação e dois postes, uma pequena tabuleta gasta pelo sol a apontar para a esquerda: "Restaurante O Escondidinho".

– Caramba, já não me lembrava. Isto não é escondido, isto é mesmo nos confins... – pensou. Ao mesmo tempo, ficou aliviada por não ter que dar parte fraca, confessar que se tinha perdido, seria um ultraje ao passado, às memórias.

Combinara almoçar com um amigo de infância. Já lá iam mais de 30 anos, desde que deixou aquela cidade. Trocou-a por outra, sem pudor, nem arrependimentos. Assim foi. E agora, de visita, combinaram almoçar naquele restaurante, onde outrora se despediram, num jantar com outros amigos, que também eles entretanto partiram. Uns para outras terras, outros para debaixo dela.

Entrou. Sala cheia. Tudo diferente do que se lembrava. Antigamente era um lugar simples e acolhedor, sobretudo pela genuinidade. Agora estava transformado num espaço moderno. Já não tinha nas paredes fotografias dos pais dos donos, da miudagem no terreiro do campo da bola, da antiga igreja que entretanto foi abaixo e onde agora é o supermercado, nem a mais famosa fotografia com o próprio dono montado em cima de um porco em estúpido ar de sofrimento.

As paredes agora tinham uma enorme placa de ardósia com o menu escrito a giz, numa letra recambolesca, demasiado ornamentada, mais um quadro a imitar Miró e uma fotografia da Torre Eiffel e outra do Big Ben.

Observa o menu. Também os preços ganharam a dimensão europeia das paredes.

Onde vive, também há um Escondidinho. Mas esse, ainda vai sobrevivendo aos tempos modernos. Ainda se mantém genuíno. Ainda tem identidade. Ainda tem dignidade.

O amigo dela chega. Pelo menos ele, ainda mantém essa identidade. Reconhece-o como sempre foi. Será que ele vai achar o mesmo de si? Será que ela, na grande cidade, perdeu sem dar conta, a sua dignidade?

Ficha Técnica

E#02

Som gravado com binaurais Roland CS-10 EM

O Escondidinho (Carvoeiro, concelho de Lagoa) (09.02.23 ; 13:15)
37,105592; -8,478619

Gravação sentado na zona de espera / balcão de bar.

Café Central (Estigma #03)

Carlos Norton, março de 2023



Fig. 1. Estigma #03 - Café Central
Foto por Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Antes de entrar, ele confirma a morada. Travessa do Repouso nº 17. Há uma pequena placa com o nome da agência. Discreta. Entra. Estão à sua espera. Cumprimentam-se, trocam sorrisos, e saem de seguida, molhos de chaves na mão. As primeiras, do carro, que os transportam até ao centro. As segundas do estabelecimento, na Praça da Igreja Velha.

Antes de entrar, ele aprecia a fachada. Entre os longos vidros da montra, os mármores contorcidos, a porta giratória em madeira de carvalho, os baixos gradeamentos enegrecidos, sobressaem as pinturas douradas nos vidros. "Café Central". Observa-as demoradamente. Há uma imponência no nome, mas também no tipo de letra, que não deixa dúvidas. Aqui é o centro. Este é o café do centro. Podem existir outros, mas é aqui que querem vir. É aqui que querem estar.

Ele entra. Já conhece a casa, de tantas fotografias, plantas, descrições. Agora sente também a atmosfera, o ar carregado, solene. Imagina o passado, no auge do estabelecimento, cheio de clientes, as tertúlias,

os manifestos, visitas de ilustres. Observa que, numa das paredes, fotografias antigas testemunham a visita de pelo menos 2 presidentes de república. Mais alguns cantores famosos e um futebolista.

Agora nada. Fechou há dois anos, como tantos outros, que não evoluíram, não acompanharam o ritmo dos tempos modernos.

Ele faz a vistoria completa. Salas interiores, cozinha, zona de arrumos, casas de banho, piso superior com escritório, sala de chá, sala VIP. Tudo como tinha lido na descrição.

Respira fundo, ganha a certeza do passo que vai tomar. O trespasse é arriscado, mas a transformação que lhe vai dar, com a hamburgueria artesanal no piso inferior e os quartos B&B no piso superior, serão rendimento garantido. Nas várias simulações e previsões que fez, mesmo nas mais pessimistas, conseguirá sempre ter lucro.

Olha uma última vez para o espaço, para o balcão e finalmente para os vidros, com os dourados "lartnec efac". Talvez mantenha o nome, afinal conservar algo do passado pode ser uma vantagem. Tirou a caneta da algibeira e apertou os maxilares.

Ficha Técnica

E#03

Som gravado com binaurais Roland CS-10 EM

Café Central (Pereiro, concelho de Alcoutim) (26.01.23 ; 11:57)

37,46008; -7,595903

Gravação sentado numa mesa da sala interior do café.

Londres: o choro (online?) das minorias

Abílio Almeida, janeiro de 2025

Nunca vi tantas manifestações como em Londres. No entanto, tenho observado, em algumas delas, certas coisas que me têm deixado a pensar nesse ato em si. A refletir do ponto de vista das dinâmicas sociais, e não ancorado a um pensamento ou tendência ideológica, ou de outro tipo...

Os 'diretos': do *offline* para o *online*

David Graeber (2013) defende que a democracia necessita de ações no espaço público – um espaço que hoje se estende, evidentemente, cada vez mais para o *online*. Mas a minha pergunta é se, nestes casos em particular, o espaço está realmente a crescer, precisando de ser preenchido *online* e *offline* ao mesmo tempo pelas mesmas pessoas, ou se esta duplicação simultânea enfraquece o momento coletivo, porque as pessoas não estão totalmente lá, ficando "partidas" entre o *online* e o *offline*. Também nesse sentido, recordo que Hannah Arendt (1998) escreveu que o ser humano precisa de um "espaço da aparência", e até aí tudo bem. É preciso um espaço onde as ações ganham significado no encontro com o outro, seja mais *offline* no passado ou mais *online* nos dias de hoje. Mas, nestes casos em particular, quando uma pessoa preenche os dois ao mesmo tempo, estarão as ações dessa pessoa a expandir-se do físico para o digital, ou apenas a fragmentar-se entre os dois, perdendo assim presença em ambos? Não sei, mas gostava de saber...

Os filtros: entre o choro e o riso

Outro aspeto que me intriga, e que se liga ao que explorei em *A Cultural History of Laughter* (2024), é como algumas manifestações que presenciei, embora bastante leves no momento, foram depois noticiadas como tensas. Para quem as viu, o que ficou marcado foram momentos de riso e descontração. A minha pergunta é: porque é que, debaixo das chamadas "manifestações" ou "protestos" nos média em geral, se dá mais valor ao choro simbólico do que ao riso real? Não consigo perceber mal nenhum – talvez esteja limitada a minha visão neste campo em particular, como em tantos outros, certamente – em relatar que essas pessoas riram, beberam e se divertiram juntas (manifestando-se a favor ou contra algo). Relembro que a História, em geral, mostra-nos

que o riso pode ser tão ou mais revolucionário do que o choro – rir em momentos de adversidade é que é resistir; chorar é ceder...

Em suma...

Manifestar-se entre o *offline* e o *online*, e entre emoções negativas e positivas, tem chamado a minha atenção nos últimos tempos. Parece-me que existe uma ambiguidade, uma mistura de seriedade e celebração, que marca algumas das manifestações de hoje. Diria que este fenómeno se encaixa plenamente na ideia de pós-modernidade, mas isso seria reduzir a complexidade social a um rótulo – algo que não faz justiça à sua verdadeira riqueza. Por isso, digo apenas que não sei o porquê de isso acontecer, mas gostava de saber.

Referências

Almeida, A. (2024). *A Cultural History of Laughter*. Routledge.

Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. University of Chicago Press. (Original, 1958)

Graeber, D. (2013). *The Democracy Project*. Allen Lane.

3

Entre passos, sabores e odores

As lições estéticas dos morangueiros – *polis* em ação

Cynthia Luderer & Teresa Lima, maio de 2023



Fig. 1. Início da caminhada
Foto por Teresa Lima (2023)

A pretexto do Seminário de Cultura Visual, organizado pela Passeio e GICCA (Grupo de Investigadores em Comunicação, Ciência e Ambiente) a 09 de maio de 2023, mergulhamos em duas hortas urbanas de Braga: Lameiras – da União de Freguesias de Tenões e Nogueiró – e STOL (Science through our lives), da Universidade do Minho. Encetamos esta caminhada a pensar nas lições estéticas dos morangueiros, mas o caminho desviou-nos, afinal, para a dimensão social e política da horta. Prossiga connosco neste passeio pelos sentidos.

O fenómeno das hortas comunitárias tem vindo a crescer nas cidades, conferindo uma espacialidade que, segundo Chiara e Chiara (2019), está relacionada a um gesto político, que contribui para conectar os pilares da sustentabilidade: o da ecologia, o social e o económico. Braga é um dos municípios que desponta nessa frente e, desde 2013, tem investido nas hortas urbanas (Quinta Pedagógica de Braga, 2021). Um olhar, ainda que casual, permite identificar, desde logo, vantagens societárias, ambientais e políticas neste investimento, o que parece justificar o compromisso do poder público diante dessa missão. Pode-se alegar, por exemplo, "a produção de alimentos, a construção

de comunidades, a redução de problemas socioeconómicos [...] a mitigação das alterações climáticas, com claros benefícios ao nível da biodiversidade e melhoria da paisagem" (Quinta Pedagógica de Braga, 2021, p. 5). Tratando-se de Soluções Baseadas na Natureza (SBN), as hortas, além de agregarem valor para a mitigação climática, contribuindo para equilibrar os microclimas urbanos e a regulação da água, fornecem alimentos e geram diferentes ensejos, que promovem a saúde e o bem-estar dos munícipes, reduzindo então as desigualdades ambientais e, assim se espera, as sociais (Cabral et.al., 2017; da Costa & Sakurai, 2021). Não contrariando o valor destes argumentos, tentaremos, neste exercício ensaístico, desviar o interesse do leitor para o manancial percetivo e imagético das hortas, ativando os olhos de rapina para o que, metaforicamente, chamamos as lições estéticas dos morangueiros, que acabará por ser, veremos depois, uma prática política radicada na estética (Saito, 2017).

Para perceber as minuciosas riquezas no contínuo tom de verde dessas espacialidades, é preciso desnudar-se, dizemos, se pôr mais leve, e sobrevoar esse pequeno e restrito horizonte com a sua alma para perceber, como uma águia, suas minúcias e aumentar aos poucos o seu ângulo de visão, de olfato, de sensação. Entre humanos e não humanos, descortina-se nesse pequeno-grande mundo uma estética em permanente mutação.



Fig. 2. Horta urbana
Foto por Anabela Carvalho (2023)

Mas, como podem os tímidos talhões de terra que se inscrevem na paisagem urbana conter sentidos estéticos e convocar-nos para outras formas de sentir as cidades? Que ilações podemos extrair da relação

entre experiência estética e ambiente? O fim de tarde primaveril em Braga, com o sol a cair sobre os morangueiros, acelgas e beterrabas em raios oblíquos, contribuiu para o efeito onírico na horta das Lameiras, traduzindo-se num impulso para acender diferentes reflexões.

Em cada pequeno talhão, em quase uma centena que lá há, misturam-se alfaces com arbustos floridos, limoeiros e pequenos cogumelos de louça. É provável que o bucolismo nos invada e que pensemos na perfeição das palavras de Berleant (1992). Sim, o mundo pode ser um lugar melhor, por simbiose entre ação humana e natureza. Mas logo Cristina Costa (técnica da Divisão do Ambiente da Câmara de Braga que serviu de guia nesta visita) insere algo diferenciado às nossas vistas: um pequeno embrulho com minhocas americanas, um exemplar húmido e terroso de vermicompostagem. Tal ensejo fez perceber que a horta implica sujar as mãos, enterrar os pés na lama, combater ervas daninhas, suar e desesperar, mas também trocar e ganhar conhecimentos. Por sua vez, os comentários relativos às minhocas avermelhadas ali expostas, sobretudo em comparação com as originárias portuguesas (mais pequenas e menos laboriosas), provocam riso, ao mesmo tempo que estimulam questões geopolíticas nessa ceifa, provando que o tema das hortas se presta a distintas ilações.



Fig. 3. Vermicompostagem
Foto por Anabela Carvalho (2023)

Estar ali implica também abrir-se a um encontro de comunidades, pois que, não só pessoas de diferentes nacionalidades e faixas etárias se juntam neste percurso, como também podemos perceber esta diversidade nos diferentes talhões, cuidadosamente personalizados ao gosto e proveito destes hortelãos amadores. Distanciando-nos

das perspetivas estéticas da arte musealizada e da contemplação distanciada, mas aproximando-nos do ideal do sublime que qualquer experiência estética convoca, propomos exacerbar os nossos sentidos, para as dimensões presentes nas hortas comunitárias.

Visão

O que primeiro sobressai na hora é a dimensão visual. Afinal, vivemos em uma sociedade absolutamente imagética, e os olhos tornam-se um dos sentidos mais convocados no nosso cotidiano. Mas, vale a atenção a esse repertório, pois não são só as cores que se misturam na micro-paisagem exposta à observação. Também a configuração do espaço é tentadora, pelo muito que se faz com pouco, pelas estacas que seguram ervilhas e tomateiros. Mesmo com alguns sinais do caos, as silhuetas das peças mostram-se controladas diante do que se perceciona, quer na horta das Lameiras, quer na do STOL. Alfaces em erupção em sacos de sarapilheira, aromáticas caindo de uma horta vertical, maracujás enredando-se na sebe compunham num todo predominado pelo verde.



Fig. 4. Alfaces em erupção em sacos de sarapilheira
Foto por Anabela Carvalho (2023)

Sabor

Uma estratégica pausa na Universidade do Minho, provocou as papilas gustativas. Mas a sugestão visual também se agregava ao cenário, enquanto que as gotículas em torno das jarras de vidros transparentes convocavam à gula. Não se tratava de uma água qualquer, era saboreada em frescura, em infusões aromáticas colhidas na horta do STOL. Limão e hortelã, limonete com morangos. Se há lição estética a extrair dos morangueiros, aqui está ela, condensada numa caneca de água aromatizada, goles de sabor, que nos atiram para a dimensão social da estética dos morangos, suas mágicas transformações e do próprio quotidiano. Um jarro que nos faz palrar.



Fig. 5. A jarra convidativa
Foto por Anabela Carvalho (2023)

Olfato

Não se trata do paladar sem tocar no olfato, pois ambos estão intimamente ligados. Como parte do sofisticado grupo dos cinco sentidos tradicionais, o olfato também convoca a memória. Afinal, as lembranças chegam-nos, muitas vezes, pelos odores e aromas. Não é difícil perceber nas hortas o acentuado cheiro das ervas aromáticas quando o vento as toca. Somos, contudo, e talvez por isso mesmo, tentados a pegar, sentir e, por fim, cheirar, adivinhando um gosto. Alecrim, hortelã, salsa, coentros e tomilhos tornam-se, desde ali, os elementos basilares para uma gastronomia aprimorada. Com grande representação, as infusões também indicam o poder do olfato. Se fosse visível, é possível que veríamos constelações em diferentes tons de verdes quando suas folhas são tocadas ou espremidas entre os dedos. No entanto, nem todas as plantas ganham nosso encanto. As arrudas,

por exemplo, são icónicas no que se refere ao seu odor, no entanto, essa sua característica as põem em um pedestal quando se trata dos ovos depositados pela borboleta-cauda-de-andorinha, pois as plantas são adequadas para alimentar as futuras lagartas.



Fig. 6. Olfato em ação (A)
Foto por Teresa Lima (2023)



Fig. 7. Olfato em ação (B)
Foto por Anabela Carvalho (2023)

Tato

Não é que queiramos saber como é sentir uma minhoca americana, que se contorce em humidade. Mas Cristina pega nelas, lembrando-nos que, se vemos morangos vermelhos a eclodir, é porque se alimentaram da riqueza da terra. É verdade que, na nossa cabeça ainda oitocentista, muito embora a disrupção da pós-modernidade tenha intervindo, o estético é o belo. Definitivamente, o licranço (um réptil muito confundido com uma cobra, mas que é, na verdade, um lagarto) não encaixa no nosso ideal de beleza. Contudo, na friagem do final do dia, na horta do STOL, não é expectável que os licranços (que gostam do calor do sol) nos presenteiem com uma visita. Mas Alexandra Nobre (professora no Departamento de Biologia da UMinho, dinamizadora da Horta do STOL e guia na visita a este talhão instalado em pleno terreno da universidade) encontra-os por aqui amiúde, não há perigo, todos somos um animal entre muitos, partilhando espaço com as joaninhas, abelhas, aranhiços e outros insetos quase inomináveis.



Fig. 8. Minhocas
Foto por Teresa Lima (2023)

A horta – ação política

Retomamos, depois deste percurso sensorial, o poder estético, defendido por Saito, para argumentar, como o autor, que a nossa consciência ambiental é influenciada pela experiência estética. Não se trata, apenas, de sentir o gosto da hortelã e louvar a perfeição dos morangueiros. Ao conhecer, ao cuidar, ao ornamentar e ao tratar, estamos,

efetivamente, a agir, sendo que a nossa ação tem uma extensão política em toda a linha na vida da *polis*. Esta ação é, simultaneamente, ética e estética, pois que deriva dos gestos quotidianos da horta, da "aparência sensual das ações e dos objetos" (Saito, 2017, p. 150), concretizados pela labuta agrícola.

Referências

Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Temple University Press.

Cabral, I., Costa, S., Weiland, U., & Bonn, A. (2017). Urban Gardens as Multifunctional Nature-Based Solutions for Societal Goals in a Changing Climate. In N. Kabisch, J. Stadler, & A. Bonn (Eds.), *Nature-based solutions to climate change adaptation in urban areas: Linkages between science, policy and practice* (pp. 237-253). Springer Open.

Chiara C. (eds.) (2019). *Urban Gardening as Politics*. Routledge.

Costa, B. M., & Sakurai, T. (2021). A participação comunitária em projetos de soluções baseadas na natureza na cidade de São Paulo: estudo das hortas urbanas, horta da dona sebastiana, agrofavela-refazenda e horta popular criando esperança. *Revista Labverde, 11*(1), 171-195.

Quinta Pedagógica de Braga. (2021). Rede de Hortas Pedagógicas de Braga. *Câmara Municipal de Braga*. http://quintapedagogica.cm-braga.pt/wp-content/uploads/2017/02/Rede-de-Hortas-Urbanas-de-Braga.pdf

Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the familiar: everyday life and world-making*. Oxford University Press.

Viseu e Raymond revisitados

Teresa Lima, dezembro de 2024



Fig. 1. Casa abandonada em Viseu
Foto por Teresa Lima (2024)

Em outubro de 2021, desloquei-me a Viseu com o propósito específico de assistir a um espetáculo. Desprezando a complexidade da cidade de interior, pensei (mal) que bastaria estacionar pelo centro e perto de tudo estaria. À minha arrogância de habitante de grande cidade, interpôs-se o espaço público. Corri desenfreadamente pelas ruas do centro histórico, mas cheguei atrasada ao Teatro Viriato e fui impedida de entrar. Não tive outro remédio senão deambular ao calhas, inspirando o ar outonal que, perto da Serra, refrigera os pulmões. Segurava, ainda, na mão o bilhete que, contraditoriamente, a funcionária do teatro me entregou, ao mesmo tempo que me fechava o acesso à sala. Na altura, estava no processo de ver e rever o filme *Caminhos Magnétykos* de Edgar Pêra, pelo que me senti como Raymond, divagando pela cidade, feita de sombras, cores e pensamentos misturados.

Regressei a Viseu em novembro de 2024, por motivos profissionais. Circulando pelo não-lugar do Instituto Politécnico, não pude deixar de dar um salto ao centro da cidade, na pausa para o almoço. Eu queria confrontar-me com o espaço urbano, depois da deambulação infernal

de 2021. Coincidentemente, dias após, a RTP2 repôs *Caminhos Magnétykos*. Voltei, por isso, a Viseu e ao filme com o mesmo intervalo de tempo. Nem a cidade era a mesma, nem o filme me provocou as sensações iniciais. A constatação estimulou-me uma viagem à psicogeografia (Sidaway, 2022) de uma cidade e de um filme, que registo através deste ensaio.

Subo até Viseu e a cidade devolve-me o progresso uniformizador: rotundas (tudo começou aqui, se bem me lembro), shoppings e centros empresariais às portas da urbe. O Politécnico fica fora e dentro do centro. A dois passos e junto a uma zona residencial. Por isso, temos os bares, os *fast foods* habituais e uma certa descaracterização que povoa alguns campi país fora. O quotidiano, não obstante, é um convite a que nunca se resiste, mesmo com tempo contado. Inicio um périplo rápido pelas ruas forradas a folhas outonais, interpretando os sinais da urbe. Há casas abandonadas e novas habitações aprazíveis. Que seduções pode esta cidade conter? Restaurantes, que são tabernas ou *bistrôs*, que acenam com o cosmopolitismo, a partir dos produtos locais. *Glocalization* (Roudometof, 2016) gastronómica e cultural, portanto. Haverá um autêntico a desenhar-se, não conseguimos é ver o mapa completo, por enquanto. Sento-me. Prato vegetariano, em terras de vinho (o Dão), cabrito, pasteis de Vouzela. Engulo e salto para a rua. Lá está a praça junto à Câmara, por onde passei a correr há três anos. Quase me deixo ir, mas o meu caminho não é esse e estou atrasada (de novo). Terá que ficar para outra altura. Sigo, assim sendo, pelo Parque Aquilino Ribeiro, onde estudantes da escola em frente se juntam em grupo, a fumar ou a namorar. O espaço foi arejado com a denominação Parque da Cidade. Toda a estrutura do parque, contudo, remete para a tipologia de um jardim público de meados do século XX, com a fonte em pedra, a calçada em granito, o gradeamento em ferro fundido. Pesquisa posterior confirma a origem do conjunto, cujo nascimento remonta à Idade Média, mas que nasceu como parque público em 1955 (Direção-Geral do Património Cultural, 2011). Do outro lado da rua, a Escola Secundária Alves Martins assinala os 75 anos na fachada. Ainda ali permanece a citação de Salazar: "A escola é a sagrada oficina das almas". Quase esboço um sorriso. Tal máxima presta-se a trocistas ambiguidades. Mas paro a tempo de me lembrar dos efeitos que produziu o sagrado ofício em gerações de alunos, a que felizmente escapei por pouco, e desvio o olhar para os sinais presentes.

O filme. Sim, *Caminhos Magnétykos* é uma adaptação de dois contos (A Tragédia de D. Ramon e O Conspirador) de Branquinho da Fonseca, que integram a coletânea que intitula o filme. Emendo com a frase do velho ditador e já vão perceber porquê. Tudo se passa num futuro distópico, na

cidade de Lisboa, com o país tomado por um regime ditatorial. Raymond sacrifica a filha mais nova e os ideais da Revolução de Abril ao dinheiro. Catarina casa-se com um magnata do capitalismo, que, em plena boda, recebe uma chamada de Donald. Esse mesmo. Trump. Retenho, de *Caminhos Magnétykos*, a deambulação de Raymond, como num sonho, sem vontade, deixando-se ir, sendo tomado pelos acontecimentos e confundindo essas realidades com o seu drama pessoal. Em 2021, a Covid ainda provocava mossa e achei premonitórias as cenas dos drones, obrigando ao recolher obrigatório, num filme exibido em 2018.

Junto a essas primeiras impressões a visualização de 2024 e não me parece inteiramente o mesmo filme. Nem Viseu exatamente a mesma cidade. Há um grupo de dissidentes que faz explodir a Ponte 25 de Novembro (paródia do rumo da Revolução dos Cravos), Fernando Pessoa salva Raymond do afogamento. Em 2024, Trump voltou a ganhar as eleições e presto mais atenção ao personagem principal, quando invoca, nos seus monólogos divagantes, a loucura, a lucidez, a asfixia e a covardia, materializada em inação. E, como se tudo isto não fossem já sinais suficientes, temos a lenta escalada populista, que, em Caminhos Magnétykos, é um governante transformado em figura de Banda Desenhada, que pede que o deixem trabalhar.

Não sei de todo que cidade é esta, que visito instantaneamente. Dizem-me as varandas amplas deste prédio que pode ser um lugar em movimento. E qualquer padaria quente, de qualquer cidade do mundo é um abrigo, face ao frio agreste da nova e desconhecida urbe. Raymond parece-me, também, mais familiar. E *Caminhos Magnétykos* menos violento no seu jogo emocional. Lisboa são luzes desfocadas e Viseu prepara-se para mais um Natal, na sua austeridade renovada.

Referências

Direção-Geral do Património Cultural. (2011). *Monumentos*. SIPA. http://www.monumentos.gov.pt/site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=23881

Pêra, E. (Realizador). (2018). *Caminhos Magnétykos*. https://www.youtube.com/watch?v=mzIWEd_OFhk

Roudometof, V. (2016). Theorizing glocalization: Three interpretations1. *European Journal of Social Theory, 19*(3), 391–408. https://doi.org/10.1177/1368431015605443

Sidaway, J. D. (2022). Psychogeography: Walking through strategy, nature and narrative. *Progress in Human Geography, 46*(2), 549–574. https://doi.org/10.1177/03091325211017212

Os ventos de abril, Grândola e o Monte del Castro

Vinicius Zuanazzi, abril de 2024



Fig. 1. Monumento em Monte del Castro, Vigo
Foto por Vinicius Zuanazzi (2024)

A pequena vila alentejana de Grândola eternizou-se no imaginário histórico de Portugal após o locutor Leite de Vasconcelos, da Rádio Renascença, transmitir a canção Grândola, Vila Morena, de José Afonso, como sinal derradeiro para o início da Revolução de 25 de Abril de 1974. A música composta em homenagem à localidade foi o sinal escolhido pela organização do Movimento das Forças Armadas (MFA) para que tomassem marcha os revolucionários. A canção soou aos 25 minutos do dia 25 de Abril, como segunda chamada para os atentos militares que esperavam o aceno musical nos quartéis. Como desfecho de uma crise institucional, em 24 horas um levante de capitães do Exército concretizou uma revolução que pôs fim a uma ditadura que já durava há quatro décadas (Rezola, 2007). Findara a mais longa ditadura da Europa Ocidental no Século XX. Era o início de um processo revolucionário que agitaria o país até 1976.

Este monumento que aqui exponho não se encontra em Grândola, tão pouco em Portugal, mas está ao pé do Monte del Castro, em Vigo, cidade espanhola da região da Galícia. É curioso, pois existe uma polêmica envolta nesta atração turística. Por mais que não seja confirmada de forma oficial, paira no ar uma teoria que liga este monumento ao período franquista da Espanha. Inclusive, são constantes as pichações

e intervenções de arte urbana antifascista sobre o monumento. Podemos observar a bochecha do soldado pintada de azul, por exemplo, talvez em alusão a um palhaço, ou figura semelhante. Entretanto, sem ter conhecimento deste detalhe na época em que o visitei, sua existência me lembrou a poesia contida na Revolução do 25 de Abril. Não pela arquitetura em si, muito menos pelo seu simbolismo, é claro, mas pela força da natureza. Pela imponência das flores ao surgirem à ponta de uma espingarda. Assim como elas, o povo português teve sua própria força – forte como são sempre as flores – encarnada nos belos cravos que anunciaram a aurora da democracia que se avizinhava neste país em 1974.

Após a canção Grândola, Vila Morena soar em aviso de um novo tempo a ser construído em Portugal, poucos minutos passados das 3h do dia 25 de Abril, os estúdios da Rádio e Televisão de Portugal (RTP) foram ocupados pelos revolucionários. Este era o primeiro dos cinco alvos a serem tomados na cidade de Lisboa. Seguiram-se o Rádio Clube Português (RCP), a Emissora Nacional, o quartel-general da região militar e o aeroporto. Foi veiculado no RCP o primeiro comunicado do Movimento, que solicitava a calma da população, mas ainda não explicava os rumos da revolução (Reis, 1990). Apenas durante a manhã, por volta de 7 horas, escutou-se no RCP um comunicado do MFA com a orientação política da revolução e o seu significado: a liberação de Portugal do Estado Novo.

Em 2024 celebramos os 50 anos do processo que devolveu a democracia ao povo português. Ao estudar o passado, é possível construir uma ponte com o presente, assimilar recortes temporais e compreender melhor os fenômenos atuais. Em um mundo atual marcado por violentas polarizações e constantes ataques às democracias e aos direitos humanos, é urgente pensarmos e construirmos uma sociedade questionadora, que reflita sobre os processos midiáticos, sociais e políticos do passado, construindo uma memória coletiva que contribua para a solidez da democracia presente e futura.

O escritor angolano Agualusa (2017, p.11) observou, muito sabiamente, que "a memória é uma paisagem contemplada de um comboio em movimento". Uma sociedade democrática demanda necessariamente a assimilação do passado, ou seja, a compreensão dos contextos que conduziram a História aos acontecimentos do agora, o resgate das imagens ligeiras que foram miradas de dentro do comboio que cita Agualusa. De acordo com Halbwachs (1968), as lembranças são recomposições do tempo passado, que se baseiam em testemunhos, deduções, reconstruções, e talvez por isso se mostrem desfiguradas

como uma paisagem vista em alta velocidade. As lembranças são coletivas, por mais que sejam produzidas individualmente, quando estamos inseridos em um grupo social (Halbwachs, 1968). O 25 de Abril é uma data significativa para os portugueses, seja para os que viveram este período, seja para os demais. O inconsciente coletivo do povo está marcado com esta memória, que é, naturalmente, coletiva.

O caminho das nossas memórias – por vezes assemelhado a um labirinto em meio às crises de confiabilidade midiática e política que atravessamos – pode, e deve, levar-nos à reflexão em sociedade sobre os acontecimentos que se desenrolam no presente, com base em travessias já navegadas em antigos tempos. Após cinco décadas completas de permanente construção democrática, os ventos do 25 de Abril seguem soprando em Portugal, resgatando a memória coletiva deste período histórico que ainda tem a vivacidade de propor a esperança de um mundo onde a força das flores se sobreponhe às espingardas, como contemplamos na Revolução dos Cravos e na subida do Monte del Castro.

Referências

Agualusa, J. E. (2017). *O vendedor de passados*. Quetzal.

Halbwachs, M. (1968). *A memória coletiva*. Vértice.

Reis, A. (1990). *Portugal Contemporâneo Vol. 6*. Alfa.

Rezola, M. (2007). *25 de Abril: Mitos de uma Revolução*. A Esfera dos Livros.

No Porto, pelas ruas fora... à procura do 25

Francisco Mesquita & Teresa Toldy, maio de 2024



Fig. 1. À procura do 25 (A)
Foto por Francisco Mesquita (2024)

O rumo estava definido, fotografar o número 25 de algumas portas em ruas emblemáticas do Porto. Constituição, Lapa, Sá da Bandeira, Cedofeita, Miguel Bombarda, Flores, Sta Catarina, Antero de Quental, Miraflor e outras mais, eram as escolhidas.

O projeto, mentalmente estabelecido, apresentava execução fácil, previsível e linear. Afinal, bastaria percorrer a pé cada uma das ruas e fixar em imagem o número 25 das portas de cada uma dessas ruas. Para além do mais, diga-se que quase todas essas ruas fazem parte de uma certa rotina pedonal, quase que quotidiana.
Iniciado o percurso, fixámos o 25 de algumas ruas e tudo acontecia com normalidade. A estética visual, previamente definida, consistia em fazer exposições múltiplas, batendo duas imagens no mesmo fotograma, com enquadramentos diferentes.

Surge, então, a Rua da Constituição, umas das mais longas e movimentadas da cidade. Entusiasmados em ver como seria o 25: "metálico?", "em pedra?", "desenhado na própria porta?", entre outras possibilidades. Depois de calcorrearmos umas boas centenas de metros, a primeira surpresa: não existe porta com o número 25. Sim, leu bem, o 25 foi anulado, subtraído, riscado da vida desta rua. Há várias que

sentem esta ausência e que parecem reivindicar esse número mágico. Outras, nem sabem que ele não existe.

Sem desânimo, continuámos por outras ruas periféricas e fixámos mais uns tantos 25, até desembocarmos na Rua da Lapa. Esta não tem habitação do lado esquerdo, ou direito, dependendo da direção em que passamos pela rua. Então, a numeração reúne-se toda do outro lado, levando a que o 25 esteja entre o 24 e o 26.

Moral desta breve história pelas ruas fora à procura do 25: o 25 pode estar, ou não estar, mas, parece-nos, que não estando não é a mesma coisa.



Fig. 2. À procura do 25 (B)
Foto por Francisco Mesquita (2024)

As ruas são espaços de memória, convívio, partilha, passagem...
Umas, compridas e largas, que mais parecem avenidas
Outras, estreitas, sinuosas e íngremes que nos retêm os passos
Há também ruas que mais parecem praças, mas chamam-se ruas

As ruas são espaços de memória, convívio, partilha, passagem...
Há ruas que não gostam de carros e são felizes
Algumas vivem de dia, outras espreguiçam-se pela noite dentro
Há ruas que nunca acordam, porque se recusam a dormir

As ruas são espaços de memória, convívio, partilha, passagem...
Há ruas que gostam da revolução e parecem poemas
Outras há que são literatura e não esquecem a liberdade

As ruas são espaços de memória, convívio, partilha, passagem...
Há ruas ausentes que se parecem esconder
Mas, outras há que celebram o 25 todos os dias

"As ruas são espaços de memória, convívio, partilha, passagem...
Há ruas ausentes que se parecem esconder
Mas, outras há que celebram o 25 todos os dias"



Fig. 3. À procura do 25 (C)
Foto por Francisco Mesquita (2024)

A liberdade tem som: é uma multidão à espera que um país mude, à porta do Quartel do Carmo. Será que a porta tinha número? Se calhar, não. Mas o dia tinha: era 25. A memória desse largo sem número, num dia com número nunca mais esquece, mesmo que a queiram apagar.

Há caminhos que parecem ir dar a becos, sem números nas portas ou melhor, até podem as portas ter números, mas não terão o número 25. Nem terão duas vezes 25. É que há ruas que "são espaços de memória" e há becos que são falta dela, que conduzem a ausências de saída (*dead ends*), que apagam o número 25. Mas a liberdade teima em ter som e cor: não estava sol. Estava uma chuva miudinha, teimosa, como a multidão à porta do Quartel do Carmo, como os tanques saídos de quartéis pela vontade daqueles que não queriam mais a guerra, nem o silêncio obrigatório, nem o olhar constante por cima do ombro, à espera que aparecesse o tal beco sem saída ou o beco de onde a polícia saía, para apagar a chama da liberdade em qualquer dia, a qualquer hora. A busca continua, porque há vias que apagam o número 25. Que elas não se tornem avenidas, que sejam elas reduzidas a becos sem saída. A liberdade tem som e tem um número. Se o apagarem nas paredes, nas portas, nos umbrais, o número ficará na nossa memória, como o dia "inteiro e luminoso", mesmo sem sol. A liberdade tem som: o som de um rádio aceso no corredor longo de um quartel, à espera da saída para a via larga de um mundo melhor.



Fig. 4. À procura do 25 (D)
Foto por Francisco Mesquita (2024)

O que dizer e o que fazer com os bancos públicos? Uma breve leitura guiada...

Helena Pires & Cynthia Luderer, maio de 2024

Em 1992, em Los Ángeles, teve lugar uma "revolta" que acabou por desencadear nos desenhadores do espaço urbano a "fortaleza *downtown*". Vázquez descreve que:

> *enquanto as janelas eram quebradas na área de todo o velho distrito financeito, Bunker Hill fazia justiça ao seu nome...os corpos de segurança das grandes torres bancárias puderam impedir qualquer acesso aos seus caros imóveis. Portas de acesso à prova de bala deslizaram sobre as entradas situadas ao nível da rua, as escadas automáticas/rolantes pararam instantaneamente e as fechaduras eletrónicas bloquearam as passagens pedonais.* (2004, pp. 110-111)

Entendendo-se na época que as forças da ordem não eram suficientes para garantir a segurança na cidade, arquitetos, urbanistas e polícias acabaram por ceder à "ecologia do medo" (Davis, 1998) e procuraram tecer estratégias concertadas de prevenção contra ocupantes indesejados. De entre as diversas iniciativas, destacamos o desenho de bancos de autocarro semi-cilíndricos, sobre os quais ninguém conseguia dormir.

Outro exemplo vem-nos do Porto, quando em abril de 2023 a autarquia mandou retirar os dois bancos públicos existentes no Largo Alberto Pimentel, no centro da Cidade. Tal medida despoletou, então, um debate sobre a importância dos bancos públicos, enquanto estruturas fundamentais ao exercício do direito à cidade (Lefebvre, 1968/2012), no contraponto da tendência para a privatização e mercantilização dos espaços, decorrente, nomeadamente, da crescente turistificação (Correia Pinto, 2023). O projeto Cidades para sentar, projeto de investigação lançado no Laboratório de Planeamento e Políticas Públicas – L3P da Universidade de Aveiro, por seu turno, é ilustrativo do incremento da discussão e da pertinência do desenvolvimento de pesquisa sobre a temática.

Partindo dos exemplos enunciados, podemos interrogar: o que dizer e o que fazer com os bancos públicos?

No imediato, a articulação do *dizer* com o *fazer*, num mesmo enunciado, permite-nos pensar na performatividade da linguagem, à maneira de Austin (1962), isto é, na linguagem em ação. Se dizer é, em si, um ato, desde que reunidas as condições que permitam o sucesso do mesmo, importa sobretudo considerar os efeitos da linguagem, em última instância os efeitos perlocucionários, como avançado pelo autor. Nesta medida, o *design* urbano, tomado enquanto prática de enunciação situada, não está inocentado de vocação política. Não cumpre apenas uma função, no seu sentido mais literal, através de uma dada forma e matéria. Um banco público, para retomarmos o exemplo que aqui nos interessa discutir, não é apenas um objeto que visa, de diferentes feitios, servir de assento. É, além do mais, um recurso, material e semiótico, desenhado e usado com uma dada finalidade, inibindo, ou incentivando determinadas práticas de apropriação por parte dos passantes. Plantado no espaço público, predispõe a uma leitura previsível, assente no histórico dos muitos bancos já vistos, já conhecidos ou experimentados. Convoca ainda a consideração de determinados códigos sociais que determinam as regras da proxémia, os limites de distanciação desejável entre os corpos, sobretudo de desconhecidos, a postura recomendável, assim como o que fazer quando sentados: contemplar a paisagem, ver quem passa, esperar pelo autocarro, conversar na companhia de conhecidos ou com quem partilha a mesma circunstância, dar pão de comer às pombas, aguardar enquanto os filhos ou netos brincam no parque contíguo, apanhar sol... Ao mesmo tempo, espreita o desejo de algumas práticas mais ou menos subversivas, traduzido no ato de dormitar (sentado ou ao comprido, transformando o banco em cama improvisada), de namorar, de merendar, duplicando o banco na sua função de assento e mesa, ou mesmo de grafitar, tomando-se o banco como uma tela a céu aberto apetecível, uma vez servindo de uma espécie de folha de papel comum sobre a qual qualquer anónimo pode inscrever uma mensagem...

A teoria das *affordances*, exposta em *The ecological approach to visual perception*, de James J. Gibson (1979/1986), estará na origem do conceito de significado potencial (*potential meaning*) que neste ensaio importará ter em conta. Por sua vez, esta teoria articula-se com os princípios da psicologia da *gestalt* (Koffka, 1935): o significado ou o valor das coisas é percebido imediatamente, na medida em que "as coisas dizem-nos o que fazer com elas" [e o que são] (por exemplo, a fruta diz-nos 'come-me', a água diz-nos 'bebe-me, etc.). Numa só expressão, cada objeto contém '*a demand character*'. Poderemos, assim, questionar: o que nos diz o banco público? 'Senta-te aqui', 'Descansa o corpo e a vista', 'Faz uma pausa no teu quotidiano', 'Aprecia o tempo a passar'... são algumas das possibilidades de leitura.

Kurt Lewin (1936/1973 acrescentou o termo *valências* (as características dos objetos que convidam ou pedem um determinado comportamento), referindo-se ao 'objeto comportamental' que difere do 'objeto geográfico'. Neste sentido, o valor de uma coisa muda quando as necessidades do observador mudam. Ao contrário da valência, porém, a *affordance* é invariante, não muda quando as necessidades do observador mudam; o observador pode perceber ou atender ou não à *affordance*, de acordo com as suas necessidades, mas a *affordance* permanece nas coisas, suscetível de ser percebida. Podemos usar um banco público para fazer uma qualquer acrobacia, mas o seu significado potencial persiste. Convirá ainda acrescentar que, no entanto, perceber uma affordance não é classificar definitivamente um objeto: por exemplo, uma pedra pode ser potenciada como uma arma de arremesso, um pisa-papéis, um martelo, material de construção, matéria-prima de uma escultura... De resto, não é necessário classificar e etiquetar as coisas para perceber a sua *affordance*. O que nos diz a semiótica social sobre a *affordance*?

> *Na semiótica social, os recursos semióticos são signos, ações observáveis e objetos que foram produzidos no domínio da comunicação e que têm um potencial semiótico [affordance] que consiste em todos os usos passados e em todos os seus usos potenciais e o potencial semiótico atual consiste naqueles usos passados que são conhecidos e considerados relevantes pelos usuários com base nas suas necessidades e interesses específicos. Esses usos ocorrem num contexto social, e esse contexto pode ter regras ou boas práticas que regulam o modo como os recursos semióticos específicos podem ser usados, ou deixar os usuários relativamente livres no uso do recurso* (Van Leeuwen 2005, p. 4).

O conceito de *affordance* é, na verdade, baseado no "potencial de significado" (*potential meaning*) de Halliday: a diferença é que o termo "potencial de significado" concentra-se em significados que já foram introduzidos na sociedade, sejam explicitamente reconhecidos ou não, enquanto "*affordances*" também contém significados que não foram ainda reconhecidos, que permanecem latentes no objeto, à espera de serem descobertos. Também é importante considerar que as *affordances* semióticas mudam ao longo do tempo, determinando princípios de regulação, mas também abrindo espaço aos usos inesperados e à liberdade criativa.

Quais os significados dos bancos públicos já introduzidos e reconhecidos (explicitamente ou não) pela sociedade? Quais os seus significandos latentes, aqueles que se encontram à espera de ser descobertos e que podem mesmo mudar com o tempo?

Com o itinerário que se segue, procuraremos exercitar o olhar sobre as muitas possibilidades do sentido que os bancos públicos potenciam e atualizam. Na certeza, porém, de que diferentes experiências, usos e contextos, conduziriam a leituras outras...

Convidamos assim a(o)s leitora(e)s para o seguinte passeio, estimulado pela chamada *Lendo os signos da cidade*:

Jardim do Centro de Memória de Vila do Conde de Santo Amaro
Vila do Conde, Portugal



Fig. 1. Banco do jardim do Centro de Memória de Vila do Conde de Santo Amaro
Foto por Cynthia Luderer (fevereiro/2023)

A perspetiva brinca com as ripas contínuas do banco. Estas permitem a circulação de ar entre o fora e o dentro. Mas há dentro? A natureza diz que sim, que o ar se infiltra, se instala e faz do vazio o seu lugar de ocupação.

Parque Desportivo da Rodovia
Braga, Portugal



Fig. 2. Banco do Parque Desportivo da Rodovia
Foto por Cynthia Luderer (abril/2023)

Se pudessem se mover, trairíamos a cerca vertical para compor a peça longilínea. Ou o inverso? Tal mobilidade se retém na imaginação— e na composição! Bancos para encosto? Uns sim, outros talvez não...

Jardins do Lido, em Funchal do Gorgulho
Funchal, Portugal



Fig. 3. Banco dos Jardins do Lido
Foto por Cynthia Luderer (fevereiro/2023)

Falta o olfato?! Mas os vazios e incertezas encontram outros suportes sensitivos! O mar, bem junto dos Jardins do Lido, talvez sirva de inspiração deste como de outros bancos-telas.

Benito

Tarragona, Catalunha, Espanha



Fig. 4. Banco Benito
Foto por Cynthia Luderer (maio/2012)

Circular pela parte alta de Tarragona — Catalunha — é como se embrenhar no Império Romano. E nem sequer imaginamos que nesses passos há empresas e designers dedicados a criar conforto para os passeantes, levando até eles criações que se agregam à essa atmosfera/semiosfera. A marca insere-se no cenário, "benito[1]", e a peça também é batizada, Alea, dando o tom sobre tom na cidade.

Richmond Park

Londres, Inglaterra



Fig. 5. Bancos em Richmond Park
Foto por Cynthia Luderer (novembro/2016)

1. https://www.benito.com/es/mobiliario-urbano/bancos.html

O outono ofereceu um encanto à mais a essas peças que se tornam suportes de mensagens póstumas. Quem seria Kathy? As fixações, que prendem o banco ao solo, o que mais estão a fixar além dessa estrutura de madeira?

Richmond Park
Londres, Inglaterra



Fig. 6. Outros bancos em Richmond Park, ofuscados por composição vitoriana
Foto por Cynthia Luderer (novembro/2016)

Os dois bancos perfilados ganham pares na linha superior e inferior e são ofuscados pela composição vitoriana que lhes é imposta. Suas laterais, que dão apoio aos braços dos passeantes que os usam, ganham um brilho a mais quando compostos com os postes de iluminação, ainda que estejam apagados à luz do dia.

Pontevedra
Pontevedra, Galícia, Espanha



Fig. 7. Banco em Pontevedra
Foto por Cynthia Luderer (outubro/2019)

O tom galego foi aqui exposto, cinza no céu, na água e no calçamento. A luminária urbana, objeto tão provocante quanto os bancos, ganhou a vez por impor à cena uma cor quente. O banco se apagou, mas a imaginação pode pintá-lo de vermelho, remetendo às várias peças que levam essa cor nos parques da cidade do Porto.

Parque da Cidade
Guimarães, Portugal



Fig. 7. Bancos no Parque da Cidade de Guimarães
Foto por Cynthia Luderer (abril/2022)

Ao aumentar o ângulo dos 90 graus da postura quando sentamos, se ampliam os horizontes para outros infinitos. O vão livre criado nessa composição e apoiada em três pés remete à lembrança de um audaz arquiteto quando desenhou um imenso vão livre sem pilastras.

Banco com Neve
Groningen, Países Baixos



Fig. 8. Banco com neve em Groningen
Foto por Cynthia Luderer (janeiro/2010)

As intempéries climáticas, como a neve, podem esconder segredos dos materiais originais dos bancos, dando a eles novas camadas, oferecendo estampas que são captadas pelas câmaras e logo após se desmancham.

Banco Islandês
Reikjavik, Islândia



Fig. 9. Banco em Reikjavik
Foto por Cynthia Luderer (agosto/2023)

Para tudo há outro lado, inclusive nos lugares perfeitos, nas festas e na juventude. O banco parece ser mudo, mas aqui ele tenta expressar (ou esconder?) outra vista a ser conferida, sem ser a frontal.

Referências

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press.

Correia Pinto, M. (2023, 18 de maio). Dos bancos às soleiras das portas: a importância de nos sentarmos nas cidades. *Público*.

Davis, M. (1998). *Ecology of fear. Los Angeles and the imagination of disaster.* Metropolitan Books Henry Holt and Co.

Gibson, J. J. (1979/1986). *The ecological approach to visual perception*. LEA.

Koffka K. (1935). *Principles of gestalt psychology*. Harcourt, Brace.

Lefebvre, H. (1968/2012). *O direito à cidade*. Letra Livre.

Levin. K. (1936/1973). *Princípios de psicologia topológica*. Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo.

Van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.

Vázquez C. G. (2004). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Gustavo Gili.

Manchas de cor e limpezas nas fachadas do Porto

Ana "Muska" Castro, setembro de 2024



Fig. 1. Travessa de Cedofeita
Foto por Ana "Muska" Castro (2023)

Há mais de uma década, no período em que a autarquia era liderada por Rui Rio, o Porto enfrentou uma campanha rigorosa de limpeza urbana. Nessa altura foi criada a Brigada Anti-Grafitos, responsável por apagar de forma implacável qualquer vestígio de *graffiti* e *street art* das paredes da urbe, sem distinção entre vandalismo e expressão artística.

Embora esta brigada tenha sido oficialmente extinta em 2014, ainda hoje técnicos camarários cobrem frequentemente os *graffiti* das fachadas com tinta, muitas vezes de uma cor diferente da original do edifício. Estas pinturas criadas por estas ações de limpeza camarária criam manchas de cor, que levantam questões sobre a legalidade e a legitimidade destas intervenções. Porque é que as pinturas (manchas) deixadas pela Câmara Municipal são permitidas, enquanto o *graffiti* é considerado ilegal, quando ambos criam uma alteração à fachada original? Essa contradição convida a uma reflexão mais profunda sobre quem realmente detém o direito de moldar a paisagem urbana (Lefebvre, 2012).

Em 23 de agosto de 2013, a Lei n° 61/2013[1][1] foi aprovada, marcando uma mudança significativa na forma como o *graffiti* e outras

1. Lei n.º 61/2013 de 23 de agosto em Diário da República. https://dre.pt/pdf1sdip/2013/08/16200/0509005092.pdf

intervenções urbanas passaram a ser tratadas em Portugal. Esta lei criminaliza a realização de "grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração, ainda que temporária, das características originais de superfícies exteriores de edifícios," impondo coimas que podem chegar a 25.000€. A intenção do legislador era combater o que era percebido como "vandalismo" e proteger as fachadas das cidades da "poluição visual". Contudo, ao classificar todas as intervenções visuais no espaço público como crime, a lei também restringiu a liberdade de expressão de muitos artistas, que viam nas paredes da cidade um espaço legítimo de criação.



Fig. 2. Praça dos Poveiros
Foto por Ana "Muska" Castro (2023)

Para aqueles que desejam realizar uma intervenção artística legalizada, sejam artistas ou proprietários dos edifícios, as barreiras são significativas. É necessário não apenas obter a autorização do proprietário do imóvel, mas também a aprovação de um projeto pela câmara municipal e o pagamento de uma taxa. No Porto, essa taxa foi regulamentada em 2013, e incluída na Tabela de Taxas Municipais do Código Regulamentar do Município. Segundo esta regulamentação, o custo mínimo para licenciar um *graffiti* ou mural de até oito metros quadrados é de 40 euros, com um acréscimo de cinco euros por cada metro quadrado adicional e por cada período de 30 dias. Esta abordagem, que equipara a arte urbana à publicidade, tornou a legalização das obras praticamente inviável para a maioria dos artistas.

É nesse contexto de combate ao *graffiti* que surge a Brigada Anti-Grafitos, com o objetivo de limpar a cidade de qualquer *graffiti*, independentemente da sua natureza ou qualidade artística. A brigada

removia implacavelmente *tags, throw-ups* e até murais complexos, visando manter as fachadas da cidade "limpas". Essa estratégia gerou protestos (Martins, 2013) de artistas e habitantes que viam o *graffiti* e a arte urbana como formas legítimas de expressão da individualidade (Simmel, 1903) e de enriquecimento do espaço público.



Fig. 3. Rua do Dr. Ricardo Jorge (A)
Foto por Ana "Muska" Castro (2023)



Fig. 4. Rua do Dr. Ricardo Jorge (B)
Foto por Ana "Muska" Castro (2023)

A resistência dos cidadãos pode ser compreendida através das ideias de Michel de Certeau, que explora como as pessoas comuns interagem com o espaço urbano de maneiras que desafiam as estruturas de poder. No livro *The practice of everyday life* (1980), Certeau distingue entre "*estratégias*", práticas dos poderes dominantes para controlar o espaço, e "táticas", práticas dos cidadãos para subverter esse controle e reivindicar o espaço público como um local de expressão pessoal e coletiva. No Porto, a Brigada Anti-Grafitos representava uma "*estratégia*" de controlo, enquanto o *graffiti* e outras formas de arte urbana eram "*táticas*" de resistência e subversão. Como forma de protesto, algumas pessoas desenharam uma linha ao longo de paredes recém-pintadas pela brigada. Para eles, o custo era apenas de 3€ (o preço de uma lata de spray), enquanto para a autarquia o custo era muito maior. Em 2013, o município do Porto revelou que o orçamento da brigada ultrapassou os 150 mil euros num ano (Lusa, 2013). As *táticas* de resistência (Certeau, 1980) exemplificam como os cidadãos podem desafiar as estratégias institucionais e a hegemonia sobre a estética da cidade.



Fig. 5. Rua do Mirante
Foto por Ana "Muska" Castro (2023)



Fig. 6. Rua do Morgado de Mateus
Foto por Ana "Muska" Castro (2024)

Com a eleição de Rui Moreira em outubro de 2013, a postura da autarquia em relação à arte urbana mudou, refletida na campanha da sua candidatura, que incluía pinturas do artista urbano Mr. Dheo. Após a sua eleição, a Brigada Anti-Grafitos foi formalmente extinta, mas a limpeza das paredes da cidade continuou com uma abordagem diferente. Sob a nova administração, apenas intervenções consideradas "vandalismo" — como *tags* e *throw-ups* — eram removidas, enquanto personagens e ilustrações mais elaboradas eram preservadas. Em paralelo, foi criado o Programa de Arte Urbana do Porto, que desde 2014 promoveu mais de uma centena de intervenções artísticas com a participação de artistas nacionais e internacionais. Este programa pode ser visto como uma tentativa de estabelecer uma "ordem" controlada, limitando a espontaneidade e a expressão livre no espaço público, em linha com as observações de Sharon Zukin (2009) sobre o controle da cultura urbana como um meio de gerir a estética e a gentrificação das cidades.



Fig. 7. Travessa de Cedofeita (A)
Foto por Ana "Muska" Castro (2022)

Apesar dessas mudanças, a prática da limpeza seletiva continua a gerar controvérsia. A decisão sobre o que deve ser removido ainda está nas mãos de funcionários da câmara sem formação artística, que atuam como curadores das ruas do Porto sem o devido conhecimento. Isso levanta questões importantes sobre o papel do Estado na definição do que é arte legítima e sobre quem realmente detém o direito à cidade — um conceito central nas teorias de Henri Lefebvre (2012/1968) e David Harvey (2012). Quando um funcionário decide apagar uma intervenção artística e preservar outra, exerce um poder de curadoria, excluindo os cidadãos do processo de decisão sobre o valor cultural no espaço público. Embora estas ações sejam executadas por funcionários no terreno, elas

refletem decisões e diretrizes institucionais mais amplas. Surge, então, a necessidade de questionar em que medida essas decisões são pautadas por critérios claros ou se há margem para interpretações subjetivas que afetam a paisagem urbana. A relação entre a aparente autonomia dos funcionários e a orientação institucional da Câmara é crucial para entender como o espaço público é gerido e quem, em última instância, detém o poder de moldar o espaço urbano da cidade.

A situação no Porto, marcada pelas manchas de tinta sobre *graffiti* e a controvérsia em torno da arte urbana, aponta para um conflito profundo sobre o controle do espaço urbano. Como podemos entender a diversidade e a vitalidade das ruas não apenas como desafios a serem geridos, mas como elementos que contribuem para a dinâmica urbana? A arte urbana, nesse contexto, pode ser vista como uma parte intrínseca da identidade da cidade, algo que não apenas existe para ser tolerado, mas que tem o potencial de ser celebrado. Esta perspectiva abre caminho para uma reflexão crítica sobre o papel da arte no espaço público e como diferentes vozes — sejam de artistas, moradores ou autoridades — podem ser valorizadas num processo mais inclusivo de construção da cidade.



Fig. 8. Travessa de Cedofeita (B)
Foto por Ana "Muska" Castro (2022)

A questão da inclusão é crucial neste contexto. Quando a decisão sobre o que constitui arte legítima recai sobre funcionários não especializados, há o risco de marginalizar formas de expressão que não se encaixam nas normas estéticas dominantes. Isso pode resultar na exclusão de grupos sociais que utilizam o espaço urbano para manifestar suas identidades e resistências. Zukin (2009) adverte sobre a possibilidade de uma curadoria pública que perpetue desigualdades sociais, favorecendo determinados

grupos em detrimento de outros. Já David Harvey (2012) reforça a necessidade de garantir que o direito à cidade seja acessível a todos, enfatizando a importância da participação cidadã nas transformações urbanas.

O desafio de definir o que deve ser preservado ou removido nas ruas da cidade levanta questões sobre quem decide e que interesses são representados. Será que a curadoria do espaço público reflete verdadeiramente a diversidade e a pluralidade de vozes urbanas, ou está a reforçar normas e estéticas dominantes? E como é que as dinâmicas de poder que moldam a paisagem urbana afetam a liberdade de expressão e o direito dos cidadãos de influenciar o espaço que habitam (Lefebvre, 2012/1968; Harvey, 2012)? Essas questões indicam que o Porto, assim como outras cidades, enfrenta o dilema de equilibrar a ordem (Zukin, 1996) com o respeito pela diversidade das vozes urbanas. As tensões em torno da arte urbana podem revelar algo mais profundo sobre a forma como as cidades gerem a criatividade e a dissidência. A verdadeira questão pode não ser a resolução desse conflito, mas a capacidade de abraçar a complexidade do espaço urbano como um reflexo das variadas experiências e identidades que nele co-existem.

Referências

Certeau, M. de. (1984). *The practice of everyday life*. University of California Press.

Harvey, D. (2012). *Rebel cities: From the right to the city to the urban revolution.* Verso.

Jacobs, J. (1961). *The death and life of great american cities* (1.a ed.). Random House.

Lefebvre, H. (1968/2012). *O direito à cidade* (R. Lopo, Trad.). Letra Livre.

Lusa. (2013, março 21). Não será por falta de verba que Câmara do Porto deixa de limpar "graffiti". *PÚBLICO*. https://www.publico.pt/2013/03/21/local/noticia/nao-sera-por-falta-de-verba-que-camara-do-porto-deixa-de-limpar-graffiti-1588671

Martins, A. J. (2013, maio 24). Graffiters ameaçam responder à destruição de pintura de Hazul. *PÚBLICO*. https://www.publico.pt/2013/05/24/p3/noticia/graffiters-ameacam-responder-a-destruicao-de-pintura-de-hazul-1817360

Simmel, G. (1903/2012). The metropolis and mental life. Em *The urban sociology reader* (2a Edição, pp. 23–33). Routledge.

Zukin, S. (1996). *The cultures of cities*. Wiley.

Zukin, S. (2009). *Naked city: The death and life of authentic urban places*. Oxford University Press.

Graffiti: novas temáticas e relações através das tecnologias digitais

José Vicente "Coda" dos Santos, outubro de 2024



Fig. 1. Mari Pavaneli na realização do mural (A)
Foto por José Vicente "Coda" dos Santos (2023)

O *graffiti* está presente no nosso quotidiano e conquistou reconhecimento ao redor do mundo. Uma forma de expressão artística com grande poder de comunicação, a dar voz e novas impressões às localidades que, através da pintura de muros, prédios e comboios, insere-se, assim, na cultura visual, numa atmosfera de constantes manifestações artísticas em espaços públicos a despertar sentimentos. Uma arte acessível a todos, sem distinção de classes sociais, etnias e nível intelectual. Se comparada com as artes visuais tradicionais, o

tempo de durabilidade dos *graffitis* e murais é menor, mas essa reduzida durabilidade é amplamente compensada pelo grande alcance popular, pela sua força de intervenção e de integração na atmosfera urbanística e na sua capacidade de dialogar com todos que ali transitam, numa comunicação humanizada que coloca a urbe num novo patamar de contemporaneidade.

Com o *graffiti*, os espaços públicos passam da primazia da funcionalidade para espaços de sociabilidade, uma linguagem artística que provoca o sentimento comunitário a integrar as práticas culturais populares e que concorre para a metamorfose da cidade. Uma arte que possui na sua essência a comunicação direta e de múltiplos significados, a influenciar costumes, publicidade, design e moda. "Nessa direção, em meio à conexão entre estética e arte, faz sentido que o graffiti seja inserido na moda, por ser cativante e jovem" (Ribeiro, 2017, p. 19). Acresce o facto de o *graffiti* ter sido uma linguagem artística que teve as suas origens voltadas para protestos, passando pela marginalização até chegar a criações de murais e alcançar o estatuto de obra de arte. "A evolução da arte de rua, desde os graffitis até aos murais, reflete uma transformação significativa nas expressões artísticas urbanas" (Araújo, 2004, p. 1). Atualmente, diversos grafiteiros possuem a suas obras expostas em famosas galerias de arte e museus, além de Bienais criadas exclusivamente para esse segmento das artes visuais. Contudo, a quebra desse paradigma de que o *graffiti* era, inicialmente, considerado apenas um ato de vandalismo, é atribuída também a dois artistas urbanos: Jean-Michel Basquiat, que começou a sua carreira artística grafitando paredes de prédios em Manhattan e, posteriormente, tornou-se uma celebridade no campo da arte contemporânea, com trabalhos voltados para temas ligados às questões sociais.

"As pinturas de Basquiat também foram imagens de ataque a estruturas e sistemas de racismo, enquanto sua poética foi veículo da sua crítica ao colonialismo" (Marques & Nunes 2013, p. 9); e Keith Haring, que introduziu um estilo de murais fortemente influenciado pela Arte Pop nas escadarias e metros da cidade de Nova York, obras com temáticas originais no universo do graffiti, nomeadamente trabalhos ligados à luta contra preconceitos com pessoas infectadas com o VIH, à prevenção da SIDA e temas relacionados com a homossexualidade. Keith Haring também inseriu as suas obras em objetos de bens de consumo, T-shirts, canecos, cadernos, etc., além de ter desenvolvido trabalhos na área da publicidade.



Fig. 2. Mari Pavaneli na realização do mural (B)
Foto por José Vicente "Coda" dos Santos (2023)

Diante dos novos temas abordados por esses artistas e outros mais, e com o advento das novas tecnologias da comunicação, é importante notar que o *graffiti* foi levado para outros patamares, tanto no que diz respeito ao mundo comunicacional, quanto para novas temáticas apresentadas por seus criadores. O *graffiti*, um dos pilares do movimento *Hip-Hop*, foi considerado uma nova forma de arte, uma vez que as redes sociais passaram a ser uma espécie de expansão virtual dos muros, paredes, prédios e objetos urbanos. Ganhou assim uma visibilidade diferenciada para o grande público, referente as criações de murais realizados em paredes e muros de localidades de diversos países. Nessas extensões de suporte virtual, quando essas criações são expostas nas redes sociais, não existe um prazo determinado de duração, o que resulta numa nova perspetiva da sociedade relativamente às intervenções urbanas.



Fig. 3. Mural de Mari Pavaneli finalizado em Bairro da Cumieira, Fafe, Portugal.
Foto por José Vicente "Coda" dos Santos (2023)

Transformações e fusões de técnicas estão presentes na essência do *graffiti*, como um elemento expositivo, compositivo, de mensagem, estilo e de conteúdo. "É uma linguagem mutável e crescentemente globalizada, presente sob diferentes tonalidades nos quatro cantos do planeta" (Campos, 2012, p. 5). Além de paredes, muros e mobiliário urbano, os comboios eram os únicos suportes móveis que os *writers* tinham para fazer com que as suas criações circulassem por diversas regiões. Evoque-se ainda o papel das publicações de revistas voltadas para *Hip-Hop*. No entanto, as redes sociais aumentaram significativamente a divulgação dos murais para mais pessoas. Blogues, sites e outros veículos de comunicação virtual contribuíram para o crescimento de novas relações, colaborando para o profissionalismo desses artistas urbanos. É imperativo observar que, devido às novas tecnologias de comunicação, o surgimento de *Networks*, residências artísticas ligadas ao universo da arte urbana, se multiplicaram. E por esse facto, o *graffiti* não rebelde cada vez mais, ganha maiores proporções. Além desse facto, o *graffiti*, unido às novas tecnologias da comunicação, também consegue auxiliar, de forma muito mais eficaz, na luta contra o preconceito em bairros periféricos

e sociais. Por essas vias, divulgar-se para todo o mundo as criações de murais destas localidades e estimula-se o surgimento de olhares livres de preconceitos e fundamentados em libertários sentimentos: as localidades "ganham novos significados e configurações e tornam-se importantes no ato coletivo de expressão, comunicação, mas também de educação" (Pawlak, 2024). Em Portugal como exemplo, podemos citar o Bairro Quinta do Mocho, Bairro Padre Cruz, ambos em Lisboa, em Loulé, no Distrito de Faro e o Bairro da Cumieira na cidade de Fafe, onde, em 2023, através do projeto Café Cultural Residências Artísticas, em parceria com a Câmara Municipal da referida cidade, foram realizados três murais através da curadoria e direção do projeto Café Cultural Residências Artísticas, mas que já foram o suficiente para se ter percebido a reação positiva daquela comunidade, no sentido de preservar e de ter orgulho do lugar onde vivem.

O primeiro mural criado no Bairro da Cumieira, em homenagem à mulher, foi de autoria de artista brasileira Mari Pavanelli, em seguida vieram as criações dos artistas Giusepp Amed (Itália) e João Laranja (Portugal). O mural, criado pelo artista Giusepp Amed, foi inspirado no estilo "Natureza Morta", intitulado a "Viva a Natureza e Não a Mate", a fazer uma analogia com o nome deste clássico estilo, em que o artista propõe uma reflexão sobre os problemas causados pela poluição e, ao mesmo tempo, alerta para a importância da reciclagem de objetos descartáveis para a preservação do meio ambiente.



Fig. 3. Mural de Giusepp Amed finalizado em Bairro da Cumieira, Fafe, Portugal.
Foto por José Vicente "Coda" dos Santos (2023)



Fig. 5. Giusepp Amed na realização do mural
Foto por José Vicente "Coda" dos Santos (2023)

O terceiro mural criado pelo artista João Laranja foi destinado às crianças. Criado estrategicamente numa pequena praça localizada no referido Bairro, a retratar as brincadeiras de rua muito comuns antigamente, com o apelo de não deixar que elas sejam esquecidas com o passar dos tempos.

As redes sociais foram fundamentais para que a curadoria do projeto Café Cultural Residências Artísticas tivesse acesso aos trabalhos realizados pelos três artistas citados acima. Para participar do projeto como artista residente, é necessário se inscrever no edital ou receber uma proposta da organização. Esse é mais um exemplo das frequentes ligações entre artistas e instituições que trabalham com as artes urbanas fazendo uso da tecnologia digital. "As tecnologias digitais, afirmam-se como protagonistas inquestionáveis de novas dinâmicas sociais e culturais" (Campos, 2012, p. 13). Como qualquer outro projeto de residências artísticas, seria muito difícil para o Café Cultural Residências Artísticas

conseguir reunir, anualmente, oito artistas de nacionalidades diferentes para a realização de murais e ministração de workshops em diversas instituições como escolas secundárias, associações de aposentados e Cercis, sem as existências das novas tecnologias de comunicação. E o processo de criação do graffiti em localidades habitacionais, bairros sociais, instiga nas pessoas a curiosidade e a aproximação com os artistas, uma relação de troca de conhecimentos para com aquela localidade, uma espécie de célula reprodutiva de influências artísticas que expõem nos espaços públicos e no universo digital através das redes sociais, obras para todo o público, uma realidade que possui uma forte influência positiva sobre as pessoas.



Fig. 6. João Laranja na realização do mural
Foto por José Vicente "Coda" dos Santos (2023)



Fig. 7. Mural de João Laranja finalizado em Bairro da Cumieira, Fafe, Portugal.
Foto por José Vicente "Coda" dos Santos (2023)

Referências

Araújo, Y.B.(2004). A Evolução da arte de rua: do graffiti aos murais. https://kulturkaleidoskop.com/?p=1856

Campos, R., (2012). A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, 19*(2), 543-566.

Marques, J. & Nunes, T. (2013). Jean-Michel Basquiat. https://tiagornunes.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/book-basquiat.pdf

Pawlak, S. (2024). O que as paredes nos ensinam? A arte de rua como potencial de educação. Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto. https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/159446

Ribeiro, T. B. (2017). Roupa urbana, a moda e o graffite. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) — Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Apucarana. https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/5818/2/AP_CODEM_2017_2_01.pdf

Entre muros e montanhas: a arte que cresce fora da vista da cidade

Ana Catarina Bessa Rodrigues, agosto de 2025



Fig. 1. Eldr a realizar o mural
Foto por João Salgado (2025)

Num recanto sossegado do Minho, entre árvores verdejantes e o ritmo do som das rodas de skate sobre o cimento do Skatepark do Couto, nasceu um mural que fala mais alto do que parece. No Couto, em Barcelos, não há trânsito nem multidões. Só uma aldeia, um *skatepark*, muita vontade dos jovens envolvidos, e uma parede que, durante dias, se transformou num lugar de encontro entre artistas, *skaters* e moradores locais. O mural não surgiu apenas para decorar, mas para provocar, refletir e cuidar. Nas letras desenhadas por Eldr e Soldier ecoam perguntas sobre desigualdade, comunidade e pertença. Esta é a história de como a arte urbana, muitas vezes associada ao caos das grandes cidades, encontrou no campo minhoto um novo chão fértil para crescer.

O desafio lançado pela Associação Couto Park – Clube Skate de Barcelos foi criar um mural com uma mensagem de combate ao racismo e à xenofobia, promovendo a inclusão, a diversidade e o respeito através da arte urbana e do skate". O objetivo central é "sensibilizar a comunidade para a importância da igualdade e do acolhimento de todos, reforçando o skate como espaço de liberdade, expressão e superação", afirma Flora, membro integrante da Associação Couto Park.

A intersecção entre arte urbana e meio rural ajuda a gerar novas formas de pertença e expressão coletiva. Ao ser transposta para territórios menos povoados, a arte urbana adquire um papel simbólico e social, transformando o espaço visualmente e ativando memórias locais. Nestes contextos, murais e *graffitis* tornam-se veículos de diálogo intergeracional e afirmação identitária, inscrevendo as regiões no mapa contemporâneo da criação cultural.



Fig. 2. Preparativos para o mural
Foto por João Salgado (2025)

Além disso, o sucesso da arte urbana nos últimos anos deve ser interpretado à luz de um paradigma de planeamento urbano em que as artes e a cultura desempenham um papel cada vez mais saliente e em que o setor artístico-cultural tem sido considerado um capital relevante para a promoção das imagens das cidades e para o seu desenvolvimento (Campos, Júnior & Raposo, 2021), que pode também ser aproveitado pelos meios rurais, uma vez que faz, maioritariamente, uso de galerias ao ar livre. A arte urbana serve o duplo propósito de aumentar a identidade estética dos edifícios e engajar visual e culturalmente os visitantes para determinados lugares, contribuindo para o desenvolvimento das comunidades rurais através do turismo (Zhu, Zhang, & Liu, 2024), atendendo à nova tendência dos viajantes de partilhar os sentimentos, experiências, estilo de vida e perceções dos residentes locais (Vallbona & Mascarilla, 2020).

Este estudo de caso analisa a criação de um mural urbano colaborativo no Skatepark do Couto, em Barcelos, concebido por dois artistas portugueses — Hélder Duarte (Eldr) e Miguel Silva (Soldier).

O Projeto no *Skatepark* do Couto

Contexto e convite

O skatepark do Couto, situado numa zona rural de Barcelos, foi idealizado por um grupo local com apoio da Câmara Municipal, através do IPDJ e Programa Geração Z, com a orientação do Presidente da Associação Couto, João Miguel Araújo, e com a participação dos *skaters* da associação, Pedro Bessa Menezes, Francisco Vilas Boas e Jota Ferreira. Hélder conheceu o projeto durante a construção em curso, e pelas redes sociais, e ofereceu se como voluntário. Posteriormente, foi convidado a participar como artista principal. A associação gestora, Couto Park, selecionou os participantes para o *Live Painting* com base nos estilos dos artistas e na relevância da mensagem inclusiva que se pretendia comunicar.

O briefing centrava-se num mural com mensagem explícita contra a xenofobia e racismo, promovendo inclusão, diversidade e respeito. As frases escolhidas foram:

"A ganância envenenou a alma do homem. Mais do que máquinas precisamos de humanidade. Mais do que inteligência precisamos de bondade e ternura."



Fig. 3. Trabalho em equipa
Foto por João Salgado (2025)

O logotipo do "Couto Park" também deveria ser incluído e executado em graffiti ou caligrafia, em harmonia com o estilo dos artistas. A mensagem tinha como público-alvo tanto os frequentadores do *skatepark* como a comunidade local nas redes sociais e imprensa.

Planeamento e execução

A preparação começou com uma visita ao local e reunião entre organização, artistas e voluntários, seguida da análise do espaço e levantamento fotográfico. Simulações em Photoshop permitiram resolver previamente questões de design e composição. No dia do evento, as bases foram traçadas e cada artista pintou sua área conforme o delineado. A intervenção ocorreu durante o *Go Skateboarding Day* (21 de junho), com atividades paralelas: skate, música, churrasco e o testemunho de Laís Reis sobre inclusão das mulheres no skate, com o especial "*Girls Meeting*". Mais de 80 pessoas participaram.

A operacionalização envolveu a colaboração com voluntários locais e até com um jovem que participava do evento, que, ao expressar interesse, recebeu um rolo para ajudar a preencher áreas do mural. O ambiente colaborativo e inclusivo marcou todo o processo.



Fig. 4. A arte de Eldr
Foto por João Salgado (2025)

Os artistas: Hélder Duarte (Eldr) e Miguel Silva (Soldier)

Hélder Duarte, conhecido artisticamente como **Eldr**, formou-se em Design Gráfico na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. Segundo ele, começou "*a fazer caligrafia mais assiduamente por volta de 2015*" quando acabou a licenciatura. A escolha pelo nome Eldr marca também uma identidade visual e conceptual ligada à escrita artística contemporânea. A inicial imersão na caligrafia teve origem académica, partindo do estudo de tipografia medieval no contexto do curso de design. A aprendizagem de alfabetos e técnicas históricas despertou o seu interesse, e só depois passou a observar artistas urbanos que integravam caligrafia em murais, levando-o a explorar essa convergência estética.



Fig. 5. Eldr e Soldier a planearem o mural
Foto por João Salgado (2025)

Eldr[1] relata que, desde 2015, dedica-se intensivamente à criação de alfabetos visuais, com foco em letras robustas e geoformas preenchidas por linhas: "*adaptei um tipo de letra de maneira a que consiga uma linha de texto bem preenchida e com pouco espaço em branco*". Além disso o artista afirma que gosta "*de ver como funcionam alguns tamanhos de texto diferentes em conjunto, cores diferentes e com contraste e, mais recentemente, o uso de spray para dar um efeito mais dimensional ao desenho.*"

1. Todos os testemunhos deste capítulo foram obtidos exclusivamente através de entrevistas informais realizadas pela autora.

Miguel Silva assume o nome **Soldier** no universo do *graffiti*. Cresceu em Portugal e, desde infância, demonstrou uma forte inclinação para o desenho: "aos 6 anos já andava com lápis na mão, a copiar tudo o que via". Começou no *graffiti* com 16 anos, inicialmente com *tags*, evoluiu para *throw ups, pieces* e eventualmente caligrafia, atraído pelo poder emocional das palavras: "gosto da força das palavras, da forma como uma letra pode transmitir emoção mesmo antes de ser lida". Apesar da formação em *Design* Gráfico, foi na rua que encontrou a sua voz artística mais autêntica.

Soldier classifica o seu estilo como "uma fusão entre o *graffiti* clássico e elementos mais gráficos, com alguma influência do *design*". Prefere paletas vivas, contrastes fortes, mistura de letras e formas simbólicas, adaptando cada intervenção ao espaço específico em que trabalha: "é uma conversa entre mim e o lugar".



Fig. 6. Soldier a trabalhar no mural
Foto por João Salgado (2025)

Influências e Estética Visual

Eldr aponta dois artistas determinantes: o holandês Shoe, que evoluiu do *graffiti* para o movimento *Calligraffiti*, e o artista russo Pokras Lampas, conhecido por grandes murais caligráficos. Ambos combinaram técnicas históricas de caligrafia com escala contemporânea. Já Soldier menciona Does e MadC como influências iniciais, e acrescenta que mais tarde se interessou por artistas portugueses como Vhils e Eime. Além disso, estudou a tradição gráfica nacional—azulejos, bordados e padrões portugueses—para integrar elementos culturais no seu trabalho.

Eldr utiliza alfabetos densos e bem preenchidos, priorizando composições caligráficas que ocupam completamente o espaço e minimizam espaços vazios. Emprega formas geométricas e cores contrastantes para criar profundidade, recorrendo também ao spray para efeitos dimensionais. Soldier, por sua vez, constrói murais com forte presença gráfica: letras estilizadas alinhadas a símbolos visuais, graças à sua formação em design e à sensibilidade para cores e formas adaptadas ao contexto físico.

Impacto Comunitário e Cultural

Relação com a comunidade local

O mural foi bem recebido por vizinhos, representantes da associação e moradores da freguesia: "*foi um vizinho do skatepark que cedeu o muro para a pintura do mural... as pessoas da freguesia partilharam nas redes sociais com mensagens de orgulho*". Não houve relatos de resistência; pelo contrário, existiu entusiasmo comunitário, atesta Flora, membro da associação, afirmando que os locais gostaram do trabalho e dizem que o espaço ficou ainda mais bonito e com mais cor. A presença de um mural num ambiente rural, dentro de um skatepark já instituído, pareceu natural e bem integrada, sem tensão entre arte urbana e meio não urbano.

Para Eldr, pintar num meio rural "*significa praticamente o mesmo que pintar num meio mais urbano*", desde que o espaço — como um *skatepark* — já seja identificado com cultura urbana. No entanto, para o artista, o facto de estar mais distanciado da cidade cria oportunidades de expressão que não seriam possíveis, por exemplo, numa avenida citadina mais movimentada. Já segundo Soldier, esta experiência reforça a capacidade da arte urbana de trazer a cultura contemporânea a áreas onde ela dificilmente chega, servindo de ponte entre tradição e modernidade.

Ambos destacam que, com diálogo e planeamento adequado, a arte urbana pode transformar percepções sobre espaços públicos: "um mural pode nascer de um processo participativo, onde todos têm voz. Isso fortalece o sentimento de pertença" (Soldier).

Como evidencia Flora: o Skatepark é um espaço que "passou a ser o ponto de encontro dos jovens que vivem nos arredores. A criação da associação Couto Park veio dinamizar ainda mais o espaço, com aulas e eventos de skate para toda a comunidade. Este *skatepark* acaba por ser o ponto de encontro entre os jovens ali residentes e o mundo, já que por

ali passam pessoas vindas de toda a parte, incluindo de outros países."



Fig. 7. *Skater* no Skatepark do Couto
Foto por João Salgado (2025)

Aprendizagens individuais

A experiência foi marcante para Eldr: "foi a primeira vez que pintei um mural com outros artistas e não sabia que poderia correr tão bem". Destaca a camaradagem, coordenação e boa comunicação entre os participantes.

Soldier, por seu turno, enfatiza a escuta — do lugar, das pessoas, do tempo — e aprendeu que a arte respeitosa pode abrir portas e mudar perceções sobre o território.

Evolução da relação entre arte e lugar

Eldr indica que o projeto não mudou sua visão sobre arte e território: o seu método é sempre respeitar o espaço e os envolvidos, independentemente do contexto. Já Soldier afirma que agora reconhece com mais clareza como "o território molda a arte tanto quanto a arte molda o território"; um mural é, em essência, um diálogo.

Ambos desejam voltar a trabalhar em contextos rurais. Eldr aguarda convites futuros para continuar a expandir a sua arte fora dos grandes centros urbanos; Soldier deseja levar *workshops*, ações educativas e processos participativos que envolvam jovens, ensinando técnicas e mostrando o graffiti como possível caminho de vida.

Conclusão

Este estudo de caso demonstra que a arte urbana — *graffiti* e caligrafia — pode transcender o meio urbano e gerar impacto simbólico, social e cultural em contextos rurais. O *skatepark* do Couto tornou-se um palco de expressão artística, diálogo comunitário e inclusão. O processo colaborativo, desde o pré-desenho até a execução no evento, reforça a importância de planeamento, participação local e sensibilidade ao espaço.

Eldr e Soldier mostram trajetórias diferentes, mas complementares: um mais voltado à caligrafia estética e gráfico tipográfica; outro à força expressiva do *graffiti* com design. A intervenção no Couto tornou-se um catalisador de comunidades locais, marcando as potencialidades do muralismo participativo para transformar perceções e criar sentido de pertença, num lugar onde não havia esse precedente.

Este projeto sugere um caminho promissor: redes de arte pública em aldeias ou freguesias que valorizem identidade local, inclusão e diálogo artístico. Para isso, são essenciais condições institucionais, apoio da comunidade e abertura para processos verdadeiramente colaborativos.



Fig. 8. A celebração do mural
Foto por João Salgado (2025)

Referências

Campos, R., Júnior, J. L., & Raposo, O. (2021). Arte urbana, poderes públicos e desenvolvimento territorial: Uma reflexão a partir de três estudos de caso. *Etnográfica, 24*(2), 361–384. https://doi.org/10.4000/etnografica.10747

Crespi-Vallbona, M., & Mascarilla-Miró, O. (2020). Street art as a sustainable tool in mature tourist destinations: A case study of Barcelona. International Journal of Cultural Policy. *Advance online publication*. https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1792890

Zhu, Q., Zhang, J., & Liu, Y. (2024). Efficacy assessments of public artworks intervening in rural built environments for tourism developments: A comparative study of two tourism villages in Hangzhou. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering, 23*(2), 2380827. https://doi.org/10.1080/13467581.2024.2380827

As simetrias e as dissimetrias em Ponta Delgada

Zara Pinto-Coelho, setembro de 2024



Fig. 1. Rua em Ponta Delgada
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)

"Chama-se Ponta Delgada por estar situada na ponta mais fina da ilha, e olhe, está a ver aquele pico ali, é o ponto mais alto da ilha, com mil e cem metros de altitude, o Pico da Vara. De lá pode ver tudo à volta, caso esteja limpo".

Estas foram as informações que retive da conversa animada entabulada com o taxista que me levou do aeroporto para o centro da cidade de Ponta Delgada na minha primeira visita à ilha de S. Miguel, a maior ilha do arquipélago açoriano. "*Esta cidade de Ponta Delgada é assim chamada por estar situada junto de uma ponta de pedra de biscouto, delgada e*

não grossa como outras da ilha, quasi raza com o mar, que depois, por se edificar mui perto d'ela uma ermida de Santa Clara, se chamou ponta de Santa Clara...", explica Gaspar Frutuoso (1522-1591), historiador, sacerdote açoriano e cronista do povoamento de S. Miguel citado na entrada da Wikipédia sobre Ponta Delgada.

Foi assim que se abriram para mim as portas desta cidade. Com descrições de perfis e relevos. Não sei se por isso, mas sei que, no dia seguinte, dei por mim a lançar-me ao Pico da Vara, com toda a força e pujança, face a semelhante desafio hercúleo. E sim, subi àquele topo do mundo: já com a língua de fora, senti cada um dos últimos degraus, para chegar ao cume no meio de um nevoeiro cerrado e gritar aos ventos, que se faziam sentir fortes e frios e molhados, "eu estive aqui". Da imensidão de tal espaço apenas me apercebi depois, regressada a casa, ao visionar, num vídeo, este topo do mundo...

Mas esta e outras aventuras pelos trilhos da ilha não tiraram espaço, nem tempo, para a deambulação pelo centro urbano histórico de Ponta Delgada, ao nascer ou ao cair do dia. Andar pelas ruas sem destino e sem propósito, em circuitos mais ou menos fechados, permitiu que algumas das realidades que compõem a cidade ganhassem força, não obstante a brevidade da minha estadia, entre elas:

- A malha urbana constituída por ruas com perfil estreito e com uma extensão que me pareceu, em vários casos, invulgar, com uma tendência para continuar sempre a direito até ao infinito. Ponta Delgada, cidade de linha plana, "a forma mais concisa da infinidade de possibilidades de movimento", diz-nos Wassily Kandinsky, artista plástico russo, professor da Bauhaus no livro Ponto, Linha e Plano (1922/1996, p. 61).

- Os passeios minúsculos, pavimentados a pedra branca (calcário) e negra (basalto), os materiais convenientes mais a jeito, na base dos quais Ponta Delgada foi construída (Enciclopédia Açoriana). Trata-se de um pavimento que encontramos replicado em praças, jardins e no chão de outros espaços públicos da cidade, com padrões e desenhos muito diversificados, de singular qualidade estética e artística e que está consagrado sob o nome de Calçada Portuguesa. Pelo que podemos averiguar, chegadas a casa, para aprender geometria basta estar atento ao piso que calcorreamos e procurar padrões, simetrias, advoga Ricardo Teixeira, professor de Matemática da Universidade dos Acores. O professor fez desta realidade um pretexto para estimular os estudantes a

aderir à iniciativa que denominou como Math & Walk destinada a identificar os vários tipos de simetrias, transformando simples passeios nas calçadas em lições de geometria. Uma iniciativa que culminou, pelo que percebemos, com a publicação em 2013 de diversos roteiros das calçadas existentes no arquipélago.[1]



Fig. 2. Calçada Portuguesa (A)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)



Fig. 3. Calçada Portuguesa (B)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)





Figs. 4 e 5. Calçada Portuguesa (C) e Calçada Portuguesa (D)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)

1.Os itinerários de simetria, bem como alguns textos de apoio e diversas notícias publicadas sobre o assunto, estão disponíveis nesta página, onde também é possível encontrar muita informação sobre as simetrias no artesanato, na azulejaria e nas varandas: https://sites.uac.pt/rteixeira/divulgacao/. Ricardo Teixeira publicou, em 2015, com Susana Costa e Vera Moniz, um livro em que aprofunda os estudo das simetrias enquanto parte do património cultural do arquipélago.

· Os trabalhos em ferro fundido, das varandas, portões e janelas e a diversidade dos frisos, uma realidade também explorada por Ricardino Teixeira, com Susana Goulart Costa e Vera Moniz, de que resultou o livro *Grupos de Simetria: Identificação de Padrões no Património Cultural dos Açores* (2015).



Fig. 6. Trabalhos em ferro (A)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)



Fig. 7. Trabalhos em ferro (B)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)

· Porque andamos a estudar a vida quotidiana dos mercados públicos, o edifício do mercado municipal, localizado na Rua do Mercado, freguesia de São Pedro, no centro histórico da cidade de Ponta Delgada, tornou-se incontornável. Exemplar da chamada arquitetura do ferro, arquitetura comercial de finais do século dezanove (à semelhança do mercado Ferreira Borges, no Porto (1885) ou do Mercado Municipal de Braga, inaugurado em 1915, está instalado no centro histórico desde 1848, sabendo-se que em 1852 já estava em pleno funcionamento. Anteriormente denominado Mercado do Pelourinho, o Mercado da Graça surpreendeu-me pela atmosfera desoladora que por lá se faz sentir. Nave espaçosa, deserta. Sinais de vida apenas nas laterais da praça central, ao longo dos corredores e nos fundos do espaço. Espaço da venda do peixe, com mais bancas do que clientes, zona de cafetaria, essa sim, com mais gente, corredor dos talhos, com um ou dois clientes. Chegada a casa, confirmei a minha suspeita. Mais um exemplo de um mercado público em projeto de requalificação do equipamento. Segundo conta o Açoriano Oriental, em notícia publicada a 7 de fevereiro de 2024, a obra de requalificação da cobertura do Mercado da Graça, na cidade de Ponta Delgada, foi consignada e iniciada em setembro de 2021 e a sua conclusão estava prevista para agosto de 2022, obra entretanto suspensa, a retomar em junho de 2024, altura

em que visitei o espaço: "Obras de Santa Engrácia também as há em S. Miguel" ...



Fig. 8. Mercado da Graça (A)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)



Fig. 9. Mercado da Graça (B)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)



Fig. 10. Interior do Mercado da Graça (A)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)



Fig. 11. Interior do Mercado da Graça (B)
Foto por Zara Pinto-Coelho (2024)

E por falar em santos, na tarde em que chegamos a Ponta Delgada decorria a celebração da Solenidade do Corpo e Sangue de Cristo na Igreja Matriz de São Sebastião, com a celebração da eucaristia, seguindo-se a procissão eucarística (*Correio dos Açores*, 30 de maio de 2024). Porque ficamos a dormir precisamente perto do largo desta igreja, situada no núcleo urbano mais antigo da cidade, foi sobretudo neste cenário urbano que entrei em contacto, ainda que de forma claramente superficial, com fragmentos do movimento quotidiano das pessoas que marcam o ritmo urbano (Lindón, 2017) de Ponta Delgada, sobretudo ao nascer do dia. Práticas quotidianas que se concretizam em lugares particulares. Nos

bancos em torno da igreja matriz, ponto de encontro de pessoas sem abrigo ou em situação de rua, como se designa no Brasil este tipo de população. As mesmas caras, as mesmas roupas, impecavelmente vestidas, um dia atrás do outro, que afetam e são afetadas umas por outros, pela simples presença, na sua materialidade. As corporeidades postas em cena dão um tom particular àquele lugar, em certos momentos, ainda que nem todos se conheçam ou falem, comunicando corporalmente algo semelhante. "Só abre às 8:30", repete, dia após dia, a pessoa sentada no chão da entrada do Pingo Doce na marginal da cidade. Ora em português, ora em inglês, um encadeamento de espaços de vida, em mais outro cenário urbano fugaz que marcou a estadia. Trata-se de uma realidade incontornável do quotidiano da cidade e da sua textura, que se tem vindo a agravar no arquipélago, em especial em S. Miguel, a ilha mais populosa do arquipélago. Situação atestada por estudos desenvolvidos na Universidade dos Açores, dos quais destacamos os realizados pelo sociólogo Fernando Diogo (2019, 2021) que trabalha desde 1991 a questão da pobreza e da exclusão social e o relatório *À margem – trajetórias de vida de rua* que faz um levantamento e caraterização sociodemográfica das pessoas em situação de sem abrigo na Região Autónoma dos Açores, elaborado pelos investigadores Paulo Vitorino Fontes, Hélder Rego Fernandes e Lídia Canha Fernandes.

Dissimetrias que me levam a outro tipo de fluxos que marcam o quotidiano da cidade, nomeadamente, os migratórios e os turísticos. Foi assim que terminámos a viagem à mesa do restaurante A Tasca, um dos restaurantes mais concorridos no centro da cidade, com dois casais, ambos em férias. Um casal jovem austríaco e outro já de idade avançada, um par de reformados, nascidos em Angra de Heroísmo, com toda uma vida feita nas "Califórnias perdidas de abundância", expressão retirada do poema A Ilha, de Pedro da Silveira, poeta nascido na Ilha das Flores, ponto em que a Europa e a América mais se aproximam uma da outra.

Este ano o casal açoriano veio acompanhado com os filhos e netos, também em turismo pela ilha de S. Miguel. O homem terceirense deixou a sua ilha aos 16 anos, ele e os restantes 12 membros da família, pais e irmãos. Regressa todos os anos para a Festa do Corpo de Deus em Angra do Heroísmo, a qual, segundo nos contou, continua a motivar o retorno anual de muitos terceirenses aos Açores. Contou-nos que revisita os lugares de memória, matando a saudade do passado, do tempo da ilha, da infância e juventude, através do visionamento de vídeos no Youtube, feitos com gentes e espaços da sua ilha natal. É assim que o terceirense, companheiro fugaz de mesa de jantar, revisita os lugares de memória que conhece e a vivência entrelaçada das coisas e das pessoas. Imaginei o muito que teria a contar este homem da sua ilha, que aos meus olhos

reverberava a saudade do "corsário das ilhas", assim descrita:

> *"Reconheço os lugares, as relações das pedras, – mais nada! (...) Já cá não está o Salvador com a sua barba branca de guardião paradisíaco; já se não ouvem lá em cima as tacadas do croquete nas tabelas e o António dos Santos, quixotesco, esfregando as mãos: – Bela bola! Mas a alma do jardim é esta... O segredo da vida aqui está! Ali foi o caramanchãozinho das gueixas e o mais que se mudou, acolá sentavam-se o sr. Vilar, o sr. Picanço... O sr. Vilar, que, pigarreando, proclamava de quarto em quarto de hora contra a inanidade ilhoa: – No Continente, sim! Isso é que são terras!"*
> (Nemésio, 1983, p. 111)

Ilha transfigurada pela saudade, ponto de partida, recordação e sonho. Diz Natália Correia no seu "Retrato talvez saudoso da menina insular":

Tinha o tamanho da praia
o corpo que era de areia.
E mais que corpo era indício
do mar que o continuava.
Destino de água salgado
principiado na veia.
E quando as mãos se estenderam
a todo o seu comprimento
e quando os olhos desceram
a toda a sua fundura
teve o sinal que anuncia
o sonho da criatura.
Largou o sonho no barco
que dos seus dedos partiam
que dos seus dedos paisagens
países antecediam.
E quando o corpo se ergueu
voltado para o desengano
só ficou tranquilidade
na linha daquele além
guardada na claridade
do coração que a retém
(Correia, 1993, p. 57)

Referências

Açoriano Oriental. (7 de fev., 2024). Obra para concluir requalificação de mercado em Ponta Delgada deve arrancar em junho. https://www.acorianooriental.pt/noticia/obra-para-concluir-requalificacao-de-mercado-em-ponta-delgada-deve-arrancar-em-junho-357649

Carreiro, P. (2013, 30 de janeiro). Ilha, Pedro da Silveira. https://folhadepoesia.blogspot.com/2013/01/ilha-pedro-da-silveira.html

Correia, N. (1993). *O sol nas noites e o luar nos dias*. Círculo de Leitores.

Carreiro, P. (2013, 30 de janeiro). Ilha, Pedro da Silveira. https://folhadepoesia.blogspot.com/2013/01/ilha-pedro-da-silveira.html

Correio dos Açores (2024, 30 de maio). *Ouvidoria de Ponta Delgada organiza celebração conjunta de todas as paróquias na Solenidade do Corpo de Deus*. https://www.igrejaacores.pt/ouvidoria-de-ponta-delgada-organiza-celebracao-conjunta-de-todas-as-paroquias-na-solenidade-do-corpo-de-deus/

Diogo, F. (2021) (Coord.). *A pobreza em Portugal. Trajetos e quotidianos*. Fundação Manuel dos Santos.

Diogo, F. (2019). Algumas peculiaridades da pobreza nos Açores, *Sociologia Online, 19*, 81-101.

Kandinsky, W. (1926/1996). *Ponto, linha, plano. Contribuição para a análise dos elementos picturais*. Ed. 70.

Lindón, A. (2017). La ciudad movimento: cotidianidades,afectividades corporizadas y redes topológicas. *Immediaciones de la Comunicación, 12*(1), 107-126

Lusa online. (21 de set., 2013). *Roteiros explicam matemática nas calçadas dos Açores*. Açoriano oriental. https://www.acorianooriental.pt/noticia/roteiros-explicam-matematica-nas-calcadas-dos-acores

Fontes, P. V., Fernandes, H. R. & Fernandes, L. C. (2022). *Estudos à margem: Relatório de caraterização sociodemográfica*. http://hdl.handle.net/10400.3/6434

Mercado da Graça (s.d.). https://www.cm-pontadelgada.pt/pages/1240

Nemésio, V. (1956/1983). *Corsário das ilhas*. Bertrand.

Ponta Delgada (Concelho) (s.d.). In *Enciclopédia Açoriana*. http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=9457

Ponta Delgada. (s.d.). In *Wikipedia*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ponta_Delgada

Teixeira, R.; Costa, S. & Moniz, V. (2015). *Grupos de simetria: identificação de padrões no património cultural dos Açores*. Associação Ludus/Apenas Livros. https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/4217

Teixeira, R. (s.d.). https://sites.uac.pt/rteixeira/divulgacao/

Aquilombando no Quilombo Hair

Lucas Novais, outubro de 2024



Fig. 1. O autor e o "cabeção"
Foto por Victória de Carvalho (2024)

> *"Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou."*
> (Nascimento, como citado por Ratts, 2006, p. 59).

Precisava cortar meu cabelo, pois já fazia uns bons 7 meses que não o cortava e estava um tanto disforme. Diante da correria em que me encontrava para vir à Portugal, foi minha esposa V quem agendou para mim, após procurar alguns cabeleireiros afros e que, portanto, conseguiriam "tratá-lo melhor" pois teriam mais "conhecimentos de causa" ao cortar cabelos de pessoas negras, independentemente do tamanho de seus cachos (ou não-cachos).

No que buscava profissionais e via algumas avaliações, V ficou assustada e em dúvida de se poderia ir junto a mim, pois em um local específico (que já não me recordo) citavam "preconceitos contra brancos", com relatos de clientes brancos que se sentiram discriminados no local em questão. Tranquilizei-a dizendo que não sabemos o que pode ter

ocorrido, mas que este tipo de situação é um tanto incomum. No fim, V acabou escolhendo o Quilombo Hair de Jeff Samambaia, que tinha excelentes avaliações e cujo perfil no Instagram demonstrava um ótimo trabalho, além de ser bastante popular.

O Quilombo Hair fica localizado no bairro do Bixiga, bairro que originalmente era populado por negros e imigrantes europeus recém-chegados, principalmente italianos, que dão fama ao bairro enquanto um bairro tradicionalmente italiano na cidade de São Paulo – apesar de sua história também ser intrinsecamente ligada à população negra (Gonçalves, 2023; Nascimento, 2016). Nos arredores do Quilombo Hair, podemos ver sobrados tipicamente Brasileiros, com no máximo 2 andares e cujos portões levam diretamente à calçada, além de poucos prédios, numa região que denota ainda não ter passado um processo muito grande de gentrificação, apesar de contar com uma presença um pouco mais forte de imigrantes Haitianos e Africanos, assim como em outros bairros do centro da cidade de São Paulo, situação que está numa crescente desde meados de 2010 (Fernandes, 2015; Pachi, 2020; Villen, 2015, p. 128).

O Quilombo Hair se apresenta enquanto uma pequena porta marrom que dá para um café. O salão em si está subindo algumas escadas à direita, após sermos saudados por inúmeros adesivos/autocolantes, em sua maioria de cunho políticos, elicitando mensagens de suporte ao antifascismo, antirracismo, anti-homofobia, etc.



Fig. 2. Adesivos/Autocolantes no Quilombo Hair (A)
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 3. Adesivos/Autocolantes no Quilombo Hair (B)
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 4. Entrada do Quilombo Hair
Foto por Lucas Novais (2024)

Após subirmos, sou recepcionado por Jeff e o restante das garotas da equipe. Aceito um gole d'água e começo a notar o espaço, enquanto tocava "Mama África" de Chico César. Dentre os clientes e staff, podemos ver pessoas de inúmeras tonalidades, desde retintos à pessoas brancas cacheadas que, invertendo a lógica brasileira, são uma minoria étnica no recinto. Noto que tal fato já tranquilizou minha esposa, que ainda estava um pouquinho receosa após o outro review que havia lido. Mas era de se esperar, afinal, o Quilombo Hair é um quilombo, o que indica um lugar de comunalidade e respeito, não à toa que originalmente, no Brasil, também vinham a ser populados por pessoas brancas (embora minoritariamente), visto que abraçava todos os marginalizados pela sociedade brasileira da época (Reis, 1996), como explicitado por Munanga (1996, p. 63):

> *"Pelo conteúdo, o quilombo brasileiro é,sem dúvida, uma cópia do quilombo africano reconstruído pelos escravizados para se opor a uma estrutura escravocrata, pela implantação de uma outra estrutura política na qual se encontram todos os oprimidos [...] Imitando o modelo africano, eles transformaram esses territórios em espécie de campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os oprimidos da sociedade (negros, índios e brancos), prefigurando um modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda está a buscar [...] Com efeito, os escravizados africanos e seus descendentes nunca ficaram presos aos modelos ideológicos excludentes. Suas práticas e estratégias desenvolveram-se dentro do modelo transcultural, com o objetivo de formar identidades pessoais ricas e estáveis que não podiam estruturar-se unicamente dentro dos limites de sua cultura [...] Visavam a formação de identidades abertas, produzidas pela comunicação incessante com o outro, e não de identidades fechadas, geradas por barricadas culturais que excluem o outro"*

Jeff me chama e pergunta o que desejo fazer hoje, para o que respondo "*penso em algo meio Michael Jackson em Don't Stop 'Til You Get Enough*". Jeff achou uma ótima opção, mas relutava em cortar meu cabelo, apelando que "é um cabelo muito bom e 'da hora' pra eu cortar esse tanto", levando a risadas de vários presentes no salão. Explico-lhe que preciso renovar e garantir que ficará ótimo pois vou viajar e demorarei a cortar novamente, o que parece finalmente convencê-lo e daí começamos.

Enquanto cortava meu cabelo, começamos a conversar (e nos intrometer/envolver na conversa do corte ao lado). Discutia-se sobre sotaques cariocas x paulistas, principalmente no ato de se impor aos outros. Para

nós, paulistas no salão, o dizer carioca é muito mais impositivo e até agressivo, o que foi argumentado pela cabeleireira (carioca) ao lado que se justifica pois funciona enquanto um "*mecanismo de sobrevivência*", já que o Rio de Janeiro exige esse tipo de imposição. Segundo ela, o dia-a-dia do carioca é repleto de pessoas tentando ganhar vantagem em cima do próximo. Sendo assim, é necessário ter um "*qual foi, merrrmão? Que que é, hein?*" na ponta da língua. Em minha réplica, eu noto que São Paulo também exige esse tipo de malícia. Entretanto, nossas discussões "paulistas" se elevam gradualmente, enquanto que as discussões cariocas já começam pelo final da discussão, ou seja, quando todos já estão a gritar uns com os outros.

Esta breve interação levou a uma grata conversa entre as diferenças do cotidiano de ambas as cidades, em que Jeff me trouxe um pouco mais de sua história de vida. Filho de mineiros, Jeff viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, mas atualmente se sente paulistano e "*não volta para o Rio de Janeiro por nada*", citando que apesar de também ser violenta, a cidade de São Paulo não tem comparação com o Rio de Janeiro. Brinco com Jeff sobre um ditado que inventei para comparar as duas cidades: "p*ara viver em São Paulo, é necessário ser gatuno. Para viver no Rio de Janeiro, é necessário ser o próprio gato para se ter 7 vidas*", o que trouxe risadas e uma enfática concordância "*pode crê, é isso mesmo*". Ainda nesta discussão entre a vida no Rio de Janeiro e a vida em São Paulo, Jeff me confessa de que tinha uma ideia estereotipada do paulistano, isto é, ele acreditava que todos em São Paulo agiam como o cantor *Mano Brown* dos *Racionais MC's*, ou então enquanto o personagem "*Boça*" do programa humorístico "*Hermes e Renato*". Atualmente, Jeff nota que a cidade de São Paulo é extremamente diversa, pois "*tem tudo quanto é tipo de gente, de tudo quanto é lugar*".

Uma vez realizado o corte inicial, chegou a hora da lavagem, o que foi uma experiência única na vida deste (ainda) jovem negro paulistano. Pela primeira vez em minha vida, foram desembaraçados TODOS os incontáveis nós de meus cachos, em um processo que levou – acredito eu – cerca de 30 minutos. Foi um procedimento tão aconchegante e cuidadoso que, sinceramente, me senti a flutuar uma vez que foi concluído. Após a lavagem, desembaraçamento e hidratação, chegou a hora então de ir ao famoso "cabeção".

O chamado "cabeção" é um secador de cabelo que fica aos fundos do salão, em uma varanda bastante arborizada, na qual dividi o espaço de algumas pausas de trabalho junto às funcionárias do salão. O tempo no "cabeção" continuou a me trazer uma sensação de conforto que sentia desde que entrei no salão.

Ao retornar, notei outras pessoas a receberem seus cortes de cabelo, em diferentes tonalidades de negritude Afro-Brasileira, tanto mais claros quanto mais retintos do que este que vos escreve. Sentei-me novamente na cadeira de Jeff Samambaia e pude notar um pouco melhor os seus utensílios, reparando especialmente em uma bandana/turbante, adereço bastante ligado à cultura Afro e que nunca tinha visto em salões "comuns".



Fig. 5. Adereços do Quilombo Hair
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 6. O corte *in loco*
Foto por Lucas Novais (2024)

Conversa vai, conversa vem, meu corte então foi concluído. É neste momento que compartilho que estou a fazer este corte pois vou embarcar na "aventura" do meu doutoramento em Portugal. Sendo assim, infelizmente não devo retornar tão cedo. Jeff me parabeniza e me convida a ir ao salão de seu primo, que está na Terrinha e me receberia com grande prazer, o que também foi uma surpresa.

Já saindo do Quilombo Hair, dou uma última passada de olhos no lugar, já com o coração um tanto quanto pesado de saudade. Todavia, ainda não havia reparado melhor no café abaixo, achando deveras interessante uma placa a esclarecer: "nossa equipe é formada por mulheres trans! Não esqueça! O pronome é sempre 'ela'!", somada a diferentes adereços decorativos (e políticos!), tais como um quadro de uma guilhotina, a bandeira do Movimento Sem Terra e um discurso de Fidel Castro na ECO 92, que ocorreu no Rio de Janeiro, alertando que "*os seres humanos correm perigo de sobrevivência*".



Fig. 7. Decoração da entrada do Quilombo Hair (A)
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 8. Decoração da entrada do Quilombo Hair (B)
Foto por Lucas Novais (2024)

Em suma, devo dizer que o ato de visitar um quilombo, enquanto uma pessoa negra no Brasil, sempre carrega uma experiência de reconexão com esse aspecto tão fundamental de nossa identidade cultural Afro-Brasileira – a nossa cor/raça/etnia. É uma emoção e uma sensação de pertencimento quase inexplicável. Apesar de inexplicável, ela é notória, pois logo a minha esposa me perguntou: "*ter vindo aqui não te traz um certo reconhecimento, Lucas? Aqui todo mundo achou o seu cabelo lindo e deve ser bom estar junto de pessoas que entendem o que você passa, na pele, todos os dias, né*?". Eu nem precisei falar mais nada, pois tudo já havia sido dito, sendo assim, concordei com um "*é exatamente isso*" e me lembrei das palavras de Nilma Lino Gomes (2003, p. 173) em seu estudo sobre o efeito de salões de cabelos étnicos nas pessoas negras:

> *"A importância [...] sobretudo do cabelo, na maneira como o negro se vê e é visto pelo outro, até mesmo para aquele que consegue algum tipo de ascensão social, está presente nos diversos espaços e relações nos quais os negros se socializam e se educam: a família, as amizades, as relações afetivo-sexuais, o trabalho e a escola. Para esse sujeito, o cabelo carrega uma forte marca identitária e, em algumas situações, é visto como marca de inferioridade [...] Porém, existem outros espaços em que o cabelo é visto numa perspectiva de revalorização. São eles: os contextos familiares em que se preserva a memória ancestral africana, alguns espaços da militância política, os salões étnicos, entre outros. Essa revalorização extrapola o indivíduo e atinge o grupo étnico/racial a que pertence. Ao atingi-lo, acaba remetendo, às vezes de forma consciente e outras não, a uma ancestralidade africana recriada no Brasil."*

Referências

Fernandes, D. (2015). O Brasil e a migração internacional no século XXI – Notas introdutórias. In E. J. P. d. Prado & R. Coelho (Eds.), *Migrações e trabalho* (pp. 19-41). Ministério Público do Trabalho. https://www.academia.edu/download/53147871/Migracoes_e_Trabalho_MPT.pdf

Gomes, N. L. (2003, jan./jun.). *Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. Educação e Pesquisa, 29*(1), 167-182. https://www.scielo.br/j/ep/a/sGzxY8WTnyQQQbwjG5nSQpK/abstract/?lang=pt

Gonçalves, J. (2023). "Nada sobre nós, sem nós!": memórias, identificações e busca por reparação histórica na luta pela preservação do sítio arqueológico do Quilombo do Saracura (São Paulo, SP). *Anos 90, 30*, e2023305. https://doi.org/10.22456/1983-201X.129872

Munanga, K. (1996). Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP, 1*(28), 56-63. https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28364/30222

Nascimento, L. A. C. (2016, jan/jun). No Bixiga nem tudo é italiano: relatos de vivência sobre um bairro da região central em São Paulo. *Pensando Áfricas e suas diásporas, 1*(1), 104-118. https://periodicos.ufop.br/pensandoafricas/article/download/1361/1099

Pachi, P. (2020). A imigração haitiana e as mudanças no espaço urbano da cidade de São Paulo. *Ideias, 11*, e020005. DOI: 10.20396/ideias.v11i0.8658449

Ratts, A. (2006). *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Instituto Kuanza.

Reis, J. J. (1996). Quilombos e revoltas escravas no Brasil. *Revista USP, 1*(28), 14-39. https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28362/30220

Villen, P. (2015). Imigração e racismo na modernização dependente do mercado de trabalho. *Lutas Sociais, 19*(34), 126-142. https://doi.org/10.23925/ls.v19i34.25762

Plumas e palmeiras: um esvoaçar no contexto urbano

Cynthia Luderer, maio de 2023



Fig. 1. Porta-bandeira em Funchal
Foto por: Cynthia Luderer (2023)

Em período de Carnaval, dentre as peculiares paisagens da ilha da Madeira encontram-se foliões que carregam as plumas pregadas às suas fantasias. Neste ensaio, busco expressar algumas sintonias entre esses adereços com as palmeiras espalhadas na paisagem urbana do Funchal. Caracterizadas pelo molejo e esvoaçar, essas duas representações capturaram o meu olhar. Suas danças traçavam algo naquele contexto e havia algo mais a ser desperto além da brisa que as embalava. Foi preciso expectar por um período reflexivo para ajustar essa intrigante relação, que foi ganhando imbricações, por vezes

provocativas, que se situavam entre a inspiração e a transpiração, até desnudar essa perceção e, por fim, validá-la.

Diminuir a marcha do pensamento para desvendar as camadas de memórias é fundamental para esse decurso, pois elas nos dão pistas para melhor perceber as conexões do processo de criação (Salles, 2006). Mas, na dinâmica entre os insights e os acasos, é intrigante também conferir outros alinhamentos agregados a esse sistema, que se tornam *sine qua non* para decifrar as questões embrenhadas nessa ceifa. Ao desmontar e verificar essa rede, se compreende, inclusive, as próprias categorias dos signos propostas por Peirce (Ibri, 1992): a da primeiridade, ou seja, a da sua qualidade e imprevisibilidade, o primeiro momento em que nos deparamos com o objeto, ainda mergulhados na experiência, sem darmos conta de refletirmos sobre ele; a secundidade, quando o signo se insere em confronto com a realidade, vindo à nossa consciência, expondo-se à uma condição diádica e de descontinuidade, nos fazendo refletir sobre a experiência vivida e então interpretá-la; e a terceiridade, quando ele é exposto às crenças e hábitos, possibilitando as mediações e as nossas próprias escolhas, o objeto/signo será tomado sob as nossas interpretações de acordo com os distintos princípios que nos guiam.



Fig. 2. Desfile de Carnaval em Funchal
Foto por Cynthia Luderer (2023)



Fig. 3. Palmeiras em Funchal
Foto por Cynthia Luderer (2023)

Ao sair da primeiridade, ou seja, da experiência sensível diante a consonância percebida entre as plumas e as palmeiras, foi a relação diádica, a secundidade, que me fez perceber e refletir sobre esse repertório, dando atenção, por exemplo às (dis)semelhanças entre ambas. No contexto do Carnaval, os holofotes são voltados para a "caixa preta" – expressão usada para tratar o trecho do asfalto onde os foliões desfilam- onde as plumas exacerbam as suas cores. Fixadas nas fantasias moldadas aos corpos dos foliões, o molejo dessas peças se engrena ao cenário. Diferenciam-se das palmeiras, pois suas folhas em formato de pluma ou leque estão agarradas a um tronco imóvel, preso à terra, e por vezes coberta pelo cimento ou asfalto. No entanto, estão nas alturas, e lá se movem com a parceria da brisa. Flutuam, esvoaçam, preenchendo espacialidades e, assim como as plumas, indicam a potência do coletivo em suas composições.

Nesse jogo diádico vale atestar as cores dos objetos tratados. As plumas do Carnaval se abrem para o arco-íris, sugerindo a marca barroca da festa. As cores vivas e formas arredondadas iludem a um bordado de encaixes, marcado por irregularidades. Uma composição apoiada no excesso de informações, engendrada por uma imprecisão, delegada pela mobilidade. As palmeiras jogam com outros matizes. O verde das folhas encapsula o topo do tronco castanho, e o céu azul anil dá conta de emoldurar a peça esguia, valorizando a estética do contraste. São os golpes da brisa que movem as folhagens da copa, ensaiando diferentes desenhos ao ar.

Ainda no estágio dos confrontos, a abrangência das palmeiras está além do que é visto, pois elas estão organizadas em uma família de milhares de espécies. Algumas ganham significados emblemáticos em determinadas épocas e culturas, como aconteceu com a Palmeira Imperial, um exemplar exótico destinado ao Rio de Janeiro no início do século XIX, quando a corte portuguesa se instalava na colónia (Araújo & Silva, 2010). Duzentos anos depois, Portugal procedeu a um movimento inverso, buscando palmeiras procedentes da África subsaariana, para agregar características exóticas ao destino turístico do Algarve e, por consequência, provocando a entrada de outro componente exótico no país, bastante nocivo: a praga escaravelho vermelho, que também se inseriu na Ilha da Madeira (Ramos et al., 2015).

Talvez seja o significante exótico que dê conta de exprimir o ponto de partida deste exercício. Na condição de um gatilho, ele surge camuflado, mas dá força para captar, justificar o estado de qualidade (primeiridade), aquela "essência" da experiência que tive, diante a perceção gerada por essa comunhão entre as palmeiras e as plumas no Funchal. Para tentar desvendar essa hipótese vale conferir o estado da terceiridade desses elementos, digo, argumentar sobre algumas crenças e hábitos que acabam por se relacionar com esses objetos.

No que toca ao Carnaval ali visto – e ouvido-, a festa criava muitos estranhamentos para quem tem na memória uma larga sintonia com o processo de criação de um desfile de escolas de samba no Brasil (Luderer, 2007). Era muito distinto conferir o simulacro desse espetáculo, movido por melodias brasileiras ou da América Latina, dentre outras fontes musicais, a dirigir o cortejo das trupes na "caixa preta", movida por foliões a carregar formatos de fantasias com plumas, que remetem aos desenhados para os carnavais brasileiros. Tal inquietude foi semelhante quando se toca o tema das palmeiras. Alinhadas à beira mar, estendidas junto de altos edifícios de redes hoteleiras, elas marcam um processo de higienização voltado para turistas, primando por uma paisagem refugiada dos vários montes da ilha, cobertos por bananeiras.

Diante essa composição de elementos que pouco se engrenam, pode-se conferir três pressupostos: (i) que há sintonia entre as plumas e as palmeiras, mas além do molejo, essa semelhança está amparada por um modelo de sociedade que privilegia as imagens, tal e qual Debord (1991) nos alertou; (ii) por esse prisma, são compostos modelos artificiais entorno das paisagens urbanas, que criam estigmas na cultura, e sendo dada a devida atenção ao sistema dos objetos (Baudrillard, 1997); esses signos tornam-se uma representação efêmera nessa paisagem, e, (iii)

no contexto dessas particularidades, confere-se que, entre as plumas e as palmeiras há um esvoaçar das raízes culturais, que se move a favor de uma paisagem preenchida por tomos que circulam globalmente, favorecendo a promoção de um não lugar (Augé, 2005).

Referências

Augé, M. (2005). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. 90 Graus Editora.

Araújo, J. S., & Silva, Â. M. S. (2010). A palmeira imperial: da introdução no Brasil-Colônia às doenças e pragas no século XXI. *Ciência e Cultura, 62*(1), 26-28.

Baudrillard, J. (1997). *O sistema dos objetos*. (Trad. de Zulmira R. Tavares). Perspectiva.

Debord, G. (1991). *A sociedade do espetáculo*. Contraponto.

Ibri, I. A. (2021). *Semiótica e pragmatismo: Interfaces teóricas: vol. 2*. Editora UNESP.

Luderer, C. A. F. (2007). *O processo de comunicação na criação do carnavalesco Raul Diniz* [Dissertação de Mestrado] Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/4960

Ramos, A. P., Rocha, M., Belchior, S., Peixoto, R., Caetano, M. F., & Lima, A. (2015). Micobiota associada a adultos do escaravelho das palmeiras (Rhynchophorus ferrugineus) provenientes de Cascais, Portugal. *Revista de Ciências Agrárias, 38*, 220-229. http://hdl.handle.net/10400.5/10649

Salles, C. (2006). *Redes da criação: Construção da obra de arte*. Editora Horizonte.

Salles, C. (s.d.). *Creation as a semiotic process*. https://www.academia.edu/7779337/Creation_as_a_semiotic_process

O carnaval de Estarreja: estranhamentos de um terceiro espaço criado pelas escolas de samba

Lucas Novais, junho de 2025



Fig. 1. O sítio do Carnaval em Estarreja
Foto por Lucas Novais (2025)

Parte I: o ensaio geral

O carnaval carioca, popularizado mundialmente pelas escolas de samba, atua enquanto um grande símbolo da cultura brasileira, além de nos servir como um belo exemplo de hibridismo cultural, como nos apontam os historiadores Simas & Fabato (2015, p. 12) acerca de suas origens:

> *Poucos locais seriam mais propícios ao surgimento das escolas do que a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, o Oxossi caçador das nossas macumbas. A geografia que mistura morro e asfalto, as tensões entre uma cidade negra – porto de entrada de milhares de escravos vindos da África e ponto de atração para milhares de libertos que chegam ao Rio nos anos imediatamente posteriores à abolição da escravatura, em 1888 – e uma cidade que tentou tirar onda de europeia (a "Paris Tropical" das reformas urbanas capitaneadas pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX) possibilitaram que informações culturais de diversos matizes circulassem e produzissem um caldo de cultura peculiar. Tem de tudo na receita carioca*

Mesmo não sendo adepto desta festividade popular, fui convidado por meu colega Leonardo, também doutorando em Estudos Culturais, a

investigarmos as escolas de samba de Estarreja, aqui em Portugal, pois a tradução de uma festa – tão ligada à nossa cultura nacional brasileira – em solo português, nos deixou um bocado curiosos para buscar entender o que viria a ser este caldeirão de hibridismo cultural. Portanto, sob a luz do conceito de hibridismo cultural (Canclini, 1990; Bhabha, 1998), isto é, de uma série de processos socioculturais em que determinadas estruturas e práticas – únicas e distintas – combinam-se em novas estruturas, práticas e objetos híbridos, lançamo-nos ao desafio de conhecer os desfiles das escolas de samba de Estarreja.

Era dia 08 de fevereiro e iniciamos a nossa visita por Ovar, após eu e Leo assistirmos aos desfiles de anos anteriores no YouTube e notarmos que os desfiles das escolas de samba de Ovar pareciam mais bem produzidos do que os de Estarreja, no sentido de terem mais pessoas a participar enquanto público e membros do desfile. Como Ovar era caminho para Estarreja, havia tempo para uma breve visita.

Chegando em Ovar, localizamos que as escolas de samba e grupos carnavalescos ficavam centralizados em um único espaço, a "Aldeia do Carnaval", que agregava cerca de 24 galpões, distribuídos entre 4 escolas de samba e 20 grupos carnavalescos. Cada galpão concentrava itens de cada desfile, com os enredos colados às paredes, sendo notório que existia uma divisão de gênero nas tarefas a serem realizadas, isto é, os homens se concentravam nas tarefas mais "organizacionais" (alegorias e música) enquanto as mulheres estavam à frente das tarefas mais "performativas" (como o desfile e seu andamento), embora fosse possível localizar algumas poucas pessoas de cada gênero transitando entre tarefas – em uma proporção 90/10.



Fig. 2. A aldeia de Carnaval de Ovar
Foto por Lucas Novais (2025)

Demos uma breve volta pelo espaço, podendo notar que o ambiente se assemelhava a um clube, em que as famílias ligadas a cada grupo/escola se encontravam descontraidamente, sempre identificáveis pelas cores de sua agremiação. Também foi possível perceber que as miúdas demonstravam estar extremamente alegres e sempre a pular ou dançar, enquanto os miúdos geralmente seguiam os seus papais de maneira tímida e emudecida – os pais, neste caso, reuniam-se aos fundos de cada galpão, onde havia uma espécie de pequeno bar em que degustavam finos de Super Bock.

No dia em questão, haveria um desfile pela cidade e, apesar de nossa expectativa por um espaço cheio de música, apenas o grupo *Charanguinha* testava o seu carro de som, que quase me ensurdeceu. Aproveitamos para conversar brevemente com algumas agremiações, descobrindo um inesperado padrão: quase não havia brasileiros nas agremiações, eram geralmente no máximo 2 por agremiação.

Nossa passagem por Ovar foi bastante curta, pois tínhamos uma reunião agendada com uma representante da Escola de Samba *Trepa de Estarreja*. Ao chegarmos em Estarreja, verificamos que, ao contrário de Ovar, que possuía um espaço reservado para todas as agremiações, cada agremiação tem o seu espaço próprio. No caso em questão, tanto a escola de samba *Trepa de Estarreja* quanto a escola *Vai Quem Quer* situavam-se próximas, em uma área bastante rural e ao lado da linha do trem, distando cerca de 3 minutos à pé uma da outra.

Tentamos visitar a *Trepa de Estarreja*, entretanto, por ser um dia que contaria com uma grande festa à noite, não obtivemos contato com nenhum representante, apesar de conseguirmos visitar brevemente o seu espaço. A escola encontrava-se vazia, exceto por alguns trabalhadores a organizar a festa que ocorreria mais tarde. De início, achei curioso que a escola possuía as mesmas cores da *Estação Primeira de Mangueira*, tradicional escola de samba do Rio de Janeiro e dona do coração do sambista Cartola. Em conversa com meu colega Leonardo, me foi exposto que, em pesquisa prévia, ele notou que quase todas as escolas de samba de Portugal fazem alusão a algumas escolas de samba tradicionais do carnaval carioca.

Realizamos um breve passeio pelo centro da cidade, que encontrava-se deveras vazio. Ao passarmos em frente à Câmara Municipal, observamos que todas as agremiações que compõem o Carnaval de Estarreja tinham os seus emblemas em destaque. Inclusive, achei deveras interessante que existiam 2 grupos carnavalescos dedicados às mulheres.



Fig. 3. Câmara Municipal de Estarreja
Foto por Lucas Novais (2025)

No centro da cidade, havia um espaço dedicado ao Carnaval, onde se realizavam os ensaios das diferentes escolas e grupos. Este mesmo espaço foi onde se realizou o desfile (ou cortejo) de Carnaval em si. No caso, conseguimos chegar bem no início do ensaio da escola *Vai Quem Quer* e, já de início, me surpreendeu que o público ali presente era quase que totalmente português. Tal demografia também era notória na própria escola. Assim como nos vídeos a que assistimos previamente à nossa visita, era possível perceber que o desfile era composto quase que exclusivamente por mulheres passistas, enquanto os homens estavam localizados quase que exclusivamente na bateria da escola, exceto por poucas figuras masculinas que complementavam alguns elementos cenográficos, como espaços dedicados a pequenos carros alegóricos ou a figura do mestre-sala que acompanhava a porta-bandeira.



Fig. 4. Ensaio da *Vai Quem Quer*
Foto por Lucas Novais (2025)

Apesar de estar um grande frio, todas as passistas vestiam-se com shorts e salto alto, com uma grande presença de mulheres adolescentes e jovens adultas, além de pequenas alas mirins repletas de jovens meninas. Enquanto aguardavam a sua ala entrar na avenida, notei algumas destas crianças a brincar com gravetos, como se fossem varinhas mágicas de pequenas bruxas.

Durante o ensaio, o primeiro choque: todo o samba-enredo é cantado em português brasileiro, apesar de – notoriamente – a escola possuir pouquíssimos membros que possam ser identificados como brasileiros, nomeadamente 1 casal de pessoas negras presentes na bateria. Ao fim do ensaio, que até consegue brevemente aludir a um universo de Brasil, apesar da presença quase nula de brasileiros na escola ou na plateia, todos ali presentes voltam a ser portugueses, isto é, deixa-se de ouvir o português brasileiro e volta a se ouvir o português de Portugal.

Eu e Leo buscamos conversar com uma figura que notamos ser parte do núcleo organizador e enfim descobrimos: a escola possui apenas 1 brasileiro (o homem negro da bateria), o que contrariava as nossas expectativas iniciais. Nesta breve conversa em que nos apresentamos e fizemos algumas perguntas, fomos convidados a visitar a sede da escola.

Lá chegando, conseguimos estabelecer uma relação inicial. Conversa vai, conversa vem, notamos que as relações domésticas dos organizadores demonstram um alto grau de envolvimento com o universo carnavalesco de Estarreja. No caso, a madrinha de bateria da *Vai Quem Quer* é a mulher do presidente do presidente da própria escola; em outra frente, o responsável pelo marketing da *Vai Quem Quer* é casado com a presidente da escola rival, *Trepa de Estarreja*.

Os organizadores nos compartilharam, animadamente, que visitaram o Brasil pela primeira vez em novembro de 2024, conhecendo mais a fundo algumas das escolas de samba do Rio de Janeiro. Leo, que trabalhou por anos como carnavalesco no Rio de Janeiro, iniciou um aprofundamento de laços, ao fazer perguntas voltadas à organização de escolas de samba e desejando saber quem eram as pessoas que o grupo havia conhecido na visita ao Rio. Eu, por outro lado, busquei conhecer um pouco mais daquelas pessoas que ali estavam conosco, descobrindo que o vice-presidente, André, nasceu em 1987 e no coração da *Vai Quem Quer*, pois aquele ateliê onde estávamos havia sido a casa de seus pais à época de seu nascimento.



Fig. 5. Ateliê da *Vai Quem Quer* (A)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 6. Ateliê da *Vai Quem Quer* (B)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 7. "Quando plantamos juntos, colhemos mais do que vitórias!"
Foto por Lucas Novais (2025)

Buscamos entender um pouco melhor o porquê de terem tão poucos brasileiros a experienciar o Carnaval de Estarreja – seja nas escolas de samba, seja no público do ensaio, para o que nos compartilharam que "*os brasileiros daqui não querem escolas de samba e o trabalho que isso envolve. Até podem abrir rodas de samba e pagode, mas não abrem escolas*". Também questionamos se existiria algum tabu social e/ou conservador quanto ao fato das mulheres vestirem fantasias que possam tender à sexualização, para o que nos foi sumariamente respondido com "*não, daqui para o Sul não há esse tipo de conservadorismo*". Em resposta ao pouco número de homens a desfilar, outra resposta sucinta: "*é verdade, porque não temos interesse*". Mas por que não há interesse em homens a desfilar? Ainda busco entender...

Já ao lado, a *playlist* do espaço central tocava desde funk brasileiro à música típica portuguesa. Visando entender melhor a relação que tinham com a cultura brasileira, visto que as escolas de samba são uma expressão cultural tipicamente brasileira, fizemos algumas perguntas direcionadas a compreender se ocorria algum tipo de intercâmbio cultural direto entre Brasil e Portugal na escola. O grupo então nos apresentou que o próprio nome da escola surgiu de uma história em quadrinhos (banda desenhada em Portugal) da *Turma da Mônica* e que, no auge da popularização do Carnaval do Rio aqui em Portugal (meados dos anos '80 e '90), para além do que se transmitia na TV Portuguesa, obtinham fitas cassete e VHS dos desfiles do Rio de Janeiro de parentes e amigos que visitavam o Brasil. Todavia, exceto por um breve contato mais "profissional" junto aos carnavalescos brasileiros, em que os contactam e convidam para transmitir conhecimento à escola no formato de workshops, não há um diálogo cultural mais amplo, exceto pela recente visita que realizaram ao Rio de Janeiro.

Leo então questiona, de maneira direta, como eles visualizam o Carnaval de Estarreja e essa relação com o Carnaval do Rio de Janeiro. Também de maneira direta nos é respondido que há um fascínio pelo Carnaval do Rio e, portanto, querem "absorver" o Carnaval do Rio para Estarreja. Outrossim, tal resposta vaga não explicita qual é o intuito com tal "emulação".

Por fim, o que fica mais evidente é que os laços sociais e as relações que são criadas a partir da escola de samba, seja pelo nível de envolvimento ou pelo trabalho árduo e artesanal que está ali presente, criam um grande senso de pertencimento aos membros da escola, como sugeriria Maffesoli (1986/1998) em seus estudos acerca do tribalismo pós-moderno. Isto é explicitado pelas palavras de André, vice-presidente e mestre da bateria: "não consigo largar a escola nem por um momento, por isso que não vou ao Brasil ou vi o Carnaval do Rio presencialmente. Não consigo!". Ainda assim, neste primeiro momento, muito me confundiu o fato de uma festa popular tão intrínseca à cultura nacional brasileira ser emulada como um produto, ao ponto de imitarem o sotaque e musicalidade do português brasileiro, mas não ser estabelecida uma relação significativa ou alusão à cultura que buscam emular, ou melhor, "absorver".

Parte II: o cortejo noturno



Fig. 8. Desfile da Escola de Samba *"Trepa de Estarreja"* (A)
Foto por: Lucas Novais (2025)

Era dia 28 de fevereiro de 2025. Chegamos a Estarreja cerca de 30 minutos antes do início do cortejo noturno das escolas de samba e podemos notar um grande movimento pela cidade em torno do Carnaval. Há algumas pessoas fantasiadas e em grupos, mas o movimento geral é de famílias e todos muito agasalhados por conta do frio que faz. Ao contrário de um Carnaval brasileiro, em que a festa e o barulho tomam todas as ruas de assalto pelos arredores, aqui temos um Carnaval bastante comedido, com as pessoas se destinando ao sítio de Carnaval de maneira organizada e conversando em um volume bastante baixo.

Fazemos uma breve pausa para jantar em uma barraca de lanches e logo corremos para a nossa arquibancada, sendo necessário cruzar a avenida

em que ocorrerá o desfile para lá chegarmos. Neste momento, quase me perco do Leo, que por estar ansioso e com medo de perder o desfile, despontou na frente. Enfim, tudo correu bem e nos ajeitamos para ver o primeiro desfile.

Já de início, o clima da arquibancada destoa de um desfile de Carnaval no Brasil. Quase não se vê pessoas a conversar, cantar, dançar ou festejar. A reação do público se limita a observar o desfile, cuja primeira escola na avenida é a *Trepa de Estarreja*, cujo tema se dedica à obra de *António Variações*, o camaleônico músico português que fez sucesso entre o final dos anos '70 e início dos anos '80.

O desfile da escola apresenta uma comissão de frente que, destoando da escola *Vai Quem Quer*, possui alguns poucos homens a desfilar. A presença masculina é tímida ao longo do desfile, mas aparece em algumas alegorias e alas. Durante este desfile, percorremos a evolução da carreira de *António Variações*, com destaque para alegorias como um salão de beleza ou um palco com António ao centro, iluminado por painéis de LED e um globo de discoteca.

No público, temos reações tímidas, como breves palmas para acompanhar a música e alguns gritos quando uma ala passa próxima a um grupo de apoiadores da escola em questão. Todavia, não há nenhum sinal de dança nas arquibancadas. Passa um drone com a bandeira da escola acima da avenida, o que atrai a atenção do público. Na avenida, as passistas mandam beijos para amigos que localizam nas arquibancadas e estão extremamente sorridentes, em um gesto de felicidade pela execução de um trabalho longevo, ao mesmo passo em que estão a realizar uma performance enquanto passistas a desfilar na avenida. Enquanto isso, o corpo de organização do desfile se situa ao lado, acompanhando cada ala, sempre de olho no tempo e a gritar para as passistas "bora, anda", sinalizando que é necessário correr para cumprir o tempo do desfile.

Ao fim do primeiro desfile, faço uma breve pausa para buscar cervejas e, no bar, já há uma confraternização de carnavalescos e torcidas, ao som de "Alegria" de Ivete Sangalo. Os grupos estão fechados e sem muito espaço para interação, mas pude notar uma trupe de carnavalescos do grupo "*Charanguinha*" de Ovar, que estavam animados para a próxima escola a desfilar, a *Vai Quem Quer*. Fiquei com a impressão de que, apesar de uma certa rivalidade entre cidades em busca do título de "melhor Carnaval de Portugal", os grupos em si demonstram um respeito mútuo por todos os que fazem estes carnavais acontecerem.



Fig. 9. Desfile da Escola de Samba *"Trepa de Estarreja"* (B)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 10. Desfile da Escola de Samba *"Trepa de Estarreja"* (C)
Foto por Lucas Novais (2025)

Retornando às arquibancadas, inicia-se o desfile da *Vai Quem Quer*, cuja temática se enfoca em tradições da agricultura em Portugal. Contrastando com a nossa primeira visita ao ensaio técnico, o desfile em si – com toda a produção de alegorias e fantasias – é um bocado encantador. Como eu já tinha decorado o samba-enredo da escola, o cantei a plenos pulmões, o que despertou alguns olhares do público ao redor, como se eu estivesse a descumprir o ritual da festa aqui em Portugal. Ao fim do desfile da *Vai Quem Quer*, os integrantes do grupo "*Charanguinha*" de Ovar logo despontaram a comentar: "já ganharam, não precisam nem de competir". Meu colega Leo também endossou esse coro, argumentando que a Vai Quem Quer apresentou um desfile muito mais próximo a um desfile do Rio de Janeiro do que a escola anterior. Apesar de minha simpatia

à *Vai Quem Quer* pela recepção que tivemos, confesso que fiquei mais impressionado com a primeira escola (*Trepa de Estarreja*), apesar de ser um leigo em assuntos de Carnaval. Surpreendentemente, minha leiguice foi acompanhada pelos votos dos jurados, visto que a *Trepa de Estarreja* e seu *António Variações* foram os vencedores do desfile.



Fig. 11. Desfile da Escola de Samba *"Vai Quem Quer"* (A)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 12. Desfile da Escola de Samba *"Vai Quem Quer"* (B)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 13. Desfile da Escola de Samba *"Vai Quem Quer"* (C)
Foto por Lucas Novais (2025)

Em sequência ao desfile da *Vai Quem Quer*, tivemos a escola *Os Morenos*, com um tema voltado ao universo da literatura e a sua importância. Com um samba-enredo que mesclava sonhos, contos de fada e paixão pela escola azul e branco, o desfile foi – possivelmente – o que mais suscitou uma resposta do público. Deste desfile, destaco a presença de uma criança com deficiência, a desfilar junto a seu andador como um garoto perdido da *Terra do Nunca* de *Peter Pan*. Também pude observar que, para as crianças presentes na arquibancada, era um grande momento de

festa, seja jogando confetes na avenida, seja juntando-se às barreiras da arquibancada para verem o desfile mais de perto.



Fig. 14. Desfile da Escola de Samba *"Os Morenos"* (A)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 15. Desfile da Escola de Samba *"Os Morenos"* (B)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 16. Desfile da Escola de Samba *"Os Morenos"* (C)
Foto por Lucas Novais (2025)

Por fim, decorreu o desfile da escola *Samba Tribal*, que apresentou um desfile homenageando o continente africano. Este talvez seja o desfile que mais nos gerou um estranhamento, seja por apresentar uma África tribal, com ênfase em savanas e animais (como uma zebra em um dos elementos alegóricos), seja por trazer passistas portuguesas a desfilar com perucas que emulavam cabelos cacheados e *black power* — seria isto um gesto de reconhecimento e respeito às diferenças? Prefiro ver desta maneira do que acreditar que seja apenas um caso de apropriação cultural. Ao fim do desfile, mais uma surpresa: a escola trazia um carnavalesco negro à frente da execução do samba-enredo, possivelmente sendo a figura que sugeriu tal temática.



Fig. 17. Desfile da Escola de Samba *"Samba Tribal"* (A)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 18. Desfile da Escola de Samba *"Samba Tribal"* (B)
Foto por Lucas Novais (2025)



Fig. 19. Desfile da Escola de Samba *"Samba Tribal"* (C)
Foto por Lucas Novais (2025)

Se, inicialmente, fiquei com uma gigantesca impressão de tudo aquilo ser um caldeirão de apropriação cultural ao invés de um caldeirão de hibridismo cultural (Canclini, 1990; Bhabha, 1998), quanto mais eu refletia, mais eu compreendia que estava diante de um grande terceiro espaço, definido por Bhabha como:

> *espaço contraditório e ambivalente da enunciação [...] É o Terceiro Espaço que, embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação, garantindo que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial — e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo.*
> (Bhabha, 1998, pp. 67-68)

Este terceiro espaço que localizamos, quando olhado por um prisma decolonial (Walsh, 2006), nos faz saltar aos olhos uma série de ambivalências, dentre as quais me questiono se a tradução e ressignificação de práticas culturais do Carnaval brasileiro respeitam o país de origem ou se pode ser interpretado como um sutil gesto de recolonização. A mesma pergunta vale para a representação da África: é um gesto de honra e valorização da história do continente ou uma apropriação que pode ser lida como um sutil gesto de recolonização? Além disso, o fa(c)to de cantarem em português brasileiro indica um respeito a esta variante da língua? Como isso repercute posteriormente na vida daqueles que participam deste Carnaval? E a figura da mulher sensual que é representada pelas passistas, simboliza uma emancipação do corpo feminino português ou perpetua imagens exotizadas das mulheres brasileiras?

Saliento que tais questões são feitas para estimular um debate, principalmente sob uma ótica decolonial, todavia, ressalto a alegria (mesmo que comedida) dentre todos os que visitaram o Carnaval de Estarreja. Para além destes apontamentos, destaco o caráter de festa, que me parece levar a um ambiente de respeito, integração e comunalidade; torço para que iniciativas como o Carnaval de Estarreja abram as portas para uma maior tolerância quanto às variedades linguísticas e imaginários coletivos em Portugal, nem que seja por meio de um confuso terceiro espaço que promove uma multiculturalidade à moda de Estarreja.

Referências

Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura* (P. A. Nascimento, Trad.). Editora UFMG.

Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Maffesoli, M. (1986/1998). *O Tempo das Tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Forense Universitária.

Simas, L. A., & Fabato, F. (2015). *Para tudo começar na quinta-feira: O enredo dos enredos*. Módulo Editorial.

Walsh, C. (2006). Interculturalidad y colonialidad del poder: Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial. In C. Walsh, W. Mignolo & Á. García Linera (Eds.), *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento* (pp. 21–70). Ediciones del Signo.

4

Cidade Errante

A chegada: últimas impressões da minha terra e as primeiras impressões do (novo) velho mundo

Lucas Novais, dezembro de 2024

Parte I: O último dia na Terrona

Enfim havia chegado o grande dia, embora eu relutava em acreditar que já era o momento. Mesmo que todo o processo tivesse levado 6 meses, os últimos 2 meses passaram como um borrão, entre diferentes trabalhos informais e vendas de móveis/itens pessoais. Minha casa havia se tornado um estranho fragmento do que eu e minha esposa vivemos ao longo dos últimos 2 anos. De uma hora para a outra, a casa vazia e destrambelhada carregava uma porção de memórias que se materializavam pela ausência, isto é, o vazio no espaço em que ficava a mesa de jantar me recordava de inúmeras noites de jantar ao som do jornal noturno ou de algum canal de nostalgia do *YouTube*.

O tempo parecia se esticar, apesar de cada olhada no relógio me deixar cada vez mais perto da hora de partir. E meu coração queria que cada minuto se alongasse pelo menos um segundo a mais, nem que fosse para eu reparar mais uma vez no espaço vazio das estantes ou trocar as coisas de uma caixa para a outra pela quinquagésima vez (afinal, todos as revistas do Homem-Aranha precisam estar juntas e, talvez, aquele "Demolidor: Amarelo" devesse ficar junto do Homem-Aranha, já que ambos são de Nova York...).

Já não havia mais fogão ou geladeira, então o almoço foi um marmitex simples do restaurante "Ed Carnes" ou algo próximo. Esses dias de mudança, ainda mais uma tão gritante assim, são dos dias mais estranhos. Tentamos manter uma normalidade, que em parte é real pois o dia é cheio de trivialidades, como buscar uma marmita do entregador do iFood ou tomar banho antes de rumar ao aeroporto, todavia, não é um dia normal pois já se sabe que, ao menos por um tempo, não se terá mais um contato tão direto com aquela realidade. Sendo assim, diversos fatos do dia se tornaram um borrão, pois já não lembro do gosto daquele almoço ou das gotas do chuveiro no corpo. Nem consigo me recordar se ouvi música ao banhar-me, o que é uma rotina desde que ganhei o meu primeiro telefone com .mp3, há mais de 15 anos.

O que eu me lembro, daquele dia, era de um frenesi para tentar deixar a casa minimamente arrumada (?), pois queria deixar o mínimo de

bagunça possível para aqueles que terminariam o meu processo de mudança. Afinal de contas, eu é que vou pra Terrinha e quase tudo o que é meu fica na Terrona. O meu "gigantesco" patrimônio de mais de 600 filmes, livros e histórias em quadrinhos... Aquela riqueza que não sou obrigado a declarar para o imposto de renda, agradecidamente, pois não quero ter de dar explicações da minha suposta cinefilia, cuja coleção inclui o blu-ray de "*Jumper*" (2008) com o Hayden Christensen, mas que ainda não assisti "*O Poderoso Chefão*" (também conhecido "*O Padrinho*" ou "*The Godfather*") de Francis Ford Coppola.

O tic-tac do relógio é imperdoável. Sendo assim, ao virar 15 horas, já estávamos nos últimos ajustes e próximos de solicitar o meu Uber para o aeroporto. Abre mala, tenta encaixar mais alguma peça de roupa e um livro que dificilmente será aberto, fecha mala, abre a mala de novo, tira o bendito do livro e tenta colocar mais uma meia, fecha mala, abre a mala de novo... (e o ciclo se repetiu até mesmo no aeroporto, para conseguir despachar a bagagem de porão dentro dos 23 kg permitidos). Ao fim deste ciclo todo, dei um último abraço à sós em minha esposa, pois os caminhos dos nossos destinos acabaram se desencontrando por uns meses e ela fica na Terrona para concluir seu pós-doutorado. Mais uma experiência de dilatação do tempo, pois eu não sei quanto tempo aquele abraço durou, acho que foram 2 minutos, mas emocionalmente, eu ainda sinto aquele abraço como se fosse há apenas 2 minutos. Se eu fechar os olhos, dá para viajar para aquele momento novamente e esse é um exercício que faço regularmente nessa minha nova vida imigrante.

Ainda no meu saudoso Condomínio Edifício São Roberto, localizado no bairro do Cambuci, pude me despedir do Edson, co-zelador que tantas e tantas vezes nos ajudou naquele prédio que foi o nosso lar por quase 2 anos. Antes mesmo de que eu pudesse falar alguma coisa sobre como eu estava me sentindo naquele dia, Edson se adiantou e me disse "às vezes a gente não sabe pra onde essa vida vai levar a gente, Lucas. Mas se ela nos traz a oportunidade é porque agora o nosso caminho é esse. A gente nunca entende o que ela quer, mas tem que batalhar, brigar, lutar e uma hora a gente chega lá, sempre em frente...". Esse momento inesperado de profunda reflexão, vindo de alguém com quem eu trocava breves palavras sobre futebol, me lembrou das palavras de Heidegger, que ouvi pela primeira vez quando eu ainda iniciava os meus estudos em filosofia, por meados de 2013:

> *A questão é que não estamos de forma alguma "fora" da filosofia; e isso não porque, por exemplo, talvez tenhamos uma certa bagagem de conhecimentos sobre filosofia. Mesmo que não saibamos expressamente nada sobre filosofia, já estamos na filosofia porque*

a filosofia está em nós e nos pertence; e, em verdade, no sentido de que já sempre filosofamos. Filosofamos mesmo quando não sabemos nada sobre isso, mesmo que não "façamos filosofia". Não filosofamos apenas vez por outra, mas de modo constante e necessário porquanto existimos como homens. Ser-aí como homem significa filosofar.
(Heidegger, 2009, pp. 3-4)

O Uber chega e, então, estou na minha última hora no trânsito de minha amada e odiada São Paulo. Ansioso por talvez chegar apenas 3 horas e meia antes do vôo, mas também ansioso por saber que é a última vez que verei a minha cidade em algum tempo. Daquele trajeto, guardei 3 imagens: meu espírito Brasileiro de "eterna quinta série" ao dar risada de um carro cuja placa lia-se "fezes"; o olhar melancólico de um cão no carro ao lado, que parecia refletir o meu estado de espírito agoniado pela partida iminente; o mural de uma escola infantil, cuja autora lasmim era enfática ao dizer: "*Diga não ao racismo. O Brasil quer a paz*" – frase que guardei em meu coração e à qual recorrentemente retorno quando passo por episódios ou discussões de cunho xenofóbico já aqui na Terrinha Portuguesa. É como se eu estivesse reconhecendo, novamente, alguns aspectos culturais e sociais da sociedade brasileira contemporânea antes de minha partida, isto é, o nosso mecanismo humorístico para lidar com adversidades e o desejo por paz e união feito pelas crianças, seres que, como diria Nietzsche (2006, p. 24), são aqueles cujo espírito é capaz de envisionar algo novo a partir de seu olhar inocente.

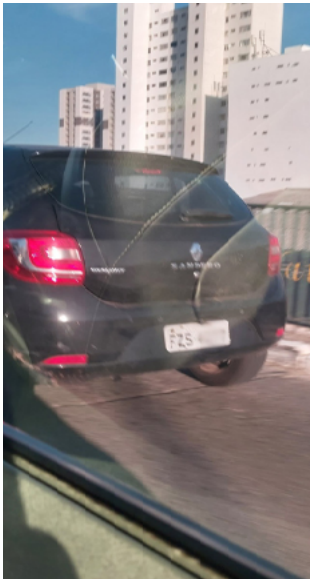


Fig. 1. Carro com a placa "FZS" (fezes)
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 2. Cachorro no banco traseiro
Foto por Lucas Novais (2024)



Fig. 3. "Diga não ao racismo. O Brasil quer a paz"
Foto por Lucas Novais (2024)

Já no Aeroporto de Guarulhos, me encontro com a minha família para um último tchau, que busquei estender ao máximo, o que incluiu cerca de 3 cigarros em sequência junto à minha avó – um hábito que não foi muito bem recebido inicialmente, pois "*onde já se viu ter um neto que fuma?*", mas que com o passar dos anos se tornou um dos nossos momentos para firmarmos vínculos. Tiro uma última foto de um brilhante sol amarelo do meu "*país tropical abençoado por Deus*", como diria Jorge Ben Jor, tomo um último café e rumo para a fila de embarque.

Devido a protocolos de segurança da Polícia Federal, a transição para a sala de embarque levou mais tempo do que o esperado, o que elevou a minha ansiedade (pois o tempo já estava curto) e me levou a observar os arredores. O perfil daquela fila em questão, que levava aos vôos internacionais, era composto por muitas famílias indo passar férias na Disney em Miami (um dos principais destinos da classe média e média-alta do Brasil), jovens de classe média com cara de intercambistas, casais interculturais (vide um franco-brasileiro, sua esposa indiana e seu casal de filhos) e, notoriamente, pouquíssimas pessoas negras. Dentre os funcionários do aeroporto, tínhamos um número maior de funcionários negros nas áreas de segurança, mas dificilmente nos guichês de averiguação do passaporte.

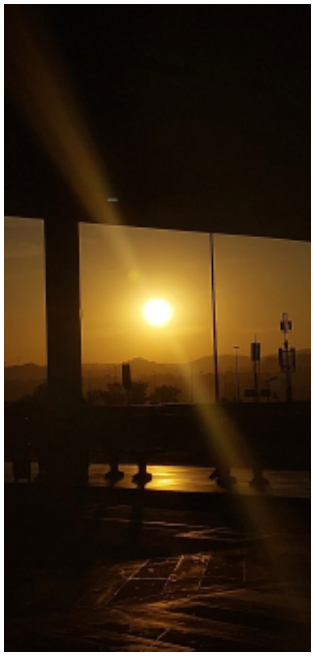


Fig. 4. Pôr do sol no aeroporto de Guarulhos
Foto por Lucas Novais (2024)

Atravessar para a sala de embarque é como se estivéssemos adentrando um portal dimensional, pois tudo o que era a sua realidade fica do outro lado do portal e, subitamente, somos tomados por um novo universo de constante adaptação. Deixa-se o seguro e nos lançamos ao desconhecido. Em questão de um passo, seus entes queridos ficam para trás e, ao invés de se ouvir sobre "*o São Paulo está uma droga*" ou o absurdo que é o preço do café no supermercado, os teus ouvidos começam a se adaptar e a ouvir a família ao lado a dizer: "*nunca mais voamos de American Airlines depois dessa sacanagem, pagamos executiva e já 'tamo há mais de uma hora nessa fila*" – não julgando o (possível) erro da companhia aérea, mas apenas comparando as diferentes reclamações de diferentes realidades sócio-econômicas, em que muitos dificilmente podem escolher uma companhia aérea.

Chego já no último segundo para embarcar, compro uma água e um último chocolate Prestígio superfaturado, tiro uma foto da lua a se despedir de mim e tento me recompor pois o meu corpo deixou de ser 70% de água há um tempo. Ouço os primeiros "*Olá, b'noit'! S'jãm muit'bêmvind's*" das comissárias de bordo e respiro fundo, à procura do meu lugar frente ao universo que me estende a mão.

Parte II: O primeiro dia na (nova) Terrinha

O ambiente que consigo perceber deste avião se divide entre brasileiros e portugueses, com poucos viajantes de outras nacionalidades. Ao meu lado, uma mulher loira, de nome T., puxa conversa e pede ajuda para guardar sua mala no compartimento acima. Conversamos brevemente e me confundo quanto à sua nacionalidade, pois o português era bastante hibridizado mas soava mais como o português de Portugal do que o português Brasileiro. T. me diz que é natural do Rio Grande do Sul, mas que sua família é portuguesa e já vive na Terrinha há muitos anos, o que justifica o seu português híbrido.

Enquanto procuro algo para me entreter, noto duas adolescentes brasileiras um tanto quanto desesperadas, pois de início o computador de bordo trazia que o voo seria de São Paulo a Lisboa, embora o real destino fosse o Porto. Após alguns minutos de desespero e iniciarem um movimento para saírem do avião, foram tranquilizadas pelas comissárias e retornaram aos seus assentos, exclamando um "*ufa, acho que a minha mãe me matava se eu fosse parar em Lisboa e eu nem sei o que eu faria para chegar no Porto se o avião fosse para lá* [Lisboa, no caso]".

Durante o voo, assisti a dois programas turísticos de televisão para me "aclimatar" à nova realidade: um especial sobre Guimarães & Braga (que seria a minha nova casa) e outro sobre o Porto. Anotei algumas recomendações e fiquei fascinado por descobrir os diferentes monumentos medievais, como a Sé de Braga, a Torre de Menagem e o Castelo de Guimarães. Além destes, também me interessei pelo bar Setra, que era vendido como um bar "*super cool*" – curiosamente estes programas turísticos estavam em língua inglesa.

Após um breve cochilo e uma enorme dor de cabeça por ter chorado em demasia, finalmente consegui iniciar um filme, ou melhor, dois: *Wish* (2023), da Disney e *A Bela América* (2023), filme português do diretor/realizador António Ferreira. O primeiro conta a história de um reino fantástico cujo monarca captura os sonhos de seus súditos para si, tornando-os apáticos e alienados; o segundo conta a história de Lucas, um pobre cozinheiro de Coimbra, que é despejado de sua residência após uma recente mudança na lei de moradia, ficando à deriva junto a sua mãe, que é deficiente visual. Será que ambos os filmes queriam me dizer algo? Ou será que o meu coração, bastante pesado pela mudança, estava a levar muito a sério os conteúdos em questão?

De todo modo, aquilo que mais me interessou em *A Bela América* foi a presença de uma personagem brasileira, que ilustrava a nossa notável presença na sociedade portuguesa contemporânea, apesar dessa personagem ficar renegada a um papel de coadjuvante no gabinete da presidenciável América, protagonista da trama ao lado do já citado Lucas. Isto me levou a algumas reflexões acerca do tipo de trabalhos que estão disponíveis para imigrantes que se deslocam à Terrinha. Também é notável que, apesar desta personagem brasileira, não me recordo de ver nenhum outro imigrante representado no filme, para além de alguns poucos figurantes que eram negros retintos (que podiam ser de qualquer um dos PALOP, do próprio Brasil ou – pasmem – da própria Terrinha). Acerca deste ponto sobre representação "figurativa" negra no cinema português, é cabível recomendar a tese de Ana Cristina Ribeiro Pereira (2019), que se enfoca nas representações moçambicanas no cinema português e vice-versa.

Ao fim de cerca de 9 horas de voo, o avião pousa e os brasileiros ali presentes batem palmas para o pouso seguro, seguido de exclamações do tipo "*graças a Deus*", enquanto o restante dos passageiros não-Brasileiros não tiveram qualquer tipo de reação. Já na fila da imigração, nota-se uma fila menor e mais veloz no lado dos cidadãos portugueses e/ou europeus, todavia, tudo passou sem complicações. Enquanto aguardava a chegada das malas despachadas, noto que há um clima de tensão e expectativa, inclusive de minha parte, pois estava pronto para atacar a primeira mala que aparecesse e a minha mente não parava de gritar: "*cadê essa mala? Não posso perder essa mala! Minha vida inteira está nessa mala!! Eu coloquei o nome na minha mala, não é? E se ela não aparecer, o que eu faço? Que roupas eu vou vestir aqui nesse país?*". Felizmente, a mala apareceu, recolhi tudo o que era meu e parto para a saída, curioso de saber o que eu encontraria do outro lado do portal dimensional. Antes de cruzar o portal, sou abordado por um funcionário do aeroporto, que fez breves questões acerca de minha chegada: "*o que vieste fazer em Portugal? O que carregas nestas malas?*". É curioso como a nossa mente, em momentos de extremo cansaço mental e em face a "pessoas de autoridade", parece quase parar de funcionar, pois apesar destas serem as respostas mais simples do mundo, fiquei a balbuciar: "*oi! É, então... bom, eu vim para cá pois... (ligeiro silêncio) vim fazer um... ééé... doutoramento, em-estudos-culturais-na-Universidade do... hã... do Minho! Aqui nestas malas eu carrego metade da minha vida, a outra metade ficou lá do outro lado do Atlântico...*". Para minha surpresa, recebo um "*pois seja bem-vindo e boa sorte*" e daí cruzei o portal dimensional.

As primeiras coisas a resolver eram obter um SIM card para dados móveis, comer um bolinho/pastel de bacalhau enquanto meu café da manhã e descobrir como que eu chegaria em Braga. Tudo correu muito bem, com as primeiras interações ali no Porto me trazendo à memória uma das razões de eu tanto gostar da Terrinha, isto é, os portuenses quase sempre me foram simpáticos e traziam um sorriso no rosto. Após um bolinho de bacalhau e uma Super Bock (pois eu sou muito fã), me dirijo à paragem de autocarro/ônibus com destino a Braga. No caminho para esta paragem, sou abordado por um mendigo, que ficou deveras contente pelo fato de que eu falava português, embora esta felicidade também pudesse ser pelo cigarro que lhe ofereci. Confesso que estranhei a existência de tal mendigo, não por acreditar que "*no 'primeiro mundo' não tem isso*", mas sim por me recordar que não são lá tão comuns quanto no Brasil, já que durante a minha experiência anterior, quando morei no Porto por 6 meses, acredito que tive contato com apenas 3 mendigos em geral.



Fig. 5. Café da manhã no aeroporto Francisco Sá Carneiro
Foto por Lucas Novais (2024)

Enfim apanho o autocarro e mando uma mensagem para minha esposa, comentando que aqui o motorista é "dos nossos" e ouve um rock, pois tocava *Should I Stay or Should I Go* do *The Clash* nos auto-falantes, enquanto que no Brasil provavelmente tocaria um sertanejo, gênero musical que estamos longe de sermos fãs. Talvez o motorista tenha se empolgado com o *The Clash*, pois ele não ficou nem 1 minuto a mais que

o esperado e só foi, chegando em Braga em cerca de 40 minutos. Já em Braga, solicitei um Uber e segui em destino ao Airbnb que seria o meu primeiro lar aqui na Terrinha.

No Uber, noto um fenômeno que se torna cada vez mais recorrente em minhas experiências aqui na Terrinha: prestadores de serviços brasileiros que iniciam a conversa em um híbrido do português de Portugal e o português brasileiro. A conversa se inicia com um "*chegaste há muito tempo cá em Portugal ou esta é a sua primeira vez*?", ou seja, num certo grau de formalidade, com a conjugação (correta) da segunda pessoa do singular e com a troca de vários termos, por exemplo, a rotunda é sempre rotunda e não mais rotatória. Entretanto, conforme se percebe que o cliente é brasileiro, o português gradativamente vai alterando para o português brasileiro, tanto na pronúncia quanto na conjugação e na reutilização de expressões brasileiras. No que comentei que havia acabado de chegar, a resposta já mudou para uma informalidade bem brasileira: "*eu cheguei aqui já faz uns 4 anos. Quando eu cheguei aqui, fooooogo, 'tendia nada! Aí é foda...*". Ainda assim, esta informalidade já carrega expressões portuguesas, vide o "*foogo!*", que é uma forma mais branda de se falar o "*foda-se*" de Portugal ou o "*aí é foda*" do Brasil. A conversa toda se desenvolveu enquanto um primeiro processo de imersão cultural, em que o motorista J. me trouxe diferentes (supostos) processos de hibridização cultural do "Bragasil" – tal como a culinária que, segundo ele, tem se adaptado ao paladar brasileiro. O termo Bragasil, ou Braguil, tem se popularizado cada vez mais devido à grande presença de brasileiros na cidade (Rattner, 2024).

Uma vez já em meu destino, enfim conheço a minha anfitriã C., uma angolana que vive aqui em Portugal há mais de 30 anos. C. se apresenta enquanto psicóloga estoicista, futuróloga, *youtuber* e *host* de Airbnb. Mal cheguei e já fui atolado de informações, tendo uma conversa de cerca de 30 minutos com C., que desejava saber mais sobre o Brasil, o que vim fazer aqui na Terrinha, como está a situação política brasileira, entre outros assuntos mais, ao passo em que me sugeria inúmeros passeios diferentes: "*tens de ir à Sé de Braga, mas se quiseres sair para beber, lá é caro e deves buscar sítios mais baratos pelos arredores. Também há o Bom Jesus...*". A casa de C. era um tanto ou quanto curiosa, repleta de estátuas de diferentes religiões, desde Buda até Vishnu. A sala era um bocado escura, sendo iluminada apenas pela TV (que nunca saía da SIC Notícias), pois C. evitava acender as luzes a fim de economizar na conta de energia. Meu quartinho possuía cerca de 15 m², com um ventilador (ventoinha) extremamente pequeno e fixo, que pouco me ajudava a aguentar o calor de 40°C, cuja temperatura eu não experimentei nem lá na minha Terrona.

O silêncio daquele quarto me acalmava, ao mesmo passo que me irritava, pois na vida paulistana, nunca experienciei tamanho silêncio. Talvez enquanto um mecanismo de sobrevivência, buscando minimizar o choque cultural e desejando "viver uma vida normal", decidi ir ao supermercado Continente mais próximo. De início, já consegui sentir a inflação que correu de 2020 para cá. De saída, percebi que a expressão de felicidade da caixa de supermercado esvaiu-se assim que ouviu o meu "bom dia" claramente brasileiro – é discutível se esta experiência foi uma micro-expressão de cunho xenofóbico ou se a minha ansiedade fez esta interpretação de maneira equivocada. Outrossim, ressalto que Fernandes, Peixoto & Oltramari (2021, p. 55), em estudo recente sobre a última onda migratória de brasileiros em Portugal, coletaram que:

> "*a maioria dos entrevistados relatou que a língua é uma barreira profissional, tendo eles já identificado episódios de violência simbólica pela difícil convergência linguística. Alguns estudantes revelaram que são alvo de racismo e xenofobia quando, pela fala, se identifica que são brasileiros*".

Como último evento de um dia extremamente longo e intenso, decidi jantar e caminhei até próximo da Universidade do Minho, pois desejava comer um hambúrguer do restaurante "*The Good Burger*" que encontrei no Google Maps. O restaurante já estava fechado definitivamente e, portanto, acabei indo ao "*100 Montaditos*", especializado em pequenos sanduíches e que realiza uma promoção chamada "*Euromania*" às quartas e domingos, onde qualquer um dos "*100 Montaditos*" custa apenas 1 euro.

Já sentado, tomando uma caneca de Super Bock e aguardando meus "*montaditos*", começo a reparar no local e noto que não há nenhum português nas mesas do recinto. Todos são imigrantes brasileiros/africanos ou turistas europeus (no caso, italianos e espanhóis), o que é perceptível pela língua e fisionomia dos ali presentes. Reparo que na mesa ao lado da minha, há dois jovens negros a ouvir rap e consigo puxar conversa com ambos, logo me juntando à sua mesa. Um deles, K., era Cabo-Verdiano e não devia ter mais do que 20 anos, o outro, S., já era mais próximo de minha idade (25+) e se apresentava enquanto Angolano-Português, pois era descendente de angolanos, mas nasceu cá em Portugal.

K. falava um híbrido de crioulo cabo-verdiano e português de Portugal, citando que a língua portuguesa era "*bué difícil, por isso mais fácil falar crioulo, tás a ver? Com o crioulo [...] percebes?*" – as reticências aí

constam pois eu não percebi tudo o que ele me disse. S. é rapper e estava a nos apresentar algumas de suas músicas, enquanto discutíamos sobre o recente conflito Drake-Kendrick Lamar. Esta conversa levou a ouvirmos "*Not Like Us*" de Kendrick Lamar, trazendo uma incandescente sinergia destes jovens negros fãs de hip-hop e descendentes de ex-colônias desta Terrinha que agora nos acolhe. Como se a nossa dança e cantos de "*they not like us*" [eles não são como nós] fossem um grito de guerra simbólico face à opressão racial que passamos por conta da herança de um passado colonial.



Fig. 6. Dois *Montaditos*
Foto por Lucas Novais (2024)

Após algumas músicas e cervejas, acabou-se a bateria da caixinha/coluna de som de K., fato que o deixou "*bué sad, man. Se não estou a ouvir música alta, chateio-me, não gosto de silêncio, 'tás a ver?*". Eu, já cansado e com algumas cervejas na mente, liguei o instinto de sobrevivência paulistano e pensava comigo mesmo: "*será que eu deveria estar aqui na rua até agora? Eu vim até com o passaporte, e se me acontecesse alguma coisa? Esse menino aqui até parece comigo, tem a pele clara e um black power como eu, ele poderia usar o meu passaporte despercebido...*" – chacoalho as paranoias de imigrante "terceiro-mundista" e relembro-me de que o nível de segurança daqui é bastante diferente da minha São Paulo, onde o perigo pode estar presente em qualquer esquina. Enquanto eu assim pensava, K. me contava um pouco de sua vida, citando que era "*bué de esperto, man. Tenho até o 12º ano já, 'tás a ver?*" – adicionando uma pitada de sal à ferida moral que eu já sentia por, mesmo que brevemente, achar que ele pudesse querer algo com meu passaporte brasileiro.

Desde esse dia, encontrei K. apenas 2 vezes, acompanhando-o somente pelo Instagram, onde regularmente posta fotos com todo o "*drip*" [vestimenta] de um rapper, mas que curiosamente nunca mostra o rosto (todas as fotos são olhando para baixo). Já o S., pude encontrar mais algumas vezes, mas sempre de passagem na rua e cuja conversa dificilmente passa de um "*e aí irmão? 'Tás fixe?*". Outrossim, uma dúvida ficava em minha mente: "aqui na Terrinha, será que eu serei mais bem recebido por imigrantes do que pelos portugueses? Afinal, como diria o Kendrick: "*eles não são como nós*" – e enquanto eu lembrava da dança com meus "primos" da mama África, também me vinha à mente, paralelamente, o sumiço do sorriso da caixa portuguesa.

Referências

Fernandes, D., Peixotto, J., & Oltramari, A. P. (2021). A quarta onda da imigração brasileira em Portugal: uma história breve. *RELAP – Revista Latinoamericana de Población, 15*(29), 34-63. http://doi.org/10.31406/relap2021.v15.i2.n29.2

Heidegger, M. (2009). *Introdução à filosofia*. WMF Martins Fontes.

Nietzsche, F. (2006). *Assim falava Zaratustra* (C. Mioranza, Trad.). Escala Educacional.

Pereira, A. C. R. (2019). *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. Tese de doutoramento, Universidade do Minho, Braga. https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/65858

Rattner, J. (2024, Setembro 14). "É estar no Brasil. Isso é o que eu mais escuto aqui" — como foi a festa em Braga. *Público Brasil*. https://www.publico.pt/2024/09/14/publico-brasil/noticia/estar-brasil-escuto-aqui-festa-braga-2104174

Varsóvia I: A biblioteca-jardim, na ótica benjaminiana

Helena Pires & Cynthia Luderer, dezembro de 2024



Fig. 1. Entrada da Biblioteca-Jardim de Varsóvia
Foto por Cynthia Luderer (2024)

A descoberta da Biblioteca da cidade de Varsóvia é experienciada como um acontecimento verdadeiramente inesperado. Uma imagem ilustrativa de uma tal primeira impressão é-nos dada pel' *O jardim dos caminhos que se bifurcam*, que aqui nos serve de preâmbulo, para evocar a biblioteca-jardim de Borges, esse espaço-tempo alegórico que se liga com diversos passados-futuros imaginantes:

> *O húmido caminho ziguezagueava como os da minha infância. Chegámos a uma biblioteca de livros orientais e ocidentais. Reconheci, encadernados a seda amarela, alguns tomos manuscritos da Enciclopédia Perdida que dirigiu o terceiro imperador da Dinastia Luminosa e que nunca foi dada ao prelo. O disco do gramafone rodava junto de uma fénix de bronze. Lembro-me também de um jarrão da família rosa e de outro, anterior de muitos séculos, dessa cor azul que os nossos artífices copiaram dos oleiros da Pérsia...* (Borges, 1995/2017, p. 129).

Entrar na biblioteca de Varsóvia não corresponde, em rigor, a transitar de um lugar exterior para outro interior, mas simplesmente a *passar* e a retermo-nos nessa mesma *passagem*. Limiar entre o oriente-ocidente, o passado-futuro, a Biblioteca que se descobre nas traseiras da Universidade é um edifício quase-transparente, intensamente sugestivo das ruas-galeria de que nos fala Benjamin (Coles, 1999), descrevendo a experiência da modernidade, nas metrópoles europeias, na transição do século XIX para o século XX. O vidro e o ferro dão corpo à estrutura da cúpula da Biblioteca, reportando à outrora descrita Galerie Colbert, e outras ruas-galeria, pela mão de Walter Benjamin (2006). Na rua, como nos sugere o autor, descobre-se, nestas passagens cobertas, um lugar de fruição e de passeio que convida à transformação do olhar sobre a paisagem urbana, composta de todo o tipo de estímulos e apelos:

> *A maioria das passagens foram construídas em Paris nos quinze anos que se seguiram a 1822. A primeira condição para o seu desenvolvimento foi o apogeu do comércio dos tecidos. Apareceram então os armazéns de novidades, os primeiros estabelecimentos que passaram a ter em permanência depósitos consideráveis de mercadorias. Estes são os precursores dos grandes armazéns (...) As passagens são centros para o comércio das mercadorias de luxo. Com vista ao seu desenvolvimento, a arte entra ao serviço do comércio. Os contemporâneos não deixam de as admirar. Durante muito tempo permaneceram como uma atração para os turistas. Um Guia ilustrado de Paris diz: "Estas passagens, recente invenção do luxo industrial, são corredores com tetos de vidro, com entablamentos de mármore que correm através dos blocos inteiros dos edifícios cujos proprietários se solidarizaram com este tipo de especulação. Dos dois lados da passagem, que recebe a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura". Foi nestas passagens que teve lugar pela primeira vez a iluminação a gaz* (Benjamin, 2006, pp. 11-12).

Também a biblioteca-jardim de Varsóvia se afigura como um micro-universo sensitivo, em particular um corpo híbrido que justapõe natureza-cultura, dentro da cidade. A aproximação faz-se, primeiramente, pela

imponente fachada exterior. A fachada do lado da rua Dobra tem um carácter monumental sob a forma de oito painéis (4 x7 m) encimados por um friso com a inscrição Biblioteka Uniwersytecka. Os painéis, que simbolizam páginas de livros, apresentam excertos de textos, com referências, culturais e musicais: a antiga Exposição polaca das virtudes de Jan Kochanowski, os antigos Romances do passado russo do início do século XII, o Fedro grego de Platão, o Livro árabe dos animais de Al-Jahiz, o Livro hebraico de Ezequiel, o Rig Veda sânscrito e duas notações: matemático-física e musical (do Estudo em si-bemol de Karol Szymanowski). A cor predominantemente verde antecipa a visão do jardim no telhado, em parte prenunciada pelos seus reflexos na vidraria contígua[1].

Lateralmente, deparamo-nos com uma dupla transição: da cidade para a passagem-átrio da biblioteca – onde se encontram comércios, um quiosque, uma banca de vendas na 'rua' interior, um alfarrabista e ainda jardins verticais (fazendo lembrar as criações originais de Patrick Blanc), tudo isto perfazendo uma mini-cidade às portas da Biblioteca – e desta para o interior-exterior da Biblioteca-jardim. Este átrio intermédio configura uma espécie de ante-câmara, meio escondida, literalmente designada, conforme website oficial «Passagem». Já aí, uma esmagadora escadaria, rumo à Biblioteca propriamente dita, aguarda-nos. Um equipamento de deteção de metais, semelhante aos dos aeroportos, e um guarda fardado, advertem-nos, com o seu linguajar em 'polonês', de que o acesso é sujeito a apertado escrutínio. Apesar de ser muito incomum encontrar em Varsóvia, nos serviços ou comércio, quem fale inglês, o que também ali se confirma, conseguimos perceber que se exige cartão de estudante ou algum tipo de documento que autorize a entrada. Exibindo o crachá do congresso na Universidade, a decorrer ali bem perto, percebe-se, em troca, um gesto do guarda, que dá luz verde para avançar. Um *roll-on* junto à sua secretária indicia um encontro de Oftalmologia (pelo que se consegue ler, em inglês) a ocorrer naquele dia, precisamente na Biblioteca. Arregalando os sentidos, qual formigas a avançar seguindo mimeticamente um carreiro de corpos que conquistam, assertivamente, a amplíssima escadaria, enfrentamos um livro aberto de bronze patinado com a inscrição Hinc Omnia. No topo das escadas que conduzem à sala de catálogos, erguem-se quatro colunas de betão com esculturas de Adam Myjak, representando eminentes filósofos polacos da Escola de Lvov-Varsóvia: Kazimierz Twardowski, Jan Łukasiewicz, Alfred Tarski e Stanislaw Leśniewski. Extratos de textos das suas obras decoram as colunas, revestindo-as[2]. Percebe-se, assim, no imediato, que a Biblioteca é uma passagem de um estado de olvidamento à reificação de uma

1. https://www.buw.uw.edu.pl/en/about-us/building-and-garden/
2. *Idem*

memória coletiva. Imaginar a Biblioteca de Alexandria, arquétipo da biblioteca universal, do ideal de armazenamento do conhecimento, e da fragilidade desse conhecimento, torna-se uma inevitabilidade.

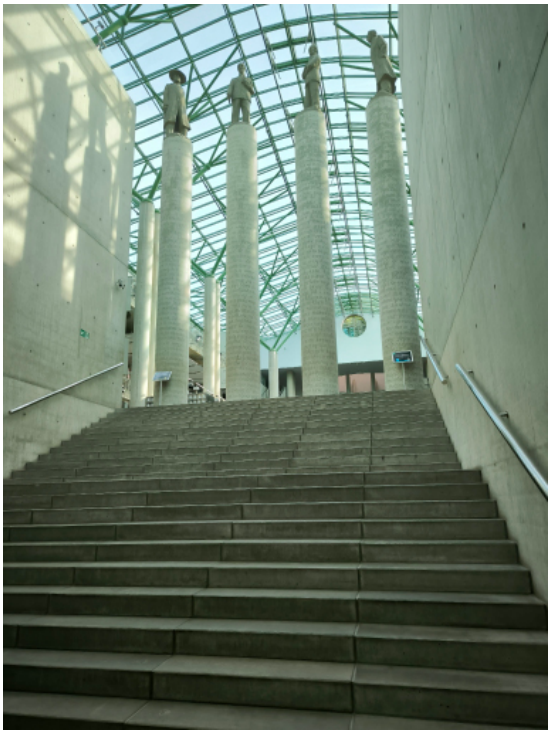


Fig. 2. Escadaria de acesso à Biblioteca-Jardim de Varsóvia
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 3. A "mini-cidade" da Biblioteca (A)
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 4. A "mini-cidade" da Biblioteca (B)
Foto por Cynthia Luderer (2024)

Já no piso superior, a estoica escalada inicial culmina numa ampla área multiusos onde se observam desde uns belíssimos móveis metálicos, ao estilo dos antigos ficheiros (embora recriados com um *design* moderno) que serviam para a meticulosa pesquisa dos arquivos dos livros, documentos ou outras publicações, que se imaginavam num gigantesco depósito, a uma área com prateleiras geometricamente alinhadas e intercaladas por mesas de estudo, as quais se estendem até às janelas ao fundo. Abundantes feixes de luz pintalgam a ambiência, não apagando completamente o tom solene que a generalizada quietude sugere. Observam-se ainda salas de estudo, semi-delimitadas por vidro. Por todo o lado, encontramos jovens, sozinhos e em grupo, ora lendo, ora sublinhando cadernos com o que parecem ser marcadores do tipo *Stabilo*. São amplos os espaços livres ou desocupados, parecendo ter sido desenhados simplesmente para dar lugar à respiração e ao vaguear tranquilo do corpo. Do mesmo modo, todo o edifício parece convidar a diferentes usos, a múltiplas formas de passar e de estar. Inesperadamente, deparamo-nos, por exemplo, com um conjunto de *puffs* no chão, acompanhados de mantas. Uma jovem, apesar da temperatura mais do que amena não o justificar, mostra-se enrolada num desses aconchegos, numa posição deitada e lendo descontraidamente um caderno de apontamentos, erguido ao alto, de baixo para cima. A inusitada imagem de uma confortável cama para cães ou gatos de estimação atravessa-nos a mente, suscitada por uma tal surpreendente e divertida visão. À medida que exploramos o edifício, vamo-nos apercebendo de que não estamos apenas numa biblioteca, mas num espaço verdadeiramente interior-exterior, em aproximação a uma estufa ou a um jardim de inverno. Subindo uma escada em caracol que nos proporciona uma sensação vertiginosa e amplia a visão, tanto de cima para baixo como o seu contrário, descobrimos os interstícios do magnífico jardim no telhado e a relação com o universo vegetal intensifica-se. No segundo andar, a casa de chá oriental é um dos ex-libris da biblioteca a destacar:

Um lugar especial é o *Chashitsu Kaian* – um pavilhão de chá tradicional japonês, doado em 2004 pela empresa *Kyoei Steel* ao Departamento de Estudos Japoneses e Coreanos da Faculdade de Estudos Orientais da Universidade de Varsóvia, e colocado no 2º piso da Biblioteca. Desenhado por Teruhito Iijima, o pavilhão e os seus arredores foram construídos com materiais naturais (madeira, bambu, papel, barro, pedra), tornando-se um exemplo, raro fora do Japão, da arquitetura tradicional deste país. No local, realizam-se aulas universitárias dedicadas à cultura japonesa, à cerimónia do chá, apresentações e *workshops* abertos de *chanoyu*[3].

3. https://www.buw.uw.edu.pl/en/about-us/building-and-garden/



Fig. 5. Ficheiros Metálicos (A)
Foto por Cynthia Luderer (2024)

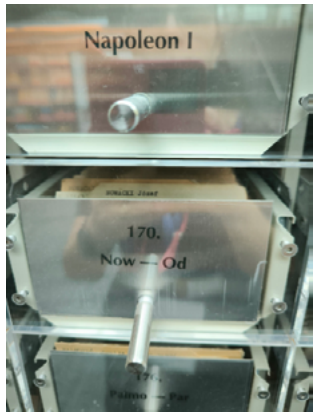


Fig. 6. Ficheiros Metálicos (B)
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 7. Cúpula da Biblioteca
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 8. *Puffs* aconchegantes
Foto por Cynthia Luderer (2024)

A cada passo, tropeçamos com a estatuária – abundante nos espaços públicos em Varsóvia – a coabitar com a natureza, evocando "os traços materiais da consciência interna, 'o inconsciente do sonho coletivo'" (Benjamin, 2006, p. 171). As referências da cultura europeia de Leste habitam de braço dado com abundantes signos da cultura oriental, e mesmo indiana, assinalada esta última pela presença do busto de Mahatma Gandhi. Percorrer a Biblioteca é, pois, testemunhar a possibilidade de leitura com o corpo inteiro de um espaço que se oferece ele mesmo como um livro aberto, materializado em cada detalhe arquitetónico. Somos surpreendidos a cada recanto e por todo o tipo de micro-detalhes, acompanhados pela impressão de que o rumo a seguir não é absolutamente pré-definido, em jeito de um passeio por "... um pequeno labirinto dentro do grande labirinto que é a cidade" (Benjamin, 2006, p. 171). Ao mesmo tempo, dificilmente escapamos ao carácter grandioso e monumental da cenografia, reforçado pela gigantesca escala da nave central do edifício, sugestivo das imagens

alegóricas imperialistas de outros tempos. A escada em caracol que simultaneamente nos atrai e intimida, disposta num dos cantos do palco principal, parece simbolizar na perfeição a impressão geral de vertigem que nos inscreve a meio caminho entre o passado e o futuro, a tradição e a modernidade, o inconsciente coletivo feito corpo, por um lado, e o sonho imaginante (Bachelard, 1960/1988), retemperador de um retorno à ideia universalizante de religação com a 'natureza', enquanto figura significante de uma tomada de consciência expansiva do humano, por outro.



Fig. 9. Escadaria em caracol de acesso ao jardim
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 10. Interior da
Biblioteca-Jardim de Varsóvia (A)
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 11. Interior da
Biblioteca-Jardim de Varsóvia (B)
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 12. Interior da Biblioteca-Jardim de Varsóvia (C)
Foto por Cynthia Luderer (2024)

Findamos a visita com o sentimento paradoxal de uma arrebatadora e melancólica experiência, tanto mais quanto esta nos empurra para trás e para a frente, deixando-nos fixadas num vaivém, na *passagem* ela mesma: a luz que atravessa o vidro indicia a antecipação de um futuro imaginado, figurado sob a forma de uma imagem-desejo que no interior-exterior da Biblioteca se faz visível.

Referências

Bachelard, G. (1960/1988). *A poética do devaneio*. Martins Fontes.

Benjamin, W. (2006). *Paris, capitale du XIX^e siecle*. Éditions Allia.

Borges, J. L. (1995/2017). O jardim dos caminhos que se bifurcam. In J. L. Borges, *Nova antologia pessoal* (pp. 122-137). Quetzal.

Rendell, J. (1999). Thresholds, passages and surfaces: touching, passing and seeing in the Burlington Arcade. In A. Coles (Ed.), *The optic of Walter Benjamin* (pp. 168-195). Black Dog Publishing Limited.

Varsóvia II: N(d)o topo, uma ode ao verde!

Cynthia Luderer, janeiro de 2024



Fig. 1. Paisagem vista do jardim superior (A)
Foto por Cynthia Luderer (2024)

Segundo Heller (2013), o verde acalma e, diante de um inquérito feito com alemães, constatou-se que, depois do azul, o verde apresentava-se como a cor mais preferida entre os sujeitos. No entanto, ao pensarmos nas cores como parte da cultura e sua respetiva dinâmica, pode-se inferir que esse inquérito possa não se enquadrar em nossos dias. Afinal, diferentemente dos seres não humanos, que levam as suas cores inscritas geneticamente, o humano desenvolveu habilidades e técnicas, passíveis para que possa se figurar com distintos tons e formas, quer guiado pela arte, quer por sua inspiração (Morin, 2005, p. 87). No mais, além dos ritos, mitos e religiões, temos no contemporâneo as forças das tendências, expostas/impostas pelo mercado, que se reprograma continuamente insuflando o consumo.

Ao que noto, os corpos verdes ainda não entraram de moda e essa escolha talvez possa ser justificada se buscarmos a teoria das cores defendida por Goethe, a qual foi rejeitada por falta de provas, assim como suas críticas à Newton. O literato defendia a teoria da formação das cores apoiando-se nas sensações e, para ele, em oposição ao vermelho está o verde, considerado como “modesto, e pequeno-burguês” (Heller,

2013, p. 449). Essa condição da cor por ele expressa é passível para refletir, inclusive para imaginar quais os grupos contemporâneos que estariam alinhados e interessados em se associar a essa cor. Ainda cabe pensar sobre a dilatada exploração do marketing em relação ao verde e a construção do greenwashing. Como essas campanhas interferem para anular o verde como representação ecológica? Será que o verde já alcançou o estado de significante vazio quando se trata da sustentabilidade?

No contexto do ambiente urbano contemporâneo, os rankings continuam a classificar o verde como motivo de júbilo para suas comunidades. Em relação à Varsóvia, o Essential Living (2024) a inseriu em 9ª lugar como uma das cidades europeias mais verdes. No índice dos tópicos elencados confere-se que seu ponto alto está nas seis florestas que apresenta. Quanto aos seus nove parques e jardins referidos na concorrência, eles não chegam à metade dos que possui Paris, a campeã da lista. Nada é dito a respeito sobre os jardins verticais ou suspensos, mas, o pouco que vi dessa cidade, em especial, no jardim que cobre a Biblioteca da Universidade de Varsóvia, creio que essa rara joia verde mereceria ser um exemplo de referência nos rankings, e ser referida como vermelha, "o rei das cores" (Heller, 2013, p. 449), se nos apoiássemos na teoria das cores defendida por Goethe!

As palavras e imagens aqui expressas pouco alcançam essa notável representação ecológica, pois, além de sua bela composição paisagística, amparada na diversidade de árvores, arbustos, flores e gramíneas, trata-se de um jardim que apresenta soluções integradas, contribuindo para manter a temperatura do ambiente interno da Biblioteca e manejar as suas águas pluviais. Estar no topo desse edifício é perceber os modelos que beneficiam a biodiversidade, e, explicitamente, é estar mais perto do céu, quer por conferir a materialização de ideias ecológicas, que foram ali exequíveis quer, por certo, por ganhar instantes preciosos, afastados do asfalto e da dinâmica acinzentada que, comumente, rodeiam e corroem a urbanidade.

Esse jardim não é secreto, mas inspira essa sensação, pois, para lá chegar os caminhos foram levemente tortuosos. O *Polish* estava longe de ser o meu domínio, tanto quanto o inglês para os seguranças da Biblioteca, mas a linguagem, engrenagem motora que nos constitui como ser, se sobrepôs nessa tênue relação e vontade de lá chegar. Os gestos, cruzados com o olhar de agradecimento, valeram mais que palavras. Me disseram uma vez: só não se comunica quando o outro não quer e, naquele ambiente, diferente do aeroporto, por exemplo, a atmosfera esverdeada contribuía e convidava à interação.



Fig. 2. Paisagem vista do jardim superior (B)
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 3. Paisagem vista do jardim superior (C)
Foto por Cynthia Luderer (2024)

Os passos do segurança foram a senha para eu chegar ao elevador. Subimos. Quando a porta daquela câmara escura se abriu fui capturada pelo flash da luz natural. Bastaram dois passos para começar a perceber os contornos daquele fascinante e curioso jardim. Afinal, essa espacialidade pode ser entendida pela lente da heterotopia, defendida por Foucault (2013). É um contra espaço, uma utopia realizada, concretizada e situada no real. Como tal, também expõe as incompatibilidades. Custou-me digerir que há indivíduos que ali vão e largam para fora das lixeiras seus restos. E justo embalagens de fastfood vinculadas às grandes marcas globais.



Fig. 4. Lixos e marcas globais (A)
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 5. Lixos e marcas globais (B)
Foto por Cynthia Luderer (2024)

No todo, foi um encontro com um espaço que permite se isolar do solo e de seu entorno, garantindo uma exposição a um ambiente singular, que nos leva à contemplação do tempo de Kairós, pois ali temos marcado as passagens de cada uma das quatro estações. A luz dada às imagens captadas era matutina do final do verão, quando o verde ainda era incisivo e sobrepunha-se sobre os textos culturais ali implantados, como uma ponte de aço, ligando dois pontos do jardim, que a luz do sol resplandecia o seu tom prateado. As esculturas dos quatro intelectuais, inseridos sobre as pilastras postas no interior da Biblioteca, podiam ser vistos dali. A armação com vidro ali exposta permitia espreitar essa

cena de cima, como um anjo no céu a observar o que se passava na vida terrena. Contornada por uma moldura de ferro pintada em verde, essa estrutura, semelhante a um basculante, dava luz para o interior da Biblioteca e, para os que circulavam no jardim, se abria como um campo de visão para os que ali se deleitavam. Esse ornato remete aos materiais explorados por Baudrillard (1969), como o vidro, um icônico modelo que, além de isolar e proteger um ambiente, permite, por sua transparência, vermos o seu interior. Por sua vez, são as estruturas prateadas e o vidro em tom esverdeado as estrelas que endossam essa arquitetura. Nesse sentido, há outros (en)cantos com esses materiais no jardim que se conectam com a Biblioteca, como uma grande cúpula de vidro que, na parte interna, emerge como uma claraboia e, no exterior, ela é surpreendentemente envolvida por uma armação de graminhas a abençoá-la, protegendo-a.



Fig. 6. Cúpula de vidro coberta (A)
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 7. Cúpula de vidro coberta (B)
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 8. Interior da biblioteca visto de fora
Foto por Cynthia Luderer (2024)

Nesse jardim, podemos exercitar três dimensões visuais: uma míope, centrando-nos no coletivo de verdes e armações ali instalados, ou mirar ao longe, vendo no horizonte um coletivo de edifícios emblemáticos da cidade. A terceira lente é a do real, pois está relacionada às bordas limitadoras do jardim. Com essa visão vemos os painéis solares no entorno e os terraços dos edifícios vizinhos, instalados do outro lado da rua, incluindo o próprio jardim no topo do edifício da Universidade, de onde vi este, que então visitava.

Há outros cantos a explorar, como um platô de alumínio, com uma luneta, para de lá apreciar as margens do rio Vístula, que divide a cidade. Bem próximo desse canto, surgem duas longas escadarias, que se não fossem seus degraus, seria um divertido tobogã para escorregarmos e chegar mais rapidamente ao parque que se apresenta como um contínuo desse jardim suspenso, mas no solo. Ali se encontram outros labirintos, outras propostas, mais longe do céu, que é azul, e não verde.



Fig. 9. Outros cantos a explorar
Foto por Cynthia Luderer (2024)

Por sua vez, quanto à questão de saber se o verde já alcançou o estado de significante vazio quando se trata da sustentabilidade, penso que estamos a atingir essa condição. Mas quanto mais é feito nesse sentido, mais precisaremos de jardins como esses, para lá recarregarmos nossas forças apoiadas em Goethe, ou seja, significando a nós próprios como modestos verdes.



Fig. 10. Dimensão Visual I: Míope
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 11. Dimensão Visual II: Mirar ao longe
Foto por Cynthia Luderer (2024)



Fig. 12. Dimensão Visual III: O Real
Foto por Cynthia Luderer (2024)

Referências

Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.

Essential Living (2023, 31 de maio). *The greenest cities in Europe*. https://www.essentialliving.co.uk/blogs-insights/the-greenest-cities-in-europe/

Foucault, M. (2013). *O corpo utópico: As heterotopias*. N-1 Edições.

Heller, E. (2014). *A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão*. Editora Garamond.

Morin, E. (1991). *O paradigma perdido: A natureza humana*. 5ª ed. Publicações Europa-América.

A vertigem da borboleta

Teresa Lima, março de 2025



Fig. 1. Vertigem da Borboleta
Foto por Teresa Lima (2025)

Registo de sensações no Parque Central da Asprela, no Porto

No parque, a borboleta precipitou-se no abismo. Este foi apenas um acontecimento entre outros, que presenciei no bosque espraiado no meio de templos do saber científico. A passagem que, diariamente, faço na hora do almoço, no Parque Central da Asprela, no Porto, é um abraço mágico.

O parque era um baldio incaracterístico, que valorizou a paisagem do lugar, em maio de 2022. As suas revelações secretas estão para lá das evidências cientificamente elaboradas. O primeiro dos sucedidos foi o ebó. Na pressa do caminho, lá estavam dois côcos frescos e uma tigela de arroz, debaixo de um carvalho tenro. Foi um convite do parque, que me passou a acolher, desde então. Durante dias a fio, fotografei a oferenda e agradecia a sua presença pagã. Ameaçado pela chuva, vento, frio, máquinas de aparar relva, o ebó foi resistindo. De oferta fresca virou ruína, meio comido pelos animais, já escuro de fungos. Até que desapareceu. Guardaria desejos de amor? Puro agradecimento aos orixás? Encruzilhada cifrada. Aceitei intimamente a sua interpelação

e fiz do ebó a minha retribuição. Não fora mais, ao parque que se ia transmutando silenciosamente a cada dia.



Fig. 2. Oferenda
Foto por Teresa Lima (2025)

Ao longo do tempo, o parque foi destapando o seu temperamento. Comecei por atravessá-lo nos inícios do Outono, quando o ar ainda é cálido. Nas primeiras chuvas, mostrou que o bucolismo é superficial. Grandes galhos tombados. Assim desalinhado, não perdeu a dignidade, antes a reforçou. E, no entretanto, passei a levantar a cabeça para as copas balançantes. Conhecendo-o, até certo ponto, pelas suas margens, contornando pelo lado da rua Alfredo Allen (em direção ao Campus S. João) e regressando pela Rua Júlio Amaral de Carvalho, junto ao IPATIMUP, entrei no miolo, um dia. O parque apresentava-se completamente indiferente, compenetrado nos troncos velhos tombados, no regato e na tagarelice da pausa do almoço. O seu descaso descentrou-me.

Referi sucedidos. Seguem eles. Escondidos pelas árvores, namorados namoram. Um homem adensa-se nas entranhas do parque, calcando folhas secas e escondendo-se por baixo da ponte. Veio-me um temor

de tempos idos. O quotidiano do parque não lhe rouba a poesia. Mesmo quando é arranjado (podas, remoção de lixo, folhas e lama) a sua irreverência sobrepõe-se.



Fig. 3. O Parque (A)
Foto por Teresa Lima (2025)



Fig. 4. O Parque (B)
Foto por Teresa Lima (2025)



Fig. 5. O Parque (C)
Foto por Teresa Lima (2025)



Fig. 6. O Parque (D)
Foto por Teresa Lima (2025)

Desvio o olhar das copas para o chão. De lá surge o aroma de hortelã silvestre. Poças de água e buracos de toupeira. Nunca senti o parque o mesmo. Há um regato e pequenas pontes, pedras a marcar caminho. Estende-se todo em nuances de verde ao sol e ganha textura na humidade.

Em dia de chuva torrencial, o ribeiro engrossou. Ao descer as escadas de acesso ao parque, nem queria acreditar que era dele o barulho feroz, avião a levantar voo. As águas, jorrando de cima, brotando do chão,

expelindo-se nas folhas, tomavam conta de tudo. Com as referências habituais engolidas pelo dilúvio, a transmutação do parque tornou-o esplendorosamente belo e solitário.



Fig. 7. O Dilúvio (A)
Foto por Teresa Lima (2025)



Fig. 8. O Dilúvio (B)
Foto por Teresa Lima (2025)

Rebeldia à parte, nos dias serenos o parque é pisado por dezenas de humanos. É pretexto para corrida ou para caminhada. A sua imperfeição é salvífica, no meio de tantas certezas e descobertas, dor e vidas promissoras.

Cadernos do movimento contemporâneo europeu (leis fundamentais e dogmas absurdos)

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Hannover
Foto por Carlos Norton

Nesta série de micro-ensaios visuais, sonoros e literários, Carlos Norton nos convida a realizar uma variedade de viagens e movimentos, destacando dinâmicas das cidades e do quotidiano presentes nos diferentes trajetos realizados, entre leis fundamentais da física e dogmas absurdos do dia-a-dia.

Os Cadernos do Movimento Contemporâneo Europeu (Leis Fundamentais e Dogmas Absurdos) são um compilado de 18 movimentos, divididos em 5 cadernos, em que cada micro-ensaio contém 1 foto, 1 texto e 1 arquivo de áudio.

PARTE I: Leis fundamentais dos movimentos transfronteiriços cinéticos e potenciais

Introdução: física e poesia

Teresa Lima, novembro de 2024

Os Cadernos do Movimento Contemporâneo Europeu (Leis Fundamentais e Dogmas Absurdos) de Carlos Norton salvam a minha avaliação das maçadoras aulas de Física de tempos passados. Afinal, pode haver poesia nas leis universais, sobretudo quando as assumimos como dogmas absurdos!

É minha tarefa introduzir mais um dos magníficos exercícios sonoros, visuais e literários de Norton e tentarei fazê-lo reproduzindo o tom divagante com que passeei pelos seus textos, imagens e sons, o que, aliás, corresponde ao Movimento 11, relativo ao Dogma do Movimento Deambulante.

Por norma, os sons de Carlos Norton transportam-me ao cálido Algarve. Mesmo a sua voz em cima do telhado, numa das vezes em que acertávamos o que seriam estes ensaios do Movimento, me levou de imediato para a amplitude do horizonte algarvio. Monchique. Movimento 18, a propósito, Dogma do Movimento Intelectual Imaginativo, já que o que conheço de Monchique é nada, uma passagem apressada de carro pelo interior, a pensar no movimento do mar. O mar! Que classifico, sem hesitação, no Dogma do Movimento Contemplativo Momentâneo. Fecho os olhos e deixo-me embalar pelas ondas. Ouvidos submersos: som da água. Julgo ouvir a minha respiração: entra o ar, sobe a onda; sai o ar, baixa a onda. Corpo na areia: a cadência da água, já fora de mim, a bater na praia (ação, reação?) e os sons que passam, sem se deterem, vozes, passos, gargalhadas. O sol em chapa. Consigo ver a transparência das veias das pálpebras. Ausência.

A transitoriedade da vida nos comboios. Cheira a óleo. Chega, parte. "Coisas que ficaram muito tempo por dizer", canta Milton (1972). O cheiro do óleo nos carris, a máquina de ferro. Vez houve em que viajava de comboio e parecia-me estar parada, enquanto a paisagem corria. Eu limitava-me a ficar estagnada, deixando o tempo traçar as suas razões. Movimento Intelectual Introspetivo? Calha que me encontrei, no calor de julho, com Carlos Norton numa confeitaria que é posto observacional bi-semanal. Norton carrega o seu quotidiano criativo em ebulição e eu distraio-me do meu ritual de observação, deslocando-me, por momentos

e possivelmente, para o estatuto de observada. Nesta confeitaria, há toda a espécie de movimentos pendulares (Dogma do Movimento Caótico Linear), que as meninas que tomam conta do espaço absorvem e registam. M. pede um Licor Beirão e um café para aguentar o calor e a velhinha que flagro na casa de banho com as calças em baixo, diz-me que não me incomode, que vá lavando as mãos enquanto se arranja. O Porto.

Quero muito referir os barcos, que neste ensaio também comparecem à chamada. Ir para fora de pé e voltar ao cais, "Tenho o caminho que sempre quis": Milton, de novo (1972). E este vai e vem tanto pode gerar Movimentos Transfronteiriços Cinéticos de aproximação como de afastamento. O barco, o comboio, os transportes coletivos, libertam-nos da nossa necessidade de ação. Nada a fazer, a não ser sermos guiados para um destino, mesmo que tenhamos sido nós a escolhê-lo.

Penso no quanto de todos nós se compõe de Movimentos Inexistentes, que às vezes nos causam cansaço e tantas outras certezas acolhedoras. A correr bem, a infância é uma soma de movimentos inexistentes, que não questionamos, a não ser quando desaparecem. As pessoas, digo. E os lugares imaginários, que reinventamos continuamente.

Não posso deixar esquecido o Dogma do Movimento Intelectual Criativo e, em especial, a Biblioteca. A imobilidade física das centenas de livros pousados em estantes produz um efeito, a um tempo calmante e trepidante. "Podemos amá-los do amor tátil" (Veloso, 1997). Livros existem para nos inquietar. Parados, na praia (por exemplo), a ler, saltamos para outro universo. E acabo de inventar um outro Dogma Absurdo, o do Movimento Transcendente. Os livros que passam das estantes para mãos (urgentes, curiosas, aflitas) cumprem o mito da Babel e, mais prosaicamente, perpetuam o movimento registador de Zenodotus, que tratou de fazer com que livros não fossem enigmas arrumados, mas portais de acesso ao conhecimento. Falando em movimento, retenho um exercício que pratico ocasionalmente: a observação de pés, na multidão. Não vemos corpos, não vemos expressões, não temos qualquer pista sobre aquelas vidas. Apenas somos guiados pelos sinais visuais de pés: apressados, confortáveis, pousando no chão por inteiro a planta do pé, saltitando, com dores, com saúde.

Fecho com *Perfect Days*, de Wim Wenders (2023), e os movimentos pendulares de um personagem cuja missão era captar as oscilações impercetíveis das árvores. Será que tudo é sempre igual, ainda que aleatório, ou haverá alguma revelação a pedir para ser descoberta?

Perdão, esquecia-me de referir o meu preferido: Movimento Pedonal Divergente. Mas peço a permissão do autor para deslocar este Dogma Absurdo do lugar de Game Boy, para o de ponto de fuga. Mania de praticar o avesso. Passo a ilustrar: não pôr o pé fora de casa ao domingo à tarde ou fazê-lo ao final do dia, em sentido contrário ao regresso do lazer; preferir as ruas secundárias, que escondem segredos; sentir os restolhos dos movimentos pendulares, quando só restam os pombos a vasculhar o chão.

Referências

Borges, L., & Nascimento, M. (1972). *O Trem Azul*. EMI Records Brasil Ltda. https://www.youtube.com/watch?v=4b7xEYhOJQ4

Nascimento, M. (1972). *Cais*. EMI Records Brasil Ltda. https://www.youtube.com/watch?v=dtZVQGa9eDw

Veloso, C. (1997). *Livros*. Universal Music Ltda. https://www.youtube.com/watch?v=AkPozzLSrsM

Wenders, W. (Diretor). (2023). *Perfect Days* [Drama]. https://www.youtube.com/watch?v=QzZBbX5A1FA

Movimento 01: lei da inércia

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 01: lei da inércia
Foto por Carlos Norton (2019)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Primeira Lei: **Todo o corpo permanece no seu estado de repouso ou de movimento retilíneo e uniforme, desde que forças externas não atuem sobre ele (lei da inércia)**

O comboio abranda o movimento enquanto os passageiros recolhem bagagens, vestem agasalhos, alguns levantam-se. Outros esperam que a composição fique imobilizada. Nessa altura todos saem, é paragem terminal. A partir de aqui não há mais comboio, por isso muitos deles dirigem-se para o terminal de autocarros. Haparanda/Tornio é o nome desta dupla cidade no Norte da Suécia/Finlândia, cada qual no seu país, mas que se fundem mutuamente na paisagem e no rio que as atravessa desembocando no mar Báltico.

Mas há algo que as separa. O rio, o fuso horário, a língua, e a desconexão da ferrovia. Chega-se a Haparanda tanto do sul da Suécia, como do norte, da Lapónia, seja sueca ou norueguesa. Mas para avançar pela Finlândia, a partir de Tornio, é necessário percorrer 20 km até Kemi, onde apenas aí é possível seguir viagem de comboio.

São milhares os quilómetros de ferrovia espalhados pelos dois países e, no entanto, estão desligados por escassos 20 kms. Nem sempre foi assim, mas algum declínio no século passado motivou o encerramento do troço, que até já foi maior na parte sueca, recuperada e reaberta apenas recentemente. Mas do lado finlandês, nada. Países estados-membros da União Europeia, que colaboram em todas as vertentes, e desligados de comboio por 20 km.

Ainda mais curioso, já que a ferrovia existe e é utilizada, mas apenas para comboios de mercadorias.

Exemplo idêntico de desconexão, existe entre Algarve e Andaluzia, onde Portugal tem comboio até Vila Real de Santo António, mas Espanha, apenas a partir de Huelva. Também desligados por uns escassos 40 km.

Ficha Técnica

Movimento 01

Som gravado com Zoom H4n

Sala de espera da estação de comboios de Kemi, Finlândia

24 de outubro de 2019, 07:00

Movimento 02: lei fundamental da dinâmica

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 02: lei fundamental da dinâmica
Foto por Carlos Norton (2019)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Segunda Lei: **A variação do movimento é proporcional à ação das forças que o movem e produz-se na direção da força que atua (lei fundamental da dinâmica)**

O comboio fecha as portas, cheio de pessoas com ar indiferente. Uns de olhos em telemóveis, outros em livros, alguns de olhos fechados, outros de olhar vago. Alguns conversam. A viagem dura cerca de meia hora, com algumas estações pelo meio. A um certo momento, uma ponte sobre as águas geladas do Báltico, até que de forma subtil, o comboio mergulha no mar, emergindo uns minutos depois de forma tranquila do outro lado. As portas abrem-se, as pessoas saem. A curta viagem em tudo se assemelha a um percurso suburbano, feito diariamente, rotineiramente, até levianamente. Mas é uma viagem internacional. Um trajeto de comboio que liga a capital dinamarquesa à vizinha cidade sueca de Malmö. Dois países com bandeira, língua, moeda, e tradições diferentes, mas totalmente unidos pela facilidade de transporte, num percurso que inclui a travessia numa inusitada obra de engenharia, a ponte/túnel "Øresundsbroen" ou "Öresundsbron", consoante a margem.

A facilidade do trajeto, e a forma tão digna como a ponte/túnel venceu a barreira geográfica natural, faz sentir que não há aqui qualquer fronteira. Que o movimento é natural e genuíno.

Ficha Técnica

Movimento 02

Som gravado com Zoom H4n

Comboio em andamento entre Copenhaga e Malmö, Dinamarca/Suécia

20 outubro 2019, 17:10

Movimento 03: lei da acção e reacção

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 03: lei da acção e reacção
Foto por: Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Terceira Lei: **A ação é sempre igual à reação, ou a ação de dois corpos, um sobre o outro, é constantemente igual, mas de sentidos opostos, isto é para cada ação existe uma reação igual e oposta (lei da acção e reacção)**

O comboio é modesto. O que significa que tem uns anos, sendo minimalista no conforto, permite abrir janelas, e tem bancos corridos. Leva pouca gente, vai parando de quando em quando, aliás, cada vez que um pequeno aglomerado de casas justifica a estação. Cada vez mais perto do destino, cada vez menos gente dentro da automotora. Só ficam os que vão atravessar a fronteira, e esses contam-se pelos dedos de uma mão. Beli Manastir é uma cidade croata, colada à fronteira com a Hungria. Os movimentos na estação ferroviária lembram brincadeiras infantis. Toca e foge. O comboio que vem da Hungria, pára ali. Despeja e regressa a casa. Nem se demora muito. Na linha ao lado está outro comboio, de outra cor, para mostrar que é croata. Esse seguirá pouco depois, Croácia adentro. Irá voltar, para despejar outros passageiros, acenar ao comboio estrangeiro e partir novamente.

Várias vezes ao dia, dia após dia, os dois comboios afastam-se e aproximam-se, neste jogo de movimentos repetitivos, sem nunca se tocarem. Apenas um aceno, um olhar cúmplice.

Ficha Técnica

Movimento 03

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Comboio em andamento entre Pécs e Beli Manastir, Hungria/Croácia

18 de julho de 2023, 19:45

PARTE II: Dogmas absurdos (cadernos I-V)

Caderno I – Movimentos inexistentes

Movimento 04: dogma do movimento mecânico horário

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 04: dogma do movimento mecânico horário
Foto por Carlos Norton (2023)
Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 04: **Todas as forças são dependentes e variáveis em função de um movimento regular e regulador (dogma do movimento mecânico horário)**

Lá de cima da torre, incansavelmente, nunca pára. Nunca descansa. A um ritmo estupidamente monótono, toda a sua vida é desenrolada pelo movimento constante que o faz mexer. Apenas de meses em meses, ou às vezes mais, e passa-se um ano inteiro, alguém tem que lhe dar um pequeno empurrão, para acertar o passo. Mas é tudo. De resto, tanto faz ser dia, noite, chuva, vento, eclipse solar, dia de greve na escola, luto nacional, santos populares. Não pára, sempre com o mesmo ritmo, aquele absolutamente rígido ritmo. Na verdade ri-se, porque lá em baixo, as pessoas mudam constantemente de ritmo cada vez que olham para ele. Aí sente a importância que tem. É por olharem para ele,

que os fluxos e ritmos lá em baixo são coordenados. Como se ele é que regesse e mandasse em toda a gente. E ele sente-se tão importante. Mas não deixa que isso lhe suba aos ponteiros. Não pode perder o ritmo.

Ficha Técnica

Movimento 04

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Aldeia Histórica de Monsanto

10 de dezembro de 2023, 10:00

Movimento 05: dogma do movimento não-aparente dos pequenos aglomerados

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 05: dogma do movimento não-aparente dos pequenos aglomerados
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 05: **A soma das forças é inversamente proporcional à área onde são aplicadas (dogma do movimento não-aparente dos pequenos aglomerados)**

Chegam de férias, vindos lá da Cidade Grande. Uns apenas por uns dias, outros demoram-se mais, ficam às vezes 2 ou 3 semanas. Todos procuram o mesmo, o descanso. Muitos pensam que deveriam dar um novo rumo às suas vidas. Porque não mudarem-se para uma aldeia como aquela? Tudo tão tranquilo, seria uma vida tão mais sossegada.
Enquanto abrem as malas com essa dúvida no pensamento, e espalham objetos pessoais em cima da mesa e da cama, lá fora os habitantes trabalham sem parar, cuidando das casas, dos campos de cultivo, dos animais, das máquinas agrícolas, da preparação dos abrigos para a chuva que aí vem, de planear a ida à cidade para passar nos correios que ficam a 15 kms, e aproveitar para um desvio porque têm que ir ao banco e no regresso outro desvio para passar na cooperativa agrícola

para reforçar as alfaias que, por falar nisso, é necessário rachar lenha e proteger as rações, que anda aí muito rato, e tentar vedar a janela da casa do fundo, para não fazer mais estragos, arranjar a válvula da torneira do tanque de rega, e ver se o motor da moto-enxada já trabalha, quando chegar o novo filtro de ar, e esta noite temos que fazer pão, que chegaram hóspedes, uma família que vem por 4 dias. Vêm lá da Cidade Grande.

Os hóspedes temporários, nas suas férias merecidas, já que vivem permanentemente na enorme canseira da vida na Cidade Grande, olham pela janela, lá para fora, para os campos e as pequenas casas rurais e pensam, "andamos sempre a correr e em esforço e movimento lá na cidade. Que tranquilidade, que vida sossegada tem esta gente".

Ficha Técnica

Movimento 05

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Loppiedo, Podenzana, Itália

7 de setembro de 2022, 09:45

Movimento 06: dogma do movimento da inércia transportada

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 06: dogma do movimento da inércia transportada
Foto por Carlos Norton (2022)
Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 06: **A partir de uma determinada distância, quanto maior o valor, menor o esforço aplicado no movimento (dogma do movimento da inércia transportada)**

Saiu de casa mesmo à hora planeada, com as chaves do carro na mão. Ligou o rádio, para não ir sozinha no carro, e meteu pela pequena estrada que leva à vila. Cruzou-se com o vizinho que regressava de bicicleta (foi de certeza beber um copito ao Café Central), acenou-lhe. 20 minutos depois, atravessava a vila (ainda teve tempo de encostar, quando viu a prima a caminhar, para lhe dar um recado) e no largo meteu pela esquerda. Só mais um quarto de hora e estaria na estrada nacional. A partir daí, 45 minutos em velocidade constante, rádio mais alto, que estavam a dar músicas portuguesas dos anos 80. Saída à direita, aqui a estrada é mais chata, umas quantas curvas, mas já as conhece de cor, por isso faz em pouco mais de meia hora. Na bifurcação, já aparece indicado para a esquerda o "Aeroporto". Menos de meia hora depois

estaciona junto às bombas, que assim é mais fácil e escusa de pagar quase 4 euros de estacionamento. Também, fica só a uns 10 minutos a pé da zona de chegadas. Quando entra olha para o painel. O avião vem com 55 minutos de atraso. Passado esse tempo e mais um pouco com a espera para a recolha da bagagem, ele apareceu, com a mala de rodas puxada atrás dele, e faz-lhe um sorriso. "Que tal de viagem, correu bem? Vens bem disposto?". Ele fez um ar esbaforido e entediado. "Venho estourado. Duas horas enfiado no raio do avião!".

Ficha Técnica

Movimento 06

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Ilha de São Miguel, dentro do avião

15 maio 2022, 20:00

PARTE II: Dogmas absurdos (cadernos I-V)

Caderno II – Movimentos sociais

Movimento 07: dogma do movimento social reivindicativo

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 07: dogma do movimento social reivindicativo
Foto por Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 07: **Todo o movimento inicial com capacidade de vencer a inércia e o atrito, provoca ondas de propagação em crescente intensidade (dogma do movimento social reivindicativo)**

8 de julho de 2023. O comboio para em Berlim e há tempo, antes da ligação para a Polónia, há bastante tempo para esticar as pernas e dar algum movimento pela cidade. Wim Wenders e as suas Asas do Desejo, provocam essa ânsia de ir até lá, até Siegessäule. Pelo caminho começa a ser bastante audível uma música techno, que vai ficando cada vez mais forte. Toda a alameda, desde as Portas de Brandenburg até à coluna da Victória, está inundada de gente. Milhares, dezenas de milhar, autocarros descapotáveis, dezenas, que são pistas de dança em movimento, com sistemas de som, que encharcam acusticamente a

multidão em redor. O desfile percorre a avenida, dá a volta na rotunda onde já não está Bruno Ganz, volta para trás, e retoma o percurso. Não há princípio nem fim, pois todo o espaço está ocupado pela multidão e pelos autocarros. À pergunta de um turista, do que se trata, a resposta é que é o evento Rave the Planet Parade, um desfile, estilo carnavalesco, em protesto, a reivindicar a dignidade da cena techno em Berlim, e do direito à igualdade dos géneros musicais. Milhares de pessoas, a exigir que a cena techno seja reconhecida. Um evento anual, que talvez pela demonstração de força, certamente contribuiu para que a 13 de março de 2024, a techno berlinense tenha sido oficialmente adicionada à lista de Património Imaterial Cultural da UNESCO. A união, claramente, fez a força.

Ficha Técnica

Movimento 07

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Rave The Planet Parade, Berlim

8 julho 2023, 15:00

Movimento 08: dogma do movimento social político

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 08: dogma do movimento social político
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 08: **Perante diversas forças aplicadas em simultâneo num determinado objeto, o movimento resultante nem sempre tem uma única direção (dogma do movimento social político)**

"Todo o movimento social político é independente das forças aplicadas em sufrágio".

São seis as mesas de voto. Cada uma tem 3 a 4 pessoas à espera para receberem o boletim. Ou seja, dentro das instalações adaptadas para acolher o sufrágio, estarão umas 20 pessoas para votar. Cá fora, ao ar livre, é possível contar umas 50. Votaram e ficaram por ali, a pairar, a confraternizar. De conversa amena, uns reencontros, umas combinações, uns desabafares sobre o estado do país, às vezes ouvem-se umas confissões sobre a intenção política. Também lá estão uns senhores a fazer sondagens, com tablets na mão. Mas na verdade, alguém que permanecesse no exterior durante todo o dia, poderia perceber pelo teor das conversas, quem iria ganhar as eleições. Mas

afinal não. À noite, à hora de jantar, são anunciados os resultados. Nada a ver com o que o povo dizia. Mas nem sempre o movimento, que a força da palavra aparenta, corresponde ao movimento da caneta, se isolado de outros olhares e ouvidos.

Ficha Técnica

Movimento 08

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Monchique, dia de eleições

30 janeiro 2022, 11:30

Movimento 09: dogma do movimento unilateral de salvaguarda de interesses

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 09: dogma do movimento unilateral de salvaguarda de interesses
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 09: **Em toda a barreira criada de forma unilateral não pode haver osmose e o movimento será sempre seletivo (dogma do movimento unilateral de salvaguarda de interesses)**

O táxi largou-os à porta do edifício. Entram, rebocando ruidosamente os seus *trolleys* e dirigem-se para a zona das partidas. A filha mais nova vai amuada, por não a terem deixado trazer o peluche. O irmão vai de auscultadores a ouvir música pop norte-americana, enquanto os pais procuram os bilhetes e a porta correta. Junto à janela olham para o cais, onde está o *ferryboat*. Tiram uma *selfie*. A expectativa de uma semana de férias em Marrocos, é grande. Camelos, desertos, chá, casas caiadas de azul, praias. Uma semana inteira a postarem fotos maravilhosas nas redes sociais. De fazer inveja a todos.

Do outro lado, a meros 20 kms, junto ao porto, os dois irmãos olham pela pequena janela vedada e observam os *ferrys* que atravessam o estreito.

Sonham, mas não muito. Sabem que é uma questão de dias até serem deportados para o seu país. E a Europa ali à vista.

Ficha Técnica

Movimento 09

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Terminal de Passageiros de Algeciras

3 outubro 2022, 16:35

PARTE II: Dogmas absurdos (cadernos I-V)

Caderno III – Movimentos urbanos

Movimento 10: dogma do movimento caótico linear

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 10: dogma do movimento caótico linear
Foto por Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 10: **No centro gravítico citadino, todo o movimento tende para o caos, de forma diretamente proporcional à intensidade do fluxo humano (dogma do movimento caótico linear)**

No largo em frente à estação de comboios pára um elétrico, que despeja 5 pessoas, e arranca de novo. As 5 pessoas caminham pelo passeio e entram na estação. Passam alguns carros. Um ou outro táxi larga mais alguns passageiros e a via para velocípedes é percorrida por diversas e diferentes pessoas. Existe uma certa tranquilidade e metodologia nos movimentos pedonais e automóveis. Não dura muito, aproxima-se a hora de ponta.

Nessa altura, a ânsia adicionada ao tráfego, atinge momentos de loucura.

Manobras ilegais, travessias arriscadas, buzinadelas, palavrões. Caos. Depois passa a hora de ponta e passa o caos. Nessa altura os pombos descem das estátuas e do telhado da estação e vêm ver o que ficou perdido no chão.

Ficha Técnica

Movimento 10

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Zagreb, exterior da Estação Ferroviária

19 julho 2023, 12:20

Movimento 11: dogma do movimento deambulante

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 11: dogma do movimento deambulante
Foto por Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 11: **A força do movimento em período neutro é divagante, não sendo regulada por qualquer lei mecânica (dogma do movimento deambulante)**

Existe sempre aquele momento onde não há obrigação. É o tempo de lazer, mas em movimento. Seja a passear na rua das lojas, à beira mar, ou no parque, o percurso é errante. Não estando pré-definido, é alvo de alterações sob qualquer pretexto. Um carrinho de bebé à frente, é só seguir pela outra rua. Uma pessoa indesejada ao fundo, meia volta.

É um estado de semi-sonolência coletiva, apenas importunado quando alguém com intenções diferentes surge no caminho. Alguém que está a trabalhar, ou com pressa, ou focado numa direção. Essa desestabilização é efémera. Provoca uma ligeira tensão, mas passando, tudo retoma ao alheamento geral de grupo.

Ficha Técnica

Movimento 11

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Parque Mirowski, Varsóvia

16 julho 2023, 20:10

Movimento 12: dogma do movimento contemplativo momentâneo

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 12: dogma do movimento contemplativo momentâneo
Foto por Carlos Norton (2024)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 12: **Em todo o movimento, existem períodos onde perante a ausência de forças externas é permitido o repouso dos corpos em movimento contínuo (dogma do movimento contemplativo momentâneo)**

Na azáfama da vida na urbe, por vezes alguns movimentos podem ser passivos e dar lugar a certos momentos contemplativos. É o caso dos transportes coletivos. Mesmo estando apinhados, ou com movimentos mais enérgicos, é sempre um momento onde se entra, e até à saída, que tem por norma um período definido, permite um estado de ausência. Permite observar o exterior, a paisagem, os outros passageiros, o visor do telemóvel, o livro, o interior das pálpebras. Pausa. Até chegar a paragem onde é para sair, pausa.

Ficha Técnica

Movimento 12

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Cacilheiro em viagem Trafaria-Belém

28 janeiro 2024, 09:10

PARTE II: Dogmas absurdos (cadernos I-V)

Caderno IV – Movimentos turísticos

Movimento 13: dogma do movimento pedonal convergente

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 13: dogma do movimento pedonal convergente
Foto por Carlos Norton (2023)
Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 13: **Em todo o movimento pedestre, os corpos atraem-se e a direção do movimento é democrática (dogma do movimento pedonal convergente)**

Centro da cidade, parte velha, histórica. Os turistas amontoam-se e percorrem as ruas como manadas. Entram em lojas de recordações, de postais, de ímanes. Repousam nas esplanadas de cafés, de restaurantes. Continuam as caminhadas, entre fotografias a tudo o que existe e pesquisas na internet. Mas seguem, vão andando pelas ruas, inundadas de gente. Há outras ruas que não têm ninguém, e ninguém sabe bem porquê, mas se não têm ninguém, é porque não haverá nada de interessante, por isso não vale a pena ir, mais vale seguir aquelas pessoas. A outra rua era completamente idêntica, mas não tinha ninguém.

Ficha Técnica

Movimento 13

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Centro Histórico de Tallinn

11 de julho de 2023, 11:00

Movimento 14: dogma do movimento pedonal divergente

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 14: dogma do movimento pedonal divergente
Foto por: Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 14: **O movimento aleatório de corpos independentes varia de forma exponencial com a densidade (dogma do movimento pedonal divergente)**

Naquelas zonas centrais há sempre uma enorme quantidade de turistas, que avançam devagar, param repentinamente para uma *selfie*, demoram-se a um canto qualquer ou no meio da via. Chegam de todas as ruelas que ali vão dar e cruzam-se. Com a multidão em movimento, não é possível seguir em linha reta. Também não faz mal, as pessoas vão andando conforme se desviam ou são desviadas, e o trajeto acaba por ser sinuoso, por vezes cómico. Tal qual jogo de consola dos anos 80, o objetivo é desviar dos objetos, neste caso, das pessoas, não tocar em ninguém, para não perder pontos.

Ficha Técnica

Movimento 14

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Ponte Tromostovje, Liubliana

19 julho 2023, 17:40

Movimento 15: dogma do movimento pedonal intermitente

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 15: dogma do movimento pedonal intermitente
Foto por Carlos Norton (2022)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 15: **Quanto mais intenso o movimento, mais dependente fica de pulsares, sendo a alternância de movimento e de repouso irregular (dogma do movimento pedonal intermitente)**

As ruas estão tranquilas, com pouco movimento. Umas crianças correm, um adulto grita com elas. Ao longe ouvem-se risos animados de um pequeno grupo na esplanada de um café. De cima, das varandas, chega a conversa de vizinhos, cada um na sua janela.

Mas há uma ligeira tensão, alguns andam em passo apressado. Nas lojas de conveniência, repõem rapidamente os stocks no frigorífico. Nas esplanadas limpam as mesas e os cinzeiros. Todos vão olhando para o relógio. Está quase na hora. O cruzeiro já atracou. Daqui a pouco serão 5 mil turistas a inundar as ruas durante 4 horas. Não será possível circular, ir a nenhuma loja ou café, e ninguém descansa. Daqui a 4 horas

tudo estará novamente como agora. Durante as 4 horas, 5 mil pessoas compraram *souvenirs*, postais, tiraram 25 mil fotografias, urinaram (nem sempre nos locais próprios), sorriram, e partiram. Mais logo, mais à tarde, virá outro navio de cruzeiro.

Ficha Técnica

Movimento 15

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Centro Histórico de Cádiz

4 outubro 2022, 13:20

PARTE II: Dogmas absurdos (cadernos I-V)

Caderno V – Movimentos intelectuais

Movimento 16: dogma do movimento intelectual criativo

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 16: dogma do movimento intelectual criativo
Foto por: Carlos Norton (2024)
Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 16: **Todo o objeto está em movimento, ainda que em imobilidade física, pois induz movimentos nos corpos circundantes (dogma do movimento intelectual criativo)**

Do outro lado do rio, avista-se um edifício de grandes dimensões, um pouco excêntrico, destacando-se na paisagem urbana, como que a tentar chamar a atenção. Aquela parte da cidade chama-se Pardaugava, o que significa para lá do Daugava (nome do rio que separa a cidade em duas metades, deixando ainda, pelo meio, algumas ilhas indecisas). O nome, *per si*, é um atestado de uma secundarização dessa margem oposta à zona mais antiga e nobre de Riga.

Em termos de volumetria, de um lado impõem-se edifícios históricos,

pelo meio, numa das ilhas, uma futurística antena de transmissões, e do outro lado (será sempre o "outro lado" mesmo para quem lá mora), um gigante de 11 andares, que na sua enorme massa alberga toda a cultura, história e imaginação de um povo.

A Biblioteca Nacional da Letónia, mudou-se recentemente (em 2014) para o volutuoso edifício conhecido por Castelo de Luz, e é um local de peregrinação aos livros e à literatura. No interior, bem no centro do piso térreo, é possível observar os vários patamares, ornamentados com milhares de livros atrás de vitrines, numa exposição devota que dá ao espaço uma áurea eclesiástica, como se ali o maior propósito fosse a veneração dos livros, enquanto entidade sagrada.

Este templo tem 5 milhões de livros, divididos pelos vários andares, pelas múltiplas salas. Seria necessário ler 13 livros por dia, ininterruptamente durante mais de 1000 anos, para alguém conhecer todo o seu conteúdo literário. Mas aqui reside uma das questões. Os livros repousados em prateleiras, fazem parte de um complexo movimento de um sistema perfeitamente vivo. A Biblioteca. Curiosamente, numa das muitas salas ao longo dos onze andares que albergam exposições, existe atualmente uma exposição inspirada na obra de Borges e no conceito de biblioteca viva, a partir da Biblioteca de Babel.

Uma biblioteca nunca pára, com entrada de novos títulos, baixa de outros, restauro dos mais fragilizados, e novas catalogações. A Biblioteca Nacional da Letónia também não pára, pois para além dos inúmeros leitores que se espalham pelos 11 andares, ainda acolhe quem decida ir ao 12º e 13º (sim, na verdade o edifício tem 13 andares) para no topo pontiagudo do edifício, desenhado por Gunnar Birkerts, apreciar toda a paisagem em redor, como Pardaugava, o rio, a velha Riga.

Uma pequena viagem no topo, incomparavelmente reduzida quando comparada com a viagem que cada uma das 5 milhões de lombadas nos pisos abaixo tem para oferecer. Ou não fosse um livro uma viagem plenamente carregada de movimento.

Ficha Técnica

Movimento 16

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Biblioteca Nacional da Letónia, Riga

18 julho 2024, 15:30

Movimento 17: dogma do movimento intelectual introspetivo

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 17: dogma do movimento intelectual introspetivo
Foto por: Carlos Norton (2023)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 17: **A relação entre repouso e movimento tem por vezes oscilações inversas no plano físico e mental (dogma do movimento intelectual introspetivo)**

O empregado de mesa vem à esplanada e serve o café e um bolo qualquer. Regressa ao interior depois de ter memorizado mais dois pedidos de outras mesas. Deverão ser cerca de 30 mesas, todas ocupadas, por pessoas, por ócio, por lazer, por comunicação. A ida ao café tem disto. Seja para residentes, turistas, estudantes, desempregados, reformados, artistas. O percurso até ao café é feito em movimento, seja com esforço, por ser a pé, de bicicleta ou trotinete, ou mesmo sem esforço, se de carro, mota ou transportes públicos, mas é sempre em movimento. Ali o corpo pausa. Descansa. Mas é precisamente aí que a mente tem mais movimento. Sejam as 3 turistas que verificam no mapa o que já viram da checklist de um guia de viagens, os 4 estudantes que discutem a Teoria do Movimento Contemporâneo Europeu, a senhora

que conta à sobrinha as patifarias do vizinho de cima, os namorados que discutem qual o filme que vão ver essa noite, ou o rapaz que escreve avidamente no seu caderno alguma poesia imaculada. É aqui que a atividade mental atinge um movimento bem mais forte do que lá fora, diluído no movimento da própria cidade.

Ficha Técnica

Movimento 17

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Esplanada do Cafe Wortner, Viena, Áustria

17 julho 2023, 11:55

Movimento 18: dogma do movimento intelectual imaginativo

Carlos Norton, novembro de 2024



Fig. 1. Movimento 18: dogma do movimento intelectual imaginativo
Foto por: Carlos Norton (2024)

Para uma experiência completa, podes aceder ao ficheiro de áudio aqui.

Movimento 18: **Todo o movimento aplicado num determinado momento é visível num tempo posterior (dogma do movimento intelectual imaginativo)**

Entram, circulam, ficam parados a observar e a admirar. Alguém sugere que o cubículo era onde guardavam os leões. Outros fingem que estão a lutar contra gladiadores. Há ainda uns que se sentam nas bancadas de pedra e ali ficam. As ruínas romanas de Mérida impressionam, e muito. Pelas dimensões, pelo estado em que ainda conseguimos visualizar o passado. Dois milénios de existência e é possível ver a marca deixada nas pedras, pelos movimentos repetidos vezes sem conta. Hoje não há movimento, a não ser o dos visitantes, lento e apreciador. Mas todo o movimento feito há 2 mil anos é ainda bem visível hoje. E essas marcas nas pedras, são bem a memória viva desses tempos longínquos.

Ficha Técnica

Movimento 18

Som gravado com binaurais Roland CS-10EM

Ruínas Romanas de Mérida

26 março 2024, 16:10

Contributos

Abílio Almeida é doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, com uma tese distinguida com Nota Máxima e Editor Associado da revista científica *Nature Humanities and Social Sciences Communications*, do grupo Springer Nature. Entre outros trabalhos científicos, é autor do livro *A Cultural History of Laughter* e *The Future of Television*, distribuídos globalmente pela Routledge. Na Passeio, Abílio Almeida reflete sobretudo sobre as dinâmicas sociais da cidade de Londres. O seu trabalho centra-se nas minorias e na forma como estas manifestam as suas emoções e relações sociais.
e-mail: abiliogomesalmeida@gmail.com

Ana "Muska" Castro, mais conhecida simplesmente como Ana Muska, nasceu em 1990 em Barcelos. Desde muito cedo interessou-se por arte, tendo frequentado o curso de artes na Escola Secundária em Guimarães, cidade onde viveu dos 8 aos 18 anos. Em 2008 entrou no curso de Design de Comunicação na FBAUP. No último ano da sua licenciatura, em 2012, como projeto final do curso, desenvolveu a Circus, projeto de curadoria, focado em ilustração e arte urbana. No mesmo ano entrou no mestrado de Multimédia na FEUP, onde desenvolveu a sua tese de mestrado, intitulada "Arte urbana: Estudo exploratório da sua relação com as cidades". Já em 2015, em conjunto com André Carvalho, abre a galeria, loja e co-work Circus Network no centro da cidade do Porto. Na última década desempenhou cargos de curadoria e produção em dezenas de exposições individuais e coletivas, tendo também desenvolvido diversas atividades culturais no âmbito da ilustração e arte urbana e dado várias palestras por todo o país. De momento, é doutoranda em Estudos Culturais pela Universidade do Minho, e encontra-se a desenvolver investigação de índole interdisciplinar, que pretende contribuir para uma área em desenvolvimento: a comunicação e arte.
e-mail: anamuska.circus@gmail.com

Ana Catarina Bessa Rodrigues Nascida em 1991, na cidade de Barcelos, Catarina Bessa Rodrigues sempre teve interesse pelas áreas da comunicação e pela escrita. Na licenciatura, de Ciências da Comunicação, na Universidade Católica Portuguesa, começou a dedicar-se mais ao cinema e ao audiovisual, área em que se especializou no mestrado, em Ciências da Comunicação, na Universidade do Minho. Trabalhou em diversas empresas, em marketing digital, e como docente de Vídeo e Produção de Conteúdos Digitais, no IPCA. Desde 2025, é doutora em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Minho, com a tese de título "Bruxas, elfas e feiticeiras: As representações femininas no cinema de fantasia". Continua no presente o seu trabalho de Investigação sobre cinema e representações.
e-mail: anacatarinabessa@gmail.com

Carlos Norton vive em Monchique. Artista multidisciplinar, com trabalho nas áreas da música (intérprete e compositor), teatro (ator e cenógrafo), cinema (realizador e ator), artes plásticas, literatura. Na área do som é sonoplasta, artista sonoro e paisagista sonoro, responsável pelo Arquivo Sonoro Paisagístico do Algarve, do Arquivo Sonoro de Castro Marim e do LAT66. Director artístico da Fungo Azul. Diretor e programador do Fusos – Festival de Fusões Artísticas.
e-mail: carlosbnorton@yahoo.com

Cynthia Luderer Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com estágio doutoral em Antropologia da Alimentação (Universitat Rovira i Virgili), é investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho. Os seus trabalhos permeiam a temática do consumo alimentar, conferindo por meio desse fenômeno as questões contemporâneas relacionadas à sustentabilidade, à memória e à cultura.
e-mail: cynthialud@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. Atualmente, 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 João Sarmento é geógrafo, professor associado no Departamento de Geografia da Universidade do Minho desde 1999. Defendeu o seu doutoramento em Geografia pela University College Cork, Irlanda (2001) e agregou-se na Universidade de Lisboa (2014). Tem publicado nos campos da Geografia Cultural, Histórica e Urbana, nos

Estudos Pós-coloniais, Estudos do Turismo, e na área do Pensamento Geográfico. A sua pesquisa concentra-se em Portugal, África, Oriente Médio e Ásia Central.
e-mail: j.sarmento@geografia.uminho.pt

José Vicente "Coda" dos Santos, também conhecido simplesmente como Vicente Coda, é Mestre em Comunicação, Artes e Cultura e Doutor em Ciências da Comunicação, ambos pela Universidade do Minho. Licenciado em pedagogia com Habilitação em Administração Escolar e Pós-Graduado em Arte Educação pela Faculdade São Luís de França, Aracaju–SE/BR. Onde, em 2010, também foi professor de iniciação a arte contemporânea nesta Faculdade. Foi criador e professor do curso de Extensão em Arte Contemporânea na UNIT- Universidade Tiradentes – Aracaju–SE/BR, em 2010. Cursos Complementares: INSTITUTO GOETHE – Teatro Musical. MAM – Museu de Arte Moderna da Bahia – Pintura I E II, Desenho II (pintura com trabalhos experimentais). SSA-BA/BR. Em 2017, José Vicente criou e faz curadoria e produção do projeto Café Cultural Residências Artísticas (Arte Urbana), em Fafe – Portugal. Atualmente se dedica às pesquisas e trabalhos voltados para a área da cultura Urbana (Hip-Hop, graffiti, moda), comunicação e produção cultural. Também é integrante fundador, vocalista, guitarrista e compositor da banda de Rock Vicente Coda & A Paraphernália.
e-mail: codadoutorado@gmail.com

Lucas Novais é mestre em estudos africanos pelo programa EIMAS (European Interdisciplinary Master African Studies), um mestrado Erasmus (EMJMD) que inclui a Universidade do Porto, a Universität Bayreuth e a Université Bordeaux-Montaigne. Lucas também é licenciado em Filosofia pela Universidade São Judas Tadeu, onde foi bolseiro. Atualmente é doutorando em Estudos Culturais pela Universidade do Minho e bolseiro da Passeio, plataforma de arte e cultura urbana vinculada ao CECS. Seus interesses atuais estão ligados ligados aos temas de antropologia urbana, identidade cultural, etnoracialidade e senso de pertencimento no mundo.
e-mail: lucas.ferreira.novais@gmail.com

Marinos Koutsomichalis é um artista, académico e tecnólogo criativo. Interessa-se, de um modo geral pela materialidade dos sistemas auto-geradores, objetos (pós-)digitais, som, imagem, dados, circuitos eletrónicos, perceção, individualidade, paisagens/ambientes e os media/tecnologias em que nos apoiamos para mediar, sondar, interagir ou de outra forma nos envolvermos com os primeiros.
e-mail: marinos@marinoskoutsomichalis.com

Pedro Eduardo Ribeiro Licenciado e mestre em Ciências da Comunicação, Pedro Eduardo Ribeiro é um estudante de doutoramento na mesma área, na Universidade do Minho, e investigador doutorando no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS). Com vários artigos

publicados e diversos trabalhos apresentados em conferências, o autor tem-se focado em estudar jornais, redes sociais e revistas de estilo de vida, de um ponto de vista interpretativo e crítico, recorrendo a domínios como a Multimodalidade, a Semiótica Social e os Estudos Críticos do Discurso. A sua investigação lida frequentemente com abordagens sobre plataformização, transmédia, género, identidade, representações socioculturais, históricas e políticas. Ocasionalmente, ele produz trabalhos no âmbito da Comunicação Organizacional, no âmbito dos seus estudos de mestrado.
e-mail: pedurib@gmail.com

Teresa Lima integra o grupo de investigadores doutorandos do CECS, estando a realizar o Doutoramento em Ciências da Comunicação. Com uma Licenciatura em Comunicação Social pela Universidade do Minho, fez uma incursão pelo jornalismo (Público) e obteve o Diploma em Estudos Avançados em História Contemporânea, na Universidade de Santiago de Compostela. Profissionalmente, tem exercido atividade nas Ciências da Informação, tendo um Curso de Especialização em Arquivo e Documentação, pela Universidade Portucalense. Atualmente, estuda a relação entre biografia, discurso e comunicação, partindo da história de vida do realizador Edgar Pêra.
e-mail: lima.teresa0@gmail.com

Teresa Toldy é doutorada em Teologia (área da Teologia Feminista) pela Philosophisch-Theologische Hochschule Sankt Georgen (Frankfurt/ Alemanha), Mestre em Teologia (ramo de Teologia Sistemática) pela Universidade Católica Portuguesa, Licenciada em Teologia pela Universidade Católica Portuguesa. Pós-doutorada pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Professora Associada com Agregação em Estudos Sociais na Universidade Fernando Pessoa (Porto), em regime de exclusividade. Docente desta universidade nas áreas da Ética, dos Estudos de Género e da Cidadania. Vice-Presidente da Comissão de Ética da mesma instituição. Investigadora do CES, onde coordena o POLICREDOS. Presidente da Associação Portuguesa de Teologias Feministas e Vice-Presidente da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres, entre 2009 e 2014. Domínios de Especialização: Religião; Estudos feministas. Outros domínios: Cidadania. Com várias obras publicadas nas suas áreas de especialização.
e-mail: toldy@ufp.edu.pt

Vinícius Zuanazzi Doutorando em Ciências da Comunicação pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e licenciado em Jornalismo pela mesma instituição. Fez parte do Laboratório de Edição, Cultura & Design (LEAD), vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), como bolsista de Iniciação Científica, entre 2018 e 2019, onde contribuiu com pesquisas sobre jornalismo, cidade, memória e cultura, financiadas pelo CNPq.

É Integrante do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Comunicação (NUPECC), vinculado à PUCRS, onde atua no acervo on-line de jornais e revistas. Atualmente, também é investigador no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), da Universidade do Minho.
e-mail: zuanazzivinicius@gmail.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


CECS
centro de estudos
de comunicação
e sociedade
PUBLICAÇÃO


fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia