A PELE DA CIDADE

Zara Pinto-Coelho
Helena Pires

Notas do quotidiano_3

título
A pele da cidade

coleção
Notas do quotidiano _3

editoras
Zara Pinto-Coelho
Helena Pires

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
Teresa Lima
Marize Figueira de Souza
Lucas Novais

isbn
978-989-33-6249-5

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

© setembro 2024

A PELE DA CIDADE

■
Zara Pinto-Coelho
Helena Pires

Sumário

8 **A pele da cidade: introdução**
Zara Pinto-Coelho & Helena Pires

12 **Memórias da Cidade**

13 **Perfume: ensaio sobre a série fotográfica "Do Sul ao Norte, Santa Vitória do Palmar está em Braga"**
Christian Baes

18 **Subúrbio na cidade**
Teresa Lima

23 **A força catalisadora do Mercado do Bolhão - uma flânerie documental**
Teresa Lima

28 **Dez instantâneos de infância**
Evripides Zantides

31 **Em dois tempos...**
Maria Helena Trindade

34 **Naquela mesa, no mercado: eu, meu pai e Florbela!**
Madeleine Müller

39 **Encontro com a poética de uma ruína, no Mercado Duque de Bragança**
Helena Pires

43 **Atravessar a ponte**
Ece Canli

50 **A pessoa que a placa não revela**
Teresa Lima

54 **A arte de passar o tempo. Revisitando os objetos de Henrique Baixinho**
Helena Pires

61 **Cidade Tatuada**

62 **Júlio Resende: desenho na arte pública**
Teresa Lima

67 **Amo-te Cristina**
Teresa Lima

71 **Quem vigia a vigilância?**
Vinícius Zuanazzi

75 **Visões da Folia 1 - Praia do presídio, 2022: um carnaval que não se consuma**
Fábio F. Marques

79 **Visões da Folia 2 - Carnaval de rua carioca como levante**
Cíntia Sanmartin Fernandes

82 **Visões da Folia 3 - O Carnaval-instituição da Figueira**
Teresa Lima

86 **A escrita na pedra urbana: a fala das paredes de Malta**
Cristina Pratas Cruzeiro

93 **Barcelona pró-Palestina: uma cidade-movimento?**
Pedro Eduardo Ribeiro

103 **Qual é a cor do Brasil?**

104 **Cores em disputa: as ruas de Fortaleza, da política ao futebol**
Fábio F. Marques

108 **Pós eleições: um passeio no centro de Porto Alegre-RS-Brasil**
Madeleine Müller

112 **Vote (13) com amor**
Julieta Leite

116 **É pra copa**
Marília Farias

118 **Cidade Mutante**

119 **Paralelas na cidade 1 - Espaço e comunidade a partir de James Carey**
Teresa Lima

123 **Paralelas na cidade 2 - A experiência do lugar de Tuan, em Santa Catarina**
Teresa Lima

126 **Paralelas na cidade 3 - Saito e a imperfeição na Rua da Alegria**
Teresa Lima

129 **Movida pela vida social de uma mesa**
Zara Pinto-Coelho

134 **Thessaloniki: ordem e ruína**
Helena Pires, Isabel Marcos & Ole Møystad

140 **Cidade hiperbólica**
Teresa Lima

145 **Metáforas visuais da (ruína da) cultura digital**
Anabela Carvalho

151 **Cidade Imaginada**

152 **Na impossibilidade, existir**
Rossana Pinho Ribeiro

160 **Rua da Vilarinha e Manoel de Oliveira**
Teresa Lima

164 **Do Porto ao Porto - Sombras e Poesia**
Francisco Mesquita & Madeleine Müller

168 **A plenitude do instante**
Luís Fernandes

172 **A galeria-atelier de Nettie Burnett**
Helena Pires

180 **Pixo: a ação e a obra de Bruno Rodrigues "Locuras"**
Micaela Altamirano

185 **Pousar o olhar nos varais e fazer deles um "lugar" (à moda de Tuan)**
Zara Pinto-Coelho

190 **Cidade Sinestésica**

191 **O ritual da conversação no Mercado Biológico do Gondomar**
Teresa Lima

195 **Uma lupa para as bolsas térmicas**
Cynthia Luderer

199 **Cheiros e sabores, entre os passos nas cidades**
Cynthia Luderer

203 **Mercado e moda: estética que é poder**
Teresa Lima

207 **Mapa sonoro de Monchique**
Carlos Norton

212 **A•per•tur – instalação sonora**
Ece Canli

214 **Suportes do viver no mundo**
Maria de Jesus de Britto Leite

219 **Londres: o "castigo" do riso das meninas paquistanesas**
Abílio Almeida

222 **Contributos e Agradecimentos**

Zara Pinto-Coelho & Helena Pires

A PELE DA CIDADE

INTRODUÇÃO

No discurso da arquitetura é comum distinguir-se duas dimensões no conceito de pele da cidade. Uma primeira compreensão que abrange as superfícies exteriores físicas, verticais (como fachadas, paredes), horizontais (calçadas, caminhos...) e construções mais efémeras como estátuas ou portões. E outra em que a pele é entendida como superfície representacional, que gere interações sociais e expressões de identidade, é parte da expressão cultural e pode representar um conjunto de valores e crenças (Plowright, 2018, pp. 3-4). Neste segundo sentido, em causa estão os traços e marcas que podem ser vistos como formas de "escrita da cidade", um termo usado por Lefebvre para designar "o que está escrito e prescrito nas suas paredes, no layout dos lugares e suas ligações, em suma, o uso do tempo na cidade pelos seus habitantes (1996, p. 115).

A metáfora da pele da cidade encoraja a viver e a compreender o ambiente urbano de um modo mais pessoal e íntimo e pode ser uma forma de transformar os espaços em lugar com significado. Pensar a cidade e as suas superfícies através da metáfora de pele convida a (re) imaginar a nossa relação com a cidade, a estar atento à dimensão sinestésica do ambiente urbano, à apreciação das texturas, cores e padrões que compõem a pele da cidade e à sua mutação permanente. Como habitantes da cidade, estamos inevitavelmente em contacto com a sua pele. Podemos vivê-la, tocar-lhe, senti-la, mas, como as linhas de uma mão, também a podemos examinar, ler e interpretar. Na Plataforma de Arte e Cultura Urbana do CECS, a Passeio, consideramos que um modo excelente de estabelecer este contacto é através da caminhada. Caminhar através da cidade significa experienciar a cidade através do corpo e experienciar-nos a nós próprios através dessa experiência corporificada. A cidade e o corpo de cada um de nós suplementam e definem-se mutuamente. "Eu habito na cidade e a cidade habita em mim", diz o arquiteto finlandês, Juhani Pallasmaa, na obra *In the eyes of the skin* (2005, p. 40).

Na cidade caminhada entramos em contacto com as várias superfícies que constituem a dimensão material da pele da cidade. Tal como a pele humana, as diferentes partes da pele

da cidade são heterogéneas e podem variar na textura, espessura e função. Sandrina Andron (2018) refere que a pele da cidade, como a derma dos seres humanos, é profunda e constituída por várias camadas. Camadas que se sobrepõem, justapõem ou entretecem e são formadas por diferentes formas de inscrição, imagens, palavras, padrões e cores. A pele da cidade como palimpsesto de testemunhos e experiências, uma dimensão que remete para a ligação entre cidade e memória, memória individual e coletiva (Rossi, 1982/1966). As memórias são construídas à medida que uma cidade é construída (Eco, 1986, p. 89).

Os traços que compõem as várias camadas da pele da cidade podem aparecer tão rapidamente como desaparecer, já que a pele da cidade está sempre em processo de renovação. A pele da cidade mostra ao mesmo tempo que regista o passar do tempo. Funciona como fronteira e simultaneamente como tela. Como a pele humana pode ser modificada, também a da cidade pode ser alterada. Para Andron (2018), o direito à cidade é o direito à superfície, o direito à visibilidade, inclusão e participação, que pode ser realizado através de práticas urbanas diferentes, como o graffiti ou a street art.

Cada cidade tem a sua pele singular, que não apenas modela a aparência visual, como também integra a história, as histórias, os encontros e a forma como as pessoas imaginam,

habitam e interagem com os espaços urbanos. Nesta coletânea reunimos um conjunto de micro-ensaios, escritos por investigadores e profissionais com proveniências disciplinares e institucionais diversas, que integram o acervo de textos originais produzidos no âmbito do projeto da Passeio. Também acessíveis por via da página Galeria do sítio Web da Passeio, nestes ensaios tece-se a pele da cidade e negoceiam-se os seus múltiplos sentidos. Apenas quem se predispõe a ler a pele da cidade poderá apreciar a sua tactilidade.

Referências

Andron, S. (2018). The right to the city is the right to the surface: A case for a surface commons. In A.M. Brighenti & M. Kärrholm (Eds.), *Urban walls: Political and cultural meanings of vertical Structures and surfaces*, 191-214. Routledge.

Eco, U. (1986). Architecture and memory. *VIA, The Journal of the Graduate School of Fine Arts University of Pennsylvania, 8*, 89–94.

Lefebvre, H. (1996). *Writings on cities*. Blackwell Publishers.

Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin*. John Wiley & Sons Ltd.

Plowright, P. (2018). *Extending skin: Architecture theory and conceptual metaphors*. ARCC Conference Repository. https://doi.org/10.17831/rep:arcc%y552

Rossi, A. (1982/1966). *The architecture of the city*. MIT Press.

1

Memórias da cidade

Perfume: ensaio sobre a série fotográfica "Do Sul ao Norte, Santa Vitória do Palmar está em Braga"

Christian Baes, fevereiro de 2021

A cidade da infância é nota de fundo para o perfume exalado por nós. Naturalmente impregnado do seu cheiro, caminho por suas ruas, paisagens, e no seu cotidiano logo me deparo com o pensamento, parafraseado, de Lefebvre (2011): "a cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material". Em seu ato criador, o lugar da infância é aquele que melhor manipula a fantasia do tempo. Será a cidade da infância a tal *máquina do tempo* já experimentada na ficção?

No caminhar da infância, há tempo para o equilibrar-se na mureta, apanhar a fruta no pé da macieira, contar os veículos que passam. É nesse desenhar de passos que se revela, perante meus olhos, a casa que vivi entre meus cinco e sete anos. Como em sonhos, vejo reproduzida a cena principal dessa viagem: em frente à casa, um casal de pequenos irmãos (ele seis anos, ela quatro anos), os brinquedos, a cadeira de tecido em listras, a bicicleta no chão, os sorrisos tímidos e puros. Fosse outro (que não eu naquele momento) o portador da câmera a passar por aquela rua de chão batido, há um quarto de século, teria diante de sua objetiva minha irmã mais jovem e eu.

Há logo aqui, espaço para aviso importante: quando em viagem de retorno pela cidade da infância, os olhos tendem ao brilho humedecido.

O cheiro de terra molhada no meu lugar da infância tem no dia 12 de fevereiro o dia do ano de maior recorrência para o sentir. Fragrância de uma terra no extremo sul do Brasil, com profunda relevância em termos históricos, palco de intensas disputas entre Portugal e Espanha até ao

até ao ano de 1777, quando, o Tratado de Santo Ildefonso foi assinado entre as duas Coroas. O acordo bilateral tornou a região conhecida como Campos Neutrais, por ser uma área sem ocupação entre os domínios de ambos.



Ensaio Perfume, Christian Baes 2021

Essa naturalidade, estampada em meus documentos, surgiu no mesmo ano da famosa carta abolicionista assinada pela Princesa Isabel, mais precisamente a 24 de dezembro de 1888. Nesse século, precedente ao meu primeiro choro, elevara-se a vila ao status de cidade, e assim nascia Santa Vitória do Palmar. A cidade oriunda da demanda do campo é a cidade da pecuária, da cultura do arroz, da Praça General Andréa, dos encontros esportivos e bailes de máscaras do Clube Comercial. Santa Vitória do Palmar localiza-se, com seu traçado quadricular e área de 5.244,18 km2, nos limites do Brasil com o Uruguai. É dos seus 19km de distância do Uruguai que nasce a facilidade para o falar castelhano, o gosto pelo amargo (chimarrão), as conversas e o truco à beira do fogão a lenha, manifestações dos costumes de campanha.

Aos que vêm do país vizinho, apresenta-se na cidade da minha infância o princípio do Brasil e, por natureza do destino, a origem dos meus princípios que brotaram acompanhados pelo soprar do vento minuano, vento frio de origem polar que faz mais severo o inverno no sul do Brasil. Nos dias atuais, para além de acentuar a experiência sensorial do frio, o minuano no seu ventar de característica constante move o maior complexo eólico da América Latina. Ao caminhar da atual viagem, é no girar dessas hélices que percebo uma leve descontinuidade visual ao observar o nascer do sol na paisagem de campo aberto que capturo com o prisma da *máquina do tempo*.

Nascer na cidade, cuja fronteira se corta com uma passada, era presságio para uma vida que se constrói no caminhar e as descobertas de novas esquinas ao largo do mundo. É nas ruas dessa cidade e ainda no germinar da infância que sigo o meu primeiro cortejo fúnebre em direção ao cemitério. Nos passos acompanhados de lágrimas, a descoberta de que também se morre jovem e, o mais cruel, a fazer o que se ama. Hoje, sabendo que não se optou pelas cinzas, caminho pelo mesmo cemitério e deparo-me com parte fundamental da minha história: jazem nele meus antepassados, com seus nomes estampados em lápides. O silêncio do cemitério sempre encontrará meu respeito.

Avancemos pela cidade, a vida está só no início. Ouço tocar o hino nacional brasileiro e percebo-me diante do Ginásio do Cardeal. Apresenta-se o mesmo da memória espectadora de Brasil x Suécia, pela Copa do Mundo de Futebol de 1994. No seu interior, centenas de pessoas reunidas explodem em comemoração ao golo do baixinho! Alegria, euforia, gritos, abraços! Manifestação da certeza de que apesar da cidade brasileira mais próxima, Rio Grande, estar localizada a 220 km de distância, somos mesmo é brasileiros.

Brasileiros de uma cidade cujo cotidiano urbano ainda se permeia com a simplicidade vinda do campo. Não por casualidade é aqui, nessa chácara localizada na Avenida Getúlio Vargas, nessa antiga casa, que hoje encontro em escombros de uma demolição não completa, que nasci e desengavetei minhas primeiras memórias. Nelas, o carnear do porco para a celebração de aniversário, as vacas presas no galpão, o balde de alumínio para ordenha, em frente a ela, o pinheiro sombra das minhas primeiras brincadeiras com brinquedos confeccionados com o uso de latas de óleo que presas e puxadas por uma cordinha se transformavam em carros potentes. Diante desses escombros que outrora me abrigaram, ainda vivo o carinho dos vizinhos, reforçado por resistir ali o piso que sustentou meus primeiros passos, uns passos que me levaram ao encontro da quina da pia da cozinha que fez nascer a marca na testa que levarei para além do meu último dia.

Passa por essa mesma avenida Getúlio Vargas o caminho que conduz ao porto da cidade, construído no ano de 1938. Sigo as marcas de pegadas no caminho de areia. Elas me guiam até o atracadouro. Ao chegar, observo minha mãe a trabalhar em frente à porta da câmara frigorífica. Os pescadores reunidos ao seu entorno registram os números da pesca diária e recolhem seus recebíveis. À medida que pequenas embarcações aportam, caixas de pescado são empilhadas e armazenadas. Nelas estampa-se a marca "Japesca", nome da organização de pesca local. Hoje, reencontro esse porto que já fora fonte do nosso sustento familiar em novo ritmo. Não mais movimenta a atividade da comunidade pesqueira e o escoamento de produtos pela Lagoa Mirim, a maior do Brasil com 185 km de extensão. Mas, ao deslocar-me no tempo, percebo que nem

tudo é descontinuidade nesse porto, nas suas proximidades é possível encontrar canoas de pescadores nativos que continuam a extrair seu sustento no fluxo dessas águas. O porto desativado tornou-se destino para os apreciadores do pôr-do-sol que se reúnem ao entardecer para o contemplar e matear (o chimarrão).

Foi antes do crepúsculo, na volta ao caminho de areia, que o cusco (cão) me desviou para o som do mar. Esse mar da minha infância é acompanhado por 140 km de costa, imensidão preenchida de paz e harmonia. Por vezes, soma-se ao sonido do mar o canto do quero-quero, o ruído do veículo que cruza a extensa faixa de areia, o barulho do saudoso a afogar sua saudade no mergulho. Esse último faz do frio indiferença. Afinal, somos mergulhões. É curioso que eu, filho desse mar, até ao presente tenha dificuldades em nadar. Acontece que o Oceano Atlântico nesse meridiano não se doma fácil e certa feita privou meus pés do toque da areia. A personalidade forte desse mar que já submergiu o jovem surfista, faz com que a faixa de areia, hoje encontrada extensa, muitas vezes ceda seu lugar para que as águas retirem aquele que procurou fazer morada intrusa ao construir a casa dos sonhos.

Nessa jornada, o céu azul – o mesmo da minha infância – tem ali exposta ao vento a banheira que abrigou asseios em noites de verão e inverno. Na inexistência de energia elétrica, a água vinda da cacimba fazia-se ferver no fogão a lenha, enquanto no banheiro, o chuveiro portátil ou balde a aguardavam para a mistura quente e fria, que permitia, ali naquela banheira, o banhar-se alegre.

Alegria essa que circunda o CTG (Centro de Tradições Gaúchas) Rodeio dos Palmares, marco da cultura gaúcha e das lembranças do meu primeiro sonho: ser ginete. Treinava horas e horas em cima do cavalo que a libertadíssima imaginação da infância projetava em qualquer objeto encontrado. É também aqui, nesse CTG, agora com portas cerradas a permitir somente a entrada das minhas memórias, que se celebrou com um belo e tradicional churrasco gaúcho o aniversário de 80 anos do meu avô. Ocasião em que, na distância da cidade da infância, criei com ele a dívida da ausência. No furor da juventude, não me atentará que a vida se faz no presente e que ele reunira a todos para bailar o último encontro. É envolto no olor marcante dos eucaliptos desse centro de tradições gaúchas que, ao cerrar os olhos, silenciosamente expresso meu pedido de perdão e lhe conto da saudade sentida.

No nostálgico campo da infância, a comunicação para mim prescindia do uso da palavra oral. Nutri puramente o desejo de me comunicar com cavalos. O canal era o olhar. Frequentemente, sem consentimento adulto, os avistei na pastagem e coloquei meus passos miúdos ao encontro. Muitas tentativas falharam, por chegar antes o som do caminhar no pasto seco ou ser levado pelo vento o sinal da minha

presença. Mas, na crença infantil, nasceram os encontros em que pude ver-me refletido em olhos equinos.

Se hoje, com meu corpo a 9.521 km de distância posso, num piscar de olhos, voltar à cidade da minha infância, é porque desde que em Braga aportei, sua nota de fundo tem-se feito identificar com maior intensidade. Recomeço, sinto-me criança de novo. Aflora, aqui em Braga, na semelhança do clima que traz o amanhecer com geada e neblina, no cotidiano tranquilo que freia os impactos tristíssimos da peste contemporânea e faz o caminhar mais natural, no aroma da lenha a queimar, na natureza próxima que permite experimentar rio e mar, nos encontros na praça...Há algo mágico a transformar o secular Arco da Porta Nova de Braga em portal para a cidade da minha infância.

Não se perdendo no tempo a cidade da infância, onde se fará sentir seu perfume?



Christian Baes, 2021

Referências

Lefebvre, H. (2011). *O direito à cidade*. Centauro Editora.

Subúrbio na Cidade

Teresa Lima, janeiro de 2021

Viver é muito perigoso
(Rosa, 1956)

Se o corpo é a nossa primeira morada, o lar que me povoou foi a minha avó. Fresca era a casa da infância. De lençóis limpos e cheiro a sabão. Chorei a demolição das paredes velhas, de gente pobre, sem significado arquitetónico, estético ou artístico. Chorei o fim da casa plantada num subúrbio com ar de aldeia.

Mais à noite, quando os sons se ampliam, os passos ressoavam na gravilha, o caminho tateava-se no escuro, guiados pelo farol da casa, a certeza de uma luz no postigo. A porta leve batia como um pêndulo e isso confortava-me o sono, assim como o cocurru das rolas no calor da sesta. Dentro da casa, suspiros que se fazem pela tarde, para beber com o chá. Perfeitas eram as chávenas de plástico, com que brincávamos aos bolos feitos da terra do quintal, no chão de terra batida da loja. Na sua continuidade, a largueza do campo. Havia um rego de água, que caminhava pelo doce da glicínia, contornava o esterco da capoeira e ia dar às ervas fofas, como que a luz imaginada para lá do horizonte, onde todas as aventuras eram possíveis.

Fora dela, uma camioneta empoeirada, a caminho da cidade. Primeiro as portadas que roçavam a velha camioneta, como que passavam por nós, acenando. Depois a mistura suja do que chamam a urbe. Que susto! Um cacarejar fedorento de penas, tripas enfarinhadas a fumegar ao redor dos pregões, chão gordurento e uma pressa que matizava cores no ar saturado. Apresentava-se a dança da cidade, que era também uma caixa de pastéis açucarados. Às vezes, o Porto dava-me uma mão sem intimidade, percorrendo o oco do desconhecido. Uma

casa-gruta, de gente velha, cheirando a humidade sem janelas.

No ar leve de uma tarde de Inverno, vi as luzes da cidade trémula, diluindo-se nas vidraças de chuva. Ao longe, o rumor silencioso de um corpo que ora nos abriga, ora nos cospe, enigmático e sugestivo. Lá em baixo, as árvores enchem-se de pássaros que esvoaçam excrementos a quem passa. E isso é a cidade a zombar de nós, solta, ácida e brincalhona. Com um quê de pitoresco. Como o elétrico de degrauzinhos, guinchando atenção. Pede que o habitemos e aí vamos rodopiando no frio da noite, aconchegados num movimento de carrocel, que nos apresenta, enfim, uma cidade jocosa. Respiramos o ar noturno e quase acreditamos que o perigo não existe. Mas no interior do prédio de incontáveis janelas, até o perfume sofisticado dos que habitam o espaço inibe e retrai. Porque há botõezinhos que apontam uma morada, não um postigo que caqueia no silêncio da noite. E dentro de uma das incontáveis janelas, os sons são abafados por alcatifas com aquele mesmo cheiro da sofisticação. No centro da mesa, há um bolo com fios de ovos, que eu vejo pela primeira vez e não tenho coragem de tocar. Dezenas de lilliputianos citadinos arrebanham os fios de ovos, com o à vontade de quem vê muito e não se assusta com nada. Afundo-me num sofá macio, com o mesmo aroma do vão da escada, que me confirma que a cidade é tão violenta, quanto violentos são os primeiros segundos fora do útero materno.

Tardes de domingo mornas, recendendo ao couro dos casacos novos. A lassidão da rua provoca uma náusea que se detesta e saboreia, como coisa que é preciso gostar. Talvez que salsichas mirradas se virem pela milésima vez sobre si próprias, enquanto, no caldeirão ao lado, o ranço de bifanas borbulha sem complexos. No jardim, os namorados beijam-se "de boca", oh! Ali mesmo ao lado da igreja encerada. A missa é tão cidade como a cidade se me apresenta. Entre o cinza granítico, sem expressão, uma indiferença que agride. Os olhos do padre não se veem, mas eles veem-nos a nós, mesmo se nos camuflamos num canto escondido. Não há compasso de espera, nem ritual. "Uma fervurinha".

Mais ao longe, uma avenida reta, de prédios com arestas, por onde se circula no remanso do crepúsculo. Gosto de imaginar que a viagem não tem fim, entre perpendiculares que rasgam verticais, curvas que se abrem em árvores e candeeiros que incendeiam o lusco fusco. Ah! A cidade que descansa, sem enigmas, nem revelações. Apenas é. Inspira e expira, sem pressa, já sem a preocupação de querer parecer. Olhos semicerrados, refeita de um dia cheio. Apenas o piscar das luzes, a mansidão do rol que cai sobre o carro e a ilusão de que toda a vida poderia ser um deambular ao calhas, sem esperar nada, mas querendo tudo. A praça que se encheu de famílias sossega já. Nestas tardes, sim. Havia um sabor bom de mulheres sem vigilância. Ao redor da praça, tomava-se um café, inundados pelo cheiro dos jornais e revistas que nos olhavam com um ar novo e promissor de urbanidade. Assim como quando

regressávamos do dentista compensados pelo cimbalino com leite junto ao bolo de arroz, depois de um livro comprado na cidade.

Então, os domingos de futebol (sem relato) eram uma alegria de criançada a correr pela Praça Velasquez, em brincadeiras só interrompidas pelo bruáá do estádio. A mulherada juntava-se a tagarelar e foi aqui que ouvi a expressão "beijo de boca" (que escândalo!). Esta era a cidade *coquette*, de ruas limpas e casas que apetecia invadir. Sem ser visto. Que vidas se desenrolariam nestas casas de jardinzinhos redondos? Imagino um cheiro a pão acabado de comprar e uma marmelada caseira, de um laranja translúcido. A ordem aqui existente seria aconchegante, uma ordem vinda de um lugar que se conhece sem precisar de onde. Apetece ficar, neste cheiro de comida nova, que queremos experimentar.

Os fragmentos de memória enunciados são deliberadamente evocativos. Acreditamos, como Bachelard, que "os valores de abrigo são tão simples, tão profundamente enraizados no inconsciente, que os encontramos mais facilmente por uma simples evocação do que por uma descrição minuciosa" (Bachelard & Danesi, 1996, p. 22). O espaço da infância é um lugar abrigo de indefinidos perigos. Entre o medo do desconhecido e a atração pelo novo, o que subsiste são os significados surgidos da interação entre o eu, a cidade e os muitos personagens que a povoam, ela incluída, com seus prédios, suas ruas, suas árvores, seus tremores. Fixamos estas memórias com delicadeza, como quem prende uma borboleta esvoaçante, tentando reter a sua forma, mas sem eliminar o seu fluxo. Este é um território de tensões. Do tempo com o espaço, do contínuo com o objeto. E quando se perdem os objetos, permanecem as experiências traduzidas num espaço de conversação, reverberando pela memória, pelas palavras que se materializam neste ato de escrita, pela partilha comunitária do vivido. Entre o mundo interior da criança e a realidade experienciada, constrói-se a significação (este discurso que exprimo agora e partilho com quem me lê). É possível que outros significados se fabriquem nesta relação, justificando, assim, a visão ritual da comunicação de James Carey (Carey, 2009).

Tentou-se, também, ainda que um tanto inconscientemente, verbalizar o lugar de segurança da casa, em confronto com o espaço de liberdade da cidade, de Tuan (Tuan, 1977). Da ausência de limites da criança, que toma como seu o corpo de outrem, sendo a experiência do espaço condicionada pelo sentimento nutrido pelo adulto. A cidade pode ser tão fria como desatenta é a mão que nos guia pelos seus caminhos. Ou tão calorosa como interessada é a conversa de quem nos apresenta um pacotinho de caramelos no intervalo do cinema, na cidade grande. Para a criança que eu fui, todos os sentidos podem ser hiper-aumentados na leitura da urbe. O cheiro das tripas acabadas de cozer são um furacão nas narinas. Os pregões das mulheres no mercado dirigem-se rispidamente a

mim, que tento ser invisível. O movimento é um caleidoscópico de facas, olhos, aventais, sangue. E até os sabores são usurpados aos adultos. Do café com natas, ao cimbalino em copo com asa metálica. Esta cidade que intuímos, entranha-se como ser imortal. É ela que procuramos, nas suas renovadas versões, nas caminhadas ao calhas, levados por um sentido mais emocional do que estético, pedindo à urbe que nos assuste mais, nos acolha mais, nos presenteie com os seus múltiplos sentidos.



Jon Tyson, Unsplash

Referências

Bachelard, G., & Danesi, A. d. P. (1996). *A poética do espaço*. Martins Fontes.

Carey, J. W. (2009). *Communication as culture: Essays on media and society*. Routledge.

Rosa, J. G. (1956). *Grande sertão: veredas*. José Olympio.

Tuan, Y.-f. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press.

Os lugares da minha infância:

Coleção "Os cinco", de Enid Blyton, que faziam esquecer a cadeira do dentista.

A força catalisadora do Mercado do Bolhão – uma *flânerie* documental

Teresa Lima, janeiro de 2023

Quando, a 30 de novembro de 1910, Hans Hittorff requereu à Câmara do Porto um candelabro anunciador provido de iluminação elétrica, montado na fachada da Rua Sá da Bandeira, n.º 259, já o mercado de avulsos do Bolhão assentava praça nas imediações, ainda ao ar livre. A licença para o reclame do Instituto Berlitz foi emitida em janeiro de 1911, sendo que a construção do atual edifício do Bolhão, da autoria de António Correia da Silva, iniciou-se em 1914.

Em 1915, decorria a Grande Guerra e foram a concurso as lojas do mercado, na primeira versão arquitetónica do edifício que chegou aos nossos dias. Em setembro de 2022, foi (re)inaugurado o novo espaço, apelidado pela autarquia local e pelos órgãos de comunicação social como a "alma" da cidade do Porto. Se a nova vida do mercado mais que justifica uma visita sensorial, o que propomos, com este microensaio, é, inversamente, um exercício de *flânerie* arquivística e documental, pelo que sobre o Bolhão se foi escrevendo e, também, sobre a vida comercial que se desenvolveu, nas artérias adjacentes ao mercado de frescos. Revisitamos, por isso, através dos documentos depositados no Arquivo Histórico-Municipal do Porto, a publicidade exterior (placas ou reclames) das lojas das ruas envolventes, num espaço temporal que começa em 1910 e termina em 1954. Deambulando pela memória deste traçado, tentaremos reconstituir a vida dos estabelecimentos comerciais que pulularam (e alguns deles ainda vingam) por força da energia centrípeta desse mercado, numa jornada de recuperação da memória que se vale das tabuletas publicitárias, solicitadas à Câmara do Porto, pelos proprietários

dos estabelecimentos comerciais da cidade mercantil.

O Bolhão é, na forma, um edifício com uma funcionalidade arquitetónica claramente definida. Mas implantou-se, desde o início, na cidade, como gente, uma personagem que se funde com a identidade da urbe. "Mais de cento e cinquenta anos de vocação comercial fizeram do Bolhão um património que é, não só objeto, mas também conceito, porque é um monumento representativo de uma realidade coletiva que põe a tónica no 'civismo'" (Nonell, p. 138). Do ponto de vista da ocupação urbanística, o conjunto arquitetónico tem sido, em grande parte, responsável pelos ciclos de vida de quatro artérias da cidade do Porto: Rua de Sá da Bandeira, Rua de Fernandes Tomás, Rua Formosa e Rua Alexandre Braga, onde se localizam as quatro entradas do mercado. Como refere Eugénio Leite, "a cidade também cresceu com a construção do Bolhão, criando deste lado um espaço amplo e uma moderna via de circulação" (2021, p. 34).

Apesar do charme que o mitifica, o Bolhão foi apresentando, ao longo da vida, as marcas da sua decrepitude e mesmo ostentando as suas fragilidades de nascença. A começar pelo facto de ter sido instalado num lameiro, como sugere o nome Bolhão, que alude à bolha de água existente no terrado onde se instalou o mercado. Em 1835, a Rua do Bolhão (atual Fernandes Tomás), foi adjetivada de "indigníssima" (Sousa Reis citado por Nonell, 1992, p. 68). Mas, já em 1877, Pinho Leal classificava o mercado de frescos de "elegante" (citado por Nonell, 1992, p. 78). E Alberto Pimentel, no guia turístico do Porto, refere o "bello mercado", que "contém dous renques de elegantes barracas, e é sombreado de arvores. Ahi se vendem hortaliças, fructas, plantas, aves, flôres, etc." (citado por Dias, 1992, p. 109). Como corpo que sofre as agruras do tempo, também o Bolhão foi padecendo de males crónicos ou congénitos, disfarçados pela narrativa turística (o já citado Alberto Pimentel) ou expostos pelos literatos da cidade, nos jornais. Apesar das avaliações realizadas, é certo que, funcionando como um catalisador da vida na cidade, no perímetro das artérias que o rodeiam, o Mercado do Bolhão é, genericamente, descrito, ao longo dos anos da sua vida, pela imprensa, institucionalmente ou nas descrições académicas, como um património da cidade, uma marca de solidez, perene no tempo. Contudo, como entidade que é, não só transforma a dinâmica do espaço urbano (as relações sociais, culturais e urbanísticas) como é transformado por esta. Explicitou o vereador dos Mercados da Câmara do Porto, Luís Oliveira Dias, há já duas décadas, que "o aumento demográfico, a reconversão do sistema de abastecimento, as carências de higiene, os cuidados na apresentação dos produtos e as próprias necessidades dos vendedores" apresentaram-se como fatores decisivos para a necessidade de reconversão do mercado (1992, p. 105). Há, também, que ter em conta o surgimento de novas centralidades

na cidade, como a zona da Boavista, retirando força ao magnetismo inicial da vida na baixa. Significa isto, que, apesar da tendência para a cristalização de um certo imaginário social, o mercado persiste na sua função de organismo, isto é, um ser em permanente mudança.

Ir ao Bolhão é como visitar um amigo de longa data, a quem se reconhecem as velhas manhas, mas se desejam sempre muitos anos de vida. Assim se percebe que o valor "mercado" seja colocado, por Oliveira Dias, em segundo plano na proposta redigida, para entregar a organização das bases do concurso à Faculdade de Arquitetura do Porto, em 1990: "É um lugar visto com muito carinho pelos portuenses e constitui ainda um mercado (de produtos alimentares, flores e até outros bens) com relevo na vida da cidade" (1992, p. 123). Na altura, entre os problemas assinalados, constavam a ausência de saneamento e a dificuldade em adaptar-se às novas exigências comerciais.

As artérias que rodeiam o Bolhão são constituídas por lojas exteriores do mercado, mas não só. Toda a zona envolvente (não esquecer que, a dois passos, se situa a Rua de Santa Catarina) permanece contagiada pela finalidade comercial, que a praça de frescos despoletou. A Casa Hortícola, implantada no gaveto da Rua de Sá da Bandeira com a Rua Formosa, é um dos estabelecimentos mais icónicos deste enquadramento. Por ali perto, também se instalou a Chic Pensão (antiga Tivoli), que já não existe. A Confeitaria do Bolhão (mesmo em frente à porta da Rua Formosa do mercado) sobreviveu ao tempo e mantém-se como uma das mais povoadas pastelarias deste perímetro urbano.

O que nos podem dizer sobre a cidade (ou sobre o que ela se pretendia representar) os objetos publicitários que promoviam o comércio da zona envolvente do Bolhão? O "Salão onde o Porto toma chá", circulava, em 1940, pelas tampas de embalagens e biscoitos da confeitaria, assim como pelo serviço de carro elétrico do Porto. Na mesma altura, ontem como hoje, a mercearia fina Pérola do Bolhão vendia chá, café, frutos secos, bacalhau, queijos, bebidas e toda uma mistura de cores e cheiros, que se estende para a apelativa fachada do estabelecimento comercial. Mas, se estas duas lojas estão ainda presentes na vida da cidade, outras há cuja existência apenas se pode verificar na memória dos documentos conservados no Arquivo Histórico-Municipal do Porto, onde fizemos esta recolha. Na década de 40, o Salão Vasco e o Magalhães, na Rua Formosa, vendiam uma certa ideia de sofisticação feminina, assim como a Rússia No Porto, na Rua de Fernandes Tomás. A cidade promove a beleza, moda, alimentação, produtos para a construção e tecnologia. A Vidrita (também instalada na Rua Formosa) anunciava-se para o comércio de vidros e molduras. Enquanto que o Constantino Casais, na Rua de Sá da Bandeira, publicitava produtos que nos parecem agora anacrónicos, mas que eram apresentados como a última novidade para o lar. Também em Sá da

Bandeira, a emblemática Casa Forte, que ocupava um agora apetecível quarteirão para a voracidade imobiliária, marcava visualmente o espaço, com as vitrines de produtos para desporto, moda e casa. Em 1954, vestiu-se de néon para a celebração das três décadas da casa comercial.

Os reclames dos estabelecimentos comerciais do quadrilátero Bolhão tinham uma função, essencialmente prática, na informação que prestavam aos potenciais clientes, mas também simbólica. Podemos ler neles restos de uma cidade que chegou à atualidade e despojos de um passado comercial, que veiculava um modo de vida. Seja no requinte de um salão de chá ou num estabelecimento de materiais de construção. A deambulação documental guia-nos pelos sinais gráficos que cada uma destas imagens expõe. Talvez que o mais estimulante seja, apesar de tudo, o exercício de imaginação que, numa cidade real ou filtrada por placas publicitárias, sempre experimentamos, empurrados pelo gosto do vaguear acidental.



Quotidiano portuense. Aspeto geral do Mercado do Bolhão, entre o cruzamento da Rua de Sá da Bandeira e da Rua Formosa. Destacado-se a "Casa Horticola", uma das lojas existentes no exterior do mercado. Arquivo Histórico-Municipal do Porto

Referências

Dias, L. O. (1992). *Sentir e pensar os mercados e feiras do Porto*. Inova – Artes Gráficas.

Leite, E. (2021). *Bolhão, histórias e memórias*. Fundação Eng. António de Almeida.

Nonell, A.-G. (1992). *Mercado do Bolhão – Estudos e documentos*. Câmara Municipal da Cidade do Porto.

Arquivo Histórico-Municipal do Porto. (n.d.). Documentos e descrições retirados de: A Pérola do Bolhão. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/54444/?q=p%C3%A9rola+do+bolh%C3%A3o

A Vidrita, vidros espelhos e molduras. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/752365/?

Casa Forte. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/752402/? e https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/752406/?

Casa Hortícola. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/305442/?q=casa+hort%C3%ADcola

Confeitaria do Bolhão. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/786463/?q=confeitaria+do+bolh%C3%A3o e https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/590155/?q=confeitaria+do+bolh%C3%A3o

Instituto de Línguas Berlitz. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/108546/?q=instituto+berlitz

Magalhães & Companhia. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/752358/?

Rua de Fernandes Tomás. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/713639/?q=rua+de+fernandes+tom%C3%A1s

Rua de Sá da Bandeira. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/713641/?q=rua+de+s%C3%A1+da+bandeira

Rússia no Porto, Lda. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/752382/?

Salão Vasco. https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/752380/?

Dez instantâneos de infância

Evripides Zantides, fevereiro de 2021

1. Sob esta luz, brincámos às escondidas, sob esta mesma luz descobrimos alguns truques. Os limites distendiam-se da casa à igreja, e da igreja à casa, os limites eram o céu. De que nos escondíamos? Escondíamo-nos do tempo, ora aqui vamos nós: 5-10-15-20-25-30-35-40-45-50-55-60-65-70-75-80-85-90-95-100.

2. Anda, anda comigo, vamo-nos esconder juntos nas árvores. Anda, anda comigo, vamos procurar juntos, senão para sempre. Juntos podemos ficar, assim como quando nos separarmos. Olha-me nos olhos e diz-me o que pensas, por favor permanece parada(o), quando chegará a minha vez?

3. Sim, tu tens o teu próprio lugar na igreja, e a igreja protege o teu lugar. Agora olha o padre a sentar-se, ele verifica ao redor e de seguida cospe! Onde estará agora o teu lugar?

4. A igreja está lá, mas a casa desapareceu. A casa não está lá, e as pessoas foram-se embora. A igreja está lá, a casa desapareceu, para onde foi todo o resto?

5. Triste expressão tinhas tu, quando a tua mãe faleceu. Triste expressão tinhas tu, quando a tua terra foi doada.

6. O cheiro das laranjas mandarim no topo da árvore faz-me sentir como um rei. No topo da árvore, o cheiro das laranjas mandarim, as estrelas, a noite e a brisa de Verão, fazem-me sentir como o rei do universo.

7. Perdido num sonho com pele de jasmim, durmo e estou muito preocupado com o que estou prestes a sonhar. Sombras no teto, o vento sacode as folhas, e perto de mim tu dormes. Tu dormes em paz, mas as tuas células cancerosas não dormem.

8. Todos a bordo e aqui vamos nós, disse o capitão e nós voámos acima. A porta encontra-se agora duplamente trancada e tu não viajas mais só.

9. Similar à noite foi o dia. Debaixo da mesma cama, nós mentimos, vimos chocolates, batatas fritas e pirulitos de lado...a sério, como poderíamos falar sobre as coisas horríveis que aconteciam lá fora.

10. De repente, gritos surpreenderam-me nos meus sonhos e fizeram o meu coração disparar, de tal modo tu eras uma figura enorme... desde então, nunca mais consegui dormir em paz.



Evripides Zantides, 2021



Evripides Zantides, 2021



Evripides Zantides, 2021

Em dois tempos...

Maria Helena Trindade, março de 2022

Entrei no Mercado Municipal pelas 11.30h e, talvez pelo adiantado da hora, não vi ninguém com coisas à cabeça. Procurei uma jovem para tentar saber se as pessoas novas ainda usavam esse método de transporte. Com alguma dificuldade, lá encontrei uma rapariga com cerca de vinte anos que vendia fruta numa banca bem recheada e variada de produtos. Com uma atitude um pouco desconfiada e envergonhada lá me foi respondendo. Não transportava nada à cabeça, por vezes usava o ombro. Mas, como que a despachar-me indicou-me as senhoras da frente que talvez ainda o fizessem. Agradeci e dirigi-me a duas senhoras que conversavam. Tinham cestos, baldes e sacos colocados no chão com batatas, cebolas e feijão. Apresentei-me, perguntei se podia conversar um bocadinho e disse qual a razão das minhas perguntas.

Comecei por indagar se ainda carregavam aquelas coisas à cabeça — Agora já não! A senhora mais velha saiu e fiquei então à conversa com a dona Rosa. Uma mulher de 50 anos com face rosada e ar saudável. Sempre de pé, nem banco tinha, achava que assim as freguesas a viam melhor, logo, vendia mais. Vive em S. Martinho de Dume e sempre viveu. Trabalhava a terra e dois dias por semana, à terça feira e ao sábado, vem vender o que produz. Antes vinha também à quinta. No Inverno trazia nabos e grelos e no Verão tomate e outros produtos.

Carregou os cestos à cabeça desde os catorze, quinze anos, até aos vinte. Com algum entusiasmo contou que vinham todos em grupos de dez ou doze homens e mulheres. Às vezes dois ou três da mesma casa, quando havia muito para vender. Com os cestos à cabeça, demoravam

uma hora e meia de S. Martinho de Dume ao mercado de Braga, a pé pela estrada e por caminhos. Eram mais as mulheres, mas alguns homens, apesar de normalmente porem os pesos ao ombro, também os traziam à cabeça — Ainda hoje o meu tio traz o mato à cabeça quando vai ao monte. Paravam sempre três vezes nos pousadouros que existiam pelo caminho. Pousadouros eram muros com altura ao nível da cabeça onde se encostavam e, rodando ligeiramente o cesto, o pousavam para descansar. Se não cabiam todos, revezavam-se para descansar nesses pousadouros. Não era possível baixarem-se para pôr o cesto à cabeça, podiam-se magoar. Eram ajudadas por duas pessoas ou tinham de colocar o cesto ao nível da sua altura para, com pequeno movimento de rotação o colocarem na cabeça. Usavam sempre a rodilha, um lenço que andava normalmente com elas, enrolado na altura, para pôr entre a cabeça e o cesto. Se fosse pouco peso e pouco tempo podiam prescindir da rodilha, senão, era fundamental. O maior peso que carregou foram trinta quilos. Usavam este método porque, para andar, dava mais jeito. Não podiam levar nada nas mãos para deitar a mão ao cesto se fosse preciso.

Quando tinha mais ou menos vinte anos, o pai comprou uma carroça puxada a cavalo que trazia as hortaliças à cidade. A dona Rosa adorava essas viagens, depois era o trator e hoje é de carrinha que o marido faz o transporte. Além dos cestos que a lavradeira prefere (as coisas da terra ficam melhor nos cestos), também usa baldes grandes porque são práticos.

Aprendeu a técnica com a mãe de uma forma natural, imitando-a desde muito pequenina quando ia buscar isto ou aquilo. Não custou nada. Não se lembra de ter caído, nem o cesto. Nem se lembra de nenhum acidente relacionado com o transporte de mercadorias à cabeça. Nunca sentiu que lhe fizesse mal. Hoje tem problemas de coluna, apesar de nunca ter ido ao médico ou feito tratamento. De vez em quando doem-lhe as costas e os ombros — estas coisas gastam.

Recolha realizada em dezembro de 2002, decorrente de testemunho recolhido no Mercado Municipal para a disciplina de Antropologia das Atividades Corporais lecionada pelo Prof. Jean-Yves Durand, no âmbito do Mestrado em Estudos da Criança, especialização em Comunicação Visual e Expressão Plástica/IEC/UM.



Helena Trindade, 2002



Helena Trindade, 2002



Helena Trindade, 2002

Naquela mesa, no mercado: eu, meu pai e Florbela!

Madeleine Müller, abril de 2022

No Mercado Público de Porto Alegre (Brasil) existe um restaurante muito tradicional, com mais de 130 anos, o Gambrinus, homônimo do que existe em Lisboa. Este, porém, é de 1936, enquanto o Gambrinus gaúcho foi aberto em 1889, ocasião em que ocorria a passagem da Monarquia para a República no Brasil. Meu pai me levava lá nos anos de 1980, era um hábito antigo, pois meu avô fazia o mesmo com ele décadas antes – o Gambrinus era o grande programa familiar e atravessou gerações. O local, simples mas acolhedor, segue firme no mercado público, após sobreviver a quatro incêndios e a uma tentativa de demolição, conforme atesta o Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul (CAU-RS, 2019). Íamos somente aos sábados, porque sábado era o dia do bacalhau "à Gomes de Sá". Sentávamos sempre na mesma mesa para comer "o melhor bacalhau sem estar em Portugal", como ele se referia ao seu prato favorito. E dito isso, completava: "é o que dizem, é o que dizem"!

Meu pai não conheceu Portugal, não houve tempo, porque tempo é o maior luxo, e não é para todos. Ele partiu numa tarde ensolarada de Maio, tinha um livro de Florbela Espanca na mesinha ao lado da cama, onde passou seus últimos dias. Ofereceu-me esse livro quando completei 21 anos e veio acompanhado de uma bela dedicatória, cujo significado só pude entender anos mais tarde. Adorava Florbela, dizia que ela era a expressão poética de um caso humano, e o livro continha todos os sonetos publicados em Livro de Mágoas, Livro de Soror Saudade, Charneca em Flor e Reliquiae. Estávamos no Gambrinus quando ele me disse que queria conhecer Vila Viçosa, onde a poetisa havia nascido, e mencionava o local como se fosse logo ali, virando a esquina.

Nesse vai e vem da minha memória, o tempo passou, os almoços de sábado cessaram, o pai adoeceu. Um dia me pediu o livro de volta. "Ainda tens a Florbela?" Claro que eu tinha. Não me devolveu, mas eu sabia que estava em boas mãos e que um dia voltaria para mim. Nos seus derradeiros dias, Florbela continuava sendo assunto das nossas conversas, durante as visitas. Tomava-lhe a breve vida como exemplo, pois se ela partiu deste mundo aos 36 anos, quem era ele para reclamar da vida, já tendo chegado aos 74? E ele fechou os olhos, pela última vez, sonhando talvez em acordar numa primavera em Vila Viçosa.

Herr Müller se foi sem alarde e sem queixas. Uns dias antes, ali na cama mesmo, declamara Minha culpa (parte da coletânea de Charneca em Flor, 1930), e este foi o último soneto que o ouvi recitar. Ainda me pediu para voltar ao Gambrinus um dia desses, e comer o bacalhau à Gomes de Sá, "o melhor sem estar em Portugal, é o que dizem"...

Assim o fiz, em sua homenagem. Num sábado qualquer, já passados muitos meses de sua morte, com Florbela de volta às minhas mãos, entrei no Mercado Público, refazendo o caminho que gostávamos de percorrer juntos, espiando os preços dos legumes, dos peixes e dos queijos, e era sempre nessa ordem. Relembrei nossas paradas nas bancas, eu impaciente para chegar logo ao restaurante, o pai sem a menor pressa pois deixava o melhor para o final. E lá estava o Gambrinus, impávido e centenário, com seu lindo vitral antigo logo na entrada. Eu olhava para ele encantada, lembrando do pai assumindo sua persona e sotaque, me segredando que ali havia uma alma portuguesa, com certeza!

Curiosamente, o Gambrinus surgiu de uma confraria germânica, que adorava culinária portuguesa, mas como alemão não sabe fazer bacalhau, nos anos 60 uma família vinda de Portugal assumiu o controle e desde então o tradicional restaurante preserva suas origens tendo um mix de gastronomia regional brasileira com influência portuguesa, ou seja, juntando o útil ao agradável.

O meu pai em "sua" mesa, imitava o sotaque do cozinheiro e fingia escolher algo no cardápio, mas sempre pedia o bacalhau. Enquanto aguardávamos, eu espiava pela porta os passantes que faziam suas compras no mercado. Quem seriam, para onde iam? Ficava maravilhada e curiosa com aquele mundo diverso e colorido, onde movimentava-se tanta gente, para todos os lados. Lá fora a vida acontecendo num tumulto de sons e imagens rápidas; no interior do restaurante um mundo à parte transbordando em palavras, onde a vida cabia inteirinha naquele momento, com sonetos e poemas d´além-mar!

Em meio aos odores e sabores de um mercado dotado de vida própria- e quanta vida! – eu sentia o tempo parar quando ouvia o pai recitar Florbela, Camões, Fernando Pessoa... E recitava como se português o fosse, carregado no sotaque, tudo de cor, sem errar. O cozinheiro o

escutava, aos risos, e logo se juntava a ele, declamando clássicos, diante dos demais clientes, espantados com o alemão de sotaque português e o português já quase brasileiro, que abandonava a cozinha para ter com ele aqueles momentos de puro deleite. "É culpa tua, oh pá!", diziam um ao outro, em tom jocoso. E lá iam os dois recitar Minha Culpa pela enésima vez, aos brados. Não sei se Florbela aprovaria, mas cá para nós, era mesmo um *show* à parte.

Na última vez em que lá estive, não estava mais o cozinheiro português, nem meu pai, mas em seu lugar estavam todas essas lembranças impregnadas naquelas paredes e na mesa dele, a nossa mesa. Ao entrar naquele local mágico de volta no tempo, deparei-me com ela, vazia, como se estivesse à espera dele. Sentei-me e abri a página marcada com uma orelha dobrada, o pai detestava marcadores. E apesar da Florbela ter dedicado o soneto a um certo Artur Ledesma, peço licença a essa flor nascida em Vila Viçosa para dedicá-lo agora a quem tantas vezes o declamou: meu pai, Gilberto Müller, o alemão mais português que eu conheci.

MINHA CULPA (à Artur Ledesma)

Sei lá! Sei lá! Eu sei lá bem
Quem sou?! Um fogo-fátuo, uma miragem...
Sou um reflexo... um canto de paisagem
Ou apenas cenário! Um vaivém...
Como a sorte: hoje aqui, depois além!
Sei lá quem Sou?! Sei lá! Sou a roupagem
Dum doido que partiu numa romagem
E nunca mais voltou! Eu sei lá quem!
Sou um verme que um dia quis ser astro...
Uma estátua truncada de alabastro...
Uma chaga sangrenta do Senhor...
Sei lá quem sou?! Sei lá! Cumprindo os fados,
Num mundo de vaidades e pecados,
Sou mais um mau, sou mais um pecador...

Referências

CAU/RS. (2019). *Mercado Público de Porto Alegre completa 150 anos*. Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul. Retrieved 29-03-2022 from https://www.caurs.gov.br/historia-mercado-publico-de-porto-alegre-completa-150-anos/

Espanca, F. (1982). *Sonetos*. Difel.



Mercado Público, Porto Alegre, Madeleine Müller, 2022



Mercado Público, Porto Alegre, Madeleine Müller, 2022



Mercado Público, Porto Alegre, Madeleine Müller, 2022

Encontro com a poética de uma ruína, no Mercado Duque de Bragança

Helena Pires, março de 2024

Logo acima do teatro angrense, numa lateral da Rua da Sé, a via principal da cidade, deparo-me com uma inscrição na parede, com letras de caixa alta onde pode ler-se "MERCADO DUQUE DE BRAGANÇA. DESDE 1836. ANGRA DO HEROÍSMO. SEGUNDA A SEXTA – 7:00>16:00 SÁBADO – 7:00<14:00". Ao lado, a imagem do Duque, exibindo, do tronco para cima, vistosas medalhas ao peito, e ao fundo, na sua contiguidade, um painel de azulejos, em tons azuis e brancos. Ainda antes de entrar no recinto, é o súbito encontro com os signos da história que nos acolhe. Descoberta em 1427, Angra desempenhou um indubitável papel estratégico ao longo do tempo, tendo sido a primeira localidade nos Açores a ser elevada a cidade, em 1534. Catapultada a curiosidade sobre a referência ao Duque, a pesquisa posterior haveria de me elucidar que este, designado Duque da Terceira e sétimo duque de Vila Flor, António de Sousa Manuel de Menezes Severim de Noronha, filho ilegítimo do rei, havia sido condecorado em 1832 com a mais elevada distinção nobiliárquica, em virtude da resistência dos liberais que fomentou e liderou na ilha.

Já lá dentro, percebe-se que afinal o marcador temporal que na entrada nos puxa para o passado é acompanhado de abundantes índices compondo uma imagem-tempo alegórica, os quais, simultaneamente, antecipam no presente o futuro, em aproximação aos termos benjaminianos (1974/2004; 2021). É com desalento que rapidamente se descobre que as entranhas do mercado são já uma ruína que prenuncia uma inevitável, ou mesmo catastrófica, mudança. Ou seja, apercebo-me assolada por um sentimento de melancolia, que nada mais é que a

consciência de uma inevitabilidade materializada de forma não imediata, por meio de imagens que tensionam o passado-presente-futuro, na recusa do tempo homogéneo, linear e da história progressiva. A melancolia de que falo é, precisamente, a sensação de que as nossas vidas, mesmo as pessoais, são atravessadas pela história, mais uma vez à maneira do pensamento de Benjamin, entrando em colisão com um futuro que é irrupção no presente, choque, mudança subitamente pré-enunciada. Assim se podem ler as bancas vazias (numa terça-feira a meio da manhã, noutros tempos altura de intenso frenesim, conforme nos conta posteriormente uma comerciante local, de uma loja nas proximidades), os panos de sarapilheira que cobrem as bancas esvaziadas quais sudários a cobrir sepulcros, as lojas e oficinas laterais que se encontram encerradas, ainda que com mercadorias cristalizadas lá dentro, antevistas através dos vidros, evidenciando os sintomas de um mercado que se encontra em fase avançada de ruína. Os clientes são praticamente inexistentes. Encontro ainda assim duas bancas de legumes que ali resistem. Numa delas, a vendedora esclarece que a banca é da mãe, proprietária da mesma há volta de trinta e um anos. Têm produção agrícola na Praia da Vitória. Estufas. É o que ali vendem, pelo que diz, salvo alguns produtos, que à mistura revendem quando ainda não colheram os da época. É assim com as batatas e as cebolas. A mesma vendedora avança dizendo que a maior parte das comerciantes já eram idosas, acabando por aceitar uma indemnização e ir para casa. Largaram as bancas em virtude do projeto que em breve irá dar lugar a profundas obras de remodelação: "A nós não nos perguntaram nada. Apenas sabemos que terá um parque de estacionamento subterrâneo e mercado no primeiro andar, além de parte de lazer e diversão, com espaços modernos. Depois poderemos candidatar-nos aos novos espaços, mas a maioria já não volta".

Vagueando pelo mercado, nos escritos dos letreiros e sinalética vejo a contaminação do carácter poético que os transforma, já, em vestígios abandonados de um tempo perdido (registando em alguns casos os nomes dos proprietários), materializado na constelação de uma espécie de fragmentos soltos que, por força da saudade antecipada que inspiram, parecem enredar-se como se de inusitados versos se tratasse: "Talho Garcia"; "Banca do Coelho"; "Produtos da Nossa Terra"; "Instituto São João de Deus – Casa de Saúde São Rafael – Atelier 'Fazemos por nós'"; "Banca 33. A Chave. Café e Pastelaria"; "Produtos diretos. Banca 02"; "Banca da Joaninha. 'Temos feijão novo congelado'"; "Antiguidades do Fanfa. De António Fanfa. Loja 36"; "Charro e cavalas. 3 kg 5,00 €"; "Peixaria Silveira" (dentro, na parte acima e abaixo do balcão pode ler-se, respetivamente: "E um caldo de peixe?", "Ideal para domingos à noite!"); Frutaria Jorge Mateus. De Jorge Henrique A. Vieira. Banca 07"; "A louça e os tarecos da minha avó. Loja 30"; e ainda "Loja dos Biscoitos. Loja 38".

Na sinalética, exibe-se frequentemente a imagem do Duque de Bragança ("DB") pendurada, assim como bandeirolas com padrões alusivos aos azulejos azuis e brancos. E já em tons pardacentos, descobre-se uma fotografia, encaixilhada e pendurada na parede de uma das bancas, recortando uma largada de toiros.

Já mais tarde, em conversa com uma lojista local, sou informada de que a troca comercial de produtos agrícolas e gado se realiza agora aos domingos, na Praça do Gado, fora do centro de Angra: "Vou muito cedo e compro para toda a semana. Mais legumes do que fruta, que aqui ainda não é a altura". Pela descrição, é uma feira muito concorrida e localiza-se numa Praça, daí a designação. Sobre o projeto do novo mercado, impera o pessimismo: "Aqui as pessoas resistem muito à mudança. Valorizam o que é seu".

Numa cidade que é património da Unesco, com todas as fachadas imaculadamente cuidadas, o mercado é um corpo dissonante, votado ao abandono e ao descuido. Ainda assim, a sua assumida inscrição no tempo histórico leva-me, a partir da referência ao Duque de Bragança, a descobrir indícios da historicidade do lugar, na sua imbricada relação com a importância estratégica e política não só de Angra, como da ilha. Importará, pois, notar que a Terceira se encontrava na rota do caminho marítimo para a Índia e Brasil, tendo nomeadamente servido de ponto fundamental de trocas comerciais. Em 1499, Vasco da Gama terá passado por Angra quando regressava da sua primeira viagem à Índia, motivado pela urgência de salvar o seu irmão, Paulo da Gama, que viria a morrer moribundo no único hospital das ilhas, o Hospital da Misericórdia, conforme relatam as fontes históricas e testemunha a estátua em frente ao largo da atual igreja com o mesmo nome, assim como os relatos da guia que durante duas tardes me acompanhou pelo território. Acresce que já em 1831, tendo D. Pedro abdicado da coroa brasileira a favor do seu filho, D. Pedro II, e viajado para Portugal, para reunir forças e comandar a fação liberal, terá desembarcado na Terceira e ali permanecido. A ilha tornou-se, assim, numa espécie de quartel general das forças liberais. Ainda antes, em 1829, na Praia da Vitória, então baía da Vila da Praia, tivera lugar uma batalha naval entre as forças liberais e a armada miguelista que intentara o desembarque (Enes, 2019; 2023; Veiga, 2023).

De volta ao Mercado, depois da breve explanação histórica que aqui se descreve e o mesmo estimula, já na porta de saída, as mesmas inscrições e imagem do DB (Duque de Bragança), replicadas, revisitam-me. Dou comigo a indagar sobre o sentido de uma tal insistência, em ambos os pontos de entrada/saída, qual estratégia que visa garantir as amarras do lugar ao espírito do tempo (*Zeitegeist*) que ali habita, como diria Hegel (2006/2023) ou mesmo Butor (1963).



Mercado de Bragança, Helena Pires, 2024

Referências

Enes, C. (2019). *Angra do Heroísmo. Alma e memória*. Município de Angra de Heroísmo.

Enes, C. (2023). *Temas de história açoriana*. Letras Lavadas.

Benjamin. W. (1974/2004). *Origem do drama trágico alemão* (tradução de João Barrento). Assírio & Alvim.

Benjamin, W. (2021). *Rua de sentido único. Crónica berlinense. Infância berlinense por volta de 1900* (tradução de António Sousa Ribeiro). Relógio D'Água.

Butor, M. (1963). *O espírito do lugar*. Arcádia.

Hegel, G. W. F. (2006/2023). *Introdução à história da filosofia*. Edições 70.

Veiga, F. B. (2023). *Companhia de Jesus. O breve regresso no reinado de D. Miguel*. Edição de Autor.

Atravessar a ponte

Ece Canli, abril de 2023

É uma tarde de Verão de Maio no Porto e eu estou a olhar para uma fotografia no meu ecrã de computador com reflexos de luz solar, tentando ver uma escadaria sombreada por uma luz de fundo cega. A minha pele sente a peculiar brisa fria do oceano do Porto, mas a fotografia enche a sala com a memória de outro cheiro de outro mar, de outra cidade, que corre a 6000 km de distância, de onde a fotografia foi capturada: Istambul. De olhos fechados, imagino-me a subir aquela estreita escadaria de pedra e a alcançar o enorme terraço brilhante, onde posso ver o panorama desta metrópole secular e sentir a vastidão da nossa existência sob o azul selvagem do Bósforo.

Esta nostálgica deriva espaço-tempo é, no entanto, interrompida no momento em que noto que há exatamente 400 anos, neste preciso dia, outra pessoa subiu por aqueles degraus que estou a observar remotamente, mas em vez de respirar o mesmo ar salgado, deu o seu último suspiro. O nome do rapaz era Osman, que ficou na história como *Osman, o Jovem*, pois tinha apenas 14 anos quando ascendeu ao trono como o 16º sultão do Império Otomano, e tinha apenas 17 anos quando foi brutalmente torturado, mutilado e estrangulado até à morte pelos Janissários. Há 400 anos, neste dia, antes de ser levado para este terraço para ser humilhado publicamente, foi arrastado ao longo dos corredores escuros, húmidos e longos e parado no fim da escada para onde estou agora a olhar, que fica ali como uma abertura entre a passagem final e o terraço cintilante e arejado. Entre a luz e a escuridão. Vida e morte. E é neste mesmo local onde se encontra agora a minha obra de arte

específica do local, através da qual volto a ligar-me aos vestígios do passado e tento dar sentido a este encontro.

Mas não se trata aqui de Osman. Trata-se da memória coletiva deste espaço e do poder hegemónico que ele de alguma forma perpetuou e de que se tornou vítima. Ele foi um dos muitos que foram mantidos cativos, excruciados e executados aqui como testemunhas e agentes de atrocidade, castigo e vingança. O local chama-se Fortaleza de Yedikule – também conhecida como Museu das Masmorras de Yedikule, ou Fortaleza das Sete Torres. Localizado nas periferias da antiga cidade de Istambul e virado para o Mar de Mármara e Anatólia, Yedikule tem um significado histórico e arquitetónico excecionais. Com a sua estrutura inicial de torre dupla, que incluía Muros de Constantinopla e a Porta Dourada triunfal construída pelo Império Bizantino (século V), e a sua versão final de sete torres construídas pelos otomanos após a conquista da cidade (século XV), Yedikule funcionou originalmente como uma cidadela, uma casa de hóspedes, uma salvaguarda, e armazenamento (Katipoğlu e Sezer 2020). A partir do século XVI, contudo, tornou-se numa das mais formidáveis prisões da região e um cenário para muitas lendas urbanas narrando as suas masmorras, fossos "sangrentos" e escritos gravados nas suas paredes, mesmo muito depois de ter fechado as suas portas como uma prisão.

Estética de punição

Hoje Yedikule é um museu ao ar livre, oferecendo aos seus visitantes um santuário isolado e isolado da azáfama da cidade, enriquecido pelas maravilhas arquitetónicas do passado. Restaurado e verdejante, acolhe agora exposições, concertos, exibições de filmes e visitas guiadas que contam a história 'oficialmente escrita' através de paredes, escadas, corredores, portões e salas vazias. Transformar prisões agora extintas em museus ou espaços culturais não é, contudo, uma prática excecional, especialmente porque os edifícios de detenção foram sistematicamente deslocados para a periferia das cidades durante o último meio século, para serem mantidos fora da vista e, portanto, fora de vista da nossa paisagem social. Agora, muitos destes museus ex-prisão, espalhados por todo o mundo, dedicam muito espaço e esforço para contar histórias particulares destes edifícios, outrora fechados nas suas exposições permanentes, e demonstram as condições desumanas e crueldades que outrora aconteceram atrás das grades. Enquanto algumas destas histórias são contadas de forma bastante clara através de materiais de arquivo como fotografias, textos e mapas (por exemplo, o Centro Português de Fotografia no Porto), algumas delas encenam as experiências dos prisioneiros mostrando memórias, objetos pessoais, relatos audiovisuais (por exemplo Prisão Brandenburg-Görden em

Brandenburg e A Fortaleza de Peniche) e até exposições extremamente realistas (por exemplo, o Museu Prisional Ulucanlar, em Ancara), por vezes fetichizando parcialmente a arquitectura brutal do panóptico e o horror da prisão (por exemplo, a famosa Penitenciária do Estado do Leste em Filadélfia). De qualquer forma, direta ou indiretamente, o seu restabelecimento restaura não só edifícios e fachadas desgastadas de cidades, mas também a nossa memória coletiva, materializada pela arte e arquitetura. Estes lugares podem ser considerados como canais para recordar o nosso passado negligenciado contra o esquecimento, comemorando aqueles que foram subjugados, perseguidos e desumanizados, e mesmo resistindo às formas de violência contínua que a cultura do castigo exerce (Çaylı, 2022).

Por outro lado, a proliferação de museus prisionais também não pode ser vista como um mero ato de benevolência. Em primeiro lugar, há tanto em comum entre as duas instituições, o museu e a prisão: ambos crescem maciçamente no nosso ambiente construído, ambos financiados pelos organismos estatais e pelas empresas multinacionais e ambos assentam em legados coloniais da modernidade com o objetivo de servir a humanidade – um de coleção e outro de correção (Bennett, 1995; Dia 2013). Se as prisões albergam "criminosos", os museus albergam os restos de crimes através do processo de constante estetização: enquanto as reformas penais e arranjos espaciais – ou seja "o nascimento da prisão" (Foucault, 1991 [1975]) -, que tiveram lugar no Ocidente desde o século XVIII têm cada vez mais afastado o castigo da cena pública, ostracizado os seus súbditos e "limpado" as ruas, os museus têm omitido, embelezado e, mais uma vez, "limpado" o passado doloroso, regulando o público numa ordem ideal das coisas e numa descontextualização dos assuntos históricos (Bennett, 1995). Por conseguinte, um olhar altamente crítico sobre estas duas instituições é crucial, dado o facto de por detrás da superfície polida, existir um capitalismo do cárcere em expansão, ligado a todo o tipo de instituições de poder e sistemas de representação, incluindo espaços culturais (Wang, 2018).

Do lado dos museus, nas últimas décadas, houve uma autocrítica institucional crescente que levou a discussões sobre descolonização e tentativas de reparação, todas elas abordando a capacidade política do museu e o seu papel na elaboração da justiça. No entanto, quando se trata de prisões, embora um número crescente de vozes abolicionistas tenha vindo a espalhar-se da América do Norte para o mundo que defendem um mundo sem as instituições de punição (Davis, 2003; Dixon e Piepzna-Samarasinha, 2020; Kaba, 2021), as principais práticas de arquitetura e design apenas consolidam estas (infra)estruturas. As novas construções, alegadamente, melhoram os edifícios prisionais e os centros de detenção através da utilização de novos materiais, novas

tecnologias e novas regulamentações espaciais, mas continuam a servir para retribuição e não para reabilitação. Milhões de pessoas em todo o mundo, especialmente pessoas de diversos géneros, sexualidades, classe e origens raciais e étnicas, são exponencialmente marginalizadas, criminalizadas e presas num sistema de justiça punitiva (Gilmore, 2007; Alexander, 2010; Wang, 2018). Por detrás dos muros, os direitos humanos fundamentais dos prisioneiros são constantemente violados ou atacados por práticas desumanas, tais como vigilância 24 horas por dia, prisão solitária, exploração laboral, violência do pessoal, e caução, entre muitas outras. Não é coincidência nem surpresa ouvir os testemunhos de (ex) prisioneiros, quando dizem que veem estes novos lugares "modernos" não diferentes das masmorras, tão brutais como o outrora Yedikule foi (Portman et al., 2014). Os espaços penais contemporâneos, afinal, são apenas as extensões dos seus antecessores – desta vez, presentemente esculpidos de novo, com um toque estilístico.

Mas o problema, ou o que é mais problemático, é o facto de estes espaços se tornarem tão "invisíveis" na nossa vida sócia espacial quotidiana que ficam totalmente fora das nossas preocupações políticas, sociais, financeiras e espaciais.

No entanto, tal como a abolicionista feminista Ruth Wilson Gilmore (2007, p.11) afirma apropriadamente, esta aparente invisibilidade é apenas um "truque de perspetiva", uma vez que a justiça penal não só é potente como sempre com o seu número crescente de prisões, como também penetra em cada centímetro da nossa vida quotidiana, desde o policiamento ao perfil, desde tecnologias de vigilância ao extrativismo de dados. E nós somos, de uma forma ou de outra, parte dela; ou como vítimas diretas, amados das vítimas, sobreviventes, executores ou, como diz Michelle Brown, no capítulo "Espectadores penais" (Brown, 2013) que assistem à metástase e propagação do organismo da criminalização à distância, mas não tomam uma posição. Já há muito tempo, decidi mudar a minha posição de espectador passivo para contribuinte ativo nas discussões em torno do sistema de justiça criminal. Sei que deve ser em parte uma motivação pessoal e histórica, por ter crescido num contexto onde o "crime", a punição e a prática de crimes não são proporcionais nem compatíveis com o(s) dano(s). Por outro lado, é também a consideração do contexto político global mais amplo, em que a materialização e capitalização da punição é apenas um bem altamente lucrativo que necessita dos criminosos antes de cometerem crimes. Trata-se de desafiar a ideia comum de que o dano infligido pelo Estado já desapareceu há muito, enterrado sob os fossos de antigas instituições como a Yedikule, ou é tudo merecido por aqueles que não são considerados senão "delinquentes", despojados das suas humanidades, como matéria-prima e subprodutos da sociedade. No entanto, os contadores de verdades,

ativistas, investigadores, estatísticas e espaços contam o outro lado da história, expondo que não estamos isentos das atuais ramificações da justiça, mas responsáveis pela sua historiografia futura.

Estética do cárcere: se os muros não conseguissem falar

Estes foram os pensamentos e motivos que me vieram à mente, quando a minha "contribuição ativa" para as discussões em curso sobre a prisão despertou como uma oportunidade, sob a forma de arte. Foi no final de 2021, quando recebi um convite para fazer parte da *4ª Trienal Internacional de Istambul*, que teria lugar entre 12 de Maio e 13 de Junho de 2022 no Museu da Fortaleza de YediKule. No meio da pandemia da COVID-19, nas nossas reuniões online, o curador Filiz Ağdemir e a coordenadora Zeynep Toy apresentaram-me a ideia subjacente a esta edição da Trienal e o contexto actual da Yedikule. A chamada foi sedutora:

> A história multi-camadas de Istambul e as suas transformações sociológicas, políticas, culturais, económicas e espaciais permitem-nos definir os limites (e muros) dos seus sítios urbanos como espaços heterotópicos. A este respeito, através da sua transformação, temporalidade, multiplicidade e independência, a 4ª Trienal; "Fronteiras e Muros" encarna o encontro de diferentes estratificações e conflitos sociais na cidade.
>
> A 4ª Trienal Internacional de Istambul visa abrir um espaço onde os espaços heterotópicos de Istambul; as suas fronteiras (e paredes) podem ser discutidas e reposicionadas como os anti-espaços. Ao fazê-lo, a exposição divide o espaço em fragmentos, mas protege a sua totalidade.

Embora o boletim da Trienal não politizasse explicitamente nem visasse ter um olhar crítico controverso sobre o contexto Yedikule, era impossível não problematizar a importância histórica e atual dos espaços mencionados. Os curadores e o apelo enfatizaram particularmente os espaços heterotópicos e a memória. Tanto a prisão como o museu são certamente considerados os locais de heterotopia segundo Foucault (1986), como "outros espaços" nas suas normas, valores e aparelhos disciplinadores distintos, de alguma forma alternativos e de alguma forma intensificados da ordem social dominante. No entanto, no contexto de Yedikule, houve também o apagamento desse "contra-espaço", que se tornou um lugar que nos promete uma história libertada

do seu passado violento, uma zona neutra que é apenas para ser visitada e ornamentada com intervenção artística. Durante os nossos encontros online e visitas remotas ao campo, os curadores levaram-me às torres, terraços, jardins e portões de Yedikule, narrando as histórias específicas até chegarmos todos a essa escadaria em particular, que tinha agora um aspecto extremamente "normal" e de resto insignificante, tal como outros sítios quotidianos pelos quais passamos todos os dias. Então, a questão era como refletir e responder à nossa memória coletiva neste lugar cruel e neutralizado, sabendo que, no mesmo país, um número crescente de prisioneiros políticos, mulheres auto-defesas, ativistas LGBTQI+ e muitos mais estão presos entre outras paredes? O que significa recordar a injustiça do passado e trazê-los coletivamente até aos nossos dias? O que nos diria se estes muros pudessem falar e como podemos continuamente "confrontar o passado" e praticar a comemoração como uma forma afetiva, processual e diferente (Çaylı, 2022)?

Tais questões e preocupações levaram-me, como artista sonora, a evocar a memória "invisível" deste espaço e dos seus sucessores, mantendo ao mesmo tempo a sua presença indistinta contra os impulsos da nossa cultura visualmente orientada. Foi aqui que me lembrei das palavras da compositora e ativista Pauline Oliveros (2022 [2010], p.40) "os ouvidos dizem aos olhos para onde olhar", e quis levar os visitantes a ouvir "para além do limite da sua própria imaginação", de uma forma mnemónica. Planeei uma instalação sonora a ser colocada nas escadas, onde a intersecção da luz com a escuridão é tão cega que não precisava de qualquer input visual extra.

Esta escolha é também uma decisão de não contribuir para uma "estética do cárcere" contínua que representa estereotipicamente, reproduz e reforça a cultura do castigo, da prisão e das hierarquias sociais, mas sim como uma visão de formas alternativas de transporte (Fleetwood 2020). O poder do som no contexto da prisão pode ser visto em exemplos anteriores (por exemplo, a peça de arte sonora de cinco canais de Maria Gaspar *On the Border of What Is Formless and Monstrous* [2016]; a instalação sonora de Andrea Fraser, *Down the River* [2016], a peça sonora de Brian James, *Spies Solitaire* [2015], ou outros projetos populares como a obra de Terri Lyne Carrington, *Music for Abolition*) como uma forma de empoderamento de pessoas atrás das grades. No meu contexto, foi um ato de vocação; portanto, o mais importante foi trazer à tona a própria espacialidade do lugar, usando a minha história pessoal colectiva, educação pessoal e voz, e os sons da minha localização actual, misturados com as paisagens sonoras de Istambul, as representações sónicas do subsolo, paredes, confinamento e liberdade, tudo ao mesmo tempo, tudo misturado através de diferentes canais. Chamei-lhe A-PER-TUR, uma mistura interrompida e dispersa de sílabas de abertura, perturba e outras ressonâncias fónicas dos locais.

Referências

Alexander, M. 2010. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: The New Press.

Bennett, T. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge: London.

Brown, M. 2013. "Penal spectatorship and the culture of punishment." In *Why Prison?* Edited by David Scott, pp.108-124. Cambridge: Cambridge University Press.

Çaylı, E. 2022. *Victims of Commemoration: The Architecture and Violence of Confronting the Past in Turkey*. New York: Syracuse University Press.

Davis, A. 2003. *Are Prisons Obsolete?* New York: Seven Stories Press.

Day, J. 2013. "Corrections and Collections: Intriguing parallels in the design of prisons and museums." *Places Journal*, July 2013. https://doi.org/10.22269/130708 [Accessed March 1, 2023]

Dixon, E. and Piepzna-Samarasinha, L. L. (Eds.). 2020. *Beyond Survival: Strategies and Stories from the Transformative Justice Movement*. Edinburgh: Ak Press.

Fleetwood, N. 2020. *Marking Time: Art in the Age of Mass Incarceration*. Cambridge: Harvard University Press.

Foucault, M. 1991 [1975]. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. London: Penguin Books.

Foucault, M. 1986. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16(1)(Spring 1986): 22-27.

Gilmore, R. W. 2007. *Golden Gulag: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California*. California: University of California Press.

Kaba, M. 2021. *We Do This 'Til We Free Us: Abolitionist Organizing and Transforming Justice*. Chicago, Illinois: Haymarket Books.

Katipoğlu Özmen, C. and Sezer, S. 2020. "Making the Unwanted Visible: A Narrative on Abdülhamid Ii's Ambitious Project for Yedikule Central Prison in Istanbul." *Prostor* 28, 2(60): 360-377. https://doi.org/10.31522/p.28.2(60).11 UDK 72.035:725.6

Oliveros, P. 2022 [2010]. *Quantum Listening*. London: Ignota Books.

Portman, L. et al. 2014. "Sentenced: Architecture of Solitary Confinement." *Architectural Theory Review* 19(3): 319-335. DOI: 10.1080/13264826.2014.1041681.

Wang, J. 2018. *Carceral Capitalism*. Cambridge and London: Semiotext(e).

A pessoa que a placa não revela

Teresa Lima, setembro de 2022

Jeremias Neves é um nome de uma placa toponímica em Gondomar, Área Metropolitana do Porto. Neste dia em que me detive em frente à placa e a decidi registar, uma catadupa de memórias borbulhou como água a ferver num tacho. Era um dia de verão outonal e isso é capaz de ter ajudado.

Jeremias Gaudêncio das Neves mal consta do algoritmo do Google e mesmo esta sinalética urbana é enganadora, na sua heteronomia. O Jeremias que dá nome à rua é o pai do que eu conheci e a quem pedi para me contar a sua história de vida, em tempos. A rua é quase um quelho, que por acaso percorri muito na infância, a caminho da escola. É tão insignificante, que dá espaço a uma beleza equivocada. Desemboca num tanque (que não lhe pertence), onde parávamos à vinda da escola. Uma criançada penosamente vestida (nos anos 80, pelo menos nos subúrbios, o normal eram as calças de fazenda a picar a pele e os suspensórios), encharcando-se no lavadouro ou derretendo sandálias no alcatrão mole da rua, no verão, ou comendo uvas americanas pelo caminho, no tempo delas, ou apanhando flores ou atirando pedras. Suponho que a rua (que era um quelho mais quelho do que hoje, ao ponto de não ter nome) só tem simbolismo porque, para mim, de espaço, se transformou num lugar. Bachelard (1996) e Tuan (1977) explicam estes fenómenos. Hoje, a rua é uma mistura de infância com a minha versão da história de vida de Jeremias Neves filho.

De modo que, enquanto percorro esta rua, que fixo em imagens, deixo-me guiar para o cemitério, onde Jeremias jaz. Acompanham os meus passos a criança que eu fui, pisando estas ervas e estas escadas

com a minha avó, a caminho do cemitério, ao sábado à tarde. Reflito até que ponto as memórias estão impregnadas dos paralelepípedos da estrada, do cheiro e temperatura da cidade. Até porque a barraca das farturas já lá está, no meio do percurso, e é quase certo que, na vinda do cemitério, nos inícios de outubro, o regresso a casa se faça com uma saquinha de meia dúzia delas, para celebrar a romaria anual. Nisto, chego ainda a tempo de apanhar o cemitério aberto. Como homem de bastidores que foi, o túmulo de Jeremias é uma caixa hermética, onde nenhuma lembrança é visível. Penso na hierarquização destes lugares, nas suas distinções sociais, na devoção que ainda lhes prestam os vivos, verdadeiros subsistemas culturais no macro sistema que habitamos.

A placa que está na rua foi pedida por Jeremias filho em homenagem ao pai e terá sido uma das suas prioridades antes de morrer. Não cedo à tentação de me encaminhar para a casa que o habitou, ainda com o impecável carro à porta. Jeremias Neves odiava a exposição e posso não conseguir impedir-me de fotografar a casa. "Quando eu morrer, não vais encontrar nenhum registo meu para contar a história", disse-me. Não encontrei, mas também não procurei como devia. Talvez que o essencial nem esteja nestes documentos probatórios, que servem para compor a veracidade de uma narrativa. Divirjo apenas para me compreender. Na primeira vez que Jeremias Neves me contou a sua história, os documentos eram a minha profissão. Nessa altura, registei o que hoje, com surpresa, descobri publicado online:

"Jeremias Francisco Gaudêncio das Neves nasceu a 15 de julho de 1927, em S. Cosme, Gondomar, na Rua Sidónio Pais, junto ao Crasto. Filho de Jeremias Gaudêncio das Neves e Maria Ferreira de Moura, foi o terceiro fruto da união, mas o único que se vingou. A morte do pai, quando Jeremias tinha apenas sete anos, roubou-lhe uma infância protegida no lar. Em pouco tempo, o património da família (o pai era ourives) foi vendido, a mãe viu-se obrigada a trabalhar e Jeremias foi viver com uns tios, no Porto." (Arquivo Histórico de Gondomar, s.d.)

Jeremias Neves teve uma vida pública relevante, ainda que não expressiva, tendo em conta o todo da sua história. Foi presidente da Câmara e presidente dos bombeiros locais. Tirando isto, foi um implacável e invisível homem de negócios. Sustenho, neste ponto, os dados biográficos institucionais, para regressar à memória. Talvez comece a ser um pouco repetitiva, mas não posso deixar de citar James Carey (2009). É que Jeremias Neves não pertence ao reino da comunicação transmissiva, nem à esfera pública que o mundo mediatizado fabricou. Mas não deixa de ser uma placa na rua, um nome num quartel dos bombeiros. Observo o mau estado da placa, a indiferença a que é votada a memória da comunidade e o quanto isso é revelador do nosso nível de cidadania. Sou injusta. Os restos retumbantes da noite branca esfiapam-se no ar. O futuro parque urbano, em construção, promete uma vida

melhor. Tudo isto extravasa para as redes sociais, tornando-se verdades incontornáveis. Carey terá sido ingenuamente otimista? A *polis* grega, da conversação olhos nos olhos, está em vias de extinção? O que vivi com Jeremias Neves poderá ter sido uma micro-história, sem peso, nem universalidade.

Retomo o fio da narrativa, em jeito de deambulação. Abandonei Jeremias Neves por uns bons tempos, até recomeçar a vê-lo (à distância), elegantemente ondulante, com o seu fato claro e o chapéu de abas largas, vagueando pelas ruas da cidade, marcadamente estrangeiro, no quotidiano desta malha incaracterística. Foi inevitável cruzar-me com ele, sempre galante, já com oito décadas cumpridas. E padecendo maleitas. Ofereceu-me um livro de Hemingway, trocávamos banalidades. E, por uma série de coincidências significantes, fomos unindo pontos em comum. Viajei, na Amazónia, no navio da Marques Pinto Navegação. Contexto: Jeremias Neves começou a trabalhar, quase criança, na Jomar, uma indústria de madeiras. O comércio de madeiras exóticas levou esta empresa (e também Jeremias Neves) à Amazónia, onde criaram uma empresa de navegação. O apelido Marques Pinto diz respeito à Jomar, mas também ao primeiro presidente da Fundação de Serralves, João Marques Pinto, que concretizou uma utopia de referência mundial, foi contemporâneo de Jeremias e com ele privou. Conheci, por motivos profissionais, na Fundação de Serralves, uma ex-funcionária de Jeremias, na Jomar. E assim se foi tecendo um fio de histórias acerca desta pessoa, que gostava de cultivar um certo mistério.

As geografias físicas emendam-se com as emocionais. Jeremias era um viajante, por isso me dá a sensação que não pertence a lado nenhum. Pediu-me para calcorrear os passos do pai, de quem pouco sabia, para documentar um pedido toponímico. Era a sua homenagem ao progenitor, combatente na Grande Guerra, feito prisioneiro em Naulila, Angola. Para sossego da sua mente, vasculhei bibliotecas e arquivos, à procura do mínimo que fosse. Em troca, pedi-lhe o seu relato de vida, já longe do enquadramento institucional da primeira versão. Disse-me umas coisas poucas, que mal gravei na memória, esforçando-me por reter esse momento, num contentor de uma imobiliária, no meio do betão do dormitório do Porto. Pouco depois da despedida, ligou-me a prometer novo encontro. Não chegou a acontecer. Só agora o selei, estimulada pela sinalética do espaço urbano.

Referências

Arquivo Histórico de Gondomar. (s.d.). *Jeremias Neves*. Retrieved 13-09-2022 from https://arquivohistorico.cm-gondomar.pt/Destaques/Exposicao-Documental/Os-rostos-dos-presidentes/emodule/460/eitem/12

Bachelard, G. (1958/1996). *A poética do espaço* (A. d. C. Leal & L. d. V. S. Leal, Trans.). Martins Fontes.

Carey, J. W. (2009). *Communication as culture, revised edition* (2nd ed.). Routledge.

Tuan, Y.-f. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press.



Teresa Lima, 2022

A arte de passar o tempo. Revisitando os objetos de Henrique Baixinho

Helena Pires, agosto de 2021

Desde meados do século XIX que se discute o tema do tédio, por alguns designado como o *mal du siècle*. O tema foi sendo tratado por diversos filósofos: Pascal, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger...Em finais dos anos 20, a par dos contributos de outros pensadores tais como Thomas Mann, Siegfried Kracauer ou Walter Benjamin, Heidegger (2005; 2007) questiona-se sobre a essência da modernidade. Poderemos defini-la como "a época da imagem do mundo"? Pode o mundo converter-se em imagem? Falamos de "imagem" no sentido em que se pode discutir uma teoria humanista a partir da observação e da contemplação do mundo, não se prefigurando no uso específico deste conceito o entendimento político-ideológico e crítico que lhe emprestam os autores da Escola de Frankfurt ou mesmo, mais tarde, o Internacional Situacionismo, com Guy Debord e afins.

Faço desde já este preâmbulo para notar que talvez, pelo menos, o nosso pequeno mundo subjetivo seja em parte construído pelas e com as imagens-objeto que nos fazem companhia, aquelas que vamos adotando como quem adota um animal doméstico, imagens parceiras do nosso quotidiano. Foi este sentido de perseguição do desejo de transformação da experiência em imagem, auspiciado por Heidegger (2005; 2007), que me levou a revisitar a loja-oficina de Henrique Baixinho, ainda que hesitante sobre as renovadas motivações que para ali me empurram:

Estamos no dia 16 de agosto, uma segunda-feira de manhã, em Caminha. Dirijo-me ao atelier de Henrique Baixinho e ainda do outro lado da rua, junto aos CTT, vejo-o à porta. Aproximo-me e sugiro, já lá dentro, que me conte a história do seu "passatempo", enquanto revisito as suas

peças em exposição, ou melhor, objetos amontoados naquele que é agora metade do espaço onde estivera até há um ano atrás, ocupando então duas lojas contíguas, em vez de apenas uma. Começo por recordar-lhe que estivera ali na semana passada e que já em anos anteriores lhe havia comprado duas peças: um cão de madeira pintada de azul, com pernas pretas e escovas cor-de-rosa de drogaria a fazer de dentes ("escultura" que o meu filho preza de um modo especial e ainda hoje mantém na mesinha de cabeceira do seu quarto) e uma colher de pau pintada metade de vermelho e metade de amarelo erguida ao alto, com duas mãos (tendo por modelo as mãos da neta de Baixinho, pelo que venho entretanto a saber) cor-de-rosa, uma de cada lado, peça que convive com outros objetos decorativos no fogão de sala da nossa casa de férias, em Moledo. Ambos os objetos sugerem um leve sentido de humor (Nota de campo).

No dia-a-dia tornamo-nos indiferentes à pre-sença, ao que parece e aparece, àquilo que manifestando-se não se mostra. O que dizer daquilo que só se manifesta por meio dos objetos, nomeadamente no espaço doméstico? Qual o seu modo indeterminado de ser? A sua medianidade? (Heidegger). Decidi contrariar o esquecimento da presença quotidiana e deixar-me conduzir pelo carácter enigmático do cão-escova pousado na cabeceira do meu filho, das mãos com cara de colher-de-pau que animam o beiral da lareira... Como defende Svendson (2006), contrariando o imperativo de Heidegger de um sentido existencial profundo a descobrir, na contemporaneidade não restarão mais do que os sentidos das pequenas coisas do quotidiano, o trabalho, os *hobbies*... Admitindo a importância do tédio como meio para o auto-conhecimento, Svendson alerta, precisamente, para o risco de se desprezar o sentido pessoal depositado em todas as coisas, sob a ilusão de se aguardar pela revelação de um "grande sentido". À conversa com Baixinho, enquanto usufruía de mais uma visita ao seu *atelier*, em Caminha, Moledo do Minho, deixei-me levar pelo desejo de compreender o lugar de um tão original passatempo na sua vida. Múltiplos mistérios, ao mesmo tempo que outras tantas revelações, se adensaram:

O ofício terá nascido da urgência de 'passar o tempo' entre os treinos – 'o que fazer, ir para o café?' pergunta-se a si mesmo -, em 2003, altura em que Henrique Baixinho, remador profissional e atleta consagrado com múltiplos títulos, a nível nacional e no estrangeiro, regressou do Brasil, depois de oito anos ali passados como treinador. Fazendo 60 nos em setembro, é treinador em Vila Nova de Cerveira e participa em competições. No decorrer da conversa fala da competição de remo em que participou no fim-de-semana, em Oeiras, prova difícil, dado que "o mar estava bravo" – mostra-me os cortes nas pernas -, embora tal não o tenha impedido de arrecadar mais uma medalha. Cruzado com a sua vida de atleta, o interesse pelo universo das bicicletas (tendo chegado a participar em provas) revela-se favorável à comunicação

entre ambos os universos da sua atividade quotidiana: o desporto, por um lado, o passatempo de (re)criação de objetos na oficina, por outro. É nas garagens de reparação de bicicletas que foi encontrando muitas das peças – farolins, guiadores, rodas, correntes... – que reutiliza no fabrico dos seus objetos. A cumplicidade que foi alimentando com garagistas conhecidos, a troco de ali recorrer, por seu turno, na qualidade de cliente, é preciosa, chegando a haver alturas em que estes lhe telefonam quando têm materiais residuais ou sobrantes, com interesse para recolha.

As inutilidades que Baixinho descobre nas garagens e outras paragens transformam-se, nas suas mãos, em potenciais analgésicos contra o aborrecimento. Tal é o propósito que impera sobre potenciais "utilidades". De resto, a utilidade é um princípio que parece dizer pouco a Henrique, aparentemente investido num mero exercício de criatividade, para passar tempo, sem uma outra clara finalidade à vista. Como terá dito Ovídio, numa das *Epistulae ex Ponto*: "... nada é mais útil/do que esta arte que não tem utilidade" (citado por Ordine, 2018, p. 57). As peças de Baixinho sugerem-nos de imediato a alargada discussão que se tem inclinado sobre "a utilidade do inútil" (usamos a expressão em alusão ao título da obra de Nuccio Urdine, já referenciada), a respeito da literatura e da arte em geral. A arte pela arte poderá ser um outro modo de dizer a recusa da finalidade artística. Remetendo para Heidegger, observa Urdine: "O filósofo alemão, na tentativa de libertar a ideia de utilidade de uma exclusiva finalidade técnica e comercial, exprime com clareza a dificuldade generalizada entre os seus contemporâneos de compreender a importância do inútil. Para o «homem actual», de facto, é cada vez mais complicado sentir interesse por qualquer coisa que não implique um uso prático e imediato para «fins técnicos»" (Urdine, 2018, p. 80).

Em particular, o motivo da bicicleta conduz-me a Duchamp e acabo por descobrir curiosas facetas do ofício criativo de Baixinho, em alguns casos em moldes de "arte-co-criada" e reinventada ao sabor da acidentalidade:

A bicicleta é claramente um dos principais referentes que de diferentes modos integra, literalmente, a composição de muitas das peças. A comparação com a *Roda de Bicicleta* (1913), de Marcel Duchamp, uma obra de *assemblage* que conjuga uma roda sobre um banco, é inevitável. Baixinho diz não conhecer o artista, nem a dita obra. Refere vagamente que aprecia arte, relevando a Bienal de Cerveira, e quando lhe pergunto se ali mesmo em Caminha existem outros artistas locais, destaca um artista latoeiro que entretanto falecera. A sua relação com a arte resulta sobretudo da sua relação com alguns e algumas clientes ou colaboradores. Ou porque Henrique lhes pede que acabem determinadas peças pintando-as, ora porque lhe encomendam peças que posteriormente são de alguma maneira finalizadas pelos clientes-artistas. Tal é o caso de uma peça que descubro no interior do

atelier, pousada no chão, composta de cornos (verdadeiros) de animal, conseguidos num talho, e cabeça feita de fibra. A cliente irá ela mesma, posteriormente, pintar a peça. Cada peça é determinada por uma circunstância e, como tal, única: "não irei conseguir outro par de cornos, até porque não é fácil chegar a um talho e fazer um segundo pedido destes... seria lá atrás, quando a minha mãe tinha dois talhos (...)". Outra das peças, evidenciada, decorre de uma encomenda, de uma cliente que trouxera peças de lixo eletrónico, incluindo ratos de computador, de um familiar profissional ou especialista na área, e que desafiara Henrique a recriar uma peça criativa para lhe oferecer. Juntam-se outros relatos de episódios em que clientes haviam trazido a matéria-prima para transformação. Pedaços de madeira, colheres, velharias...Alguns fazem sugestões sobre o tipo de efeito final que pretendem, outros reagem à proposta de recriação acrescentando sugestões ou rejeitando ideias e propondo outras... Recorto ainda o episódio do tubarão de cinco metros, outrora exposto na segunda loja e agora propriedade de "uns arquitetos que o puseram na sua casa de férias". Henrique mostra-me a fotografia da peça, orgulhoso da escala e dificuldades técnicas de execução que ultrapassara, as quais me explica ao pormenor... ou o caso do francês que comprara a enorme casa em construção ao lado (assim como outros edifícios no centro de Caminha) e que lhe encomendara uma baleia de grande escala, em ferro enferrujado, para fazer de companhia à piscina... Henrique conta-me esta história enquanto exibe entre mãos o protótipo, uma baleia de madeira de tamanho pequeno e cauda revestida a metal ("para não quebrar"). Ainda terá de fazer o molde, fazer a testagem do mesmo no local e só depois encomendar a feitura da peça a um ferreiro...

A loja-oficina de Baixinho produz no visitante a impressão de imersão, não só num espaço semi-privado, como num espaço pertencente a uma ordem temporal doméstica, evocativo de rotinas, de memórias, ritmado pelas *nuances* entre sombras densas e alguns recantos de meia-luz. Não é difícil ali pre-sentir a passagem vagarosa do tempo, passagem que se faz presente no seu modo arrastado, materializada na persistência do que quase não muda e daquilo que só se transforma pela mão de Baixinho, empenhado na recriação em contínuo dos objetos que sobrepovoam a exiguidade do espaço interior.

Enquanto vamos conversando e passeando pelo atelier, as ligações entre aquele espaço e as memórias vão-se desvelando. Aquela mesma loja-atelier é propriedade da família, assim como a loja contígua, outrora também ocupada por Baixinho. Recordo uma imagem difusa, uns anos atrás, quando numa das minhas visitas ao *atelier*, num final de tarde, vislumbrei uma mulher idosa sentada na penumbra de um dos recantos do espaço interior, junto a uma janela poeirenta ao fundo, ocupada não sei com o quê...enquanto Henrique se entregava ao seu ofício noutro ângulo. Recordo que na altura a sua filha (ou neta?), ainda

criança, fazia companhia à avó (ou seria a avó que tomava conta da neta, pensando bem...). Atualizada a memória da mãe de Baixinho que hoje me interpela, outras imagens se imiscuem, suscitadas pela ambiência de profundidade íntima que a envolve como uma auréola de irrealidade, fazendo-me lembrar A *leiteira* (1658) ou *Mulher segurando uma balança* (1665), de Vermeer. O *atelier*-loja, acrescentando-se-lhe a esfera íntima do lar que a imagem evocada me sugere, desdobra-se na minha memória num lugar triplamente liminar: casa-oficina-loja... preservo a lembrança de um sentimento de evasão que as visitas àquele lugar sempre me proporcionavam (os visitantes entravam hesitantes, não sabendo ao certo que papel desempenhar, se o de potenciais clientes, se o de visitantes de uma exposição...ou mesmo se involuntariamente votados ao papel de intrusos do espaço doméstico...por sua vez, Henrique Baixinho, por regra, era, assim como hoje ainda é, parco na abordagem, mantendo-se reservado). Vasculhando as prateleiras numa das paredes laterais ao fundo do atelier, surpreendo-me com uma prateleira de porcelanas antigas destoando no conjunto dos objetos expostos. O amontoado geral impedira-me, inicialmente, de dar relevância ao detalhe. Henrique esclarece-me, dizendo que se trata de objetos que sobraram de uma loja de família e que estão ali para recordação: "ninguém os vai comprar porque são muito caros", apressa-se a acrescentar. Frente aos meus olhos vejo, não o *stock* esquecido de uma loja, mas antes uma espécie de "cristaleira" com o que terá sobrado de uma sala de jantar familiar. Além do mais, avanço no espaço à espera de surpreender alguém a tomar o pequeno-almoço, talvez ainda estremunhado e de pijama... à semelhança de uma cena que me fora contada, experienciada por um visitante de uma casa-galeria em Berlim, por volta dos anos 80...

Contaminada pela sensação de suspensão que ali tudo impregna, penso no modo como os objetos, dada a sua natureza inanimada, parecem aproximar-se (e aproximar-nos) com facilidade da poética do tempo. Em Pascal (1977/2004), o tédio surge no contraponto do desejo e da comunicação. Esta ideia encontra parcialmente confirmação no universo de Baixinho. Ali, os objetos comunicam entre si, ligam-se a memórias, assim como a expectativas futuras. O aborrecimento que a passagem do tempo produz em Henrique anima-o, paradoxalmente, a procurar estratégias de contorno. Também ali, na oficina, continua a remar, sem parar, ao sabor de um mar feito de animais-objeto, de candeeiros-objeto... Rema com vagar. Não importa partir, nem chegar. Importa a duração. E o recomeço.

Segue-se o relato pontual de inúmeras pequenas histórias que acidentalmente são despoletadas de cada vez que aponto o dedo a uma peça – "E esta?". "Esta foi feita com uma bicicleta da minha filha – ela nem sabe que a tem aqui". Reparo que a palavra "princess" permaneceu impressa no guiador. Imagino que no original a peça metalizada fosse de

tom cor-de-rosa, antes de ser pintada de preto. A dita "escultura" convive com uma secção de objeto-candeeiro, uma das únicas séries "utilitárias" do autor, feita com base na reutilização de farolins, e que ultrapassa a estrita função decorativa.

Do rol de relatos recordo também a referência a uma cliente que encomendara um mocho – "porque gosta de mochos". De resto, de certo modo encontramos no *atelier* de Baixinho um mini jardim zoológico inanimado: gatos, cães, mochos, aves, baleias...predominando claramente a escultura figurativa. Singular é o caso da cobra, desenhada primeiramente pelo mar e depois por Henrique. A visita acaba quando finalmente saio porta fora com um gato preto de madeira nas mãos. Henrique, a meu pedido, acrescentara-lhe um gancho para pendurar. Afasto-me a matutar... que utilidade dar ao gato?

P.S.: No verso de um postal, com desenho alusivo ao remo, que Baixinho me ofereceu na altura da visita pode ler-se: "Homenagem do concelho de Caminha a todos os antigos e actuais remadores do seu mais prestigiado clube e muito especialmente ao seu atleta Henrique Jorge Capela Baixinho por ser o mais completo e internacional remador Português de todos os tempos".

Referências

Heidegger, M. (2007). Los conceptos fundamentales de la metafísica. *Mundo, finitud, soledad*. Alianza.

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

Ordine, N. (2018). *A utilidade do inútil*. Kalandraka Editora.

Pascal, B. (1977/2004). *Pensées* (Édition de Michel Le Guern). Gallimard.

Svendson, L. (2006). *Filosofia do tédio*. Zahar.



Helena Pires, 2021



Helena Pires, 2021

2

Cidade Tatuada

Júlio Resende: desenho na arte pública

Teresa Lima, maio de 2022

Percorremos, neste ensaio, uma pequena parte da extensa obra pública de Júlio Resende (1917-2011), um artista plástico que levava o conceito de desenho a diferentes materiais (cerâmica, tela, vitrais, azulejos, tapeçaria) e contextos. Da arte sacra ao mural de rua, passando pelo convívio de um café, Resende interpelou sempre as condicionantes do espaço envolvente, em obras que continuam a dialogar com o observador do quotidiano.

Painéis de azulejos do Largo do Souto (1996)

21/04/2022, Gondomar, 11:30

Final da manhã de um dia de semana, centro de Gondomar, Largo do Souto. O céu cor de chumbo estende-se para a rua e pousa no painel de azulejos de Júlio Resende ali estacionado, acentuando o seu abandono. Ondulando nas cores vivas de um mar imaginário, mais parece um navio encalhado. O pequeno lago que o envolve está vazio de água e cheio de terra, pó e lixo. Ao redor do painel, a vida. Ao longe, ouve-se a gritaria da criançada no recreio da escola, do outro lado da rua. Ali ao pé, o entra e sai da paragem do autocarro, gente apressada. Em frente, o auditório do largo parece tão desolado como o painel, acenando-lhe com cinzentismo. Parecem velhos alimentando-se de memórias. Um, a lembrança da inauguração, o luzidio do azulejo e as palmas institucionalizadas, que afastaram cuidados e esqueceram a memória futura (Costa, 2018). Outro, saudosamente aguardando os eventos culturais da terra, que

encobrem a necessidade de restauro. Fixo em imagem, uma transeunte que alimenta os pombos. E só aí tomo consciência do quanto é suburbano o espaço que habito.

É de periferia que estamos a falar. Da periferia urbana (Área Metropolitana do Porto), de periferia estética – a periferia envolvente à obra pública, a que alude Júlio Resende (2006) – e da periferia do olhar destacada por Sardo (2013). Se é certo que este painel foi edificado no centro da cidade de Gondomar, o seu apagamento num lugar de memória comunitário e institucional é por demais evidente. E aqui está ele, recheado de anacronismo, sendo esta "uma característica interna da monumentalidade, enquanto dispositivo urbano, enquanto dispositivo político e enquanto mecanismo social" (Sardo, 2013, p.133). Embora a vivacidade e harmonia dos desenhos aquáticos nos peçam um pouco mais do que este destino fatal. Como peixes presos na rede. Voltamos a Delfim Sardo, para encontrar ainda e esperançosamente, uma razão para tudo isto: "Entre a referencialidade do exercício do poder e a margem da ausência de cânone da arte contemporânea é necessário compreender que as intervenções públicas só podem ser realizadas quando existe um campo negocial que as fundamente, um poder que assuma que a arte não serve para a sua celebração na centralidade da praça, mas para renegociar, permanentemente, a condição pública e participativa do espaço comum" (Sardo, 2013, 135).

Vitrais e cerâmica vidrada da Igreja Nossa Senhora da Boavista, Porto (1981-1986)

22/04/2022, 10:00

Aqui onde estou (um banco no centro da Igreja Nossa Senhora da Boavista ou do Foco, como é conhecida) os barulhos da cidade chegam coados, assim como a luz. Nesta igreja-útero há um jogo de espelhos e sombras, que pacifica. Está tudo pronto para a adoração do Santíssimo (explicam-me), pousado no altar secundário. Os vitrais exalam mensagens de amor fraterno, neste tempo de guerra. O amor como forma radical de resistência. E um Cristo que Resende criou em ascensão ao céu, liberto da cruz, que se despedaça na parede em objetos cerâmicos. O sino acaba de bater as horas e é, parece-me, ainda um som ancestral, que une culturas e tempos. Como se a linha cronológica se unisse num só ponto e este em muitos. Quadrados quase monocromáticos assinalam a via-sacra de Jesus. Neles, reconhece-se o azul cobalto de Júlio Resende, assinalado em personagens que romperam o conformismo, para auxiliar a caminhada até ao Calvário. A igreja está escura. Perguntam-me se a devem iluminar. Não! É necessário que se mostre impreparada para as visitas, murmurando a chuva que cai, deixando entrar claridade filtrada pelos vitrais. Como olhos que fabricam novas realidades na rotina do espaço urbano. Ou, nas palavras de Araújo, "são uma luz que, vindo de

dentro, nos ajuda a ver o que está fora" (2020, p. 119).

Piso este chão sagrado, quando tudo parece banal. E penso que a arte é uma ligação direta com o divino, quando a descrença nos falha. Júlio Resende quis que fosse exatamente assim: um repositório espiritual, que tocasse no quotidiano das nossas vidas. "Aqui estaria a singularidade deste conjunto, [...], pela conceção, se não inovadora, pelo menos inesperada: a da tonalidade diafanógena, que permitiria expandir um espaço Sagrado, para a vida do quotidiano" (Resende citado por Rocha, 2018, p. 51).

Painel de azulejos no Metro do Bolhão (2004)

22/04/2022, 11:30

Sexta-feira, final da manhã. À superfície, turistas com mapas, mochilas e malas rodopiam por Santa Catarina, numa dança que se cruza com a pressa de quem habita a cidade. Afundando para o metro, o painel de azulejos de Júlio Resende é um choque de luz e cor, coincidente com o movimento do metro. Porto de entrada e saída, passagem permanente, não há serenidade por aqui. Antes, barulho de vozes, barulho de pés, barulho de carris, escadas rolantes oscilantes, cheiro a café, a cacofonia da máquina de moedas. E o painel, representando o Mercado do Bolhão. Frutas, legumes, peixe, pão, mulheres a vender e a comprar. Vem a propósito a descrição de Eugénio de Andrade para as mulheres que Júlio Resende pinta: "É tão perfeita a osmose entre esta cidade e as mulheres que Resende levou para as suas telas, que é impossível dizer quais são mais reais ou durarão mais tempo, numa espécie de vitória sobre a morte" (2001, p. 18). A arte de Resende acrescenta movimento ao lugar e permanece atual na paisagem. Uma imensa parede que não limita o artista e justifica a sua ambição de não desenhar para uma quadrícula, mas para um espaço urbano (Resende, 2006). São figuras hiperbólicas, como exuberantes são os pregões do mercado. Em riscos sugestivos, cores que estimulam cheiros e uma interpelação que comunica, mesmo que não se pare para contemplar. A obra de arte pública é, pois, na sua essência, lugar de provocação e teatralidade, a exigir um olhar, mais do que uma autorreferenciação. Ou, como afirma Midori, "a obra de arte, que na modernidade era nômade e auto-referencial, transforma-se em obra enraizada, construída a partir de um contexto físico específico, demandando que seja vivenciada por parte do observador" (2013, p. 65).

Painéis em tijolo vidrado, Confeitaria Sical (1962-1964)

Perto das 13 horas de uma sexta-feira, a Confeitaria Sical surge abafada pelo amontoado de turistas, que descobrem, de repente, a montra dos bolos, entupindo a entrada. Vistos assim, os painéis de azulejos de Júlio Resende surgem atafulhados em ruído (vozes, máquina do café, pratos e talheres) e ofuscados pelos reflexos das luzes que os atingem. Mas pouco mais de uma hora depois, nem parece o mesmo café.

Esvaziada da agitação anterior, a confeitaria respira com a sua arquitetura retro (1947), revelando um requinte passado, que agora se articula com uma refrescadela do espaço. O lugar é revisitado pelas ruínas do que foi, como uma antiga máquina de café. E a clientela que agora descansa nas mesas compõe-se de funcionários de estabelecimentos comerciais ou escritórios das redondezas, familiarizados com as regras da casa. Digamos que se intercetam, neste lugar, a cultura territorializada e a transcultural. Não sabemos se chegam a conviver. Mas estão lado a lado, numa mesa de café. Num primeiro olhar, os painéis de azulejos parecem datar uma época. Olhando bem, são alusivos ao café (cores castanhas, chávenas, pessoas à mesa) e há uma irregularidade dentro da convencionalidade da encomenda, num artista, que tinha a sua perspetiva sobre a aceitação deste tipo de trabalhos: "Eu só aceito encomendas se elas estiverem de acordo com a minha reflexão. Não aceito fazer só por fazer, para pintar a parede. Primeiro, tenho que ver. Acho que qualquer pintor – ou qualquer artista –, dado que o seu trabalho vai ser inserido num espaço, tem que se rever nesse espaço" (Resende, 2006). Sendo certo que a confeitaria aparece em todos os guias que é possível pesquisar no Google, também é verdade que aqui se constrói, ainda, um certo espírito da cidade pré-gentrificação. Pela algazarra dos empregados na conversa com clientes e entre eles, pela sobriedade do espaço, mancha burguesa na urbe. E, já agora, porque não substitui a pastelaria variada por novidades *neo-gourmet*, que crescem na cidade a cada esquina. Se estes painéis revelam uma época, assim como os bancos altos e os estofos verdes que decoram o local, registamos a sua permanente atualização no tempo e no espaço, fruto da experiência do quotidiano: "São experiências comuns que se sedimentam e associam a um espaço físico, passíveis de serem acessíveis também para aqueles de curta permanência temporal nesse espaço" (Traquino, 2010, p. 14).

Referências

Andrade, E. d. (2001). Estas mulheres. In L. Castro, A. O. d. Castro, & A. Alves (Eds.), *Júlio Resende: como se tudo fosse infinito* (pp. 15-18). Campo das Letras.

Araújo, C. M. M. (2020). *Os Vitrais de Júlio Resende na Igreja de Nossa Senhora da Boavista : Porto : uma leitura teológica, um itinerário espiritual e catequético, como proposta de evangelização* [Mestrado, Universidade Católica Portuguesa]. Porto. http://hdl.handle.net/10400.14/32176

Costa, V. (2018). *Júlio Resende (1917-2011). Lugar do Desenho* – Fundação Júlio Resende.

Midori, A. (2013). Algumas notas sobre a relação entre o fazer artístico e a sua abordagem ao espaço. In J. G. Abreu & L. Castro (Eds.), *Arte pública e envolvimento comunitário: Atas de colóquio internacional* (pp. 61-69). Universidade Católica Portuguesa – Porto.

Resende, J. (2006). *Júlio Resende [Entrevista a Carlos Vaz Marques]*. Recuperado de http://perguntodromo.blogspot.com/2011/09/julio-resende-2006.html

Rocha, D. C. A. (2018). *Percurso da obra pública de Júlio Resende. Área Metropolitana do Porto* [Mestrado, Instituto Politécnico do Porto. Escola Superior de Educação]. Porto. http://hdl.handle.net/10400.22/14357

Sardo, D. (2013). Arte pública e periferia. In J. G. Abreu & L. Castro (Eds.), *Arte Pública e envolvimento comunitário: Atas do colóquio internacional* (pp. 125-135). Universidade Católica Portuguesa – Porto.

Traquino, M. (2010). *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Húmus.



Teresa Lima, 2022

Amo-te Cristina

Teresa Lima, fevereiro de 2023

Como tatuagens que se colam à pele da cidade, as mensagens inscritas nos postes, paredes, caixotes do lixo ou da eletricidade na Baixa do Porto instalam-se na urbe, reclamando um espaço próprio e concorrendo com a hiperestimulação comunicativa das ruas. Colocamo-nos na posição de Bakhtin (1986), transpondo o conceito de dialogismo para estas imagens-ícones-textos que também se espalham por muros, tampas e janelas.

Procuramos, em três eixos da cidade do Porto, as formas de comunicação mais improváveis, as que se apropriam do espaço da cidade (dos seus muros, das suas ruínas, dos postes, do inverso, enfim, do melhor spot publicitário) para reclamar o seu direito a existir nela. Percorrendo as freguesias do Bonfim (Rua do Heroísmo, S. Vítor, Campo 24 de Agosto), Cedofeita (Rua de Cedofeita, Rua do Breyner, Rua do Rosário), Paranhos (Rua da Constituição, Marquês, Faria Guimarães), treinamos o olhar para o pequeno caos que se mistura com o quotidiano. Restos de autocolantes e cartazes, *graffiti, stencil*, azulejos. Registos visuais a maior parte das vezes anónimos e pseudonímicos. Tentamos questionar que enunciados são estes, a quem se dirigem e que vozes representam (Bakhtin, 1986). Será, como afirma Foucault, que "um texto anónimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor" (1970/2009, p. 274)? O que é isso da autoria e o que ela importa a quem passa distraidamente pela centésima vez numa rua em constante mutação comunicacional?

Seguindo as palavras de Moen (interpretando Bakhtin), "de acordo com esta forte ênfase no diálogo, uma voz nunca poderá existir

isoladamente. Ela nunca existe no vácuo e nunca é neutra. A voz que produz uma declaração dirige-se sempre a alguém" (2008, p. 294). Ordenamos as imagens que se sucedem em catadupa pelas diferentes ruas da cidade, procurando tecer sentidos no aparente improviso do seu gesto fundador. Com o bisturi do olhar perscrutamos os diálogos que se cruzam, como numa teia, em que o *flâneur* é, afinal, a aranha.

Diálogo 1 – Das mensagens com o lugar que habitam

"Amo-te, Cristina" aparece em dezenas de espaços da cidade. Um pequeno autocolante branco, com letras pretas, sem assinatura, nem outros artifícios visuais. Não só a mensagem atrai o olhar (uma declaração de amor), como a sedução da mesma surge do caráter repetitivo. A cada passo, "Amo-te, Cristina" ataca subliminarmente o cérebro, dialogando com o transeunte, em diferentes lugares do Porto. Na correria do quotidiano, quase não temos tempo para refletir sobre este autocolante que, contudo, passamos a associar a um quelho, a uma esquina, a uma sujidade qualquer. Como o *stencil* "Saudades 500 mg", que pontua portas e muros, fornecendo uma mensagem entre o melancólico e o esperançoso.

Diálogo 2 – Das mensagens com elas próprias

A outra forma de diálogo que queremos aqui assinalar é a das imagens-texto consigo próprias ou com outras na cidade. "Amo-te, Cristina", por exemplo, é tão predominante, que suscitou uma resposta, num pequeno azulejo, com a inscrição: "Eu também te amo Tina". Por vezes, cada mensagem é uma espécie de sucedâneo dela própria, funcionando como interpelações variadas, múltiplos de uma mesma ideia. Assim: "H225JE a vida faz-te bem", "Hoje qual é o teu super poder?", "Hoje são [dias?] de loucura", "H21JE é uma rave sozinha em casa". Ou "Je suis partout", que se intercala com a variante/resposta "j'existe".

Diálogo 3 – Das mensagens com o discurso institucional

Cravadas no avesso da cidade, as imagens-texto incorporam atos de resistência pela arte. Mesmo quando as suas mensagens são, na forma, inocentes. Não esqueçamos, contudo, as condições da sua existência e o facto destas mensagens (a maioria delas anónimas ou secundárias no todo informacional da cidade) não terem como objetivo representar nada, mas, acima de tudo, provocar a infâmia (Agamben, 2005). Quer a sua condição física marginal, quer o formato e conteúdo das mensagens veiculadas, tudo convoca a disrupção. De resto, estas imagens disputam

o espaço e conteúdo ideológico com movimentos ativistas pelo direito à habitação e à cidade. Todas elas são um dedo apontado ao discurso dominante, seja uma entidade abstrata (os donos do poder e do dinheiro), seja o Município, na figura do Presidente da Câmara, Rui Moreira. São do "Filho Bastardo", por exemplo, o autocolante de Rui Moreira com coroa de rei e nariz de palhaço e a placa toponímica simulada "Rua dos Legítimos Negócios de Família". Outras mensagens são menos sofisticadas, mas igualmente ácidas: "Tanta casa sem gente, ocupa" ou "Tourist, go home".

Que vozes são estas?

Mais diretas ao alvo ou subtis na polissemia dos seus significados, que vozes escondem estas mensagens? Mesmo que estas imagens sejam resultado de um redator (e não de um autor), não estarão sujeitas às mesmas condições de vigilância, repressão ou punição de todos os demais discursos que povoam uma cidade? A sua própria existência (até o efémero da sua condição original) não é, desde logo, um indício de uma autoria que se faz ausente para aumentar o impacto da universalidade do seu enunciado? Voltemos ao "Amo-te, Cristina". Será uma ridícula declaração de amor sem passado nem futuro? Ou a expressão de amor pela cidade (uma mensagem de otimismo perante a desumanização) de uma vulgar Cristina? Afinal, amo-te é a frase, Cristina a assinatura. Embora, em passo apressado, se pareça dirigir a uma tal Cristina. Procuremos "Saudade: 500 mg": remete para o artista Add Fuel. Quem é "Filho Bastardo?": artista gráfico. O que representam estas pessoas individualmente (de onde vêm e o que as move) é essencial para compreender a obra? Chamamos obra a estes grafismos? "O que importa quem fala?" (Motta, citando Foucault, 1970/2009, p. XX). Regressemos ao dialogismo. Nenhuma destas mensagens se cria sem o intuito de se completarem pelos significados que outros lhes atribuem. Não é que transmitam fielmente uma ideia a alguém. Antes, ajudam a construir as mil facetas simbólicas da cidade.

Referências

Agamben, G. (2007). *Profanações* (S. J. Assmann, Trad.). Boitempo.

Bakhtin, M. M. (1986). *Speech genres and other late essays* (V. W. McGee, Trans.). University of Texas Press.

Foucault, M. (1970/2009). *Ditos & escritos III* (I. A. D. Barbosa, Trad.). Forense Universitária.

Foucault, M. (1997/1970). *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*. Relógio d'Água.

Moen, T. (2008). *Reflections on the narrative research approach*. In B. Harrisson (Ed.), Life story research (pp. 291-308). Sage.

Motta, M.B. da (2009). Apresentação. In *Ditos & escritos III* (I. A. D. Barbosa, Trad.). (pp. V-XL-VII). Forense Universitária.



S. Vítor, Rua do Heroísmo, Poveiros, Teresa Lima, 2023

Quem vigia a vigilância?

Vinícius Zuanazzi, janeiro de 2023

Caminhando por Madrid, deparei-me com esta provocação. Uma intervenção artística urbana que faz pensar: quem vigia a vigilância e seus vigilantes? No mundo contemporâneo, o culto à imagem é total e há imagens de (quase) tudo. Estamos cada vez mais conectados em uma verdadeira aldeia global (McLuhan, 1964/1994) e são abundantes os registros imagéticos diários produzidos pelos mais distintos dispositivos, que viajam quilômetros em segundos pelas estradas sem fronteiras da web. Estes *frames*, em movimento ou não, espalham-se pelas redes móveis de comunicação e constroem uma teia de dados disponível a qualquer equipamento com sinal de internet. Tal como este exemplo de Madrid, somos vigiados permanentemente, senão por câmeras do governo estrategicamente instaladas, pelos demais olhos do grande irmão que agora não mais se limitam a uma fábula sobre um futuro distópico, mas cabem na palma de uma mão, prontos para vigiar e, por vezes, punir. O poder disciplinar é invisível, mas, paradoxalmente, impõe um princípio de visibilidade obrigatória. Os vigiados precisam estar em evidência, a "sua iluminação assegura a garra do poder que se exerce sobre eles" (Foucault, 1987, p. 156). A vigilância pelas ruas das grandes capitais é onipresente, nos inserimos em um contexto de complexo emaranhado comunicacional de um sem-número de vias que carregam informações de um lado para o outro.

O mundo imagético surge dos mais variados olhares que incidem sobre ele. "Vivemos com imagens e entendemos o mundo com imagens" (Belting, 2007, p. 14). O conjunto de percepções que

registram a humanidade molda uma memória coletiva que constrói nosso entendimento sobre aquilo que nos envolve, seja por meio de nossos próprios olhares em tempo real sobre o cotidiano, ou a visão de outrem que gera uma peça artística a dar forma para um pensamento. As artes são terrores domesticados (Debray, 1993), e com a ajuda delas decifr amos e multiplicamos o universo das imagens. Debray (1993) afirma que se olha para uma imagem de acordo com o que se é. O sentido a ser percebido de cada imagem varia conforme o contexto em que é apresentada, e a cultura, a bagagem de conhecimentos e experiências de quem vê. A verdade é que não temos domínio sobre as imagens. Elas podem, simplesmente, como em um passe de mágica, surgir ou sumir de nossa mente, fora de nosso controle, pois fazem parte do próprio corpo e são fragmentos de um imaginário pessoal e coletivo, que está ligado à consciência e, em consequência, também à sociedade onde se vive uma história coletiva de mitos.

Não podemos deixar de pensar que as imagens são momentos congelados — mesmo as gravadas em movimento — que remetem, tal qual uma ponte, a um tempo que já não existe mais, é imaterial e dele temos apenas recordações: o passado. As imagens são aquilo que sobrevive do tempo antigo, nosso elo com lembranças, sejam elas boas, más ou simplesmente indiferentes (Didi-Huberman, 2013). A vida é cada vez mais assistida por meio dos ecrãs, e dessa maneira se relega o presente. A gravação do acontecimento é o que fará recordar o passado em um futuro próximo. Este é um sintoma patológico das estruturas das redes sociais digitais, que dominam a passos largos a atenção da população. São grandes depósitos (ou réquiens) de memórias, rastros e restos (Gagnebin, 2006). Seus conteúdos são efêmeros, pois tudo é veloz no império dos algoritmos. Se, por um lado, funcionam como arquivo, estas plataformas também exigem *frames* do cotidiano em tempo real, que podem, ou não, transformarem-se em registros de momentos exatos que mudaram o mundo, ou talvez apenas um mundo, dentro do microcosmo de alguém que se viu afetado pelo acontecimento registrado.

A grande ironia é o fato de termos nossa imagem vista e reproduzida pela constante vigilância e, no entanto, os vigilantes não serem vistos. São anônimos, apenas vigiam de algum lugar no tempo e no espaço. Como observou Foucault (1987), a vigilância exige a invisibilidade do vigilante. Aí está a sagacidade do artista em planejar sua obra: naquela esquina daquele prédio na *calle* Pérez Galdós, enfim, alguém está vigiando a vigilância.



Madrid, Vinícius Zuanazzi, 2022

Referências

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.

Debray, R. (1993). *Vida e morte da imagem*. Vozes.

Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente*. Contraponto.

Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir*. Vozes.

Gagnebin, J.M. (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. Editora 34.

McLuhan, M. (1964/1994). *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press. (Trabalho original publicado em 1964).

Visões da Folia 1 - Praia do Presídio, 2022: um carnaval que não se consuma

Fábio F. Marques, abril de 2022

As praias do Ceará (Brasil), durante o Carnaval, são no geral tomadas por massas de foliões que fogem da Capital, Fortaleza, para quatro dias de festa. Um modelo de festejo de encher os olhos dos que advogam o despertar de Dionísio nas festas de rua: bebidas alcoólicas em grande volume, música alta por todos os lados, multidões nas ruas dedicadas à "glória da coletividade" (Caillois citado em Amaral, 1998, p. 38), num festejo caótico e desordenado cujo tema parece ser o próprio extravasamento coletivo. Um impulso carnavalesco que prepara os foliões para, como diz o bordão, o início de um ano de rotinas, obrigações e privações: "o ano só começa depois do Carnaval".

Ainda que o ritmo de ocupação das praias do interior no Carnaval tenha abrandado na última década – à medida que outros destinos foram sendo traçados e que o Carnaval de rua de Fortaleza ganhou corpo, com a multiplicação dos blocos – estas são ainda espaços bastante disputados.

Nas praias contíguas do Presídio e Iguape, a 50 km de Fortaleza, há alguns anos, era preciso reservar com bastante antecedência uma hospedagem para o período da festa. As casas de praia costumam ser alugadas por grupos de amigos e familiares. A rua era disputada entre os paredões de som, foliões em traje de banho e cobertos de amido de milho – ou sujeira pior, como a lama e o ovo podre – os carros, as caixas térmicas dos grupos que reservavam um pedaço de praça ou de calçada como base da folia, as muitas tendas e vendedores ambulantes de bebida e comida. Dentro do muro das casas, micro festas pareciam acontecer em paralelo quase que o dia inteiro.

Da praia para a rua, da rua para a casa. E, em algum momento, pousava-se no quarto para uma recarga de energia... Um breve período de sono, banho e muda roupa.

Nos passados dias 27 e 28 de Fevereiro de 2022, pleno domingo e segunda-feira de Carnaval, deambulei pelas ruas de ambas as praias. O que seria do Carnaval nesse terceiro ano de pandemia, quando já não se sabe até que ponto podemos festejar ou nos mantermos reclusos? Um decreto do governo distrital proibia as festas públicas no período, enquanto muito se especulava sobre o cumprimento ou não da ordem.

Refiz de carro e a pé alguns dos caminhos por onde outrora se espraiavam os foliões, partindo do Presídio rumo ao Iguape. Do Carnaval, se via e ouvia apenas o eco. A festa estava presente, distante, intercalada entre longos espaços de silêncio. Saíam do interior das casas e não mais dos paredões na rua.

Os foliões também estavam lá, mas já não bloqueavam a passagem nas ruas, nem sequer faziam volume nas calçadas. Eram figuras esparsas, com seus chapéus coloridos, lantejoulas, alguns com lama na cara e outros com camisetas de blocos em honraria à esbórnia, com nomes do tipo "Já tô bêbado" ou "Cachaça amuada". Nos portões de algumas casas, concentravam-se pequenos grupos de amigos e familiares, bebendo, fazendo churrasco, ouvindo música em seus próprios aparelhos de som e se divertindo. No pequeno mercado de bairro, estavam lá os foliões recarregando seus stocks.

A decoração era de festa. Era tempo de festa. Era tempo de excessos, com bebedeiras e fartura de alimento, de esquecer da rotina do trabalho, de ouvir música alta, de estar junto. Mas a sensação daquilo era folga, era descanso e era convívio... Mas não parecia ser a festa.

No caminho da praia, cheguei a ver um grupo de jovens dançando e se amando ao pé de um paredão de som. O funk concorria com outros gêneros, como o forró e sertanejo, vindo de caixas de som espalhadas em pequenos grupos ao longo da orla. Era fim de tarde. A música e a bebida dividiam espaço com o futebol e as brincadeiras infantis.

Na segunda-feira pela manhã, a cidade estava ainda mais esvaziada que no domingo. Para além dos grupos que ocupavam a orla, algumas pessoas bebiam nos bares, como ocorre em qualquer interior em qualquer altura. À tarde, as casas abriram novamente as portas, voltavam as músicas, bebidas e cores carnavalescas. Até as caras banhadas de lama e amido apareceram, reunidas nas calçadas em frente aos portões de casas.

Até que ponto a festa estava presente? Durkheim, ao comparar a festa com a cerimônia religiosa, falava na efervescência que era suscitada, nos ritos e estímulos a um estado de êxtase e de gozo que se materializa em "gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, busca de estimulantes que elevem o nível vital" (Durkheim, 1912/1996, p. 418). As

pessoas estavam distraídas de suas atividades e preocupações. O tema da festa estava lá, a música, a descontração, até mesmo os elementos estéticos, com as roupas e caras breadas.

O Carnaval, entretanto, se esquivou da rua. Em cada casa se fazia um micro-Carnaval. Pareciam encurralados entre a vontade de subverter a ordem oficial, de que este ano não haveria festa, e a necessidade de manter um distanciamento – ao qual nos acostumamos na pandemia. Mesmo na areia da praia, onde vários grupos se reuniam, não se tocavam. Não partilhavam sequer da mesma música.

Faltava algo essencial para a instauração da festa. O social, o comum, a partilha pública do momento festivo. Faltou a multidão transmutada em um corpo único, ou em vários corpos que se tocam e que se sentem, se amam ou se repelem violentamente. A festa ensaiava seus passos, tentava se erguer, mas não conseguia instaurar sua ordem própria, alheia ao quotidiano. Esbarrava no isolamento dos pequenos grupos.



Praia do Presídio, Ceará, Fábio Marques, 2022



Praia do Presídio, Ceará. Créditos: Fábio Marques, 2022

Referências

Durkheim, E. (1996). *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália* (P. Neves, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1912)

Amaral, R. D. C. D. M. (1998). *Festa à brasileira: Significados do festejar no país que 'não é sério'* (Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo). Repositório de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-21102004-134208/pt-br.php

Visões da Folia 2 - Carnaval de rua carioca como levante

Cíntia Sanmartin Fernandes, abril de 2022

Em 2022, a festa dionisíaca mais tradicional da cultura brasileira foi proibida nos espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro, sendo somente permitida em estabelecimentos privados pagos, tendo como justificação o controlo da Covid-19, ainda que com setenta por cento da população vacinada. Continuando o Brasil a viver sob práticas de censura (executadas pelos poderes conservadores do país) e repressão às expressões a(r)tivistas – que buscaram de algum modo denunciar especialmente as necropolíticas (Mbembe, 2018) e abjeções ao outro (Butler, 2018) – as insurgências seguem brotando na vida quotidiana urbana, fazendo nascer potência onde se experiencia poder.

Traçando percursos inesperados pela cidade, as formas festivas e eróticas (Maffesoli, 2014) do Carnaval de blocos de rua construíram brechas frente à interdição do Estado. Desse modo, o movimento do Carnaval de rua carioca, de certa maneira retoma um lugar de protagonismo social, seguindo na contramão de um processo regulatório rigoroso, sublinhando não só o debate sobre direito à cidade, mas também – a partir das experiências estética e estésica, reveladas nos gestos de existências performados ao longo dos cortejos, por meio da música, canto e dança – o desejo de seguir sendo e tendo a capacidade de imaginar, recomeçar e partilhar emoções e afetos no quotidiano da cidade.

Os corpos insubordinados – experimentando sensivelmente a cidade com os outros, realizando incursões que se iniciam pela manhã e seguem ao longo do dia, noite e madrugada, para retornar o ciclo festivo e deslocando-se em forma de cortejo, caminhando por becos, ruas, vielas e ocupando praças – revelam a potência transgressora da festa carnavalesca em que a rua é vivida, sentida e simbolicamente transmutada como espaço de liberdade, partilhas de afetos e amor pela vida. A rua se faz carne!

Corpografando (Jacques, 2012) a festa transgressiva carnavalesca pelos espaços da Zona Portuária do Rio de Janeiro, convido os passeantes a sentirem os sentidos desse acontecimento através do meu corpo lançado nessa experiência sensível festiva, na partilha sensível e dissensual (Rancière, 2009) dessa comunidade, que performa um pequeno "levante pela vida" (Didi-Huberman, 2017), pelo direito a existir de diversos modos, apesar de tudo!

Referências

Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas*. Civilização Brasileira.

Didi-Huberman, G. (2011). *Sobrevivência dos vagalumes*. Ed. UFMG.

Didi-Huberman, G. (2017) (Org.). *Levantes*. Ed. SESC-SP.

Duvinaugd, J. (1983). *Festas e civilizações*. Tempo Brasileiro.

Fernandes, C. et al (2018). *Corpo, cidade e festa*. Interin., 24(1), 157-175. 2018. https://doi.org/10.35168/1980-5276.UTP.interin.2019.Vol24.N1.pp157-175

Maffesoli, M. (2014). *Homo eroticus: comunhões emocionais*. Forense-Universitária.

Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. N-1 edições.

Jacques, P. B. (2012). *Elogio aos errantes*. EDUFBA.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. Ed. 34.

Sennet, R. (1997). *Carne e Pedra*. Record.



Carnaval, Rio de Janeiro, Cíntia Sanmartin Fernandes, 2022



Carnaval, Rio de Janeiro, Cíntia Sanmartin Fernandes, 2022

Visões da Folia 3 - Carnaval - Instituição da Figueira

Teresa Lima, abril de 2022

Entre chuva tocada a vento norte e um frio cortante, esbarrei com o Carnaval da Figueira, há quase duas décadas, na avenida atlântica, que acabava de se transformar num oásis de palmeiras ridiculamente débeis. Anos passados, o génio do oásis voltou à Figueira, assumindo-a como uma das poucas cidades do país a gozar o Carnaval na rua. Vi nos jornais. E atestei *in loco*.

A Figueira que eu conheço é a dos gelados a derreter em noites amenas de verão (umas) ou cortantes de nortada, outras. Sempre com gelados. A avenida a espraiar-se de um lado e a serra a impor-se do outro. Isto no fim da infância, adolescência, idade adulta. Há-de deixar as suas marcas. Literatura na praia (a Casa Havaneza morreu), um mar como não há, o areal de Buarcos a desaparecer diariamente. Mas, bom, o Carnaval. Sábado. No lusco-fusco, o grupo de Teatro Caras Direitas esforça-se por animar o início da noite, ainda com preparativos de última hora, o bar a arrancar, meia dúzia de sócios e amigos a compor o cenário. Sigamos pela avenida, onde ainda se passa, bancadas vazias, um frenesim a desenhar-se. A noite é fria, mas, vá, as palmeiras não balançam. O primeiro evento é a apresentação das escolas de samba, pago a 2 euros o bilhete. O samba, esse, já se ouve, em batucadas, aqui e ali, um ensaio histriónico, a afastar o inverno. Falamos de Carnaval, mas podia ser uma qualquer romaria popular, tal a quantidade de doceiras, vendedores de balões, pipocas, farturas, o que for possível, que os últimos tempos não foram propícios à venda ambulante. Ainda não são 20 horas e no Fernando's Hideway já se faz fila para entrar. As escolas de samba, essas juntam-se aos magotes na

esplanada, entre sangria, cerveja e ementa para enfrentar a noite. O custo da entrada, percebe-se, é motivo de discussão: há quem defenda uma grade de cerveja e o passeio junto à praia, em substituição da bancada, enquanto a líder (já maquilhada a purpurinas) da Trepa Coqueiros faz as contas às despesas e esganiça-se na apologia do bilhete pago. Passa gente da Vai Quem Quer, da Tribal, dos Morenos, a Escola de Samba Costa da Prata pede café, as carrinhas da polícia começam a engrossar.

A minutos do aguardado desfile, as bancadas vão-se enchendo, ofuscadas pelos holofotes. Na praia, muitos são os que espiam o espetáculo à distância, vigiados pelos polícias. No meu primeiro Carnaval por aqui, o balançar de coxas arrepiadas pelo frio era todo boa vontade, este ano, institucionalizou-se. E com ele, os grupos de mirones, a espiar as meninas pelos buracos na rede. Há algo de extraordinariamente hierarquizado nisto tudo, desde as famílias que se juntam ritualmente à festa, entre o enfado e a curiosidade, até ao palanque para as individualidades, começando e acabando no que se vê das escolas de samba: um amadorismo transgeracional, recheado de regras. Mesmo o menos estruturalista dos não estruturalistas não pode deixar de prestar reverência a Michel Foucault e à sua "Ordem do discurso" (Foucault, 1970/1997). São nítidas, as relações de poder (o poder autárquico, dos movimentos associativos) cristalizadas num capital simbólico (Bourdieu, 1989) que pouco se parece questionar. O que me faz pensar na origem transgressora do Carnaval (na folia, na sátira e no disparate) tão totalmente tomada por regras que o subvertem.

No domingo (dia de desfile), a fila para entrar é descomunal, família inteiras vêm de longe a pé, para o Carnaval da Figueira, velhinhos estacionam o banquinho de Fátima na calçada portuguesa. Que memorável domingo gordo, vestido a fantasia ou a roupa nova, sapatos apertados e algum tédio costumeiro. Se há espetáculo, é necessário vê-lo. A ele e amigos com quem não se conversa há séculos, já agora um algodão doce e um pouco de sol, o dia está lindo. Pode ser que razão tenha George Simmel, ao aludir ao poder triturador da metrópole, à sua competência para a impessoalidade. Parece que as palavras do autor foram escritas para o que aqui se observa: "De um certo ponto de vista, a vida fica infinitamente mais facilitada no sentido de que os estímulos, os interesses e a afetação do tempo e da atenção surgem de todos os lados e conduzem-na por um fluir que pouco ou nada exige dos indivíduos" (Simmel, 1997, p. 43).

Mas a cidade também será a *polis* constituída por indivíduos com capacidade de agenciamento de que fala Hannah Arendt (1958/2001). Nesta urbe, cabem manifestações culturais, que se revestem de relações de força e poder eminentemente políticas. Acontece que um corpo (*bios* e *socius*), como afirma Babo, continua a ser um corpo, com "a faculdade de incorporação, essa capacidade em aberto que permite um campo

inexpugnado e inexpugnável de mutações: abertura do leque de sentidos, abertura das performances, abertura da memória e da inteligência" (2019, p. 189).

Por agora é noite, da festa programada da Figueira, ouvem-se os ecos ao fundo, a caminho de Buarcos. Na solidão noturna, há quem não prescinda dos hábitos de sempre: caminhada junto ao mar ou a cana apontada ao peixe. Na luz trémula, dois travestis rasgam o horizonte: cabeleira loura, fio dental, salto alto e o ar descarado de quem escandaliza, mesmo na noite de todas as folias. Viva o Carnaval!



Carnaval, Figueira da Foz, Teresa Lima, 2022

Referências

Arendt, H., (1958/2001). *A condição humana* (Tradução de Roberto Raposo) . Relógio d'Água.

Babo, M. A. (2019). *Culturas do eu – configurações da subjetividade*. ICNOVA. https://www.icnova.fcsh.unl.pt/culturas-do-eu-configuracoes-da-subjectividade/

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico* (tradução de Fernando Tomaz). DIFEL.

Foucault, M. (1970/1997). *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970* (tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio). Relógio d'Água.

Simmel, G. (1997). A metrópole e a vida do espírito. In C. Fortuna (Ed.), *Cidades, cultura e globalização – ensaios de sociologia (pp. 33-45)*. Celta Editora.

A escrita na pedra urbana: a fala das paredes de Malta

Cristina Pratas Cruzeiro, outubro de 2023

A composição geológica do arquipélago de Malta é essencialmente calcária, composta por rocha sedimentar bastante susceptível à erosão. Os edifícios mais característicos do país – datados desde a pré-história à actualidade – são construídos com essa rocha, cujas tonalidades de amarelo têm variações, ainda que subtis. Embora no passado alguns destes edifícios tenham tido revestimento ou pintura, atualmente é a pedra nua que prevalece. Daí resultam construções edificadas com um aspeto particular, com a erosão da pedra a ser exposta em toda a sua irregularidade e organicidade. Ao crepúsculo, quando os edifícios recebem os últimos raios do sol, a pedra brilha reluzente num dourado que contrasta com as águas mediterrâneas.

A arquitetura monumental de Malta tem uma presença muito forte em várias cidades, como em Valletta, Vittoriosa, Cospicua, Senglea, Mdina, Rabat ou Victoria, em Gozo. Os edifícios militares e religiosos, onde o estilo barroco prevalece, sinalizam as marcas deixadas pela presença da Ordem de Malta no arquipélago. As marcas da II Guerra Mundial também aí têm lugar, embora sejam mais discretas. São vários os edifícios junto aos portos que preservam na pedra os efeitos dos estilhaços das bombas que a Itália fascista e a Alemanha nazi lançaram naquele território, então sob controlo britânico.

Nos edifícios habitacionais, a pedra contrasta com as coloridas varandas fechadas, em madeira, cuja cor varia entre o vermelho, azul, verde, amarelo, branco ou roxo. A cor das portas condiz com a da varanda e muito frequentemente as entradas têm representações de santos em cerâmica vidrada colorida, sinalizando a religiosidade dos malteses.

As paredes destas cidades parecem silenciosas. Mas não são. Praticamente não existem pinturas murais ou pichagens, é um facto. Mas a escrita nas paredes existe em Malta desde há muitos séculos. É na pedra que ela é gravada, aí permanecendo perene à passagem do tempo. É preciso um olhar atento para ver e distinguir os grafitos[1] que se acumulam nas paredes dos edifícios das cidades maltesas. Discretos, de dimensões reduzidas e anónimos, eles contrastam precisamente com a monumentalidade dos edifícios, na sua grande maioria, de caráter público ou religioso.

O grafito é uma técnica de decoração de edifícios com uma história artística relevante. Mas enquanto rasgo deliberado na pedra como forma de comunicação, ele tem uma presença ancestral em várias culturas e sociedades. Desde o Paleolítico que o ser humano inscreve marcas visuais ou escritas neste suporte, com intenções e mensagens variadas. Trata-se de inscrições muitas vezes espontâneas, imediatas, diretas e nem sempre compreendidas e compreensíveis mas com uma função sígnica específica[2], pertencendo ao espectro das intervenções não autorizadas feitas pelos cidadãos em várias cidades do mundo. São, tal como o mural e a pichagem, formas de apropriação do espaço público, utilizando-o como seu e imprimindo recados para si próprio ou para que outros os vejam.

Nas ilhas de Malta os grafitos têm vários tempos, em acumulação, desde a pré-história à actualidade, havendo uma grande abundância de representações visuais. É extraordinário percorrer a própria história do país através deles. Reconhecer aí várias cronologias, várias culturas e sociedades, as crenças e ideologias, vários momentos sociais e políticos marcantes para a população.

A ligação ao mar percorre todos esses tempos e talvez seja por isso que as representações visuais de barcos tenham uma presença profusa. O projeto científico *The Malta Ship Graffiti Project*, que se dedica a interpretar estas representações visuais, considera precisamente que o barco foi para os malteses, durante séculos, o único veículo de comunicação e transporte com o mundo (Malta Ship Graffiti Project, s/d). Para quem nele navega representa isso, mas também representa o veículo que proporciona sustento, segurança e, tantas vezes, perigo. Por isso estes desenhos representam diversas tipologias de barco – desde as pequenas embarcações de pesca aos grandes galeões, carracas, galés ou tartanas maltesas.

Encontrei dezenas destes grafitos nas ilhas de Malta, sabendo que muitos datarão dos séculos XVIII, XIX ou XX. Não é só o nível de detalhe que impressiona nos desenhos gravados, que raramente ultrapassam os 20 cm de comprimento. É a aura do tempo, saber que há 200 anos alguém se deteve a desenhar na parede um objeto que representava mais

do que ele era em si mesmo. A grande maioria das representações de barcos encontram-se em locais de culto. E aí, junto à entrada de igrejas e capelas, parecem testemunhar atos de fé ou de gratidão. Não deixam, ainda assim, de representar a vida de alguém, a sua poética, a forma de pensar e de sentir.

Deter o olhar nestas representações visuais é por isso uma experiência sensorial e poética. Sem alerta prévio, a existência de roteiros ou de qualquer referência aos grafitos, percorri inicialmente Malta sem detetar a sua presença. Tratando-se de inscrições muito discretas – tanto quanto à escala como quanto à delicadeza das incisões, este encontro foi sendo progressivo e implicou a passagem da observação do todo para o particular.

A partir de certa altura isso significou abandonar uma postura deambulante[3] (Breton, 1994, p.86) ou de deriva (Debord, 1958, p.67) e adotar uma busca consciente. Percorri assim vários edifícios a partir do nível do olhar, posição onde repousam com mais frequência estas inscrições. Para registá-las, fotografá-las, observá-las e interpretá-las.

A presença das representações de barcos é de facto predominante, mas não é exclusiva. As cruzes – latina, de Malta, suástica – proliferam. Tal como as estrelas – de quatro, cinco, seis, sete e oito pontas – símbolos de diverso significado. As figuras geométricas – círculos, triângulos, quadrados – também têm uma presença regular.

A estas representações simples, juntam-se outras mais complexas. A biblioteca nacional de Malta aloja muitas delas. Por exemplo, ali se encontra um grafito com a representação de duas figuras antropomórficas, em pé sob um machado disposto na horizontal. Uma dessas figuras segura um escudo e a outra uma espada, na mão direita e, na esquerda, uma cabeça decapitada.

Encontrei ainda aí a representação de um flamingo, junto a um dos muitos barcos representados, com a rara assinatura do seu presumível autor (Wil 95); de um campo de futebol, marcando a posição dos jogadores no espaço; ou a representação de uma cena composta por três figuras humanas, colocadas numa espécie de pódio em perspectiva de onde sobressai a cruz de Malta.

As figuras antropomórficas de braços no ar ou em várias actividades vão salpicando as paredes, assim como as representações do sol, de casas e de alguns objectos, todos arranhados na pedra de forma simplificada, mas nem por isso inexpressiva.

A maciez do calcário dá-se a essa expressividade sendo que alguns desenhos que encontrei nas paredes de outros edifícios públicos revelam um traço expressionista, de quem brinca no suporte com linhas rasgadas que atribuem sombra e luz, que corrigem ou acentuam o traço, que criam volume.

Deixei para o fim as mensagens escritas nestas paredes. Não porque as considere menos importantes, nem porque em Malta tenham uma presença menor. Os corações com inscrições de nomes abundam. Alguns têm datas. Detive-me algum tempo junto a um coração, datado de 1969, com a inscrição "Norman love Sina". Passados mais de cinquenta anos, não pude evitar questionar-me se Norman continua a amar Sina? Se os dois estão sequer vivos? Se foram juntos a Malta, como turistas, ou se aí viviam?

As mensagens políticas têm menor presença. Os Asian Boyz, um gangue do sul da Califórnia criado no final de 1980 e constituído por imigrantes do sudeste asiático, não deixaram mensagens, mas várias assinaturas. A sigla 'ABZ MP', gravada em rocha, denuncia a passagem dos 'Monterey Park Asian Boyz' por Malta. Inscrições de apoio e de repúdio pelo Partido Nacionalista (P.N.) são também frequentes.

O P.N., fundado em 1926, com uma história associada ao fascismo e com uma ideologia conservadora e de direita, alterna o poder em Malta com o Partido Trabalhista desde a independência, em 1964. Embora as representações visuais sejam mais impactantes pela sua invulgaridade, esta escrita também se inscreve na fala do espaço urbano que, afinal, é "o local onde o discurso se pode tornar selvagem e, escapando a regras e instituições, se inscrever nas paredes." como Henri Lefebvre considerou (2003, p. 19).

Em Malta ecoaram em mim várias vezes as palavras de E.M. de Melo e Castro, sobre as inscrições no espaço público português após a revolução de 25 de Abril de 1974. O poeta e artista considerava que "A escrita nas paredes é (...) um facto altamente revelador da liberdade de um POVO (...)" (1977). Como interpretá-las aqui, em inscrições na parede que acumulam vários tempos e contextos? Qual a liberdade de quem, no século XVIII ou XIX, desenhou aqueles barcos em presença das forças napoleónicas ou do império britânico? Qual a liberdade de quem gravou na pedra mensagens de apoio ou de repúdio a um dos partidos da alternância democrática maltesa? O que significa a liberdade para quem desenha suásticas num país massacrado pelos nazis? Qual a liberdade do Norman para amar Sina, em 1969?

O que é a liberdade de um povo em contextos tão dispares como os de criação das inscrições grafitadas de Malta? Pode a liberdade pensar-se no abstrato?

Sem respostas definitivas, vou ensaiando hipóteses. É possível forçar a liberdade em momentos de agonia. É possível alimentá-la, discutindo posições partidárias. É possível defraudá-la, enaltecendo o agressor no próprio lugar agredido. Ou em qualquer outro lugar. É possível amar e ser amado em qualquer circunstância. A liberdade não se pensa, assim, no abstracto. Ela define-se e ganha significado na

relação com as condições concretas de cada momento. Não obstante, o facto de Malta não apagar as inscrições que tem – por ser difícil apagar o grafito, por serem discretas a ponto de passarem despercebidas, por não incomodarem os poderes ali instalados ao longo dos séculos ou por essa forma de viver a cidade ter sido incorporada, entre outras possibilidades – faz com que estas cidades maltesas tenham a sua história inscrita não apenas na macro-escala urbanística mas também numa micro-escala, a escala ao alcance de cada individuo. Isso testemunha uma performatividade não apenas histórica, como sensorial, estética e vivencial à escala de cada um de nós e de todos, enquanto comunidades socializadas.

Notas

[1] Considerando que o termo grafito tem variações de significação, de acordo com o contexto e tempo cronológico a que se reporta, importa esclarecer o sentido adotado neste ensaio. Enquanto modo de expressão, o grafito implica uma inscrição realizada em parede. Na língua portuguesa, este termo foi sendo substituído genericamente pelo termo 'graffiti', embora no campo dos estudos da história da arte o termo 'grafito' continue a ser utilizado. A decisão por retomar o termo grafito prende-se com o seu sentido etimológico. A este respeito, Sofia Salema e José Aguiar esclarecem que:

> A palavra grafito deriva do nome grego "graphos" que significa escrever, desenhar, inscrever, incisão (em latim "graffitum", no singular, e "graffitti", no plural). O grafito está associado à grafia, enquanto técnica de gravação com um estilete, como a grafia incisa sobre as tabuletas de cera, ou a inscrição gravada sobre uma superfície. (2009, p.14).

Esta associação à grafia é uma das componentes importantes para o sentido que o termo adopta no ensaio, reportando-se à técnica específica de gravar, que se distingue do termo mais alargado de 'inscrever' (onde várias técnicas podem ser utilizadas).

Em complemento a este sentido, acrescenta-se ainda o que Torres Júnior refere, no que respeita a se tratar de uma ação de implica uma vontade de comunicar de forma espontânea com o mundo. A este respeito, o autor refere:

> Grafito – B. Art. Do it. Graffito, (...) Genericamente, é o desenho ou a inscrição verbal, gravados com ponta dura em superfícies menos dura. Técnica óbvia e espontânea, corresponde a uma das primeiras manifestações da vontade de poder no homem que deseja impor-se ao Mundo, gravando nele as suas ideias, imagens ou vivências (...) (s/d, p.892).

[2] A utilização do signo como forma de comunicação é refletida por Umberto Eco, que considera que o mesmo:

> "É usado para transmitir uma informação, para indicar a alguém alguma coisa que um outro conhece e que outros também conheçam. Ele insere-se, pois, num processo de comunicação deste tipo: fonte – emissor – canal – mensagem – destinatário." (2004, p.25).

O autor acrescenta ainda que, numa perspectiva histórica, "Toda a discussão filosófica sobre as ideias nasce porque articulamos signos." (2004, p.100).

[3] Para os surrealistas, a deambulação implicava uma ausência de objectivo na caminhada. A Internacional Situacionista afastou-se dessa concepção com o método da deriva, que tem o objetivo de mapeamento e reconhecimento do espaço urbano. Ainda assim, são ambos mecanismos de reconhecimento espacial da cidade e descoberta do lugar de cada um nela. (Cruzeiro, 2014, pp.166-168).



Representação visual, Valleta, Cristina Pratas Cruzeiro, 2023

Referências

Breton, A. (1994). *Entrevistas*. Salamandra.

Cruzeiro, C.P. (2014). *Arte e realidade : aproximação, diluição e simbiose no século XX*. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Ciências da Arte), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.

Debord, G. (1958). Contribution to the Debate"Is Surrealism Dead or Alive?"'. In McDonough, T. (Ed.) (2004), *Guy Debord and the Situacionist International* (pp.67-69). MIT Press. ISBN: 0-262-13404-7.

Eco, U. (2004). *O signo*, trad. Maria de Fátima Marinho. Editorial Presença.

Júnior, T. (sem data). Grafito. *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura,* Vol. 9 (pp. 890-891). Verbo.

Lefebvre, H. (2003). *The urban revolution*. University of Minesotta Press.

Melo e Castro, E. M. de (1977). Pode-se escrever com isto. *Colóquio Artes nº 32* (pp. 48-61). Fundação Calouste Gulbenkian.

Malta Ship Graffiti Project [em linha], (sem data). *Malta Ship Graffiti Project – Discover Malta's Maritime History Etched In Stone*. https://maltashipgraffiti.org.

Salema, S. e Aguiar, J. (2009) Cor e esgrafito no Alentejo. *Conservar Património nº 9* (pp.13-25). Associação Profissional de Conservadores-restauradores de Portugal.

Barcelona pró-Palestina: uma cidade-movimento?

Pedro Eduardo Ribeiro, junho de 2024

Na rua, no caminho para um destino qualquer, ora mais ora menos tido em conta por quem nela caminha, de repente, surge uma oração. A cidade é observada ao jeito "de um flâneur, explorando os seus recantos, seguindo por caminhos inesperados, prestando atenção ao que não se oferece à vista desarmada" (Barbosa & Lopes, 2019, p. 11). Enquanto cidade envolta em estímulos de várias causas, Barcelona vem materializando várias manifestações de apoio ao Estado da Palestina. O conflito israelo-palestiniano dura desde há várias décadas, tem-se intensificado infraestrutural e humanisticamente e a sua cobertura mediática e abordagens nas redes sociais no último ano também (Abu-Ayyash, 2024). Com isto, pode conceber-se Barcelona enquanto cidade-movimento? A escolha vem na sequência de uma estadia de investigação do autor deste artigo realizada naquela cidade este ano e motiva o ensaio de uma resposta àquela questão.

Sendo a visualidade composta por pontos de visibilidade – e também de invisibilidade (Pereira et al., 2020) –, o que se vê remete para compostos de sentidos que faz identificar outros, através de atos comunicativos (textos) que emergem na interação de alguém com alguma coisa. Por exemplo, quem caminha e interage com uma frase numa parede. A pessoa caminhante identifica e identifica-se com ela em determinado grau, levando a pensar em determinado grau – mesmo que de ignorância – sobre aquela frase naquela parede e o que representa. Isto sob uma mediação que se transforma na interação – transmediação (Elleström, 2019). Em meios físicos ou digitais. Os movimentos sociais vão sendo assim transformados, através dos textos que envolvem

recursos (semióticos) vários, como a cor, as palavras ou a sua saliência, expressando identidades, detetáveis na interação das pessoas com tais textos (van Leeuwen, 2021).

Barcelona é uma cidade multicultural e diversa e as cidades fazem-se do muito que todas as pessoas individual e coletivamente nelas deixam. La Rocca (2022) aponta para a invenção e reinvenção da vida quotidiana da cidade. Tal dá-se "através das práticas e dos usos dos seus múltiplos lugares e espaços" (p. 20). Em relação aos movimentos sociais, com uma perspetiva sociocognitiva da produção de discurso, van Dijk (2024) reconhece a complexidade além do ativismo visível, apontando para aquilo que é o que está por detrás dos movimentos, isto é, as ações de mobilização para envolvimento de pessoas, o que implica inerentemente o seu envolvimento discursivo. Destas considerações, parta-se para as ruas daquela cidade catalã.



Grafito na parede de um prédio de uma praça, Barcelona, Pedro Eduardo Ribeiro, 2024

Um primeiro exemplo numa parede é o grafito "FREE PALESTINE"; em português, "PALESTINA LIVRE" (figura 1). Recorrendo aos contributos da Multimodalidade, da Semiótica Social e dos Estudos Críticos do Discurso e relacionados (e.g., Carvalho, 2008; Cunha & Cintra, 1997; Machin & Mayr, 2023; Ribeiro & Cabecinhas, 2023; van Dijk, 2017; 2024; van Leeuwen, 2021), é possível olhar interpretativa e criticamente para este texto, notando nos recursos semióticos que mobiliza e que funcionam enquanto modos (multimodalidade), fazendo emergir os textos. Os visuais: 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. Os verbais: objetos enquanto assuntos, gramática e léxico, atores que convoca e estratégias discursivas. Os contextuais: intertextual, sociocultural, político, histórico e mediático.

A cor verde escura aponta para o reconhecimento da Palestina enquanto Estado e remete para um sentido de "esperança" e de "renovação" (Heller, 2014/2000, p. 183). Salienta-se e delimita-se a mensagem de uma "PALESTINA LIVRE", elipsada, que é simultaneamente metonímia e metáfora. Recorrendo ao modo imperativo, à adjetivação e à figura de estilo imagem, convoca-se o desejo de reconhecimento do Estado da Palestina independente de Israel e com integridade territorial, acompanhando os desenvolvimentos dos últimos meses naquela zona e a sua mediatização globalizada (e.g., Abu-Ayyash, 2024), assim como os protestos dos últimos meses, que se vão intensificando juntamente com as suas abordagens nos média e nas redes sociais. A frase é recorrentemente utilizada em mobilizações em várias cidades no mundo inteiro e em publicações de redes sociais digitais como o Instagram.

Num outro caso (figura 2), rodeada de uma estrutura metálica refletora prateada e de obras em andamento, destaca-se o mesmo enunciado, acompanhado do desenho de um coração, visível pela sua forma. Este coração remete para a adesão à causa e à sua intensidade, bem como ao seu lado mais emocional e sentimental, de apego, de afeto. Esta intertextualidade (relação entre os dois textos e outros) reforça, assim, a abrangência do fenómeno que é o conflito israelo-palestiniano, a polarização dos dois lados do conflito e dos apoios aos dois lados (e.g., van Dijk, 2017). Refere-se inclusive à representação de um país que está 'preso' (Palestina) a outro (Israel), devendo o primeiro libertar-se do segundo. Algo que o cartaz a analisar de seguida sugere.



Grafito numa estrutura de um espaço em obras, Barcelona, Pedro Eduardo Ribeiro, 2024



Cartazes numa vitrine de uma loja desocupada, Barcelona, Pedro Eduardo Ribeiro, 2024

No meio de vários cartazes, a figura 3 mostra alguns cartazes rasgados, sobressaindo-se um, com o destaque da bandeira do Estado da Palestina, na vertical, em que o triângulo está revertido com o vértice apontando para a parte inferior. Visualmente, isto confere uma posição de poder aos atores envolvidos (Kress & van Leeuwen, 2021), neste caso, todas as pessoas palestinianas e residentes na Palestina. A bandeira ocupa todo o cartaz e reforça a presença simbólica daquele país. Traduzindo-se para o português: "SOLIDARIEDADE COM A PALESTINA/ PAREM COM O GENOCÍCIO/ ACABEM COM A OCUPAÇÃO". A metonímia da primeira oração indexa-se à causa em defesa daquele Estado. Seguem-se duas orações no modo imperativo, afirmando "O GENOCÍDIO" e "A OCUPAÇÃO", os quais devem ser 'parado' e 'acabada'.



Estrutura de um prédio com vários cartazes, Barcelona, Pedro Eduardo Ribeiro, 2024

Este caso (figura 4) assemelha-se ao anterior, na medida em que nele se misturam vários outros cartazes e representações com outras referências além do conflito Israel-Palestina. Destacam-se três cartazes na parte superior da estrutura. Da esquerda para a direita, o primeiro expressa a simultaneamente metáfora e personificação "GAZA ASCENDE", evocando a ação de uma parte da Palestina que resiste e na qual se tem esperança num futuro. Ao lado, duas pessoas abraçadas, crianças, aparentemente descaraterizadas após vitimadas por ataques da parte israelita. De acordo com as Organização das Nações Unidas (ONU), pelo menos, 12 mil e 300 crianças faleceram na sequência de tais ataques entre dezembro e março. Segue-se no lado direito outra representação: de uma Gaza sob destruição, de pessoas que se erguem e protestam pelo que se sugere a defesa do seu país, com uma bandeira da Palestina no topo e algumas palavras que pedem o 'fim' quer do "GENOCÍDIO" quer do "APARTHEID". O artigo de Sultany (2024) discute o empoderamento discursivo de ambos com "prismas adicionais" (p. 26). A autoria refere que existe uma "supremacia judaica", em que as pessoas palestinianas "são dotadas a um estatuto inferior, fragmentadas e guetizadas (...) e desumanizadas" (p. 3).



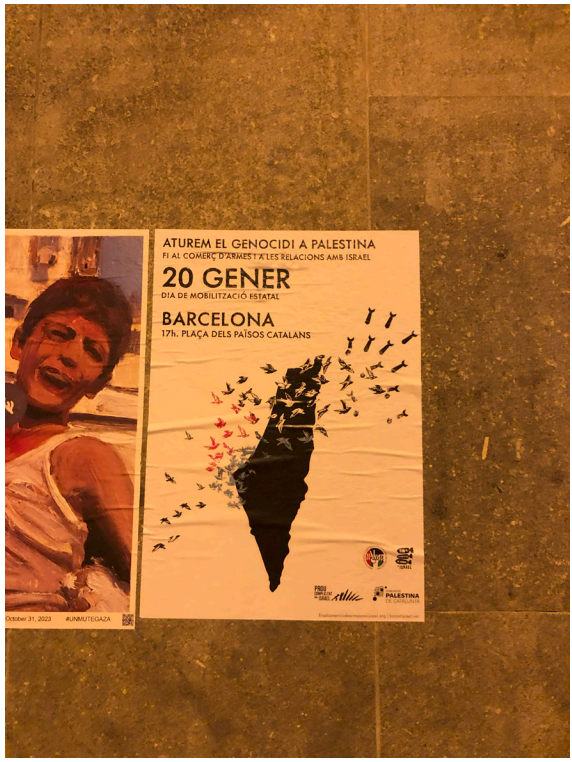
Faixa levada ao palco no fim da marcha do movimento 8M, junto ao Arc de Triomf, pelo coletivo Ca la Dona, Barcelona, Pedro Eduardo Ribeiro, 2024

No que toca à concretização física humana de tais protestos, sai-se dos grafitos e dos cartazes para a marcha e as vozes nas ruas. A figura 5 assim o ilustra, referindo-se a foto à marcha do movimento 8M, no dia 8 de março de 2024, Dia Internacional da Mulher.

As ruas encheram-se de pessoas para reivindicar direitos iguais para todas as mulheres e pessoas e suas interseccionalidades (e.g., Crenshaw, 1989; May, 2015; Ribeiro & Cabecinhas, 2023; Silveirinha, 2005). Quer isto dizer, todas as suas formas identitárias que identificam a pessoa e suas identidades nos mais diversos contextos. Exemplificando, uma pessoa que é mulher e negra expressa uma identidade de género em linha com uma identidade racial. Cada uma daquelas formas remete para um conjunto de experiências que ora proporciona a uma pessoa experiências de privilégio ora de opressão, num espetro instável e que não deve ser generalizável. No final da marcha, os vários coletivos juntaram-se, foram representar-se ao palco e expressar o seu protesto. Um deles foi o coletivo de feminismos catalão Ca la Dona.

Aquele coletivo levou ao palco cinco pessoas, em que leram um manifesto, segurando uma faixa em catalão, que, traduzindo para o português, deixava claro: "ESTIMAMOS A PALESTINA/ DEFENDEMOS A VIDA/ VAMOS PARAR O MUNDO" (figura 5). Além do atrás explorado modo narrativo, note-se inclusive na personificação, como se a Palestina fosse uma pessoa em si mesma, sugerindo representar um conjunto de pessoas, uma população. A propósito delas, a "VIDA", referindo-se ao caráter humanista e a um sentido contrarreacionário à desumanização associada aos ataques de Israel. Quanto ao "MUNDO", sugere-se aqui o sentido global do movimento, mas também a capacidade de mobilizar "O MUNDO" para o movimento. Mais ainda: as bandeiras da Palestina, o padrão de fundo da faixa, que remete para o lenço keffyieh enquanto símbolo palestiniano e que se globalizou ainda mais no último ano (Abu-Ayyash, 2024), e outro cartaz atrás, levantado por uma das pessoas do movimento, que destaca o número "25 000" em referência ao número de mulheres mortas em Gaza até então.

Assiste-se à materialização do movimento e à exaltação da intersecção de várias formas identitárias. Podem identificar-se as pessoas que são mulheres, palestinianas, pró-Palestina, vítimas de um conflito bélico, desalojadas, feridas e/ou mortas. A mobilização nas ruas e nas redes sociais do movimento 8M, segundo o elDiario.es, reuniu "dezenas de milhares de pessoas" em Barcelona, uma das primeiras em Espanha a promover este tipo de iniciativas do Dia Internacional da Mulher. Acrescente-se que o governo regional de Barcelona tem cortadas as relações diplomáticas com Israel desde o ano passado até se alcançar o "cessar-fogo total" e, mais recentemente, a Universitat de Barcelona aprovou uma moção "de apoio à Palestina e contra o 'genocídio'". Seguindo outros movimentos globais, várias manifestações de apoio prosseguem, incluindo iniciativas estudantis nas universidades. De seguida, eis um apelo à mobilização para uma manifestação pró-Palestina.



Cartaz de promoção de uma manifestação a ocorrer no dia 20 de janeiro de 2024, Barcelona, Pedro Eduardo Ribeiro, 2024

O cartaz identifica data, local, hora e coletivos envolvidos. Nele, podem ler-se as orações "VAMOS PARAR O GENOCÍDIO SOBRE A PALESTINA", o "FIM AO COMÉRCIO DE ARMAS E ÀS RELAÇÕES COM ISRAEL", refletindo os propósitos pelos quais se move a manifestação. O cartaz centraliza e invoca o mapa do Estado palestiniano antes de 1947 e dos acordos com a ONU. Estão presentes no cartaz imagens de misseis a cair sobre o território do lado direito, aludindo a Israel, e de pássaros das cores da bandeira da Palestina do lado esquerdo, aludindo à paz e à sua independência.

Para terminar, Barcelona expõe "contra-visualidades" em lugares de vivências do quotidiano, que constroem "mensagens" que se vão tornando "permanentes" e elas próprias "quotidianas" (Barbosa & Lopes, 2019, pp. 25-26). Retomando La Rocca (2022, p. 20), a cidade carateriza "a experiência vivida através de uma identidade coletiva gerada pelas qualidades sensíveis e a variedade de ambientes encontrada".

Mostra este ensaio que se movem massas que saem às ruas seja pela diversidade de grafismos seja pela própria voz. Com este artigo, sugere-se que, pelo menos, Barcelona, tal qual cartografada visualmente, se manifesta explícita e multimodalmente pró-Palestina. Por isso, respondendo à hipótese lançada na introdução, enquanto cidade-movimento.

Referências

Abu-Ayyash, S. (2024). Representations of palestinian culture in the digital public sphere: A semiotic analysis of the thobe and the keffiyeh. *Social Media + Society, 10*(1), 1–24. https://doi.org/10.1177/20563051231224274

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

Carvalho, A. (2008). Media(ted) discourse and society: Rethinking the framework of critical discourse analysis. *Journalism Studies, 9*(2), 161–177. https://doi.org/10.1080/14616700701848162

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum, 1989*(1), 139–168. https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8

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

Elleström, L. (2019). Transmediation. Some theoretical considerations. In: N. Salmose, & L. Elleström (Eds.), *Transmediations: Communication across media borders* (pp. 1–13). Routledge. http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lnu:diva-90577

Heller, E. (2014). *A psicologia das cores. Como as cores afetam a emoção e a razão* (M. L. L. da Silva, Trad.). Editora Gustavo Gili. (Trabalho original publicado em 2000)

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

La Rocca, F. (2022). Mood and ambiances: A narration of expressive forms and urban emotions. In Z. Pinto-Coelho, & H. Pires, *The city of the senses, the senses in the city* (pp. 19–34). UMinho Editora/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. https://doi.org/10.21814/uminho.ed.51.2

Machin, D., & Mayr, A. (2023). *How to do critical discourse analysis. A multimodal introduction* (2.ª ed.). SAGE.

May, V. M. (2015). *Pursuing intersectionality, unsettling dominant imaginaries*. Routledge.

Nijim, M. (2023). Genocide in Palestine: Gaza as a case study. *The International Journal of Human Rights, 27*(1), 165–200. https://doi.org/10.1080/13642987.2022.2065261

Pereira, A. C., Sales, M., & Cabecinhas, R. (2020). (In)Visibilidades: Imagem e racismo. *Vista*, (6), 9–19. https://doi.org/10.21814/vista.3054

Ribeiro, P., & Cabecinhas, R. (2023). Objetificação em revistas de estilos de vida: Uma abordagem metodológica. In E. C. e Silva, M. Laranjeira, P. Portela, & V. de Sousa (Eds.), *Desafios metodológicos em ciências sociais*. Atas das IX Jornadas Doutorais do CECS (pp. 39–56). CECS. https://hdl.handle.net/1822/87965

Silveirinha, M. J. (2005). Opinião pública. In J. C. Correia (Ed.), *Comunicação e política* (pp. 147–180). LabCom. http://hdl.handle.net/10400.6/10430

Sultany, N. (2024). A threshold crossed: On genocidal intent and the duty to prevent genocide in Palestine. *Journal of Genocide Research*, 1–26. https://doi.org/10.1080/14623528.2024.2351261

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

van Dijk, T. A. (2024). *Social movement discourse: An introduction*. Routledge.

van Leeuwen, T. (2021). *Multimodality and identity*. Routledge.

Qual é a cor do Brasil?



Torcedores do Brasil deixando claro que não querem ser confundidos com eleitores bolsonaristas, Madeleine Müller, 2022

Ainda no rescaldo das eleições presidenciais de setembro/outubro de 2022 e já com a efervescência do campeonato mundial de futebol, as cores nas ruas do Brasil vão-se transmutando e ganhando novos significados. Num país polarizado, o que significa, hoje, empunhar a bandeira nacional? Que sinais políticos veicula o quotidiano das cidades brasileiras? Iniciamos este périplo, que tem tanto de observação antropológica, como de subjetividade emocional, em Fortaleza, Ceará. Seguimos por Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, onde as ruas estão tomadas por manifestantes pró-Bolsonaro. E terminamos, por fim, em Pernambuco, Recife, com dois olhares de investigadoras do LiArq – UFPE: Julieta Leite e Marília Frias.

Cores em disputa: as ruas de Fortaleza, da política ao futebol

Fábio F. Marques, dezembro de 2022

Ao perambular pelas ruas de Fortaleza (CE-BR) em três diferentes dias do mês de novembro passado, as cores vermelha, verde e amarela sobressaíam e vibravam com diferentes mensagens: do apoio a candidatos e projetos antagónicos de País, ao (quase) uníssono gosto pelo "espetáculo da bola" – para usar um jargão do jornalismo esportivo.

A dimensão imaginária da cidade, como nos fala o sociólogo Armando Silva (2001), toma forma na expressão estética-ativista de seus habitantes. O simbolismo das cores que estampam varandas, bandeiras, adesivos automotivos e roupas preenche as ruas. São estratégias cotidianas de ocupação e disputa pelo espaço urbano, mas também de afirmação política e de engajamento, num processo de convencimento do outro.

No pleito para a escolha do presidente do Brasil, dia 30 de outubro passado, venceu o pessoal de vermelho. Foi eleito o projeto de Brasil progressista, inclinado à esquerda e protagonizado por Lula. Nas ruas, o que acompanhamos ao longo do mês de novembro foi a ressaca desse processo e a chegada de um novo tempo: o do futebol.

O coro polifônico que conduz a nossa experiência de cidade (Canevacci, 1997) é dinâmico. Transforma-se no curto espaço de dias, entre vozes dissonantes e confusas do cotidiano. Mistura política e desporto, ativismo e diversão, discurso de ódio e festa, em uma sobreposição de acontecimentos e posicionamentos que se entrelaçam com o calendário.

O primeiro dia destes percursos fotográficos aconteceu em 11 de novembro, ainda com as marcas da campanha política vivas e evidentes. O roteiro escolhido foi o entorno da comunidade do Campo do América, uma das tantas ilhas de habitações populares imprensadas em meio aos edifícios de classe média, no bairro Meirelles. Como o próprio nome sugere, o futebol tem lugar de destaque na história da comunidade. As ruas começavam a ser enfeitadas e o comércio já tematizava a Copa do Mundo nas suas ações publicitárias.

Nas andanças dos dias seguintes, um pedaço de adesivo automotivo com bandeira do Brasil ilustra os ecos da campanha, que se desfaz ao passo em que se dissipa a efervescência da disputa partidária. Uma segunda visita ao Campo do América, no dia 24, data da estreia do Brasil na Copa, mostrou ruas ainda mais coloridas e uma mudança mais contundente no uso destas cores.

O vermelho aparece solitário: primeiro numa toalha com o rosto do presidente eleito, que teimava em estar exposta na sacada de uma casa; depois, na camisa de um torcedor português, que, assim como os brasileiros, aguardava a estreia de sua seleção.

Já o verde e o amarelo chegam com força redobrada. Desde a campanha que elegeu Bolsonaro, em 2018 (ou antes disso!), até alguns dias atrás, seus simpatizantes desfilavam com o uniforme da seleção de futebol, reluzindo um verde e amarelo com reflexos neofascistas. Apelavam a um ufanismo "patriótico" que causava a muitos outros uma repulsa a estas roupas e às cores nacionais.

À medida que a Copa do Mundo se fez, estes simpatizantes da extrema-direita foram perdendo a primazia da vestimenta oficial. No terceiro dia de incursão fotográfica, fica evidente que a mensagem bolsonarista, antes indissociável da camisa da seleção, estava diluída ou já desfeita. É o futebol que passa a ditar as cores.

Nas ruas do Centro da Cidade, roteiro do passeio do 28 de novembro, não se andava um metro sem esbarrar com alguém vestindo o futebol. O comércio ambulante, as lojas de roupas a até o Mercado Central de Fortaleza, dedicado ao artesanato, vendiam futebol. Era o dia do segundo jogo do Brasil.

O bolsonarismo até que teimava, exibindo o verde e amarelo da extrema direita, aglomerando-se em frente ao quartel da 10ª Região Militar de Fortaleza, que também fica no Centro. O uso do uniforme da seleção e das cores nacionais para demarcar as ideias do grupo, entretanto, se mostrava vazio e ineficaz. Na imprensa, já se noticia que, em outras cidades brasileiras, alguns organizadores de protestos pedem que se evite utilizar as ditas cores, como se pode ver aqui e aqui.

No curto espaço deste ensaio, cabe deixar anotada uma cena deste último passeio que ilustra a fugacidade dos sentidos que habitam o nosso cotidiano. No trânsito, em uma motocicleta, um torcedor de

camisa da seleção parado no semáforo observa a ocupação bolsonarista verde-amarela. Para a mesma camisa-símbolo, dois distantes conjuntos de significados. De um lado, um homem veste o futebol, o "esporte do povo", "a paixão nacional" – mais alguns jargões. Estão à espera da bola que correria logo mais, à tarde. Do outro, barulhentos maus perdedores clamam pelas balas de um golpe de estado. Vestem o uniforme de uma pretensa superioridade moral, marca dos seletos "guardiões da pátria" e da "família tradicional".

Na calçada, de onde eu fotografo, anoto a seguinte observação, feita por um vendedor ambulante de camisas similares à oficial, em comentário ao protesto. "Vai melhorar alguma coisa o Brasil, essa merda? Isso é muita sem-vergonhice... É por isso que o Brasil não vai pra frente". O burburinho das ruas é entrecortado por anúncios de 'Tem coco e água gelada, só 2 reais!' e bordões futebolísticos como 'Sai que é sua, Taffarel', de quem aguarda o jogo de logo mais. Quem veste o verde e o amarelo, definitivamente, conversa, exibe, incorpora o futebol.

Pelo menos nessa janela temporal de Copa do Mundo, um novo tom de verde e amarelo, aos poucos tomou conta das fachadas, das montras e do peito dos transeuntes. Os grupos bolsonaristas não ditam mais a mensagem que está sendo lida na camisa canarinho. Saem novamente derrotados. Dessa vez, pelo futebol.

Referências

Canevacci, M. (1997). *A cidade polifônica – Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Studio Nobel.

Silva, A. (2001). *Imaginários urbanos*. Perspectiva.



Fábio F. Marques, 2022

Pós eleições: um passeio no centro de Porto Alegre-RS-Brasil

Madeleine Müller, dezembro de 2022

Sou da geração que foi para as ruas marchar pelas "Diretas Já" em 1984, tendo crescido sob o regime militar. Talvez, muitos dos que hoje marcham e cantam a célebre cantiga "Marcha Soldado, cabeça de papel", fazendo continência nas ruas de Porto Alegre e outras cidades Brasil afora, sequer lembrem desse período da história ou entendam realmente o que estão pedindo. Registro uma dissonância cognitiva clara entre os que estão ali exercendo o direito à manifestação pacífica e o teor das alegações que fazem, em frente aos quartéis, manifestando a sua inconformidade com o pleito.

Isso seria aceitável, não fosse o pedido para a intervenção federal. Senão, vejamos: a norma constitucional citada (Art.142, norma reiterada e equivocadamente interpretada pelos manifestantes) não versa sobre "novas eleições" ou mesmo sobre uma ação militar no Judiciário. As narrativas são tão dúbias que sugerem rompimento constitucional, revolução ou golpe de Estado, com direito à bizarra tentativa de comunicação com extraterrestres (sim, isso aconteceu em Porto Alegre) e até – pasmem – saudação nazista em Santa Catarina, Estado vizinho ao Rio Grande do Sul, em (mais uma) cena vexatória para todos nós. Tudo devidamente registrado nas redes sociais, para quem se interessar.

Como se isso não bastasse, clama-se por intervenção federal (eufemismo para golpe militar, isto sim um ato antidemocrático) pressupondo que as Forças Armadas têm poder constitucional de tomar a

Presidência. Estamos a falar de alguém que pode até não agradar a quase metade do eleitorado, mas que foi legitimamente eleito pela maioria (com pequena margem de vantagem – 50,9% a 49,1% – vale registrar), sem comprovação de qualquer fraude eleitoral, num sistema seguro e idôneo, onde a urna eletrônica é referência no que se refere ao uso da tecnologia em processos eleitorais.

Em Porto Alegre, em meio às bandeiras tremulando na área militar da cidade, ao lado do principal comando da capital, reduto da resistência bolsonarista pós-eleições, uma modesta casa exibe a profética pichação "Fora Bozo", dando o recado silencioso aos vizinhos e passantes, de que unanimidade não existe, em lugar algum.

Ao prosseguir nesse passeio solitário, vejo que ainda há muitos "patriotas", vestidos de verde e amarelo, cores "adotadas" como símbolo bolsonarista. Mas não somos todos verde e amarelo? Precisamos todos ser verde e amarelo (independentemente da política setorial e partidária), num ambiente de polarização que não desaparecerá rapidamente, se não houver boa vontade e espírito conciliatório. É preciso reunificar o país e encontrar o equilíbrio na busca de soluções para melhorar a vida dos brasileiros.

Em 2022, diferentemente de 4 anos atrás, quando o mesmo sistema declarou vitorioso o então candidato Bolsonaro, as urnas "falharam", segundo as teorias conspiratórias. Mas eram as mesmas urnas, estranhamente questionadas quando o resultado não é favorável a esse ou aquele. "Chamem o exército", bradam os inconformados. As eleições de 2018, vencidas por Bolsonaro, assistiram a uma crescente onda fardada: quase mil candidatos de diferentes patentes se lançaram ao pleito eleitoral e 73 deles se elegeram nos parlamentos nacionais e estaduais, segundo pesquisa do jornalista Fabio Victor em seu recente livro "O poder camuflado" (2022). Desde então, foi crescente a politização da caserna e a militarização do alto escalão do governo em precedente perigoso para nossa jovem democracia.

Sem qualquer "camuflagem", oficiais exerceram cargos públicos estando ainda no ativo, confundindo sua carreira de Estado com as funções no governo. Assim, a permanência dos fardados na arena política não é algo recente, ela já fazia parte do processo de redemocratização do país pós-ditadura, e ajuda a explicar o atual estado de coisas, segundo o jornalista citado. De fato, poucas medidas foram tomadas para limitar sua influência e seus interesses foram, em grande parte, preservados, tornando a questão militar ainda um dos desafios para o equilíbrio das instituições em nossa sociedade.

"Supremo é o povo", leio numa faixa em Porto Alegre, um sinal de leitura dupla, dirigido, em tom de crítica, ao Supremo Tribunal Federal. Vale lembrar que esta denominação estabelece apenas que este é o mais alto dentre a estrutura do Poder Judiciário, sem se sobrepor aos demais

poderes. Assim, só posso entender que os manifestantes acampados na calçada do principal quartel da capital gaúcha estão a dizer o óbvio: o poder emana do povo, sim, está na nossa Constituição Federal (1988) como sendo o princípio da soberania popular da qual, paradoxalmente, os mesmos querem abrir mão chamando o exército para "intervir". Depois de 21 anos de regime militar neste país, já sabemos muito bem como funciona. Quem não sabe, deveria estudar um pouco mais a história, talvez ler Rousseau (1973) e entender que as liberdades de cada um devem ser respeitadas, desde que as decisões sejam em prol da vontade da maioria, e a soberania alinhada ao povo. A essas alturas, já sabemos o que o povo decidiu, e uma nova página começará a ser escrita a partir de 1 de janeiro de 2023, com e para todos os brasileiros.

Resta à parte contrária aceitar e fazer o que também lhe é de direito, ou seja, adotar uma postura de fiscalização democrática constante em sua oposição, zelando pelo cumprimento das leis, onde todos somos responsáveis. E que se entenda, de uma vez por todas, que a Intervenção Federal prevista na Constituição não pode ser usada para modificar o resultado de uma eleição democrática. O mecanismo só é utilizado em situações específicas, e nenhuma delas contempla o descontentamento ou a não-aceitação do resultado. Que se desmontem as tendas ao redor dos quartéis, os contatos com os ETs, os bloqueios nas estradas, os xingamentos e o ódio generalizado – precisamos avançar de forma pacífica e racional, e isso só acontecerá quando conseguirmos voltar a debater de modo civilizado, lidando também com quem pensa de maneira diferente.



Manifestantes pedem intervenção federal, Madeleine Müller, 2022

Referências

Brasil. (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Presidência da República. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm

Rousseau, J.J. (1989). *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Editora Universidade de Brasília; Editora Ática.

Victor, F. (2022) Poder camuflado: Os militares e a política, do fim da ditadura à aliança com Bolsonaro. Companhia das Letras.

Vote (13) com amor

Julieta Leite, dezembro de 2022

O Recife é uma cidade litorânea, capital do Estado de Pernambuco. Ela se situa no Nordeste brasileiro, uma região do país onde o candidato Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), venceu no primeiro e nos segundo turnos em todos os seus nove estados. No Recife, Lula teve 558.690 votos (56,32% dos votos válidos), e o candidato à reeleição Jair Bolsonaro (Partido Liberal – PL), 433.317 (43,68% dos votos válidos).

Apesar da maior adesão da população local ao candidato de esquerda, o sentimento vivido entre os habitantes do Recife no período eleitoral foi de grande polaridade em torno dos dois candidatos. Nas ruas da cidade, tal percepção esteve atrelada, entre outros símbolos, às cores que representavam os candidatos: a vermelha usada pelo PT, e o 'verde e amarelo', do Bolsonaro, pois essas sequer são as cores do PL. Durante esse período, as camisas verde-amarelo, a bandeira e o hino do Brasil perderam parte de sua representatividade como símbolos nacionais, tomados pela propaganda de um líder político juntamente com o slogan de "Deus, Pátria, Família".

A sensação foi de uma disputa constante e acirrada. Dentre os diversos motivos, havia evidentemente uma apreensão acerca de um resultado que dependia das demais regiões do território nacional. Além disso, percebeu-se uma circulação muito maior de símbolos, expostos nos espaços públicos, que marcaram a disputa política: as camisas esportivas da seleção do Brasil passaram a ser usadas por apoiadores do Bolsonaro; acessórios como brincos em forma de estrela, símbolo do

PT, viraram moda entre aquelas que apoiavam o petista; os comerciantes de rua faziam uma espécie de varal para venda de toalhas de praia com as cores e fotos dos dois candidatos; e as bandeiras – a nacional e a vermelha – foram estampadas nas fachadas de apartamentos ou exibidas pelas ruas, de maneira fixada aos automóveis.

Mas esse cenário, que poderia remeter a um clima absolutamente festivo, esteve também carregado da sensação de medo, provocado pelos atos de violência cometidos, em diversas partes do país, por eleitores de Bolsonaro contra aqueles que expressaram seu apoio ao ex-presidente Lula. Vale a pena registrar também a prática simbólica expressa no gestual comunicativo das mãos: o indicador em riste para cima com o polegar aberto indicava o L, do Lula, enquanto que o indicador para frente, com o polegar fechado, fazia referência a um revólver, gesto várias vezes empregado pelo Bolsonaro. Esses gestuais serviam por vezes de saudação, jogatina ou ameaça. No Recife, o caso de disparos de tiros contra um apartamento cuja fachada exibia uma bandeira vermelha, em setembro de 2022, assustou seus habitantes, que passaram a ter receio em exibir símbolos políticos. Seus significados passaram a ser tanto de intolerância como de insegurança.

Nessa descrição das ruas do Recife inspirada por uma narrativa Walter Benjaminiana, através de símbolos, signos e significados, tentou contextualizar parte das 'ambiências políticas' do Recife, percebidas e registradas na experiência urbana e no uso dos espaços públicos da cidade. Um uso que qualificou seus lugares, assim como seus habitantes.

Para aprofundar um pouco mais algumas reflexões no cenário Recifense, escolhi uma série de pichações inscritas em vermelho: "Vote (13) com amor". Decidimos usar aqui o termo Pichação ao invés de Graffiti, por ser caracterizada como inscrições de caráter monocromático, feitas com spray ou rolo de pintura, que agregam um grupo em torno de uma linguagem comum, no emprego de signos comuns, cuja comunicação que passa pelas paredes (Spinelli, 2007). Associada ao candidato de número 13, Lula, a frase faz um apelo à não violência. Do ponto de vista espacial, essas inscrições foram feitas em locais estratégicos: em fachadas de maior visibilidade, em ruas de maior circulação, como cruzamentos e passagens obrigatórias de veículos, todas elas em muros de terrenos baldios ou edificações abandonadas.

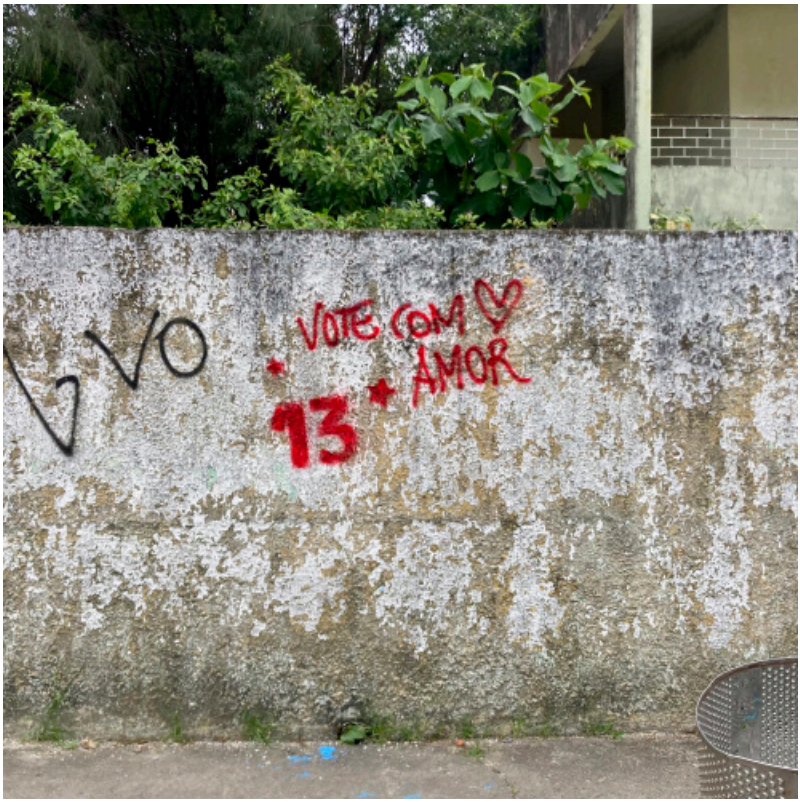
Tais pichações contribuíram com a formação das "ambiências políticas" no Recife, ou seja, na caracterização de lugares que sedimentavam um posicionamento por parte dos seus habitantes. Diante da profusão de signos e símbolos, a pichação "Vote (13) com amor" procurou resgatar, de forma poética, alguns não-lugares da cidade, dando um novo uso e significado a estruturas abandonadas, sujeitas à especulação imobiliária. Tais estruturas passaram a esconder uma mensagem aparentemente secreta, mas que expressava o mais íntimo

desejo de parte da população: "Vote (13) com amor".

As fotos que ilustram esse ensaio referem-se à um desses locais de pichação: o muro de uma casa abandonada, exemplar da Arquitetura Moderna, numa esquina próxima à Universidade Federal de Pernambuco. Numa "rua de mão única", a mensagem com um coração vermelho se grafa sobre um muro branco ao lado da indicação "Pouso Suave" e "VENDE-SE". Ao longo do muro a população demonstra uma apropriação afetiva, com a implantação de um jardim colaborativo. Nesse contexto, longe de ser um ato de marginalidade ou poluição urbana, a pichação parece também dizer: "jamais poderão deter a chegada da primavera", uma frase que marcou o último discurso de Lula antes de se entregar à Polícia Federal, em 07 de abril de 2018, no Sindicato dos Metalúrgicos do ABC de São Paulo.

Poucas semanas após os resultados das urnas darem a vitória democrática ao candidato Lula, em 30 de outubro de 2022, a cidade passa a se vestir de verde e amarelo. O sentimento festivo, a paixão pelo futebol, e a torcida pelo Brasil vão recuperando à conotação simbólica da bandeira e das cores verde amarelo: "É pra copa". Na semana de abertura da Copa, um torcedor pendurou uma bandeira do Brasil na sacada do seu prédio e, para não ser confundido com um apoiador de Bolsonaro, alertou: "É pra copa". A imagem ganhou grande repercussão nas redes sociais.

Nossa ideia foi tentar capturar e interpretar "a fala da imagem da cidade" (Ferrara, 2002, p. 21), de uma cidade polifônica (Canevacci, 1997), onde as representações terminam por serem constitutivas da realidade vivida e sentida pelos seus habitantes. A partir do caso de Recife, procuramos apresentar algumas reflexões sobre como a cidade é percebida, experimentada e representada, tomando-a como um sistema comunicacional, no qual são reunidas informações sobre seus habitantes e, nesse caso específico, os grupos políticos que a constituem.



Vote 13, Julieta Leite, 2022

Referências

Canevacci, M. (1993). *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Studio Nobel

Ferrara, L. D. A. (2002). *Leitura sem palavras*. Ática.

Spinelli, L. (2007). *Pichação e comunicação: um código sem regra*. Logos, 14(1), 111-121.

É pra copa

Marília Farias, dezembro de 2022

No Brasil de 2022, o cenário pré-eleitoral nas ruas era dividido: toalhas vermelhas exibiam o rosto de Luís Inácio Lula da Silva lado a lado das toalhas verde-amarelas com a foto de Jair Bolsonaro. O clima era de tensão e identificávamo-nos pelas cores usadas. Passamos a repudiar o verde-amarelo, sinal de voto bolsonarista. Enfim, no final de outubro, elegemos nosso próximo presidente, o Lula. Em seu discurso de vitória, ele nos relembra: "Não existem dois Brasis. Somos um único país, um único povo, uma grande nação". Eis que dali a duas semanas teve início a copa do mundo de futebol masculino no Qatar, e é importante ter em mente as palavras do presidente eleito, pois acontece que viralizou na internet uma fotografia da bandeira do Brasil com os dizeres "é pra copa". É que queremos deixar explícito em quem não votamos. E é também que, como diz Luiz Simas, "apesar de tudo, ainda me mobilizo com Copas do Mundo, gosto de torcer pela seleção" (Simas, 2021, p. 75). Como não torcer pela entidade que é a seleção brasileira? Mas também, como superar a repulsa pelas cores da bandeira?

São as ruas que nos respondem e nos recordam o que é a magia do futebol no Brasil. No centro do Recife, o povo abocanhou o verde-amarelo e entrou de cabeça na festa que é a copa do mundo. Foi observando as pessoas nas ruas vestindo verde-amarelo que me senti confortável e feliz em torcer pela seleção brasileira e ter coragem e orgulho em usar as cores da nossa bandeira novamente. É nas ruas que aprendo, me sinto

e me faço brasileira. Concordo novamente com Simas (2021) quando afirma que o futebol (e a música popular) inventou o país possível, o país que amamos e no qual acreditamos. A camisa verde-amarela é nossa. É pra copa, mas é também pela esperança da vitória, não só do hexa, mas de todas as inúmeras possibilidades de um único Brasil.



É pra copa, Marília Farias, 2022

Referências

Simas, L. A. (2021). *O corpo encantado das ruas*. Civilização Brasileira.

3

Cidade Mutante

Paralelas na cidade 1 - Espaço e comunidade a partir de James Carey

Teresa Lima, março de 2022

Calcorreamos três ruas paralelas da cidade do Porto: Bonjardim, Santa Catarina e Rua da Alegria. As três rasgam a baixa, desembocando junto ao Marquês. Paralelas na cidade é um olhar deambulante, necessariamente atento e emocional sobre o espaço urbano. Paralela 1 – Rua do Bonjardim, Porto

Num sentido ascendente, a Rua do Bonjardim, na baixa do Porto, começa junto à Brasileira e termina no Jardim do Marquês. É uma longa reta na cidade, paralela a duas outras grandes retas na cidade: Rua de Santa Catarina e Rua da Alegria. O Bonjardim começou por ser, para mim, uma rua de má fama, no dizer de uma colega do ensino secundário, cuja mãe a proibiu de fazer por lá um recado, por ser um ponto de prostituição. Depois disso, desci e subi o Bonjardim dezenas de vezes, num traçado que mistura muito de cidade e também de aldeia e que tem, de facto, algo de decadente e sedutor. Hoje, no dia em que voltei a calcorrear o Bonjardim, já com um olhar mais atento e um propósito definido, descobri uma rua em constante mutação.

Cá em baixo, onde a cidade fervilha, o barulho do trânsito mistura-se com o martelar de obras, que brotam um pouco por toda a Baixa. Não sabemos bem que cidade é que vai surgir deste ímpeto de construção, sempre a apontar para o turismo. Por agora, vemos que o Bonjardim vive entalado entre hotéis e alojamento local. A Brasileira é um hotel, do outro lado da rua, destapou-se outra unidade hoteleira. Os turistas vão ressurgindo, cruzam-se com os tipos da cidade. E há quem se proteja nos programas de apoio à preservação do comércio tradicional. Esses, juntam

à vocação inicial um ar contemporâneo, o que só confirma a metamorfose da urbe. Já vi talhantes no Bolhão a posar com uma orelha de porco para a fotografia! Alguma coisa que parecia imutável está, definitivamente, em processo de erosão.

Talvez seja boa altura para convidarmos James Carey (teórico dos Estudos Culturais norte-americanos) para esta deambulação que, impressivamente, nos comunica algo, que misturamos com a nossa própria experiência do lugar. Ao defender a comunicação humana como um fenómeno que constrói culturas, Carey (que se baseou em Dewey e Mead, da Escola de Chicago), concebeu a arte, arquitetura, política e cultura, como pertencendo ao chapéu mais abrangente da comunicação. Isto é, a comunicação como um modo de vida e não como uma transmissão de informação (Carey, 2010). E eis que estacamos ao cimo de uma paralela, tentando descodificar o que é que este ininterrupto processo comunicativo (a esfera pública) que palpita na cidade nos terá para revelar.

À medida que subo a rua, o silêncio. Lá atrás fica o bulício dos restaurantes em hora de entrega de material, as mercearias finas com a mistura de cheiros. E o eterno bacalhau pendurado à porta dos estabelecimentos. As portas, agora, fotografadas fora de contexto, parecem batentes de aldeia. Porque também é disso que é feito o Porto. Janelas que são montras da vida privada: vasos, pássaros, gatos, cortinas encardidas e decrépitas, lado a lado com a imitação sofisticada do alojamento local. Nada no Bonjardim é distinto de tantas outras ruas de tantas outras cidades. Exceto a idiossincrasia que a torna única e irrepetível, como um corpo que pertence a um ser individual.

Volto a James Carey (e aos *Cultural Studies* norte-americanos) para refletir sobre a relação entre espaço, lugar, tempo, memória, local, global e comunidade. Socorro-me da interpretação de Angharad N. Valdivia para o conceito de espaço, a partir de Carey. "Como é que um espaço pode acomodar fragmentação, resistência, diferença e cultura comum?" (2010, p. 35), questiona-se a autora. Para concluir: "A noção de espaço de Carey é rica, contraditória e, por isso, teoricamente transgressiva, recusando toda as facilidades de demarcação ou divisões binárias"(Valdivia, 2010, p. 35). Se, para Carey, o espaço está para a transmissão (o global) e o tempo para a memória, isso não significa que o autor descarte o potencial comunitário do conceito. É certo que a visão transmissiva e globalizadora (o poder da distância, que James Carey foi buscar a Harold Hinnis) parece aniquilar o particular. Transportando esta noção para o espaço urbano, há quem fale em gentificação. Poderemos colocar esta questão de uma forma simples: há um Mc Donald's familiar em qualquer cidade do mundo onde nos desloquemos. Mas Carey restitui uma esperança ritualística ao conceito de espaço, quando o associa (como os seus antecessores fizeram) à herança do lugar (à memória), melhor dito, à antropologia, à

cultura e à geografia. Um espaço que não é só tecnologia impessoalizada e massificada, mas um reservatório comunitário (sublinhe-se que a comunidade é associada etimologicamente, em Carey, a comunicação), que põe os sujeitos da *polis* em conversação incessante e vivificadora da cultura local.

Nada disto é a preto e branco, o que há a desvendar é superior ao que sabemos até ao momento, nesta cidade em formação. Interessa reter a noção de comunidade, como semente para um lugar-memória, lugar de trocas sociais e simbólicas, em que os sujeitos e as culturas que o constroem estão em permanente processo comunicativo. É a cola que nos liga. Afirma Filipa Subtil: "[Carey] insiste numa perspectiva cultural que procura a conjugação entre comunicação, participação, partilha, associação, vida cívica e democracia. Em síntese: comunicação e comunidade" (2014, p. 41). O que é isto senão a cidade, esta paralela que se apresenta aqui, cruzando-se, multiplicando-se, sujando-se e povoando-se nestas conversas, nestes fragmentos de afinidades, conflitos e poderes comunitários e comunicacionais?

Olhando para o Bonjardim, a tentação para ver a contaminação de uma ideia de global sobre o local é inevitável. A questão é saber se esse local globalizado (que apenas se agarra à memória enquanto adereço *kitsh* e justificador da voragem turístico-economicista) irá ser dominante na cidade ou se esta terá recursos (um repositório cultural em renovação constante) para se transmutar, sem perder o sentido comunitário.

Referências

Carey, J. W. (2009). *Communication as culture*, revised edition (2nd ed.). Routledge. https://www.routledge.com/Communication-as-Culture-Revised-Edition-Essays-on--Media-and-Society/Carey/p/book/9780415989763

Subtil, F. (2014). A abordagem cultural da Comunicação de James W. Carey. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, *37*(1), 19-44.

Valdivia, A. N. (2010). Space – The possibilities and limits of the conversation model. In S. Linda & C. Clifford (Eds.), *Key Concepts in Critical Cultural Studies* (pp. 26-39). University of Illinois Press. https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib,uid&db=e000xww&AN=569700&lang=p-t-pt&site=ehost-live&scope=site



Rua do Bonjardim, Teresa Lima, 2022



Rua do Bonjardim, Teresa Lima, 2022

Paralelas na cidade 2 - A experiência do lugar de Tuan, em Santa Catarina

Teresa Lima, março de 2022

Calcorreamos três ruas paralelas da cidade do Porto: Bonjardim, Santa Catarina e Rua da Alegria. As três rasgam a baixa, desembocando junto ao Marquês. Paralelas na cidade é um olhar deambulante, necessariamente atento e emocional sobre o espaço urbano. Paralela 2 – Rua de Santa Catarina

Apreendi a rua pelo caminho da infância (Poveiros – Batalha), à espera das velhas confeitarias, o quiosque junto a Santo Ildefonso, um certo cheiro a cera religiosa. Mas não. A cidade já não é totalmente esta, embora não seja inteiramente outra. Meadas de lã continuam a encher montras, junto com botões e outros das retrosarias que me enchiam de tédio, pela espera. E permanecem os pregões ("a 5 euros") da quinquilharia que se vende por Santa Catarina. A rua, vista do alto, faz sentido pela mancha de gente que sempre se acotovela nos primeiros metros, junto à zona comercial. Mas a lengalenga do velho manco "sefazfavordeixealgumacoisinha" há muito que desapareceu, assim como as delícias da Livraria Latina (agora rendida à lógica das grandes editoras), que me consolavam de uma penosa ida ao dentista. Eis o que se desenha a cada instante na urbe mutante: lojas fechadas, turistas em fila para o Majestic, sucessivos planos de obras e alojamentos "clean and safe", mesmo ao lado da residencial caquética com uma estrela. Lá em cima, já sabe, mais perto do Marquês, o bulício diminui consideravelmente. E tornam-se mais visíveis as cáries da rua. Não será bom assim, mas

há algo de assético na limpeza futurista dos novos empreendimentos. Sigamos, observando o estado do património.

Releio Tuan, à procura de uma explicação para este meu sentido de lugar, quase tornado metafísico, nesta rua. Um lugar de infância, que se incrustou como experiência, moldando o sentido do espaço. Quase imediatamente, me chegam à memória reverberações desses sentidos, a que alude o autor, na apreensão do corpo-cidade. Sim, é bem verdade que o espaço é um lugar que podemos habitar (Tuan, 1977). Habitei, em tardes de domingo, a rua quase vazia e o tal cheiro de madeira encerada em Santo Ildefonso (odiava, com culpa cristã, a missa vespertina na igreja escura). Peguei, como objeto físico, e senti na pele e com as mãos, o volume da rua cheia, como um formigueiro, nos sábados de compras. Antecipei o cheiro a tripa enfarinhada e galinhas do Mercado do Bolhão, ali perto. E experienciei agora mesmo o som como espaço que se incorpora e dramatiza o sentido de lugar: o zumzum disperso do início da rua, em contraponto à largueza e quietude da Santa Catarina burguesa, já perto do Marquês, Antas, a cidade de gente bem vestida, que envergonha suburbanos. Por fim, redescobri, como coisa nova e desempoeirada, as lojas de produtos africanos, os postos de venda indianos. Mais acima, a Casa de Saúde de Santa Catarina devolve-me as incertezas da infância: está ali, existe, associo-a sempre a um bolo de arroz. Hesito, mas não a registo como imagem fotográfica.

Referências

Tuan, Y.F. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press.



Rua de Santa Catarina, Teresa Lima, 2022

Paralelas na cidade 3 - Saito e a imperfeição na Rua da Alegria

Teresa Lima, março de 2022

Calcorreamos três ruas paralelas da cidade do Porto: Bonjardim, Santa Catarina e Rua da Alegria. As três rasgam a baixa, desembocando junto ao Marquês. Paralelas na cidade é um olhar deambulante, necessariamente atento e emocional sobre o espaço urbano. Paralela 3 – Rua da Alegria

Acabo o périplo das Paralelas na Cidade na Rua da Alegria, Porto. A deambulação é intrinsecamente emocional. Por esse motivo, não há uma razão para serem três paralelas, nem para serem estas. A não ser o facto de ter sido, durante um período de tempo, uma escolha repetidamente realizada, em caminhadas ao calhas na cidade. Gosto particularmente da Rua da Alegria por ser, das três, aquela que, esteticamente, sempre me desagradou. Nem nunca percebi a razão do nome, em rua tão suja de poluição e com habitações tão tristonhas. Haverá que convocar, aqui, a estética da imperfeição de Saito (2017) e outras correntes estéticas ou filosóficas para entender porque é que somos atraídos para uma certa decadência. Ou não. Talvez não seja necessário intelectualizar. Apenas deixar-se guiar. Até, enfim, compreender que o único paradoxo da Rua da Alegria não está no nome. Que rua tão tremendamente discordante! Está lá a casa de Guilhermina Suggia (exemplar de Arte Nova no Porto), assim como prédios com varandas minúsculas e persianas sujas. Toda a rua é atravessada pela algazarra da urbe, estacando em *grafitti* ou num bucólico jardim, que adorna o cruzamento com a Rampa da Escola Normal. Há, na rua, habitação, escolas, muitas oficinas automóveis, até a casa de rolamentos e uma quase invisível vida cultural. Num portão manhoso e

escuro assisti, em tempos, a uma deliciosa peça de teatro, com o público sentado no chão. Saltitam, de número em número, experiências artísticas: o Clube do Desenho, uma oficina de cerâmica, muitos *ateliers* caóticos de atividade. E, também, clubes noturnos, mercearias de bairro, o vertiginoso edifício da Cooperativa dos Pedreiros. Além do estaleiro a céu aberto da Baixa, mas isso não é uma singularidade da rua. Que se assume, a um tempo, transgressora, acolhedora, feia, velha e contemporânea.

Mas, sim, recolhidas as primeiras impressões deambulantes, vale a pena uma incursão por Yuriko Saito. Vimos, sobretudo nas paralelas 1 e 2 (Rua do Bonjardim e Santa Catarina) uma cidade que se molda ao perfecionismo, lado a lado com a ruína do pré-existente. Os andaimes expostos pela Baixa do Porto deixam antever estes exemplares "cosy", "clean", cosmopolitas, incaracterísticos. Como um corpo aperfeiçoado pelo ginásio e gabinetes de estética ou a fruta calibrada das grandes superfícies. É de Saito a imagem: "a estética da perfeição e da imperfeição rege vários aspetos da nossa vida quotidiana, desde os relvados verdes e frutas e legumes em perfeita forma até à moda rápida e ao corpo humano esculpido" (2017, p. 2). O que o autor propõe (inspirado na estética japonesa) é justamente uma aceitação da ruína como condição emancipadora e crítica para a análise do quotidiano. A perfeição idealizada inibe o sentido crítico, já a imperfeição gera uma aceitação da harmonia do imperfeito e, em simultâneo, uma busca da qualidade. Neste périplo pela Rua da Alegria, deixemo-nos levar por um amoralismo, que não cria pré-conceitos, e por um sentido crítico que não procura apenas o belo, mas indaga, em palavras e olhares, o corpo-cidade enigmático, brincalhão, secular e polimórfico.



Rua da Alegria, Teresa Lima, 2022



Rua da Alegria, Teresa Lima, 2022

Referências

Saito, Y. (2017). The role of imperfection in everyday aesthetics. *Contemporary Aesthethics, 15*. https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol15/iss1/15/

Movida pela vida social de uma mesa

Zara Pinto-Coelho, fevereiro de 2023

Da minha varanda entretenho-me, no quotidiano, a observar a vida social de uma mesa. A mesa faz parte do mobiliário de um espaço verde da cidade de Braga recentemente inaugurado, o Parque Urbano das Camélias, apresentado pela autarquia como peça fundamental para a ideia de parque central ou ligação em rede de diferentes espaços verdes urbanos (Parque da Ponte, Parque das Camélias e Monte Picoto) da cidade.

Instalada num dos espaços retangulares abertos que ladeiam a nova escadaria que rasga a colina do Pinheiro da Gregória na vertical, a dita mesa chamou por mim desde o início da sua presença naquele recanto. Para quem foi educada num meio católico como eu, a mesa evoca a imagem da "última ceia" — no caso, com Jesus Cristo e os Apóstolos a mirarem Braga e "o seu rebanho de Deus". Mas a mesa, feita de uma fibra metálica acastanhada, que se confunde com madeira — integrando-se perfeitamente na zona verde circundante ponteada com sobreiros e pinheiro mansos —, está ladeada de bancos corridos de ambos os lados. Por via desta configuração, à imagem da mesa como altar adiciono a da mesa–família, como expressão e forma de encontro e de comunhão. Dado que a mesa se encontra num parque urbano, um espaço desenhado como sendo público, destinado ao encontro, à interação e à convivência, parece fazer sentido que esse tenha sido o fim planeado para tal mesa.

Mas uma coisa é a cidade planeada ou desenhada e outra é a cidade praticada ou vivenciada. Partindo deste ponto de vista, "(...) esta cidade não é menos real que aquela dos urbanistas ou dos administradores. É outra (Agier, 2015)".

Desde que tenho a mesa como companheira na minha paisagem urbana, interrogo-me sobre o destino da mesma. Será que algum dia ela se vai tornar um "lugar", isto é, um local acolhedor para contemplar, sentar, conversar, exibir, ou para estar e desfrutar? "É lugar uma zona do espaço onde estar faz sentido", escreveu Prado Coelho no artigo Espaços em volta, publicado a 28 de outubro de 2000 no jornal Público.

Para quem vive ao lado dela e com ela no quotidiano, esta dúvida faz todo o sentido. Mais do que um espaço de uso, em que participamos ativamente, o parque das Camélias é sobretudo um espaço de paisagem, no sentido de espaço para ser visto ou de objeto para contemplação visual. Os usos que os poucos habitantes da zona fazem do parque enquadram-se nas atividades de rotina de passeio do cão ou de passagem para zonas centrais da cidade. E é também insignificante o número de cidadãos de outras zonas da cidade ou de turistas a calcorrear o parque, muito menos ainda os que desfrutam das zonas de lazer e convívio, apesar da contiguidade espacial com a muito concorrida Via Pedonal do rio Este.

Uma mesa de tal dimensão, num espaço aberto, junto a escadas e caminhos que raramente são calcorreados é, no mínimo, um desafio à imaginação. Talvez por isso me atraia, quando a vejo de cima, da varanda do meu prédio, e atento nos modos de uso ocasionais da mesma, em diversos momentos do dia e à noite. O tamanho da mesa, bem como a sua localização num espaço aberto, ainda que acantonado, parece assustar tanto os solitários corredores ou ciclistas, quanto os pequenos grupos ou casais que nela se sentam. São as pontas da mesa os locais de eleição. Seja para conversar, seja para, nos casos dos solitários, se deitar no banco corrido e descansar, fazer exercício e até mesmo aproveitar o momento para se bronzear. Muito recentemente, vi um casal que se sentou, lado a lado, no meio do banco corrido, dando as costas para o centro da cidade. Mas rapidamente fez do tampo da mesa o assento, da colina o *background* e do centro da cidade a cena a ser vista e apreciada. Parece que a grandiosidade da mesa está ainda por vir, à semelhança do destino, por cumprir, do parque enquanto espaço público — usado até ao momento essencialmente como um espaço em que se transita, dificilmente se está ou vive.

Um destes dias saí de casa para sentir de perto a ambiência da mesa. Pelo caminho vi um homem com idade avançada a desfrutar de uma pausa, enquanto os seus olhos se regalavam com a vista panorâmica que o estar sentado num banco público no último patamar deste anfiteatro natural proporciona. Situação de exceção: apesar do parque estar ponteado de assentos públicos (Jolé, 2003), com um desenho que ainda convida a uma pausa (e digo ainda dado que as cidades convidam cada vez menos a esta prática), foi a primeira vez que, nas minhas caminhadas habituais por estas bandas, deparei com este tipo de sociabilidade, a da pausa e da contemplação.

Caminhar na escadaria que ladeia a mesa é decifrar aos poucos, e pelo movimento, um palimpsesto, um território onde se dispõem, em camadas, fragmentos da história local, com temporalidades diversas — as de um passado recente, condensadas, por exemplo, na presença de um portão de ferro aberto, que cria a ideia de um antes privado e fechado e de um agora público e aberto, marca que preserva a memória comunitária da quinta (a das camélias) que outrora o local foi; e a do tempo presente, com tonalidades do passado, manifesta na presença da instalação Vitrais dos irmãos Blas e Pablo Montoya, uma estrutura em tríptico de pórticos com vitrais de diferentes cores produzidos a partir de restos de chapas metálicas e sobrantes de acrílico colorido de empresas.

Para quem caminha pelas escadas, no sentido descendente, a interação com a peça instiga memórias e sentimentos espirituais de cariz religioso, mas é a sua natureza de passagem, entre um lado e o outro, que sobressai na experiência de andante. É inegável que o colorido luminoso dos vitrais suscita em quem os atravessa uma sensação quente, de proteção e de conforto — porventura apenas em dias de sol como aquele que partilho agora convosco — ainda que o efeito que a sucessão de pórticos exerce sobre o olhar seja o que mais se destaca. A disposição dos pórticos em fila e em patamares diferentes da escadaria estreita a visão panorâmica de quem a desce e conduz o olhar num só sentido — o do centro da cidade. Por instantes, para quem desce, tal imensidão parece mais palpável, como que dominada pelo olhar. Residirá aí, ironicamente, o sentido sagrado desta experiência? "Mais perto do céu", quererá dizer mais perto da cidade e logo mais longe dali? É verdade. Este não é um local "cuja personalidade nos faça querer parar, falar mais baixo e andar mais devagar", para usar as palavras de Berleant (1992, p. 76) quando descreve a natureza do engajamento suscitada por locais na cidade que nos atraem particularmente. Para alguém que desce a longa escadaria, o encontro com a obra funciona para reforçar a imagem do parque como portão para a cidade, precisamente o contrário da ideia estabelecida sobre os parques naturais urbanos – a de servirem como formas de fuga da mesma.

Tais vivências são consonantes com a história recente desta zona da cidade e do local alvo de requalificação urbana, o parque das Camélias, até há pouco um "espaço-entre", *terrain vague* (Solá Morales, 1995) ou zona fronteiriça, limite (Lynch, 1960), entre o centro e o resto da cidade. O interessante da zona reside precisamente na hibridez da sua personalidade e nas múltiplas temporalidades que nela coexistem e justapõem. Nos meus percursos quotidianos gosto precisamente de desfrutar desta mistura dos tempos e ambiências.

O encontro com os pórticos dos irmãos Blas e Pablo Montoya, "plantados" no parque por decisão camarária, fez-me sair do parque

e regressar à estranheza que me suscitou o confronto com uma obra que alguém batizou como capela, situada uns poucos metros abaixo, numa área ainda não intervencionada junto ao Rio Este. Nesta zona-bairro caminha-se por travessas, quelhas e becos em forma quase labiríntica e em solo bastante irregular, recheado de escadarias de pedra, que contrastam com as vias pedonais perfeitamente delineadas que tipicamente encontramos nos parques urbanos. Essa obra é formada por dois oratórios, embutidos lado a lado no muro de pedra que ladeia a Travessa do Couteiro com azulejo, cimento e algum mármore. Os oratórios foram mandados construir por uma das famílias residentes no local, proprietária de três de um conjunto pequeno de fogos de habitação singelos que compõem a rua. Na voz de quem lá mora, as capelas, assim as designam, uma de devoção popular a Santo António e outra a S. José, funcionaram em tempos idos para aglutinar a comunidade daquela zona-bairro – sobretudo em momentos de celebração dos santos — e consagrar a autonomia e personalidade do lugar. Ainda hoje esse marco continua a motivar a ida de curiosos à Travessa do Couteiro.

Movida pela vida social de uma mesa instalada num parque público de Braga – talvez "a mesa dos sonhos" de O´Neill —, dei início a mais uma das minhas andanças quotidianas pela zona da cidade em que vivo. Tropecei, no meu percurso pelo parque, numa peça de arte pública — que de pública ou de fazer-comum, nada tem. Talvez esta ausência me tenha feito regressar à Travessa do Couteiro — apesar de ser travessa, continua a cuidar dos que ama.

"Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo feudal; caiu este e a arraia ficou. (Machado de Assis, 2011/1881)

Referências

Agier, M. (2015). Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem eo centro. *Mana 21(3)*. https://www.scielo.br/j/mana/a/wJfG33S5nmwwjb344NF3s-8s/?lang=pt

Assis, M. de (2011/1881). Ideia fixa. Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Edição eletrónica. https://machadodeassis.net/texto/memorias-postumas-de--bras-cubas/5985/chapter_id/5986

Becker, J. (2004). Public art: an essential component of crating communities. *Monograph*, 1-16. https://intranet.americansforthearts.org/sites/default/files/PublicArtMonograph_JBecker.pdf

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

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

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.

Sola-Morales, I. R. (1995). Terrain vague. In Ignasi de Solà-Morales Rubió, *Anyplace* (pp. 118-123). MIT Press.



Vitrais dos irmãos Blas e Pablo Montoya, Zara Pinto-Coelho 2023

Thessaloniki: ordem e ruína

Helena Pires, Isabel Marcos & Ole Møystad,
outubro de 2022

À chegada a Thessaloniki (Tessalónica), no fim de tarde do dia 30 de agosto, as primeiras impressões são impregnadas pelo ar irrespirável, abafado e poeirento, além dos tons pardos das vistas que vão desfilando diante dos meus olhos, em jeito de um monótono *travelling*, na viagem do aeroporto para o ABC Hotel (que espero encontrar destacado ao alto e situado numa rotunda, a julgar pela desanimadora fotografia no *website* do *booking*). O taxista, conduzindo de máscara, leva as quatro janelas abertas e o rádio ligado nas alturas. Nas tabuletas de beira de estrada ou letreiros dos armazéns comerciais e outros, o alfabeto grego acentua a passagem para um novo território, físico e imaginário (Mons, 1998). É ainda a caminho do hotel que as varandas dos prédios me chamam a atenção. Não só porque as vejo por todo o lado, como também porque se percebe que são verdadeiras extensões da casa, ora mobiladas, ora ocupadas por todo o tipo de objetos, quase sempre cobertas com toldos. O cenário remete-me levemente para a paisagem urbana de Barcelona, ou mesmo da costa adriática italiana, fazendo-me pensar que o tempo quente certamente justifica a frequência e uso das varandas, levando à sua transformação em salas de exterior. No dia seguinte, de passeio pela baixa da cidade, haveria de comprovar esta primeira impressão, observando moradores sentados à varanda. Recordo em particular uma mulher fumando um pesaroso cigarro, com a expressão de quem se instala no camarote de uma sala de espetáculos, observando o animado bulício da rua.

Thessaloniki é uma cidade renascida depois da sua quase completa destruição. Entre 1900 e os anos 50, a cidade foi sujeita a vários planos de ordenamento, depois de consecutivas guerras e incêndios. O edificado dá-nos uma sensação de multiplicidade de linguagens, recordando-nos a herança histórica da cidade. O traçado das ruas, por sua vez, é regular e desenhado com base numa planeada esquadria do início do século XX, de influência francesa. As vias principais, sob a forma de largas avenidas, são movimentadas e o trânsito automóvel barulhento e imparável. Milagrosamente, por toda a parte sobreviveram igrejas otomanas, de formas arredondadas e feitas, ao que parece, de pequenos tijolos. Pertencendo à Macedónia, Thessaloniki é expressão de um visível encontro de culturas, incluindo a cultura judaica e outras culturas contíguas, além de vestígios romanos, bizantinos ou pós-bizantinos. A cada passo é possível tropeçar numa ruína ou ser surpreendido por um monumento, em alguns casos reconstruído. Já no seu Projeto das Arcadas ou Passagens (*Das Passagen-Werk*), Benjamin discutia o carácter ambíguo de coabitação, nas grandes metrópoles de então, do passado com o presente, do arcaico com o moderno, manifesto na arquitetura, mas também nas múltiplas formas de expressão da cultura material. O colecionador, figura avançada por Benjamin enquanto metáfora do indivíduo semi-detetivesco da modernidade, afim ao *flâneur*, tem por vocação lutar contra a aparente desordem e dispersão do real, impondo-lhe o sentido das conexões e das afinidades que o exercício de combinação, catapultado pela observação detalhada, mobiliza. Thessaloniki apela, precisamente, a uma tal experiência de reconstituição do sentido que se esconde para lá do aparente efeito de haussmanização, o efeito de aparente transparência que o novo traçado torna mais evidente. Que forma poderá ter o atlas, topográfico e mnemónico, de Thessaloniki? Como desenhar a imagem da cidade (Lynch, 1960) perspetivada por quem nela se perde e/ou procura orientar? A que tipo de usos é votado o espaço público?

Numa das vias pedestres perpendiculares ao porto, e uma das mais movimentadas, pode notar-se que não é invulgar ver jovens de *skate* nas imediações ou mesmo no chão das ruínas, as quais parecem misturar-se com os edifícios mais modernos, assim como, por exemplo, tapetes de trapos sobre os muros, servindo de marcadores, à maneira de Goffman (1971), do "espaço pessoal" que é usado para tomar um copo ou dar dois dedos de conversa, entre amigos ou vizinhos. Também não é difícil encontrar cadeiras, trazidas de casa para a rua. A vida no espaço público, naquela rua como por toda a cidade, é particularmente agitada. O comércio é variado, abundando frutarias, pizzarias e lojas de todo o tipo de comida, incluindo comida turca (*kebab*), com balcão virado para a rua. Comprar comida, comer em andamento ou sentado de improviso em qualquer lado, é prática comum. Em Thessaloniki, o almoço pode

prolonga-se pelas 14.00 ou mesmo 15.00 horas da tarde e o jantar pelas 22.00. Já com a noite avançada, a temperatura teima em não refrescar e o movimento na rua mantém-se como se não houvesse cancelas sobre a animação geral. Já no porto, uma multidão de basbaques deleita-se por ali sentada ou a desfilar, de corpo dado com o Mediterrâneo. No mar, quase parado, com exceção de uma ou outra ondulação mais agitada, duas embarcações-simulacro, imitando modelos arcaicos, aguardam por turistas. Vejo que numa delas estes se encontram em friso, pendurados numa espécie de cerca lateral, excitados e prontos para o *tour*, ao som de música disco, altíssima, que ao que parece faz parte do pacote de animação. Ao longe, avistam-se alguns navios de mercadorias. Tiro uma ou outra fotografia, encantada com a luz de final de dia que parece conferir à visão os tons difusos e a misteriosa atmosfera de um verdadeiro Turner. No passeio que acompanha o recorte do porto, improvisam-se espetáculos de rua, desde música a dança tradicional.

À ampla visão distendida a partir da varanda do meu quarto no hotel, num dos andares superiores, deparada com um traçado regular e aparentemente despojado de mistérios, sobrepõem-se os quadros da vida quotidiana que o mergulho nas ruas e praças permite experienciar. O poder do olhar de cima para baixo parece concorrer com o poder da descoberta de (in)coerências outras, percebidas a partir de dentro, do interior do corpo da cidade. Benjamin (2003) alertara já para a alternância entre estes dois tipos de domínio sobre o espaço, os quais têm diferentes efeitos no modo como são entendidas as transformações, as práticas e as forças que lhe são inerentes. As diferenças de escala, mais ou menos alheias à experiência sensível, são, assim, determinantes da compreensão e da consciência histórica. Pronunciando-se sobre a noção benjaminiana de "imagem-dialética", Didi-Huberman (2000/2017) esclarece:

"Tal como Warburg, Benjamin colocou a imagem no centro nevrálgico da «vida histórica». Tal como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Não é um simples acontecimento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Possui antes – ou melhor, produz – uma temporalidade com dupla face: o que Warburg aprendera em termos de «polaridades» observáveis em todas as escalas de análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de «dialética» e de «imagem dialética» (Dialektik, dialektische Bild)" (Didi-Huberman, 2000/2017, p. 115).

Em particular, a forma de Thessaloniki (ou a sua imagem) é facilmente percebida na sua polaridade histórica, como uma morfologia dinâmica que nos faz viajar nas diversas espessuras espácio-temporais, ao mesmo tempo voltada para um tempo arcaico, materializado nos destroços que a habitam, e para uma temporalidade anacrónica,

manifesta através de "sintomas paradoxais" (Didi-Huberman, 2000/2017, p. 116), de ritmos e contra-ritmos: a arquitetura modernista, o frenesim de circulação, a arte urbana, o ócio, a ruína, o abandono...

Na parte alta junto às muralhas de Thessaloniki, na zona de Ano Poli, descobre-se uma outra camada da cidade. Dali se avista o horizonte que terá inspirado Aristóteles, enquanto ensinava Alexandre, O Grande (ou o Magno), antes de se ter mudado para Atenas. Tal visão suscita uma sensação de vertigem, física e intelectual, pois pisar o mesmo chão e avistar os mesmos horizontes que terão servido de ambiente envolvente ao pensamento do filósofo revela-se profundamente emocionante. Quem por ali passeia descobre uma muralha semi-reconstruída a partir de pedras caídas no chão, acimentadas e com as quais se reergueram partes da mesma, entrecortadas por pequenas casas, em geral de aspeto muito humilde, algumas abandonadas. Por ali proliferam também o *graffiti*, assim como, estranhamente, inusitados objetos pendurados nos portões, de significado indecifrável. Na rua veem-se poucas pessoas. Muitas das casas ou se encontram de trancas às portas, de janelas cerradas, parecendo desabitadas, ou mesmo em estado de degradação acentuada. Neste ponto do passeio, impera a sensação de se estar num bairro social e os sintomas espaciais de degradação, fechamento, os *graffitis*, o espaço publico degradado, sublinham essa mesma sensação, mais tarde confirmada em conversa com os colegas urbanistas de Thessaloniki.

A entrada para a parte visitável da muralha encontra-se fechada e apenas sobra a fruição das vistas. Se as vistas amplas da planura que se espraia lá em baixo parecem expressar o corpo normativo e ordenado da cidade, cá em cima impera uma topografia fragmentária, um desalinhamento geral e ao que parece não-programado, circundando os destroços da muralha. A seguinte passagem, a propósito da segmentação dos fenómenos urbanos, ilustra esta mesma impressão:

Retomando a metáfora benjaminiana, podemos dizer que, se de cima a evolução do território parece singularmente coerente, a observação a uma escala meso-analítica produz a fragmentação de um fenómeno em diferentes campos disciplinares, cegos entre si (Gribaudi, 2021, p. 103).

Perto da entrada da muralha, uma taverna chama-me a atenção. Na varanda, coberta com uma ramada, encontram-se alguns locais a acabar de almoçar. Há ventoinhas no teto da sacada. Reparo em particular num padre (a julgar pelo vestuário, da igreja ortodoxa), que se encontra numa mesa conversando com uma mulher. A tasca é decorada dentro e fora, com ilustrações e objetos vários sem conexão, mas dando uma sensação estética interessante como que revelando uma cultura milenar, feita de tantos restos, à imagem da cidade, de desconexões que resultam numa interessante impressão de atordoamento civilizacional. As cadeiras

de bunho apelam igualmente ao meu olhar. Penso de imediato na cadeira de madeira pintada de vermelho e assento igual que tenho no *hall* de entrada de casa, ao mesmo tempo que viajo até à Cadeira de Van Gogh com Cachimbo, pintada em 1888. Do outro lado da rua, há mais uma fila de mesas e cadeiras, sem clientes. O calor dificulta o passeio e a frescura combinada com a sombra, na sacada, são convidativas.

Na companhia de Isabel Marcos e Ole Møystad, com quem tomara um táxi rumo à colina, sentei-me ali mesmo, na esplanada, a fim de tomar um copo. O indivíduo que serve à mesa tem ar de poucos amigos e parece contrariado com a ocupação da mesa. Ainda assim, acabámos por pedir um típico vinho Retsina, água mineral, e azeitonas pretas, servidas embebidas em azeite. Ali passámos uma tranquila hora e meia, enquanto Ole recorda, por associação, os tempos passados em Beirute, reconhecendo similitudes com a atmosfera envolvente.

Descida a colina a pé, com o Mediterrâneo ao longe no campo de visão, a mesma ambiência e a sensação de esvaziamento da vida de rua servem-nos de companhia. Apenas aqui e ali, de longe a longe, se veem um ou outro jovem, empoleirados num pedaço de muro e deleitados na apreciação das vistas. É já final de tarde e o pôr-do-sol compõe um postal ilustrado, com subtis variações de luz.

[A experiência de deambulação por Tessaloniki que aqui se descreve a uma voz é entrecruzada pela partilha pontual de um ou outro troço do percurso realizado por Helena Pires com Isabel Marcos e Ole Møystad. Assim, neste texto ressoam ensinamentos e impressões, designadamente sobre a história e urbanismo da cidade, adicionados a três mãos. Assume-se, por isso, a sua coautoria. Acrescenta-se que também as fotografias são partilhadas entre os *campagnons de route*...]

Referências

Benjamin, W. (2003). *Selected Writings, vol. I* (M. Bullock & M. Jennings, Eds. & Trads.). Harvard University Press.

Goffman, E. (1971). The territories of the self. *Relations in public, microstudies of the public order* (pp. 28-61). Basic Books.

Gribaudi, M. (2021). Morphogenesis of urban space – the scars of a city. In N. Conceição, G. Ferraro, N. Fonseca, A. D. Fortes& M. F. Molder (Eds.). *Conceptual figures of fragmentation and reconfiguration* (pp. 101-129). UNL.

Lynch, K. (1960). *A imagem da cidade*. Edições 70.

Mons, A. (1998). *A metáfora social. Imagem, território, comunicação*. Rés.



Helena Pires, 2022



Isabel Marcos, 2022

Cidade hiperbólica

Teresa Lima, outubro de 2022

"But the ghosts were all there, walking on the waves of harmony."

(Cable, 1889/2015)

Escrevo estas palavras sentada no jardim de Jackson Square, New Orleans, para que as impressões não se dissolvam no oceano que nos separa. A algazarra da cidade faz-se de música, vozes, cheiros e cores, neste primeiro fim-de-semana do Krewe of Boo, o Halloween crioulo. Do lado do Mississippi chega um vento incerto, que enovela os cabelos e faz ondular a bandeira dos EUA.

Tenho comigo *Strange true stories of Louisiana*. Não a primeira edição, que chamou por mim na Arcadian Books and Prints, mas uma versão mais acessível, de 2015. Entrei na livraria quase como quem toma um calmante. Era necessário descascar as diversas camadas temporais de que se compõe New Orleans. Procurava palavras passadas, que clarificassem o presente. Como Benedict Anderson em *Imagined Communities* (2016). O conto como um meio técnico capaz de providenciar a representação do imaginário de uma comunidade-nação. Acontece que descubro em Madame Lalaurie, do conto *The haunted house*, uma metáfora da cidade (Cable, 1889-2015). Esclareço: dos quarteirões históricos, que tentei decifrar. Porque elegante, mas fatal. Coincidentemente ou não, a casa assombrada da novela que nomeio situa-se na Calle Real/Royal St, que foi a que calcorreei mais vezes, entrando e saindo das imprevisíveis galerias de arte que a habitam.

Talvez não seja mau começar pelo início. Disseram-me que New Orleans (a quem tratam por Nola) é como que um país à parte. Tinham-me referido o mesmo quando estive na Baía. Salvador não é o Brasil, nem New Orleans é exatamente os EUA. Evito os clichés, mas as semelhanças

estão à vista: geografias de escravidão, permanentemente olhadas como "folclóricas". E, de facto, registo a mesma ancestralidade muda e orgulhosa nestas peles negras, que continuam a fazer os serviços menores, no século XXI. Canta Caetano Veloso: "E outros quase brancos tratados como pretos/ Só pra mostrar aos outros quase pretos/ Que são quase todos pretos" (2012).

Appudarai (Medeiros & Cavalcanti, 2010) enuncia a luta pela habitação, mas também os fluxos que sedimentam a desigualdade, como caracterizadores da modernidade. Nesta cidade, a disputa pelo espaço é vivida a cada esquina. Não só do interior privado (os bares e hotéis sofisticados que fabricam uma aculturação apenas aparente), como no espaço público em si mesmo. Só na superfície podemos confundir as manifestações de rua (música ao vivo a cada passo) com democraticidade. Até aqui há uma hierarquia vertical. Entre os que apenas se valem de um par de baquetas e baldes plásticos invertidos para fazer percussão. E os que desfilam instrumentos, uma estrutura básica. Todos querem ganhar dinheiro. Aceitam cash, Paypal, encaminham donativos para QR Codes. Os turistas, aos montes, fotografam e fazem vídeos. É inevitável.

Era este o ponto preciso a que queria chegar e não estou certa de me expressar bem. Os "branquelas" incorporam esta efusão como sua, pelo menos na meia dúzia de dias em que por aqui vagueiam. A cultura misturada que desaguou em New Orleans é, atualmente, uma *commodity*. A dado ponto, contudo, não sei bem quem é o explorado e quem explora. Porque a mútua troca cultural é ilusória. Sendo que os donos da cidade (os que estão inscritos nestes cheiros antagónicos da *downtown* e na monumentalidade, por vezes, decadente da arquitetura colonial) são os miúdos que circulam pelas ruas. Os miúdos negros, quero dizer. Que, a propósito, estão no nível mais baixo desta cadeia performática, baquetas nas mãos, batendo furiosamente em baldes plásticos, vigiados pelos pais ou parentes mais velhos. Podemos optar por uma visão romântica – vem-me à memória *Capitães da Areia* (Amado, 1937-2001) -, ou estabelecer um referencial com os direitos das crianças, que julgamos mais do que conquistados, no nosso mundo civilizado.

Em todo o caso: isto para dizer que New Orleans é uma metamorfose permanente, repetindo ciclos e transmutando-se a cada passagem. A partir do meio da tarde, a animação é garantida no French Quarter. O barulho é exponencial noite dentro e pára, consideravelmente, por volta das 4 da madrugada. Manhã cedo, os despojos da noite são literalmente levados e lavados. Aproveito esta luz limpa para respirar as ruas. A esta hora, como numa aldeia, quem passa cumprimenta, deseja um bom dia. É com alívio que me encaminho para fora dos limites de Bourbon St. Num normal dia da semana, no bairro Tremé, o quotidiano ameniza o excesso do French Quarter. Há miúdos aos encontrões e risadas, a caminho da

escola. Muitos encontram-se na Treme Coffee House para tomar o pequeno-almoço. Há um piano a um canto deste vulgar café.

Agora sou interrompida pelo apito de um navio e recordo o Mississippi como outro bálsamo na paisagem. Como se as suas águas nos devolvessem certezas familiares. O cheiro do rio, os barcos que o navegam. Reminiscências de Guimarães Rosa: "amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como os sofrimentos dos homens. Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade" (1965). Remeto-me para o rio da minha cidade, que não é tão largo, mas que também corre com a mesma indiferença. Uma garantia de que a vida permanece para além de nós. Visito o Mississippi pela manhã, revisito à tarde. Experimento a luz, nas diferentes fases do dia. Entre ele e a cidade a linha do comboio. E nisto, passa um gigantesco comboio de mercadorias, ruidoso e lento. Ele toma toda a paisagem por largos minutos.

Retomando a orquestração de New Orleans. Penso nestas reproduções musicais como uma hiper-realidade do que foi a cidade. Vocês sabem. Jazz, Soul, Louis Armstrong, Tennessee Williams, Faulkner e por aí fora. Alguma coisa de novo estará a surgir? Isto é, o que aqui se faz é um *remake* do acontecido ou renovação permanente da cultura popular (e erudita, já agora)? O tempo que me resta na cidade não permitirá tirar qualquer conclusão.

Sim. Os mendigos. Está aqui um ao meu lado no jardim. São muitos e maioritariamente negros. Deambulam com liberdade? Ou com loucura? Não sei. Há alguma coisa de poético nestes mendigos, como se não se rendessem. Mas será talvez a visão romântica que persiste em aparecer.

Ia referir o Mardi Gras e as *parades*. As colunas de bandas de música e *performers*, anunciadas por um carro da polícia, que parecem surgir do nada e desvanecem-se em segundos. *Pastiche?* Por duas vezes me jogaram contas *(beads)* como provocação. A mim e a dezenas de outras pessoas. Numa delas, atiraram propositadamente para a varanda onde me encontrava, com um aceno de sedução.

Há um tempo voodoo a que não fui. E os cemitérios. Também a morte como folia. Que descaramento! Entro na Igreja de Guadalupe e sou atraída pelo embalo maternal de uma criança. Detenho-me neste sinal de vida, pensando na criança que eu queria abraçar, neste preciso momento. Desvio o olhar e dou-me conta do caixão, uma imagem quase pornográfica. Há muito tempo que não via um velório na igreja (nos dias que correm, são discretamente arrumados nas capelas mortuárias). Saio, por respeito.



Teresa Lima, 2022

Referências

Amado, J. (1937-2001). *Capitães da areia* (Vol. 22). Dom Quixote.

Anderson, B. R. O. G. a. (2016). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* / Benedict Anderson (Revised edition ed.). Verso.

Cable, G. W. (1888-2015). *Strange true stories of Louisiana*. River Road Press.

Lorenz, G. (1965). *João Guimarães Rosa – Entrevistado por Günter Lorenz 'Diálogo com Guimarães Rosa'*. Retrieved 24-10-2022 from http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html

Medeiros, B. F., & Cavalcanti, M. (2010). Entrevista com Arjun Appadurai. *Revista Estudos Históricos*, *23*(Modernidade e modernização), 1-12. https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2915

Veloso, C. (2012). *Caetano Veloso – Haiti* [Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=MfAxBoxdlb0



Teresa Lima, 2022

Metáforas visuais da (ruína da) cultura digital

Anabela Carvalho, março de 2021

Computadores na terra; monitores espalhados em florestas; plantas ligadas a cabos informáticos... que combinações são estas? Este breve ensaio fotográfico regista encontros inimaginados com hardware informático em espaços verdes de várias regiões do país. O cruzamento com esses objetos hiper-modernos em passeios que buscavam o "natural", o não "man-made" inspiram reflexões diversas.

De uma secretária ao chão de uma floresta

Estamos habituados a ver computadores em escritórios, em gabinetes ou em nossas casas, ou seja, sempre no interior de edifícios, sobretudo tratando-se de "desktops", habitualmente com grandes monitores. Encontrar computadores no exterior seria motivo suficiente de estranheza. Vê-los no chão ainda mais. Quando esse chão é o de uma floresta cresce o sentido de inusitado.

Mas será isto mesmo estranho ou invulgar? Numa época em que tanto se fala de economia circular, onde terminam realmente os nossos objetos? Aquilo que num momento é a mais moderna tecnologia acabou, neste caso, estilhaçado e despejado no solo de uma floresta situada a escassas centenas de metros de uma cidade. A dado momento, alguém decidiu retirar estes computadores de espaços construídos e usar este espaço "natural" como lixeira das suas vidas (profissionais? pessoais?).



Floresta nas imediações de Águeda, Anabela Carvalho, 2019

Empregam-se aqui aspas porque, apesar de habitualmente chamarmos "natureza" ao que vemos nestas fotografias, trata-se de espaços há muito florestados/plantados pelo Homem; o conceito de "natureza" é, na verdade, profundamente contestado (Macnaghten & Urry, 1998). Mas, mesmo nas escassas áreas do planeta que são ainda naturais, encontram-se atualmente quantidades enormes de resíduos diversos das práticas humanas, por exemplo em forma de (micro-)plástico ou de substâncias químicas de vários tipos. Estas fotografias podem ser lidas como metáforas do Antropoceno ou do "fim da natureza" que McKibben anunciava já em 1989. Anteriormente vista como algo separado dos seres humanos, a natureza é hoje marcada de forma indelével pelas ações de milhares de milhões de pessoas.

As tecnologias da comunicação e da informação são hoje uma das fontes de "lixo" mais preocupantes, uma vez que, para além de metal, vidro e plástico, contêm elementos químicos impossíveis de reciclar e de grande perigosidade. Apesar das associações simbólicas com as sociedades pós-industriais, os meios eletrónicos de comunicação têm uma negra pegada ambiental (Maxwell & Miller, 2012). Os restos dos nossos telemóveis, computadores, televisores, tablets e afins são exportados para fora dos espaços "seguros" da Europa e da América do Norte, terminando em muitos casos em países africanos, com consequências profundamente danosas para o ambiente local e para a saúde humana. A provocatória pergunta impõe-se: sendo assim, porque não alojar esses resíduos no nosso próprio ambiente? Não serão estas fotografias expressão de um ato mais honesto e justo do que a gestão neo-colonialista dos lixos que produzimos?



Lagoas de Bertiandos em Ponte de Lima, Anabela Carvalho, 2020



Lagoas de Bertiandos em Ponte de Lima, Anabela Carvalho, 2020

Nas fotografias acima vemos parte de uma criação artística situada na Paisagem Protegida das Lagoas de Bertiandos e São Pedro de Arcos. No solo, à volta de um espaço quadrado, repete-se a construção: um monitor encapsulado por uma janela/porta para a terra. Nalguns casos, a presumível falta de manutenção significa que a terra já quase engoliu o monitor, como na segunda fotografia.

Que sentidos sugere esta criação artística? Porquê ligar os computadores à terra? O que poderá significar a estrutura metálica que parece constituir um canal de comunicação para o interior da Terra? Serão os computadores os oráculos do nosso tempo que permitem aceder a verdades "profundas" ou uma espécie de "condutas" para outros níveis da realidade?

O novo totem



"Cerca" (área de terrenos agrícolas e florestais) do Mosteiro de Tibães em Braga, Anabela Carvalho, 2020

O computador pode também constituir-se em totem, ou seja, mais uma expressão de veneração espiritual. Nesta construção, encontrada num passeio na Cerca do Mosteiro de Tibães, o totem não representa animais, como a águia ou o lobo, como era comum nos totens de várias culturas ancestrais. Mas, como nelas, liga-se à terra e integra elementos naturais, neste caso plantas, que se "fundem" com as materialidades da nossa cultura digital. Como referido acima, não há uma única visão da "natureza". A Tecno-Natureza e outros híbridos podem constituir-se nos novos objetos teológicos (Kull, 2016).

Última morada improvável para o que já foi moderno



Pequena floresta nas imediações de Braga, Anabela Carvalho, 2021



Pequena floresta nas imediações de Braga, Anabela Carvalho, 2021

Com um hotel de cinco estrelas como pano de fundo (Hotel Meliá Braga), a primeira fotografia remete-nos para a "fast culture" em que vivemos: uma constante ânsia de acumulação, de maior prazer, de maior velocidade. As "peças" dessa "fast culture", como as da "fast fashion", rapidamente são descartadas, encontrando muitas vezes a sua última morada em lugares improváveis. O "fast capitalism" planeia rigorosamente a obsolescência dos nossos gadgets eletrónicos para se

suster e se acelerar continuamente (Agger, 2004). A própria obsolescência humana encontra-se talvez já no horizonte (Müller, 2016).

A sanita que se encontra no primeiro plano da segunda fotografia, em justaposição com o interior de um monitor e com garrafas de plástico, não faz parte de uma criação artística. Mas pode ver-se aí uma mensagem sobre a nossa inebriada modernidade e o seu "day after".

Referências

Agger, B. (2004). *Speeding up fast capitalism: cultures, jobs, families, schools, bodies*. Routledge.

Kull, A. (2016). Cyborg and religious? Technonature and technoculture. *Scientia et Fides 4*(1), 295-311. DOI: 10.12775/SetF.2016.016

Macnaghten, P. & Urry, J. (1998). *Contested natures*. Sage.

Maxwell, R. & Miller, T. (2012). *Greening the media*. Oxford University Press.

McKibben, B. (1989). *The end of nature*. Nova Iorque: Random House.

Müller, C. J. (2016). *Prometheanism: technology, digital culture and human obsolescence*. Rowman & Littlefield.

4

Cidade Imaginada

Na impossibilidade, existir

Rossana Pinho Ribeiro, julho de 2022

Há um campo comum entre o invisível e o impossível. Um lugar em que as duas noções se sobrepõem, como num diagrama de Venn. Mas essa sobreposição pode ser também o espaço que as distingue e separa.

Se a primeira diz respeito ao que não se vê ou não pode ser visto, a segunda é o que não pode ser ou acontecer.

O impossível pode ser traduzido em texto, som ou imagem, formatos mais fáceis de observar. Mas o mesmo acontece com o invisível, cujos contornos podem ser delineados para o transmitir a outros. Tanto no processo de conceção da ideia ou coisa que não se vê ou que não é, como no da sua transposição para um formato que permita disseminar essa informação, há uma faculdade indispensável: a imaginação.

O projeto *As Cidades Impossíveis* toma como ponto de partida as descrições que Marco Polo relata a Kublai Kan, nas palavras escritas por Italo Calvino em As Cidades Invisíveis (1972/1993). A veracidade do texto de Calvino lê-se nas entrelinhas. Não se trata de uma realidade transformada em ficção, mas sim de uma ficção que, se a entendermos como metáfora, podemos transpor para o real. Se lhes mudarmos o nome, muitas destas descrições assentariam perfeitamente em cidades e lugares que conhecemos, referindo-se quer a aspetos urbanísticos, populações, acontecimentos, quer a momentos mais ou menos específicos ou mais ou menos gerais.

A procura de um Porto ficcionado não aconteceu tendo o livro como guia, mas sim tendo o formato e a forma de escrita na mente como conceção estética a alcançar.

Busquei a cidade-ficção vagueando no espaço da cidade-real. Percorri a cidade observando equipamentos urbanos fixos. Parava e seguia com o olhar as pessoas em movimento. Em simultâneo, ocorria em mim uma deriva interna, viagem pelos pensamentos que surgem tanto da experiência física do percurso, como da observação, quer voltada para o que me é externo, quer voltada para dentro.

Procurar na cidade o que ainda não tinha visto, parecia-me insuficiente do ponto de vista criativo e, portanto, ilusório. Procurar essa autenticidade última do que ainda não existe, parecia-me uma tarefa megalómana e, portanto, irrealizável.

Achei que o truque para encontrar essa necessária originalidade seria olhar o que existe. Admirar o banal ao ponto de o ver como singular. Como quando repetimos uma palavra tantas vezes que a mesma perde o sentido e a sua sonoridade se torna estranha. E é apenas nesse momento que posso tentar transformar o visível ordinário no absurdo, esse particular lugar do impossível que reside no real. É precisamente nesse lugar que está a invisibilidade em potência. A invisibilidade é impossível apenas porque ainda não existe.

O que se procura que ainda não é, tem todas as formas possíveis, exceto a que existe de facto. A potência passa a possível quando concretiza uma forma.

Ação semelhante descreve Álvaro Siza no livro *Imaginar a evidência* (2013). Ensina-nos que criar algo novo depende da observação atenta do contexto para onde criamos. Talvez por defeito de formação, tenho a necessidade de pensar o objeto em conjunto com o espaço. O *site-specific* é condição essencial na forma de projetar a Arquitetura que aprendi e disso dificilmente me consigo libertar no trabalho artístico.

Primeiro passo, aprender a olhar o que existe. Aprender a ler a História e a prever algum pedaço do futuro. Porque "o projeto está no sítio", já antes de o desenharmos, à espera que o descubramos. Não sejamos redutores, haverão muitos projetos possíveis no mesmo lugar e muitos deles lhe assentarão perfeitamente. A mensagem não é a de que temos de descobrir a agulha no palheiro, porque ela de facto não está lá ainda. A mensagem é a de que temos de olhar o palheiro, sentir o feno com as mãos e dele sacar pelo menos uma haste de palha seca que possa funcionar como uma agulha.

—

Sem ter grande consciência disso ao longo do processo, percebi posteriormente que comecei neste projeto a tatear a arte socialmente comprometida (ASC). Traduzo livremente a expressão para português, a partir do termo *Socially Engaged Art*, preferido de Pablo Helguera (2011) de entre os muitos que proliferam na atualidade para designar este tipo

de prática artística.

A dimensão social foi sempre objeto do meu interesse pessoal e, por essa razão, inevitavelmente presente no trabalho que produzi, embora até então de forma bastante mais dissimulada ou discreta. 'As Cidades Impossíveis' incluíram um grupo de participantes diversificado, jovens ligados às artes, mas não só, que pela participação se tornaram *performers* nas ações propostas, sendo que apenas um deles é uma intérprete profissional.

No entanto, coloco este projeto como ASC não pela dimensão participativa, mas sim pelo discurso produzido, focado em questões do desenho e funcionamento urbano – com particular incidência sobre a questão ecológica – mas também em questões de cidadania mais gerais, como formas de pertença e inclusão social (ou falta delas), no modelo político e económico de construir cidade e nas formas possíveis de participação pública dessa construção. Isto materializou-se em um documento audiovisual que regista a cidade e algumas das suas transformações ao longo de vários meses de 2021, em conjugação com as ações performativas nos lugares em causa e uma narração que digere e reescreve apenas parcialmente o texto de Calvino, pois o mesmo assenta sobre a imagem de forma quase natural. Concebo o projeto como uma forma de cidadania ativa, que através da produção artística é capaz de questionar partes específicas do modelo social que existe no espaço e tempo em causa.

Da mesma forma, as ações no espaço público e semipúblico propõem-se como uma forma de "ataque sensível" aos lugares e a outros utilizadores, sem chegar ao ponto de vandalismo, mas como atos de insubordinação dócil, suficientemente subversivos para causarem espanto e indagação em quem com eles se depara. Acerca da problemática que um projeto deste tipo levanta em torno do público, fico ainda com algumas questões às quais não sei responder. Entre elas: o público percebe? É essencial o público perceber?

A cidade ficcionada que criei compreende três pontos notáveis da cidade do Porto: o Jardim do Campo 24 de Agosto e o recente supermercado da cadeia Continente, o terreno baldio por trás da estação de metro da Lapa, onde a Rua Rui Vilela é de facto um caminho em terra batida que atravessa um campo de futebol inutilizado e, por fim, o muro – recentemente demolido – que ao longo da Avenida de França encerrava os terrenos dedicados ao futuro El Corte Inglês, onde um grupo de cidadãos reclama um jardim público.

Em cada um deles efetuei registos de som e imagem e teve lugar uma ação performativa única e *site-specific*. Pavonear, Circular e Sementar, respetivamente, foram os nomes de cada um destes três momentos. Pavonear consistiu numa "migração" de seres artificiais –

criaturas ambíguas entre a flor e o pavão, envasadas sobre rodas – entre o jardim público e o interior do supermercado, onde acabariam por se tornar um equipamento utilitário para carregar as compras. Circular foi um jogo de futebol experimental, onde os jogadores inventaram *in loco* as regras do novo jogo, sendo que os seus movimentos estavam condicionados por compassos onde apenas se podiam movimentar em círculos. Sementar foi um ritual de plantação de um lugar invisível, através do muro que o exclui da cidade. Cada uma das ações se refere a peculiaridades dos espaços em causa: a abundância de malas de bagagem, pessoas em trânsito e carrinhos de supermercado no primeiro; as gruas que constroem um novo hotel na vizinhança que ensombra o bairro no morro da Lapa, pano de fundo enquadrado por uma baliza enferrujada e sem rede; um terreno árido e vazio num centro urbano onde domina o betão e o asfalto, isolado da cidade por um muro que é também suporte ocasional de expressão pública que tende a ser rapidamente branqueada pela autarquia.

—

PAVONEAR

Passeamos cães com trela, mas não gatos. O cão consente e fica feliz por ser propriedade privada, enquanto uma ave num jardim público é um bem comum sem o saber. Dar alimento a patos que não nos pertencem é um passatempo prazeroso, mas oferecer uma palavra de conforto a um mendigo sujo torna-se um ato de desconforto que exige alguma porção de coragem. Atrelamos animais que não usamos como transporte de carga, mas puxamos bagagens sobre rodas em diversas circunstâncias no nosso dia-a-dia. Já nem a roda nem a perna são sinónimos de nomadismo. As viagens longas fazem-se sem tocar terra firme. E os nómadas dos nossos dias dividem-se em duas espécies: os que dividem os dias entre a cadeira do café onde trabalham remotamente e a cidade nova para descobrir, e os que passam o dia nos bancos de jardim e a noite na relva. O fascínio curioso pelo exótico transformou-se em desprezo baseado no tom de pele menos comum, com uma certa dose de medo da cultura alheia que achamos que já conhecemos. O excêntrico nem sempre procura a posição de não alinhar no círculo e quando ali se vê pode sentir que pertence a esse lugar de forma natural, tentar invisibilizar-se ou buscar a solução radical de se camuflar num artifício que só o torna mais dissonante. Uma ilha pode ser um jardim paradisíaco se não estiver rodeada de buzinas e fumo de tubos de escape. E as pontes podem-se contruir caminhando ou pelas ligações possíveis na estação rodoviária. Não existe distância mínima para uma deslocação se chamar migração, mas compreende-se que a migração exija uma mudança drástica de ambiente. Entre o jardim e o interior do supermercado há um oceano invisível. Chegamos ao Mundo Novo com

a bagagem que levamos de casa e mesmo se atualizarmos o estilo para nos integrarmos no local nunca deixaremos de ser estrangeiros apesar de nos chamarmos de irmãos. Mas podemos ser irmãos sem termos uma única semelhança. O que não podemos é viver de novos Continentes a cada esquina onde se vendem verduras asiáticas já mortas, enquanto as ruas nos assassinam com ar sem oxigénio.

—

CIRCULAR

Se nem a linha do horizonte é horizontal como saber que raio transforma uma curva em pretensiosa reta? Ponto de exclamação pode ser sinuoso também! Depende da fonte que emite a mensagem, se é seca ou corre fluida. E o carro corre, só corre, em círculos feitos de retas na cidade feita a régua. Precisamos do círculo quando não queremos andar a pé. E quando andamos a pé só procuramos a reta mais curta. A boa viagem queremos que não acabe depressa e a vida boa achamos que não deve ser sinuosa. O jogo da boa vida é mais fácil para quem quebra as regras. Quebrar as regras pode ser refazer as regras à medida de si mesmo. Girar sobre si como o Rei Sol não ajuda a vida na Terra. Ser-se Satélite sem se ser periférico. Como a âncora está para o navio, o gancho está para a grua. E o gancho para a interrogação como a grua-compasso para a exclamação duvidosa. Porque o Sol quando nasce é para todos menos para quem não tem janela no quarto. Ou para quem tem um hotel-muro à frente de casa. Impedir de viver sem proibir de comer. A não ser que as regras mudem, mas quando mudam parece que é sempre para aumentar a dificuldade ou o IVA, que nunca para de crescer. Por vezes aliviam-se regras para turistas de futebol. Faz sentido, já cá chegam cansados. Vieram a pé em caminho de terra batida por escravos livres. Ponte não aérea que se fabrica do desejo de apanhar o metro para ir trabalhar pelo salário mínimo. E a baliza do que é aceitável permanece invisível, enquanto enquadra a construção de um presente, envenenado com futuro pouco auspicioso. É o que temos, cervejas baratas na rua ao fim do dia. Podia ser melhor do que nada, mas é pior do que mais e melhor. Mais valia era balizar a demolição do bairro antes de ceder o direito de construção ao condomínio. Deixar cair a ideia, mas sem aleixar o ideal da sociedade social. Como a lapa que é cavidade maçadora no dente de gente humilde, mas para gente impertinente é delicioso gastrópode salgado. Sabemos que acontece, mas a quem é que acontece é a questão que importa. Há que saber rir da desgraça alheia porque também nos ensinaram a rir da nossa mesmo quando dói.

—

SEMENTAR

Terra de Schrödinger. Um lugar que não se vê, existe e não existe em simultâneo. Um lugar por trás de muros, vê-se por fora ao não se ver o interior. De um lugar onde não se entra, desconhece-se o potencial renovador de ar puro apesar de se conhecer a área bruta de construção permitida. O índice de impermeabilização nunca será maior do que aquilo que já é e ainda assim diz-se que será aperfeiçoado. Florescer em betão e vidro daninhos. Semear ferro para vender vinhos com notas frutadas de poliéster. Flores de algodão que chegam já desfiadas a preços promocionais. Trazer mais vida ao centro que morre de claustrofobia. E carros ao parque de asfalto novo. Já ninguém se lembra que antes não era preciso saber estacionar em paralelo porque havia lugares em espinha de sobra. Terreno vago também é solo em pousio que espera em cima da parede como Humpty Dumpty Espanhol. Para lá do muro não há inglês nem estrangeiro nenhum que saiba cimentar flores. No lado de cá do muro, sempre que o português atacou com letras chegou de imediato a milícia do branqueamento à trincha. Parar de ar condicionar os hipermercados para que ventilem livremente o cheiro niquelado. Única solução de defesa do consumidor é defender um futuro que sustente ar que não condiciona. Semear ar e vento, apenas e de forma pouco sustentável – isto é exagerando em número. Atacar com sementes é como lançar bombas de amor fresco. Soldados que marcham à distância da sua sombra por falta da sombra de uma copa frondosa. Quando acabar a água começa o fim. Quando acabar o cereal já não há geração futura. Vai sobrar uma mão para escrever o que a boca já não tinha fôlego para soprar. E ninguém para pagar com juros pela tristeza.

—

Voltando ao princípio deste texto, não creio que o projeto As Cidades Impossíveis tenha sido extraordinariamente bem-sucedido em tornar o invisível – lugares e características desses lugares – evidente. Para além de ser um projeto experimental acerca das possibilidades do que pode ser a cenografia no espaço público e em confronto com o mesmo, acabou por se revelar numa exploração focada numa disciplina artística à qual ainda sou quase totalmente alheia – a *performance*, no caso mais aproximada ao formato de *happening*.

Não foi, no entanto, uma experiência falhada. Creio que a maior aprendizagem não tenha acontecido ao longo do processo, mas no final do mesmo, após a conclusão do estudo, revisitando os pensamentos e concretizações materiais produzidos durante um ano inteiro. Foi apenas no desmantelar que consegui arrumar as gavetas. E nem todas.

Recentemente percebi ainda que não me serve apenas a ação de observar exaustivamente até se tornar insuportável. É uma forma de o fazer e à qual por vezes não consigo escapar. Mas descobri uma fórmula que sinto que fala mais acerca do que me interessa: aprendi a olhar não para ver o que está lá, mas sim o que não está. Então, já não se trata só de transformar o real em impossível, mas de procurar o invisível para o mostrar como não impossível.

O impossível está apenas à distância de um delírio tornado real.

Cidades Impossíveis* é um projeto de cruzamento entre arte e arquitetura, que Rossana Ribeiro criou na cidade do Porto. Entre o invisível e o impossível, a performance invade as ruas, a partir dos conceitos de Pavonear, Circular e Sementear.



Rossana Pinho Ribeiro, 2022

Referências

Calvino, I. (1972/1993). *As cidades invisíveis* (Trad. J. A. Barreiros; Vol. 53). Teorema.

Pablo, H. (2011). *Education for socially engaged art: A materials and techniques Handbook.* Jorge Pinto Books.

Siza, Á. (2013). *Imaginar a evidência* (Trad. S. d. Cost.; Vol. 70). Edições 70.

Cidades Impossíveis*

Ficha artística:

Concepção e direcção artística: Rossana Ribeiro

Performers: Amanda Brasil Cavalcante, Filipe Tootill, João Gabriel Michetti Ferreira, João Pedro Monteiro, Leonardo Vicentin, Letícia Moro, Maria Eugénia Cavaggioni, Zane Ester Gruntman

Registo de Imagem: João Gonçalves Fernandes, Fátima Pinheiro, Rossana Pinho Ribeiro

Edição de vídeo: Rossana Pinho Ribeiro

Narração: João Delgado Lourenço

Texto: Rossana Ribeiro, reescrito a partir d'As Cidades Invisíveis de Italo Calvino, com a colaboração de João Gonçalves Fernandes

Rua da Vilarinha e Manoel de Oliveira

Teresa Lima, maio de 2022

A Rua da Vilarinha, no Porto, é um empedrado melancólico e onírico na zona próspera da cidade. Estende-se da Boavista à Circunvalação (junto à zona industrial), sendo profundamente afetada pela evolvente, ainda que repouse placidamente na imutabilidade das suas características. Eu comecei por conhecer a Rua da Vilarinha como uma realidade simbólica, que ligava os documentos de arquivo do realizador Manoel de Oliveira à rua que este habitava. Talvez por isso, agora que a percorro, não possa deixar de sentir que corporiza um imenso plano-sequência cinematográfico, desligado do tempo e do espaço e indissociável das vivências do cineasta.

A poucos metros da Vilarinha estremece a Avenida da Boavista, pelo que a rua é fruto do contexto social, económico e cultural que a rodeia. Ali perto está o elitista CLIP (Colégio Luso-Internacional do Porto), o reconhecido Colégio do Rosário. É óbvio que as casas da rua são habitadas pela classe alta do Porto. Isto, se a palmilharmos no sentido Sul-Norte. Porque ao chegar à Circunvalação, a realidade é outra. Crescem as moradias de estilo contemporâneo, lado a lado com os casebres, as mercearias de bairro e a poluição automóvel, que é uma constante na Circunvalação. Trata-se de uma circunstância palpável, que não abala a vida da cidade (a sua estratificação e o fluxo ininterrupto que a forma), antes a confirma. O que se sente será algo distinto do factual. É a brisa marítima cujo odor quase impercetível nos cai sob a forma de nevoeiro no corpo. E uma espécie de fixação para lá do ritmo cronológico, que faz da Vilarinha um anacronismo. A dado passo, uma tasca sem letreiro, escura como uma gruta, com malgas e canecas de vinho, já com o tempero

do almoço a sair porta fora. Aqui e ali uma fonte, uma porta florida, um silêncio. E a casa: escondida no arvoredo, protegida pelos muros altos, adensando o seu mistério. Nas primeiras imagens que vi da Vilarinha, a casa de Manoel de Oliveira erguia-se por entre o pinhal, numa zona com características de ruralidade. Exemplar da arquitetura modernista — projetada, em 1940, pelo arquiteto José Porto, com interiores de Viana da Lima e exteriores de Cassiano Branco — (DGPC, s.d.) foi concebida como uma utopia. A utopia de um cineasta, que idealizou uma casa sem arestas, mirando o poente, como um navio. Recorda Manoel de Oliveira que a casa era "maravilhosa" (2003/2019, p. 100), com janelas "extremamente abertas à luz e à paisagem" (2003/2019, p. 100) e paredes longitudinais "todas curvas e concêntricas" (2003/2019, p. 101).

Em 1982 (na mesma altura em que foi forçado a vender a casa), Manoel de Oliveira realizou Visita ou Memória e Confissões, criando um objeto artístico testamentário que, para António Preto, acabou por se tornar "profético" (2019, p. 19). Este é um filme de simbiose entre o cinema, a arquitetura e a vida. Tudo começa numa unidade individual (o corpo-morada), habitando uma casa que é como que uma extensão orgânica da vida, que cabe na arte da ilusão chamada cinema, o qual materializa uma história pessoal (as suas dúvidas filosóficas e espirituais, a sua possibilidade de expressão do sonho), através de uma técnica da projeção (espectral), manipulação de espaço que perdura no tempo, como a arquitetura. Refere António Preto que "a casa é um acumulador de tempos" (2019, p. 45). O que significa que, "falar de uma casa, pode, por isso, valer por falar de si próprio, e, no caso que nos ocupa, do próprio filme-casa de onde se fala" (Preto, 2019, p. 45).

Então, porque a intersubjetividade é imanente à interpretação poética (Bachelard, 1996), acontece que um filme sobre uma casa (um espaço, uma paisagem) pode confundir-se com uma vida individual, mas a apropriação que é feita por quem dele usufrui transforma esse mesmo ato individual em memória coletiva (Halbwachs, 1968). Daí que, ao calcar o empedrado da Vilarinha, ao absorver o sol que chega misturado com a aragem atlântica, ao ouvir o chilrear dos pássaros que afastam o caos urbano do traçado, ocorra uma indecifrável osmose entre realismo e idealismo, matéria e memória (Bergson, 1939/1999), memória individual (autobiográfica) e apreensão coletiva do espaço. Para mim, a Rua da Vilarinha será sempre o sonho pessoal e artístico do cineasta Manoel de Oliveira, reavivado pelas novas sensações que experimento ao passear pela rua, neste dia específico. Como refere Bachelard "cobrimos assim o universo dos nossos desenhos vividos" (1996, p. 205).

A Rua da Vilarinha chegou-me por via de imagens a preto e branco (fotos da construção da casa), por cartões de visita de Manoel de Oliveira, pela correspondência que este recebia ou expedia. Posteriormente, a Vilarinha deixou de ser uma morada, para passar a ser uma casa, no filme

Visita ou Memória e Confissões, exibido após a morte do autor, por sua vontade expressa. Talvez influenciada pelo lado espectral da película, circulo pela Vilarinha como se entrasse num espaço-tempo que não cabe no concreto da vida. O pinheiro chorão existe, ergue-se acima do portão enorme. Conhecer assim esta casa, pelo que é sugerido (o que está fora-de-campo) e não pelo visível, contribui para ativar a imaginação. Sendo assim, podemos construir a nossa cidade imaginária (que, para o caso, é uma rua) a partir deste ponto sensível: um muro que não deixa ver.

Prosseguimos por estas marcas de outrora, chegando ao ponto de fronteira da rua: a Igreja de S. Martinho de Aldoar (a Igreja da Vilarinha). Daqui para a frente, já os ruídos são outros (o silêncio é substituído pelo barulho de obras), até porque a Circunvalação quase se vislumbra e, antes desta, outras perpendiculares que rompem a quietude. No cruzamento da Igreja, breve paragem nas alminhas do caminho. Tão vulgares como tantas outras que povoam o nosso quotidiano, seja ele deambulante ou preciso. Mas o ato de parar para as ver, faz com que estas surjam como uma interpelação: "Vós que ides passando, lembrai-vos do que estão penando".

Referências

Bachelard, G. (1996). *A poética do espaço* (A. d. C. Leal & L. d. V. S. Leal, Trad.). Martins Fontes.

Bergson, H. (1939/1999). *Matéria e memória* (P. Neves, Trad.). Martins Fontes.

DGPC. (s.d.). *Casa e jardim da Rua da Vilarinha, 431 a 475, também denominada Casa Manoel de Oliveira*. http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/341630/

Halbwachs, M. (1968). *La mémoire colletive*. Presses Universitaires de France.

Oliveira, M. d. (2003-2019). José Porto por Manoel de Oliveira. In A. Preto (Ed.), *A Casa* (pp. 100-106). Serralves – Casa do Cinema Manoel de Oliveira.

Preto, A. (2019). Manoel de Oliveira: a casa futuro. In A. Preto (Ed.), *A Casa* (pp. 18-49). Serralves – Casa do Cinema Manoel de Oliveira.



Rua da Vilarinha, Teresa Lima, 2022

Do Porto ao Porto – Sombras e Poesia

Francisco Mesquita & Madeleine Müller,
outubro de 2022

Durante sete meses dois amigos separados pelo imenso Atlântico encurtaram a distância física com sombras e poesia. Agora publicam o resultado desses ensaios visuais num microensaio escrito a quatro mãos, entre a prosa e a poesia, onde a arte é o lugar de todas as liberdades.

Arte é liberdade.
é o tudo e o nada de tudo
a multiplicidade na complexidade do universo
o acaso, intenção, deleite, surpresa, ironia e fragmento
a divagação, penumbra, sombra e reflexo
a procura
o gesto no instante que passa!
E olhares da espuma dos dias...

Porto ao Porto – sombras & poesia é um pequeno ensaio que reúne momentos que se foram manifestando de março a setembro de 2022. A fotografia e a poesia são as linguagens desta manifestação, que mais não é do que diálogo, partilha e conexão entre o Brasil e Portugal, protaganizado por dois amigos: Madeleine Müller, Porto Alegre e Francisco Mesquita, Porto.

Passado este tempo e reunindo todos os fragmentos mensais, surge agora este ensaio que espelha esses momentos, mas deixa também um texto de ambos. Um texto livre, sem margens, que expressa a dimensão fluída de todas as viagens, as viagens de sombra também.

DO OUTRO LADO

Quando começamos a pensar no projeto Do Porto ao Porto, projetando sombras e pensamentos em locais ou contextos em comum, eu e o Francisco buscamos estar mais próximos e amenizar a distância entre Porto Alegre, no sul do Brasil, e Porto, no norte de Portugal. Queríamos manter nossos instantes e partilhas, as trocas de ideias, o exercício do criar juntos, mesmo separados. Nesse desejo de preservar nossa amizade, com vidas e rotinas distantes, vivendo a cerca de 9 mil quilômetros um do outro e com um oceano entre nós, foi impossível para mim não lembrar de um livro marcante de minha adolescência, Fernão Capelo Gaivota, de Richard Bach.

Através de suas metáforas, pude refletir e perceber que estamos, em verdade, onde nosso coração está, não importa tempo ou distância, porque os sentimentos de amor, amizade, compaixão, saudade, não desaparecem na ausência física, apenas descansam em algum lugar, dentro de nós. Sempre que contamos uma história sobre a verdadeira amizade, entendemos que ela é uma construção constante, num eterno vir-a-ser, e o aprendizado nessa jornada é capaz de nos levar aonde quisermos ir, na companhia de quem desejarmos estar.

Em Fernão Capelo Gaivota, encontrei um bálsamo para aplacar as tristezas típicas escolares, que sempre surgiam quando um colega, elevado ao posto de amigo, mudava de escola, ou ia embora da cidade. A temática toda girava em torno da auto-superação, sugerindo um vôo espiritual, nada mais do que uma metáfora filosófica simpática à ideia de que nem a distância pode realmente nos separar dos verdadeiros amigos. Fernão ensinava que, quando queremos estar com alguém, ao pensarmos nele, já estamos com ele, nesse transportar de afetos através de um vôo imaginário, que também serviu de ponte entre eu e Francisco, em nossos respectivos continentes, vidas e famílias.

Ao unirmos nossas sombras e gosto pelos poemas, passamos a estar juntos, mesmo separados, utilizando os telemoveis a fotografar situações do nosso quotidiano, cada um no seu espaço e jornada pessoal, projetando também nossas inquietações sobre a existência humana, o estar e não estar, questionando a sensação de impermanência e finitude que paira no ar, nesses tempos complexos, mas também partilhando alegremente nosso gosto por fotografia, poesia, natureza, viagens, cores, sabores, movimentos, e mesmo as pequenas coisas do dia-a-dia, tão simples mas significativas, como uma gaivota riscando o céu numa tarde de verão.

Um projeto para repensar os vestígios que deixamos e o tempo, que nos escapa, num tempo em que tudo muda, o tempo todo. Ainda que o instante passe e a sombra se desvaneça no findar do dia, permanecerá sempre em nós o desejo de voar...

DESTE LADO

De nós.
a sombra da rua que acontece
a sombra do jardim que irradia
a sombra do mar absoluto
a sombra do chapéu que é pato
a sombra da fotografia que espanta
a sombra da universidade que não é caos
a sombra da natureza que é um mistério.
Do instante.
na sombra que passa com pressa
na sombra que nos agiganta e reduz
na sombra que se cruza e nos cruza
na sombra que fugiu e voltou
na sombra que une e separa
na sombra que foi e já não é
na sombra que será outra sombra.
Do desejo.
na sombra da viagem
na sombra do mito
na sombra do instante
na sombra ausente
na sombra que escapa
na sombra que pára
na sombra que corre
na sombra da vertigem
na sombra que ri
na sombra do outro
na sombra de nós.

DO FIM

Este pequeno ensaio mais não é do que uma expressão de momentos fugazes que a sombra espelha e a linguagem poética enfatiza. São momentos paralelos vividos em separado, em duas cidades de dois países distantes, Brasil e Portugal, que por tão distantes estarem motivaram esta vontade de os unir. As fotografias – sombra e os poemas escolhidos em Do Porto ao Porto, de poetas brasileiros e portugueses, são na realidade um espelho de momentos vividos lá e cá, expressando imagens do quotidiano com os seus protagonistas.

São metáforas da amizade, da proximidade distante, dos dias que passam, do amor pela arte, na fotografia e poesia. A Arte, o único espaço no qual somos verdadeiramente livres.

a sombra...
o poema,
nós.



O Jardim, Madeleide Müller & Francisco Mesquita, Maio, 2022.

Referências

Andrade, C. D. d. ([1983]). *Diante das fotos de Evandro Teixeira*. Belyoung. https://belyoung.com.br/2-poemas-de-drummond-sobre-fotografia/#Diante_das_fotos_de_Evandro_Teixeira_Carlos_Drummond_de_Andrade

Andresen, S. d. M. B. (s.d.). *O jardim*. Escritas.org. https://www.escritas.org/pt/t/50546/o-jardim

Bach, R. (2015). *Fernão Capelo Gaivota*. Editora Record.

Gedeão, A. (s.d.). *Amador sem coisa amada*. Escritas.org. https://www.escritas.org/pt/t/2027/amador-sem-coisa-amada

Meireles, C. (s.d.). *Mar absoluto*. Escritas.org. https://www.escritas.org/pt/t/10447/mar-absoluto

Quintana, M. (s.d.). *Canção do dia de sempre*. Pensador. https://www.pensador.com/frase/NDgwMg/

Saramago, J. (s.d.). *A vida é uma aprendizagem diária*. Pensador. https://www.pensador.com/frase/ODgwNTA5/

A plenitude do instante

Luís Fernandes, novembro de 2022

1 – Aquele que paira

Houve um tempo em que a minha relação com a cidade era física, construída nos percursos, nas deambulações e nas incursões. Durou esse tempo enquanto pude ver. Desde a adolescência, altura em que comecei a "ir ao Porto sozinho, até ao dia em que deixei de poder ver a cidade com os meus olhos, mantive com ela uma relação de fascínio e de criação de entendimentos. Não sou favorável à auto-contemplação, pelo que não vou aqui desenrolar memórias em expansão narcísica do próprio umbigo. A nossa vida não interessa aos outros porque é nossa, mas porque toca a deles. Aquilo que aqui digo posso resumi-lo numa frase: tornei-me um *flanêur* da minha cidade. O *flanêur* é aquele que paira. O cronista João do Rio, que pairava sem cessar sobre o Rio de Janeiro, dizia que perambulava, captando assim da cidade a cena e a obscena. Aquele que paira sabe colher as aragens quase imperceptíveis do acontecer, as finas partículas que se desprendem do borbulhar anónimo e tecem o dia-a-dia da cidade. Faz voo raso às vezes, quando algo de mais intenso tem a força da luz no caminho do insecto. E volta em seguida à sua deambulação sem propósito senão o de esgotar-se todo naquela experiência do ver, do cheirar e do sentir. Anda por ali, passa e volta a passar, entra nos mesmos sítios e em sítios novos e com todos se espanta sem verdadeiramente se espantar com nenhum. É um transeunte – um transeunte, aquele ou aquela que está em transe pelo simples facto de pairar.

2 – Os passeadores de disneylândias

O *flanêur* descobre na cidade em que paira a singularidade de a não poder reduzir a nenhuma outra, mesmo quando faz com ela vários paralelos com as que conhece. Tem a percepção da singularidade e sabe quanto tudo o que vê e sente no fluir de todas as coisas que o cruzam e o invadem nessa cidade é intenso, repleto e fugidio. O que acontece a cada momento esgota-se na plenitude do instante – ou se vive logo ali, ou não se leva no bolso para lugar nenhum. Quem leva a cidade no bolso são os caçadores de fotografias do turismo de massas, os passeadores de disneylândias, mas esses não são *flanêurs*. O *flanêur* é, em boa medida, o contrário do turista que se embebeda de imagens: não acredita no retrato 10 por 15 como possibilidade de fixação do real. A maioria daqueles que pairam nasce e morre sem escrever uma linha sobre o que mais gosta: do pulsar da sua cidade – da sua cidade e não duma cidade qualquer. Escreveriam a profusão de sensações, escreveriam a solidão e a festa, a bebedeira de inverno numa viela vazia e o erotismo escaldante de certos lugares de veludo, que só a vida sem grandes concessões à disciplina pode oferecer. Escreveriam, mas não escrevem, porque isso seria substituir o prazer da rua pela quietude insossa do escritório. Na próxima vinda à Terra gostava de ser um *flanêur* a tempo inteiro e concentrar no espaço demasiado curto e demasiado extenso de uma vida todas as fibras e veias da cidade por que me apaixonasse.

3 – Vender a minha cidade

Um dia, por necessidade de desempenhar uma profissão, perguntei a mim mesmo o que poderia ser sem deixar de ser *flanêur*. E descobri: ser etnógrafo urbano. Do comportamento desviante, porque dos que se portam bem não me parecia que houvesse muito para dizer. Passei a sentir e a escrever e a dizer a cidade por profissão. Tratou-se de a tornar em mais qualquer coisa do que uma amante. Ou em menos qualquer coisa, porque em nada há mais substância do que numa amante. Essa menos qualquer coisa foi fazer dela objeto de análise racional. Era uma exigência profissional, mas também uma nova etapa do pairar – porque o *flanêur* não hiberna. Tornei-me etnógrafo urbano e passei a vender a minha cidade em aulas, livros e congressos. E em reuniões de etnógrafos, em que todos gostavam muito da sua cidade, cada um da sua e todos da cidade em geral, como num *pique-nique* em que se reúne o farnel de cada um e todos provam do de todos.

4 – Rente à água, as derradeiras cintilações

Entretanto veio a falta de visão e a ameaça da cegueira. Tinha

nessa altura uma bicicleta todo-o-terreno com que diariamente fazia percursos pela cidade. Comprei-a para andar no monte, mas depressa descobri que as raízes transmontanas dos meus antepassados tinham sido cerceadas pelo hálito da cidade. O ar lavado dos grandes espaços dava-me tonturas, o horizonte ficava demasiado ao longe – e depressa me acometia uma inquietude que, tivesse eu tido a imprudência de ir ao psiquiatra, teria sido transformada em estado mórbido. Mas logo tudo se dissipava ao chegar à minha cidade, por mais ameaçadoras que fossem certas ruas para os que as olhavam pela primeira vez. Foi assim que ela me foi conhecendo todo. Deixava-me passear-lhe pelo vestido como fazemos com uma amante, tirava-o às vezes só para mim e vi então com os meus olhos cada vez mais enfraquecidos, coisas que terei pudor de contar seja a quem for, como dizia Régio da sua Portalegre, cidade no alto Alentejo plantada. Descobria caminhos que me levavam a promontórios debruçados sobre a paisagem, e daí recolhia imagens que sabia perto de serem as últimas; desvendava veredas entre pedaços de bosque perdidos na orla do Douro, parava a BTT nas pedras da margem e, rente à água, recolhia daquele espelho esverdeado as derradeiras cintilações. Era um *flanêur* feliz – o *flanêur* da bicicleta. Lembro-me de parar em certos pontos altos de onde se via o rio e a linha do casario e os ruídos que se coavam, vindos de longe, num fundo de garganta. Dos pontos altos a cidade não mostra só a sua pose, mas sobretudo a sua voz. Respira e arfa – como os seres circulados pelo sangue. Permanecia então em cima da bicicleta, o equilíbrio sustentado num único pé contra o chão. Parado, a estender o olhar pela placidez murmurante daquilo tudo. Ao longe toda a cidade é serena. De perto torna-se ruído, vai-nos jugulando nas suas artérias indiferentes, vai-nos lançando cheiros a urina que dormem nas esquinas – até que arregalamos a vista e vemos como é feia, desordenada e absurda.

5 – Por toda a pele

O que tem de intenso uma cidade é que encerra o melhor e o pior. Por uma questão de dever profissional, o etnógrafo do comportamento desviante deve nutrir interesse pelo pior. Por uma questão insondável como o destino, o *flanêur* também. É suposto que o desvio seja o lado tumultuoso e maléfico da cidade, o lado onde exprime as chagas e mostra a quem vier como se é pleno e miserável, senhor e servo nas entranhas do grande animal. As dobras e recantos, os desvãos e os becos, terraços e pequenas praças e relva calcada no meio de prédios tristes, arvoredos sujos com patos em lagos parados, mas também a luz plena das grandes artérias – tudo nela encerra todos os contrários em simultâneo. É ardilosa, engana o turista mostrando-lhe o belo. O turista é o tonto do belo. E caça-o em imagens fixadas por máquinas fotográficas japonesas. Um

japonês pode ter em casa o mundo todo em fotografias. O *flanêur* pode ter tido o mundo todo num mergulho fundo que depois nem sabe contar nem pode mostrar numa rede social. Seja como for, nessas pausas para deixar a cidade falar comigo, sentado na minha bicicleta com um único pé no chão e a vista de náufrago a procurar a margem, pensava com frequência em como tudo aquilo que via me desapareceria dentro em breve dos olhos. Engoli, por esses tempos, da paisagem o mais que pude. Venham agora empreiteiros e autarcas e alterem a cidade: pouco podem contra mim. Já não verei os dislates que fazem, os modos grotescos com que rasgam o vestido à noiva. Tirou-o só para mim e percorri-lhe toda a pele quando assim me deitava nela, deslizando-lhe pelos flancos com a minha bicicleta.

Texto publicado originalmente no livro:
Pires, B. (2022). *A cidade do Porto na obra do fotógrafo Bernardino Pires*. IN-LIBRIS.

A galeria-*atelier* de Nettie Burnett

Helena Pires, setembro de 2022

São dez e meia da manhã e deambulo pelas ruas de Caminha, enquanto faço tempo para que cheguem umas prometidas amêijoas à marisqueira do mercado. As ruas perpendiculares e cruzadas, nas imediações da muralha, parecem estar ainda a despertar, apesar do adiantado da hora. O sossego apenas é entrecortado, volta e meia, pelo súbito barulhar dos Zés Pereiras que marcham ao ritmo dos gigantescos bombos, aparecendo e desaparecendo, por aqui e por ali, quando menos se espera. Já na Praça, avistam-se algumas barracas montadas com produtos-simulacro de lenços tradicionais ou com doçaria de festas (estivera para comprar um saco embalado com argolas, se bem adivinhei, fritas em azeite, apenas porque me lembraram um doce que a minha mãe fazia na minha infância e que aprendera com uma vizinha alentejana).

Na esquina da Rua Dr. Luciano e Silva, nº 7, deparo-me com uma montra que me chama a atenção. Na metade inferior da vitrine, inusitados objetos encontram-se cuidadosamente expostos e na parte superior os vidros exibem uma paisagem floral de tons pardos, em formato de panorâmica, impressa sobre uma película aderente. Vejo, surpreendida, que a porta se encontra aberta e adentro-me no que me parece ser o prenúncio de uma inesperada descoberta. Mal entro, ainda em jeito titubeante, dou de caras com uma mulher de estilo juvenil, com roupas esvoaçantes e bandolete na cabeça (Nettie Burnett), sentada a uma mesa, ao fundo da galeria. Pergunto se posso entrar e Nettie oferece-me de imediato um café. Encontro a artista imersa no seu quotidiano, com cadernos e outros objetos e materiais sobre a mesa,

acompanhada de uma música agradável saída do que se assemelha a um pequeno aparelho de rádio, algo assim. A uma dada altura, já quando a conversa fluía, Nettie apressa-se a baixar o volume da voz que está no ar. Começo por apreciar vagarosamente cada objeto-obra, desde aqueles que se encontram pousados na montra, quem entra à esquerda, mal se descem dois ou três degraus. O interior da galeria é amplo e cuidado, e percebe-se que funciona ao mesmo tempo como *atelier*, com um espaço de "bastidores" ao fundo, um canto mais escuro, já para lá da grande mesa onde se encontrava Nettie à minha entrada. A antevisão do dito "backstage" aguça a minha curiosidade e desejo de compreensão dos sentidos que aquela galeria-*atelier*, aparentemente bem estruturada, oferece. Vendo-me interessada nas pequenas esculturas-livro que começo por observar em detalhe, a artista aproxima-se e explica-me o Livro de Jó, com inscrições, em jeito de decalque a branco sobre branco, semelhante ao efeito do Braille. As inscrições são excertos da Bíblia, em inglês, explica-me. Fascina-me o modo como vai manuseando o livrinho, em formato distendido ao comprido na horizontal, sobretudo porque a capa tem aspeto metálico, mas ao mesmo tempo parece moldar-se com facilidade, como se de plasticina se tratasse, permitindo abrir e fechar o livro com uma certa destreza. Sinto uma imensa vontade de eu mesma manusear o objeto, mas o princípio incorporado de que não se toca nas obras de arte inibe-me. Dali a pouco, mais à frente, repetindo-se o uso do mesmo material noutras obras e continuando fascinada com o modo como Nettie vai explicando o sentido de cada peça, ao mesmo tempo que a manuseia, não resisto a pedir-lhe para experimentar. Fico encantada com a sensação do toque e maleabilidade do material. Nettie revela-me que se trata de chumbo, o material que recorrentemente usa nas suas obras escultóricas, e cujas qualidades singulares descobriu, ao mesmo tempo flexível e pesado – enquanto isto coloca-me nas mãos uma pequena peça que, inesperadamente, sinto muito mais pesada do que parece.

Fixo-me, entretanto, em mais um pequeno livro com capa de chumbo. Intriga-me o miolo, feito de papel encolhido em formato de acordeão e que esticado dá a ver uma partitura sem notação. Nettie havia já começado a desenrolar a sua história de vida, à medida que íamos conversando, tendo-me dito que nascera em Portugal, onde vivera até aos onze anos, altura em que fora para Inglaterra. Conta que os pais eram ingleses, mas que à época viviam em Portugal. A um dado momento, decidiram que estava na altura de os filhos irem para o Reino Unido, a fim de seguirem a escola inglesa. A contragosto, Nettie explica que foi para um colégio interno, religioso, com onze anos de idade. É no Reino Unido que estuda Belas Artes, mas também estudara piano. Conta que tinha ouvido e boa memória musical, imitando as peças que a professora exemplificava. Foi então que a professora começara a impor-

lhe a disciplina da leitura da pauta musical, levando Nettie a perder o prazer pelo estudo do piano. A cana que lhe acertava nos dedos, a cada erro, acentuara a percepção de que o rigor da partitura se impusera, definitivamente, ao gosto de tocar. É com o relato desta memória que a artista explica o conceito e o título da obra, decalcado na capa de chumbo e que Nettie traduz por "dificuldade" *(Difficulty)*. As linhas das pautas do livro – pautas sem notas – são conseguidas com a ajuda de uma pequena lupa (também em exposição) com a qual Nettie obtém o efeito do papel queimado pelo sol. "É um processo muito moroso", comenta. O papel, o chumbo e o sol conjugam-se num objeto feito (ou feito de) natureza que assim dá corpo a uma música, tanto adivinhada em potência como órfã de matéria, à espera de se realizar. A pauta muda de Nettie conduz-me ao piano surdo de Beuys, à obra Infiltração Homogénea para Piano *(Infiltration homogen für Konzertflügel)*, de 1966. Revestido de feltro e lã, com uma cruz vermelha costurada no tecido, o piano de cauda do artista, ao apresentar-se amordaçado, contém uma viva tensão, acrescida do sentido de urgência que a cruz lhe sobrepõe. Tal como acontece com o livro de pautas vazias de Nettie, ambos os objetos dão expressão a uma vocação suspensa, a um impedimento do "fazer música". Pensando-se a arte como *praxis*, também a arte, de Nettie e de Beuys, no que toca às obras em particular em causa, parece debruçar-se sobre as dificuldades (ou quase impossibilidades) do seu fazer. O conceito beuysiano "cada homem um artista" poderá talvez ser a este propósito convocado, não apenas a título de apologia da subversão do estatuto do artista enquanto ser genial, cuja obra se distingue do comum dos artefactos dada a sua aura, mas sobretudo dado o reconhecimento de que a arte pertence à natureza do humano, enquanto atividade em potência segundo a qual cada indivíduo se manifesta, simplesmente, enquanto tal. A par das radicais diferenças, e do evidente posicionamento político de Beuys, ancorado na irrisão e desconstrução da autoridade (Beuys, 2010), ocorre-me pensar, à boleia de *Difficulty*, ou do piano surdo de Beuys, no carácter talvez essencialista que terá conduzido às referidas obras, parcialmente motivadas pela busca da compreensão da *praxis* da arte, a partir da compreensão das potencialidades (ou impossibilidades) do fazer de quaisquer objetos de expressão. Misteriosamente, dissera-me Nettie que o livro de pautas vazias ainda não estava acabado. Conduziriam algum dia as pautas vazias à ação potencial do fazer música? Inibido da realização dessa potência no tempo presente, estaria o livro de Nettie suspenso do seu carácter de obra completa? Em aproximação ao potencial matérico e transformador da natureza – o chumbo, o papel, os efeitos da luz do sol... - poder-se-á admitir que na obra de Nettie a passagem do tempo (lento) é uma das equações que ligam a sua arte à natureza.

A artista continua conversando, ao mesmo tempo que vamos

visitando cada obra, falando da sua identidade pessoal luso-inglesa. Recorda uma altura em que no colégio inglês, ainda criança, era obrigada a cantar um hino que falava de umas "bonitas colinas" ("beautiful hills"). A voz recusava-se a cantar essa passagem, recorda Nettie, pois esta arrancava-lhe uma infinita saudade, fazendo-a recuar até às belas montanhas e paisagens da sua infância em Portugal. No Reino Unido estudou Belas Artes, casou, teve filhos, divorciou-se e regressou a Portugal em 2001, vivendo atualmente em Moledo do Minho. De permeio, fala de amigos e conhecidos estrangeiros que escolheram Portugal para viver, tendo alguns comprado casa ali pela zona. Fixo a alusão a uns americanos, que terão vindo para Portugal fugindo da América de Trump.

Nettie continua a desenrolar a conversa à medida que vamos trocando apreciações sobre as peças em exibição. Um dente-de-leão dentro de uma caixa de madeira e vidro, uma estrutura pendurada do teto com um conjunto de círculos unidos por uma corda esverdeada de pesca e que Nettie encontrara ali perto, no lixo (assumida como obra, sem qualquer intervenção), dois metros feitos de madeira em forma de paralelepípedo (usadas no comércio tradicional), paus de formas diversas encontrados na praia de Moledo e sobre os quais a artista acrescentou alguma intervenção mínima (por exemplo, linhas obtidas através da técnica do recurso à lupa e ao sol – *solar driftwood*, uma caixa velha de madeira com pregos e afins enferrujados, antigos pedaços de madeira com pregos...Não consigo deixar de pensar na exposição *Júlio Pomar e Cabrita Reis: Das pequenas coisas*, no Atelier-Museu Júlio Pomar, em 2017. Sobre os objetos encontrados por cada um dos artistas e reinstaurados em contexto expositivo conjunto, pode ler-se:

> ...o gesto artístico mostra-se nos actos mais elementares de selecionar, compor e associar os materiais colhidos do contexto ou realidade circundante, dando-lhes nova vida e atribuindo-lhes sentidos. Assim, os artistas falam das pequenas coisas e de grandes gestos – os gestos artísticos, atribuição de significado às coisas mais simples – como se lhes fosse possível, através de um ato alquímico, transformar a pedra em ouro. (Matos, 2017, pp. 15-16)

Continuando a derivar a partir da conversa sobre os pedaços de madeira encontrados, e posteriormente mais ou menos intervencionados, acrescento ainda a ligação entre a prática de Nettie e o trabalho de Alberto Carneiro. Falo-lhe de duas exposições que me haviam impressionado em particular, uma na Fábrica de Santo Tirso, terra natal do artista e onde hoje repousa grande parte do seu espólio, e outra em Serralves. O modo singular de Alberto Carneiro esculpir os troncos das árvores, ou de combinar a madeira com o vidro (recordo em particular uma série de oliveiras, com troncos de pés para baixo e folhas espalhadas sobre bases de vidro),

deixara o meu filho, na altura com quatro anos de idade, espantadíssimo. Quando o pai lhe explicava que quem tinha feito aquilo se chamava Alberto Carneiro, havia-o corrigido, reclamando que o "escultoror" era o mar, habituado que estava a recolher, no inverno, madeira devolvida à praia (de Moledo) e a chamar-lhe "escultura", instruído nesse sentido. Além do mais, já em casa, via os pedaços encontrados a serem expostos em cima dos móveis, a par de outros objetos decorativos. Catarina Rosendo sintetiza bem o sentido da natureza na obra de Carneiro:

> ...por um lado, a relação do corpo do artista com o corpo da natureza num devir-escultura; por outro, a constante procura de convergência entre a dupla acepção da natureza enquanto entidade imediata, que está aí sem a intervenção direta do ser humano, e entidade produzida, que resulta de uma cultura de trabalho essencial e instrumental à sobrevivência e ao lazer dos indivíduos. (Rosendo, 2022, p. 94)

Depois de comentadas as obras em madeira, passámos a uma escultura de papel (produzido numa fábrica à saída de Viana, depois da Ponte) e sugestiva de uma Brugmansia – "uma flor lindíssima, mas tóxica", explica. Passando ambas a focar a atenção no lado oposto à montra, na parede onde se exibem grandes telas penduradas, emolduradas em cima e em baixo com uma placa dourada, Nettie discorre sobre o seu interesse pela natureza: "Gosto mais da natureza do que de desenhar pessoas. Uma vez uma amiga pediu-me para eu fazer o retrato da filha. Mas não gostei da experiência". Consultando a *Breve História da Arte Moderna*, de Susie Hodge (2019), pode a este propósito ler-se:

> A natureza é um tema universal, sendo retratada por artistas de todas as culturas. Mais do que realista, a apresentação da natureza é tradicionalmente decorativa ou simbólica. No entanto, no final do século XIX ela começou a aparecer de maneira mais objetiva, quando os realistas e os impressionistas pintavam *en plein air* – cercados pela natureza e ao ar livre. Mais tarde, vários pós-impressionistas, neoimpressionistas e fauvistas continuaram a explorar a natureza como um tema predominante (...). Ao mesmo tempo, com a expansão da sociedade urbana, o mundo natural se tornou cada vez mais enfraquecido e muitos artistas começaram a representá-lo mais, usando-o como objeto, tema e até como material... (Hodge, 2019, p. 166)

Na arte de Nettie, precisamente, combinam-se diferentes aproximações à temática da natureza, desde a representação através do desenho, ao frequente recurso ao chumbo e à técnica de "escrita" com a luz do sol filtrada pela lupa, assim como à simples manipulação, ou mesmo apropriação, de objetos encontrados na praia, tais como pedaços

de madeira, cordas, etc.

O seu objeto preferencial de representação, segundo a própria, são as flores murchas. Fazendo uma analogia com o que acontece com o corpo, nomeadamente o rosto, das mulheres, quando começam a desenhar-se as rugas, a artista argumenta que o envelhecimento tem a sua beleza própria, tal como as flores murchas, e as rugas mais não são que a expressão da "senescence", termo usado para designar o processo de amadurecimento e da passagem do tempo. Para ilustrar o conceito, Nettie convoca a prática japonesa de concerto da taça de porcelana do chá, quando esta se quebra, através da colagem dos cacos. Aos ligamentos é imprimido um tom dourado, indiciando que a prática de recomposição enobrece o objeto, em lugar de o desqualificar. Nettie transporta este mesmo efeito e sentido simbólicos para as suas telas, onde sobre os desenhos, a lápis, de flores se percebem subtis e finos traços dourados. As barras douradas que emolduram a parte superior e inferior das telas são, segundo a artista, uma descoberta que passou a adotar quando percebeu que não só resolviam o problema do peso de que as telas necessitam, como tal permite enrolá-las e transportá-las facilmente.

Atrás da mesa que marca o limite da galeria ao fundo, ainda me é permitido avançar e percebo que se trata de um espaço de arquivo onde são guardadas outras obras, além de que este espaço é uma espécie de *backstage*, ainda que não fechado. Sobre uma cadeira, vejo alguns objetos pessoais da artista, fazendo-me pensar que aquele lugar não deixa de ser, de certa forma, uma extensão da sua casa, ou pelo menos um "espaço pessoal e possessivo" (quase íntimo), ao jeito de Goffman (1971). Nettie acrescenta que costuma estar no *atelier* todos os dias, ausentando-se apenas quando precisa.

Antes de finda a minha visita, ainda passei os olhos pelos desenhos, de tamanhos variados e em formato de postais, *sketches* ou separadores de livros, cuidadosamente dispostos numa série de gavetas de uma cómoda de madeira – "Impressos na Árvore e sobre os quais faço depois pequenas intervenções", explica Nettie. Um conjunto de desenhos dentro de um envelope apela-me em particular. Trata-se de uma pequena coleção de paisagens desenhadas durante uma viagem entre Lisboa e Porto, revela-me a artista. Falando-me da sua íntima relação com a natureza, enfatiza o hábito que tem de percorrer a pé a mata do Camarido e enquanto isso mostra-me um belíssimo desenho onde se veem os pinheiros bravos de baixo para cima, com as copas abraçando-se, em arco.

Subitamente, a conversa é interrompida pelo som ensurdecedor dos Zés Pereiras, lá fora, que voltam a desfilar a todo o vapor, pontuando o fim da minha passagem pelo número 7 daquela rua. Olho para o relógio e despeço-me, com a promessa de voltar. A sensação de descoberta, como quem entra num quarto-maravilha, acompanha-me.



Helena Pires, 2022

Referências

Beuys, J. (2010). *Cada homem um artista*. 7 Nós. (Trad. Júlio do Carmo Gomes)

Goffman, E. (1971). The territories of the self. *Relations in public, microstudies of the public order*. Basic Books (28-61).

Hodge, S. (2019). *Breve história da arte moderna*. Gustavo Gili.

Matos, S. A. (2017). Das pequenas coisas e dos grandes gestos. *Júlio Pomar, Cabrita Reis. Das pequenas coisas*. Atelier-Museu Júlio Pomar/Sistema solar Crl. (Documenta). [Catálogo]

Rosendo, S. (março 2022). Alberto Carneiro. *Umbigo*. Umbigo Edições.

Para mais informações sobre Nettie Burnett:

https://www.nettieburnett.com/

Pixo: a ação e a obra de Bruno Rodrigues "Locuras"

Micaela Altamirano, maio de 2023

Na cidade de São Paulo da década de 1980 nasceu uma prática coletiva protagonizada por jovens moradores das periferias ou de áreas vulneráveis da cidade, caracterizada pela realização de arriscadas performances no espaço público com o objetivo final de instalar assinaturas nos muros e fachadas que compõem a paisagem urbana. Cada assinatura exibe um codinome escrito com uma caligrafia única e original, criada por seu autor, mas todas as assinaturas seguem um estilo semelhante: letras justapostas, verticalmente alongadas, com formas angulares e desenhadas em cor única (geralmente o preto). Alguns anos após seu surgimento, a prática passou a ser denominada pixação e suas marcas estéticas – as assinaturas das arriscadas performances – denominadas pixos. Pixação, palavra grafada com "x", ao invés de pichação, com "ch", como consta nos dicionários de língua portuguesa, uma alteração na grafia para distinguir o sentido das duas palavras e afirmar a identidade transgressora da prática coletiva que segue condutas específicas.

O pixo fala de uma população que busca construir novos sentidos para sua própria existência numa metrópole que a esmaga continuamente. São Paulo, a cidade que é a mais rica do Brasil e, ao mesmo tempo, uma das mais desiguais do mundo, configura em seus traçados uma segregação socioespacial que submeteu moradores de periferias a uma vida permeada pelo risco. Como situa o cientista social Thiago Trindade (2017), para uma boa parte da população, morar em São Paulo significa dedicar muitas horas do dia ao deslocamento entre casa e trabalho,

conviver com a insuficiência e/ou precariedade de infraestrutura urbana e trabalhar tanto quanto possível para arcar com os custos de moradia num contexto de alto valor do solo urbano. Altos índices de violência urbana, mobilidade precária, estruturas racistas, ausência de acesso a opções de lazer e espaços seguros de sociabilidade, densas barreiras para a inserção no mercado de trabalho e para a conclusão do percurso formativo são algumas das condições enfrentadas por quem cresceu numa periferia no território paulistano, levando essas pessoas a viverem cotidianamente situações de risco de perda da vida ou de desconexão com a própria subjetividade. Além disso, caminhar por São Paulo é transitar por uma *cidade de muros*, como denominou a antropóloga Teresa Caldeira (2000), em que o *nós* e os *outros* são mantidos separados por barreiras físicas e sistemas de identificação e controle, tornando os *enclaves fortificados* a principal figura da segregação:

> Viver atrás de muros e cercas é uma experiência cotidiana dos paulistanos e os elementos associados à segurança constituem um tipo de linguagem através do qual as pessoas de todas as classes expressam não só o medo e a necessidade de proteção, mas também mobilidade social, distinção e gosto. (Caldeira, 2000, p. 293)

Como, então, existir e não somente sobreviver? Como afirmar a vida acima da opressão dos *enclaves fortificados*? Como garantir o direito à memória, à ação criadora, à participação ativa na construção dos sentidos vida urbana?

Bruno Rodrigues vivenciou a São Paulo do risco. Assim como muitas outras crianças que viveram o contexto periférico, Bruno é filho de pais migrantes que vieram buscar melhores condições de vida na capital paulista. Fixaram moradia e escreveram essa parte de sua história no bairro Parque Imperial, na região metropolitana, onde controlavam de perto os passos do filho, já que os riscos da vida urbana os assombravam cotidianamente. Foi aos 10 anos de idade que o pixo surgiu na vida de Bruno como uma nova perspectiva: romper com a existência confinada em uma arena de violência e sobrevivência e conquistar a liberdade de viver a cidade como espaço de criação. Foi assim que a pixação o impulsionou a desbravar e se apropriar do espaço urbano, acessar lugares que jamais se viu autorizado a estar, dominar o risco ao qual sempre esteve submetido e encontrar em si a ousadia que o levaria a inscrever sua marca no lugar mais notório da selva de concreto. Foi com o pixo que ele experimentou a sensação de vislumbrar a cidade do topo, de cima dos prédios que arranham o céu e que passaram a ser o alicerce sob seus pés.

O educador Paulo Freire (1979) nos ensinou que o papel fundamental dos que estão comprometidos numa ação cultural para a

conscientização não é propriamente falar sobre como construir a ideia libertadora, mas convidar as pessoas a captar com seu espírito a verdade de sua própria realidade. Para Bruno e para outros sujeitos periféricos o pixo surge como um caminho para traduzirem criativamente a experiência de vivenciar São Paulo das margens ao centro. A densidade, o risco e a parceria são alguns dos aspectos presentes em suas vivências e que surgem traduzidos nas assinaturas de traços espessos que ocupam horizontal e verticalmente os espaços de visibilidade pública da metrópole, anunciando não só a presença, mas toda a potência criadora e potência de vida de pessoas comuns – *office-boys*, professoras primárias, caminhoneiros, pintores prediais, pedreiros, atendentes do comércio etc. A caligrafia única de cada pixo atesta que a heterogeneidade de identidades é inerente entre os sujeitos que integram o movimento da pixação, mas a unidade do estilo caligráfico recorda a conexão e os vínculos identitários existentes entre eles. Personagens que podemos identificar com a categoria que o semioticista Eric Landowski (1997) irá denominar *gênio*, por se empenharem em explorar, por uma prática de criação, algum espaço de sentido definido

> [...] numa busca autônoma de sentido que, ultrapassando sua pessoa singular, o conduz a descobrir, no mundo, novas configurações sensíveis, as quais, sendo no momento, por definição, ainda desconhecidas, nessa medida mesma parecem inaceitáveis, incompreensíveis, chocantes – de mau gosto – para a maioria. (p. 159)

Para Bruno, a vida na pixação fez emergir o desejo – ou, por que não dizer, a urgência – de confrontar a visão generalizada de que sua prática de criação é "inaceitável" ou "incompreensível". Ao vivenciar a beleza e a liberdade que o pixo trouxe para sua vida, e, ao mesmo tempo, se ver diante da rejeição da sociedade e até das pessoas de seu convívio, decidiu se apropriar de outras linguagens para apresentar ao mundo a dimensão poética dessa manifestação. Assim, assumiu o papel de articulador no interior do movimento e criou em 2007 o selo PixoAção, dedicado à produção de documentários que tinham como um dos objetivos a desestigmatização do universo do pixo e de seus praticantes. Reuniu personagens, relatos, documentos, registros e os mais variados elementos que compõem a história de quatro décadas da pixação e passou a pautar discussões e a criar conteúdos referência para seus integrantes e para o público externo. Mostrou como o pixo contesta a ideia de que o lugar dos pobres é na periferia e, em contrapartida, cria *enclaves livres* em oposição aos *enclaves fortificados*, ou, para convocar o conceito postulado por Hakim Bey (2001), *zonas autônomas temporárias*: uma

espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, mas é como "uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se refazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la" (p. 17). Uma "revolução de todo dia", que empreende formas de batalha para forjar uma realidade diferente e entoar em diferentes vozes o grito de Lefebvre (2001) sobre o "direito à cidade".

E após produzir documentários sob perspectivas inéditas e singulares, decidiu ampliar a abrangência de seu discurso e reconstruir na linguagem das artes visuais sua visão sobre a prática que transformou sua vida. Seguiu a missão do *gênio* (Landowski, 1997), o sujeito que compreende que as novas configurações sensíveis que está a descobrir têm uma necessidade interna, e passou a ter "senão a certeza, em todo o caso a fé, a convicção íntima de que, um dia, serão reconhecidas e, talvez, inclusive, acabarão por integrar-se à rede das formas conceptuais, estéticas ou morais constitutivas da 'cultura', do 'bom gosto' e do *ethos*" (p. 159). Iniciou sua produção artística, começou a traduzir a descoberta das novas configurações sensíveis em forma de obras e afirmou publicamente a certeza que sempre carregou consigo de que, sim, o pixo é arte!

É com essa bagagem que a produção artística de Bruno Rodrigues Locuras, desde 2016, passou a figurar em espaços institucionais de arte e cultura. Em abril de 2023 seu trabalho entrou no evento Salone del Mobile, em Milão, a partir de um convite do designer brasileiro Pedro Franco. Bruno produziu 9 telas que integraram a cenografia do espaço da nova coleção do designer, contando com a colaboração de mais de 15 pessoas integrantes do movimento da pixação na execução da obra. A composição foi pensada em cada detalhe que constrói a poética da pixação nas ruas: os pixos que ocupam as 9 telas apresentam as marcas originais de seus autores e foram escolhidos de modo a exibir o minucioso cuidado no desenho das letras que cada pixador ou pixadora tem durante a ação – a um cuidado que visa alcançar o máximo de equilíbrio na proporção e distribuição no suporte, seja ele a tela artística ou a tela urbana; destaca-se também a preocupação em representar todas as modalidades do pixo, que são as diferentes formas de ocupação do suporte urbano, as quais exigem a realização de desafiadoras performances corporais, o planejamento de táticas transgressoras e/ou o auxílio de artefatos específicos, normalmente improvisados com objetos encontrados durante o percurso nas ruas; a diversidade de traçados e efeitos visuais presente nas letras é igualmente um aspecto notável nas telas, tanto nas letras desenhadas com a tinta *spray* de lata – com o traço simples ou o traço "foscado" (com aspecto borrifado) – quanto naquelas desenhadas com tinta látex e uso de rolinhos de espuma de diferentes espessuras.

A sequência de apresentação das telas e a distribuição dos pixos no espaço também foi pensada de modo a compor o efeito de sentido da pixação avistada nos muros e fachadas de casas e prédios, respeitando a dimensão e a forma de compor a organização visual dos espaços no ambiente urbano.

É com esse olhar meticuloso e acurado sobre a construção do sentido da pixação que Bruno concebe sua arte. Sua obra nos lembra que para compreender o sentido do pixo enquanto cultura urbana e herança cultural é necessário disponibilizar todos os cinco (ou seis) sentidos para captar o significado de viver São Paulo a partir de suas margens. É necessário compreender o quão fascinante e ao mesmo tempo hostil essa cidade pode ser. Uma cidade cosmopolita, que acolhe pessoas de todos os cantos do Brasil e do mundo, mas que engole quem não age para transformá-la. Só assim será possível iniciar um mergulho no universo da pixação e perceber por que ela se tornou uma marca identitária da capital paulista e ação criadora de uma parte representativa de sua população. É assim que Bruno Locuras nos convida a adentrar em sua obra.

Referências

Bey, H. (2001). *TAZ: zona autônoma temporária* (R. Rezende, & P. Decia, Trad.). Conrad Editora do Brasil.

Caldeira, T. P. (2000). *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo* (F. Oliveira, & H. Monteiro, Trad.) (3ª. ed.). Ed. 34; Edusp.

Freire, P. (1979). *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire* (K. de Mello e Silva, Trad.). Cortez & Moraes.

Landowski, E. (1997). Gosto se discute. In E. Landowski & J. L. Fiorin, J. L. (Orgs.), *O gosto da gente, o gosto das coisas* (pp. 97-160). EDUC.

Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade* (R. E. Frias, Trad.). Centauro.

Trindade, T. A. (2017). O que significam as ocupações de imóveis em áreas centrais?. *Caderno CRH*, *30*(79), 157–173. https://doi.org/10.9771/ccrh.v30i79.20061

Pousar o olhar nos varais e fazer deles um "lugar" (à moda de Tuan)

Zara Pinto-Coelho, março de 2024

Em dias ensolarados como este, penduradas em varais externos, com cordão ou arame, mais ou menos improvisados, peças recém-lavadas secam ao sol e vento. Calças, camisolas, toalhas, lençóis, peças dispostas numa ordem meticulosa e equilibrada, atenta à força e direção do vento, bem como à incidência do sol. Há toda uma arte de harmonizar a roupa de uma família numa mesma corda.

Podemos ler esse gesto como um índice de um esforço físico cuidado e rigoroso feito por quem estendeu a roupa, em geral mulheres, e como sendo o resultado material de uma gramática sociocultural e de moralidades (pública e privada).

Pousemos os olhos nos detalhes. É preciso saber pôr a secar a roupa em público. Há todo um sentido de bem estender, bem como de lavar e arrumar. Com base numa etnografia visual das práticas de cuidado da roupa em casas britânicas, a cientista social Sarah Pink (2007) mostra como as atividades domésticas respondem à necessidade de criar uma "casa" (no sentido de lar) e de as mulheres constituírem as suas próprias feminilidades e moralidades. Prestar atenção e dar conta dos detalhes triviais, ou pouco visíveis, da experiência quotidiana da vida urbana, faz parte das tarefas que a plataforma de arte e cultura urbana (Passeio) do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) tomou como sua. Assenta no pressuposto de que o insignificante nos dá chaves e pistas para identificar, interrogar e vincular pequenos relatos da vida quotidiana com processos e mundos sociais mais amplos. Tal tarefa, mostra a extensa investigação que responde a este desiderato,

como a desenvolvida, por exemplo, pelo historiador Michel de Certeau e o filósofo Henri Lefebvre, requer imaginação e a adoção de uma atitude sensível outra que contribua para tornar estranhos modos habituais de experienciar objetos, ambientes e eventos, e para alimentar a curiosidade de olhar para as coisas familiares de um modo diferente, mais aberto e recetivo a que elas falem connosco. Ao invés de nos guiarmos por um olhar com preocupações pragmáticas, que tendem a dominar na vivência diária, suspendemos esse tipo de preocupação para experienciar o quotidiano urbano de uma forma desinteressada.

Como falar dessas coisas comuns, do que existe, do que somos, daquilo que escapa ao radar da imprensa diária ocupada que está com o escandaloso e o extraordinário, pergunta o ensaísta Georges Perec na sua obra *L' infra-ordinaire* (1989, pp. 18-19).

Seguindo esta inspiração, a roupa estendida deixa de ser evidente, um objeto natural e passa ser alvo de interesse e curiosidade, nas suas particularidades. Neste micro ensaio deixo-me interpelar pela roupa a secar em estendais colocados no exterior de janelas, nas varandas e mesmo no espaço público, com os quais me deparo ao caminhar pelas ruas da cidade de Braga. Trata-se de um objeto mundano que quem caminha por estas ruas espera ver, ainda que de forma inconsciente. Simultaneamente, o encontro reiterado com varais de roupa a secar nas fachadas dos edifícios vai renovando e sedimentando a ideia comum de que fazem parte da urbe.

Das memórias (pessoais e coletivas) das cidades portuguesas, e das suas paisagens semióticas tradicionais ou "pitorescas", constam seguramente as cordas nas janelas com roupa lavada a secar. Em diferentes imaginários urbanos (Silva, 1992), tal imagem está associada aos países do Sul europeu e, em geral, aos países do Sul global. Esta associação também é alimentada pelas construções discursivas oferecidas por práticas artísticas diversas que participam do modo como cada cidade se faz. Recentemente Mr Dheo, artista urbano, materializou a imagem dos varais e a sua poeticidade num mural, no cimo da Escadaria dos Guindais, entre alguém que estende roupa de forma alinhada e as rosas e camélias dos jardins, "para que o Porto tivesse ainda mais orgulho da sua identidade", refere o artista em entrevista ao Ágora do Porto (Reis, 2023). Terá sido porventura esse tipo de orgulho que mobilizou, em 2019, a população das cidades do litoral croata contra a proibição de pôr a secar roupa no exterior e em defesa dos *Tiramoli* ou varais. Uma realidade que, num contexto propiciador, pode até motivar "conflitos" interculturais, como o noticiado pela RFM em 2022 (*Turista polaco criticou os portugueses por estenderem roupa na rua e foi atacado. Tudo aconteceu nas redes sociais, onde o turista fez uma publicação a pedir uma lei que proíba os portugueses de estenderem a roupa na rua*).

Para além do potencial simbólico identitário e do elemento poético que a roupa colorida a esvoaçar ao vento atualiza ou torna presente, sobretudo para aqueles veem, interpretam e experienciam a cidade pelo uso caminhado, importa convocar ainda os modos como as práticas domésticas de pendurar a roupa em meio urbano são capazes de produzir realidades materiais, mutáveis e alternativas às planeadas nas políticas urbanas, com benefícios ambientais inegáveis. A inventividade, dizem-nos Lebefvre (1961) e de Certeau (1980), é parte integrante do fabrico da vida quotidiana.

Nas cidades do Sul global, o luxo de abastecimento de água em quantidade suficiente e o uso de máquinas de lavar é ainda um privilégio de poucos, bem como o de máquinas de secar. No seu aspeto material, estender a roupa no varal equivale a usar um espaço para secar a roupa recém-lavada, a maneira mais económica de cobrir a carência de outros meios. Muitas vezes as habitações não têm um espaço destinado à tarefa e têm pouca luz solar no interior. Quem nelas habita recorre a várias estratégias inventivas para responder a tais necessidades, prolongando o espaço interior para o exterior ou, dito de outro modo, produzindo um espaço intermediário, um *espaço* entre que reconcilia ou liga o público e o privado. Falamos de estratégias que podem estar sustentadas na articulação entre vizinhos e na construção de uma certa noção de comunidade (Roquefort & Medina, 2021). Nesse quadro, é curioso registar que a Deco, a "maior organização de consumidores" em Portugal, no seu espaço online dedicado aos condomínios, inclui um conjunto de recomendações sobre o assunto: *Conflitos com a roupa estendida: como resolver*?

Numa ótica mais positiva, para que nos chama atenção a filósofa norte-americana Yuriko Saito (2017) na sua *Estética da Vida Quotidiana Familiar*, a roupa estendida que vemos a secar nas janelas, tantas vezes associada à pobreza, a zonas da cidade empobrecidas e populações migrantes, dá um sentido de humanidade e fragilidade a um ambiente que seria uniforme e rígido, não fosse a presença desses objetos. Ao mesmo tempo, os varais podem ser lidos como signos da resiliência e dignidade de quem habita nesses espaços, não obstante as dificuldades inimagináveis. Servem também para alimentar sentimentos de vizinhança e sensações que associamos à ideia de casa. Evoco a este propósito o uso que o Coletivo Pátio, "um coletivo de criativos", faz da metáfora do *Estendal* para designar o festival itinerante de curtas-metragens que organiza "para celebrar a vida de bairro e espalhar cinema por esses estendais fora".

O potencial estético e político da roupa estendida em contextos urbanos aqui sublinhado choca com a atitude punitiva dominante no Norte global, não obstante os claros benefícios ambientais da prática e

a proliferação nesses países de movimentos apologistas do *slow living*. O ideal do slow living parece combinar com a lentidão necessariamente implicada na atividade de estender a roupa e de a apanhar (e dobrar), bem como com o tempo necessário para apreciar a beleza do que muda na rotina quotidiana de estender a roupa — as estações do ano, a meteorologia, as cores, as peças de roupa — uma beleza referida por Laura, participante num estudo empírico sobre *A presença de beleza na gestão da vida quotidiana*, feito por Pauliina Rautio (2009), no campo da educação.

Face aos benefícios ambientais e terapêuticos referidos, são as convenções sociais, e julgamentos morais associados que parecem dominar ainda o modo como os consumidores do Norte global lidam com a lavagem doméstica (Klint, Johansson & Peters, 2023). Razões que podem também ajudar a explicar porque é que as práticas domésticas de lavagem da roupa têm recebido pouca atenção dos urbanistas, apesar da sua centralidade na vida urbana quotidiana. Não será por acaso que a frase idiomática "lavar a roupa suja em público" é usada para criticar a exposição pública de detalhes que deveriam permanecer privados. A investigação existente sobre a história deste objeto mundano e práticas associadas mostra como estão ligadas a mudanças na posição das mulheres, em casa e fora dela (Lupton, 1993; Van Herk, 2002), mudanças essas que imbricam com relações de classe e relações socio-espaciais (Watson, 2015).



Zara Pinto-Coelho, 2024

Referências

Coletivo Pátio. https://www.coletivopatio.com/copy-of-cinema-no-estendal-4

Costa, M. (2022, 13 de janeiro). Turista polaco criticou os portugueses por estenderem roupa na rua e foi atacado. *RFM*.

Deco. https://www.condominiodeco.pt/informe-se/artigos/vizinhos/conflitos-roupa-estendida

de Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*. Gallimard.

Lefebvre, H. (1961). *Critique de la vie quotidienne II, Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. L'Arche.

Lupton, E. (1993). Love, leisure and laundry. In E. Lupton, *Mechanical brides Women and machines From home to office* (pp. 15-27). Cooper-Hewitt.

Klint, E.; Johansson, L.-O. & Peters, G. (2023) No stain, no pain – A multidisciplinary review of factors underlying domestic laundering. *Energy Research & Social Science*, *84*. https://doi.org/10.1016/j.erss.2021.102442

Perec, G. (1989). *L' infra-ordinaire*. Seuil.

Pink, S. (2007). The sensory home as a site of consumption: Everyday laundry practices and the production of gender. In E. Casey & L. Martens (Eds.), Gender and consumption: Domestic cultures and the commercialisation of everyday life (pp. 163–181). Ashgate.

Rautio, P. (2009) On hanging laundry: The place of beauty in managing everyday Life. *Contemporary Aesthetics, 7*. http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0007.007

Reis, J. (2023, 11 de dezembro). Do alto dos guindais, Mr Dheo convida dona Rosa a olhar o porto. https://www.agoraporto.pt/noticias/do-alto-dos-guindais-mr-dheo-convida-dona-rosa-para-olhar-pelo-porto

Roquefort, R. S. & Medina, L. C. (2020). Ropa tendida: Gestos de la experiencia cotidiana de la ciudad. *Rev. Rupturas, 10*(2), 127-142.

Tuan, Y-F. (1997). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.

Saito, Y. (2017). The aesthetics of laundry. In Y. Saito, *Aesthetics of the familiar Everyday life and world-making* (pp. 115-140). Oxford University Press.

Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos: cultura y comunicación urbana*. Tercer Mundo Editores.

Van Herk, A. (2002). Invisible laundry. *Signs, 27*(3), 893-900.

Watson, S. (2015). Mundane objects in the city: Laundry practices and the making and remaking of public/private sociality and space in London and New York. *Urban Studies, 52*(5), 876–890.

5

Cidade Sinestésica

O ritual da conversação no Mercado Biológico de Gondomar

Teresa Lima, março de 2023

Recorro ao meu corpo como instrumento percetivo, impregnado de memória e de experiência, para vos falar do Mercado Biológico de Gondomar, subúrbios do Porto. A feira acontece ao sábado, pela manhã, e acabei por me ver envolvida como observadora participante, vulgo vendedora ocasional. Se o investigador não se despe da sua subjetividade quando sai em campo ("não se lava em lixívia", dizia frequentemente uma professora de metodologia), o contrário também é verdadeiro. Isto é, o olhar nunca nos abandona, mesmo numa apressada ida à padaria. O que só reforça o que aqui venho demonstrar: o poder da comunicação enquanto comunhão. Este é um texto no feminino, de alguém que nunca se posicionou propriamente como feminista.

No Mercado Biológico de Gondomar percebi que o mundo está todo errado, porque a energia feminina continua subjugada aos mecanismos de funcionamento masculinos. Nós, mulheres, fazemos isso todos os dias, na conquista por um lugar profissional, por uma família equilibrada, por um corpo que se quer desejado. A roda está a andar e não paramos a engrenagem. Ao inverso, saltamos, como para apanhar um comboio em movimento. Foi aqui que ouvi a frase-revelação: "Enganaram-nos bem com a história da emancipação feminina". E calha bem falar disto, porque quero trazer para a conversa o fundador dos Estudos Culturais norte-americanos, James Carey, e a defesa de um tipo de comunicação que tem sido negligenciada na investigação académica e considerada insignificante pela hegemonização sócio-económica. Tal como acontece com o poder feminino. Falo da comunicação ritual. No mercado, e em

Carey, falamos para pôr em comum. A feirinha (são três produtores e uma comunidade restrita, "less is more") é um espaço de encontro comunitário, de preservação da sociedade no tempo. No mercado, o nosso corpo regista sons, cheiros, texturas e experiências quotidianas. É cinestesia. Destaco os rostos das mulheres que por lá transitam, carregando preocupações ancestrais.

A. é avó de netos e mãe de filhos. Abandonou uma profissão confortável na grande cidade quando percebeu que a prole ia ser educada por outros, que não ela. A radicalidade da opção de vida que assumiu não deve ser um elemento preponderante na análise. Fixo as suas palavras, as mulheres que a antecederam e que ela gerou. Observo os olhos com que seleciona as melhores hortaliças. A azáfama pelo alimento. Há um ritual (misto de religioso e profano) nisto do pão nosso de cada dia. E, claro, voo para Durkheim, Weber (referências de Carey), assim como para a construção da sociedade ocidental, que está assente na ideia moralizante do trabalho e da religião. Não haverá exemplo mais expressivo desta ação contrária à comunicação no espaço (a transmissão como o céu na terra) do que este punhado de seres, que compram e vendem produtos, enquanto partilham dois dedos de conversa semanal. Para mais, não só esta inter-relação é mediada pelos sentidos do corpo, como estimulada pela profusão cinestética dos produtos em volta.

Assemelhando-se a formigas laboriosas, as mulheres amontoam-se à volta do pão acabado de chegar. Este é o cheiro prevalecente da manhã. O aroma do pão cozido, ainda a ressoar, proveniente de uma fermentação de massa-mãe. Curioso termo. O feminino em trigo amassado. Os homens não vão às compras? Sim, vão. Mas são as mulheres que chamam a minha atenção, lutando quase ferozmente pelos últimos coentros da banca. Para os homens, ir ao mercado é um *hobby*. Um parêntesis para evocar o alimento como comunicação e cultura, à moda do pensador dos Estudos Culturais norte-americanos. Os coentros são uma afronta aromática a muito nortenho. Por aqui, não. Embora se procure imenso a salsa (não com dogmatismo).

Pois, então, as mulheres. Chegam compostas, umas. Impecavelmente vestidas, donas da situação. Compram para levar para casa (a sua e as dos outros que lhes sucederam). Murmuram algo sobre fazer um caldo de nabiças. Enumeram os dias da semana e o alimento que vai estar sobre a mesa. Comentam as maleitas, procuram no alimento o elixir. Apresentam-se assoberbadas, outras. A comunicação ritual não exclui a transmissiva. Acontece serem complementares ou entrarem em conflito. A prova do que acabo de enunciar está nos gestos do quotidiano (o ritual), direcionados, quase inteiramente, para o número, o sucesso, o facto, a eficácia, a produtividade, a transmissão, em suma. No deve e haver das compras, partilham-se receitas e cansaços. Fazer uma lasanha

anda muito perto de corrida de fundo. Aos seus postos, preparar, partida! O melhor tempo de execução são uns gloriosos 50 minutos, já com a carne estufada, molho bechamel feito, placas de massa fresca comprada. O que cozinhar com hortos de penca? E o que fazer à idade, que ataca a massa muscular? Vejamos: bacalhau com natas, ginásio, caminhada, casa arrumada, miúdos encaminhados na escola, relaxar ou não relaxar. Já agora, um pão sem glúten, para experimentar. Tudo perfeito, cada coisa no seu lugar, "yes, we can". E a história da emancipação feminina? Sim, pois, é verdade. A mulher fada do lar já vai longe, somos fortes, somos boas profissionais, mães exemplares. Mas eis que aparece um aranhiço em casa e toca de o matar à paulada. Quem mais? Com sorte, o assado não queimou no forno, enquanto isso. Sabem os malabaristas que rodopiam uma quantidade impressionante de bolas no ar? Aí está!

Também há finais felizes. Ufa! Mulheres reformadas, seguras de si, bonitas, realizadas. Sobreviveram! E jovens com o carrego ao colo, cheias da sua condição de mãe. Vê-se na pele. Recolhem maçãs. Que sinais transmitem aos nossos sentidos as cores e o tamanho de um fruto? Qual a hierarquia com que pontuamos as nossas escolhas? Para os bebés, as maçãs mais doces e tenras. Para os lanches, pinhões e caju. A lentilha beluga (preta por fora e amarelada por dentro) atrai ao mesmo tempo que suscita indecisão. Há leitugas boas para a sopa (espanto!). Pelo espaço, circulam tribos, dentro da tribo maior, que são os aficionados do biológico. São elas: os macrobióticos, os veganos, os contra carbo-hidratos, fanáticos do mel, curiosos, os abertos à diferença, os que se enclausuram em crenças.

Posto isto, não estive mais do que a tecer considerações sobre o lado simbólico presente numa feira biológica, nas imediações do Porto. Engane-se quem ali apenas veja três bancas, caixas com cenouras tortas e o binómio lucro/prejuízo. No Mercado Biológico de Gondomar, concretiza-se esta ideia: "Os seres humanos criam símbolos para enquadrar e comunicar os seus pensamentos e intenções e utilizam esses símbolos para conceber práticas, coisas e instituições. Por outras palavras, usam símbolos para construir uma cultura em que possam viver juntos." (Adam, 2009, p. X) Além dos produtos e dos corpos que circulam, pouco mais há de palpável neste quotidiano semanal, totalmente insignificante no contexto de um mundo globalizado. Mas estes símbolos que aqui se fiam, semana a semana, criam realidades. Como afirma Filipa Subtil, "na comunicação ritual não se joga apenas a transmissão de informações ou mensagens, mas a co-criação e partilha de atividades culturais que definem a realidade" (Subtil, 2014, p. 32).

Se formos a ver bem, com olhos de ver, os mercados (não este, de que eu falo, mas outros espalhados por distintas geografias, claro está) são mesmo a síntese entre a atividade produtiva (tão enfatizada

pela lógica da transmissão) e a ritual. Neles, nestes pontos comerciais compostos por gente concreta, cheios de imperfeições e matizes, há cheiros, cores e texturas. Mas o fundamental a uni-los talvez esteja no palavreado que os atravessa. Diálogo, oralidade, conversação, olhos nos olhos, mão na mão. A *polis*. Não pode ser fruto do acaso esta reflexão sobre a condição feminina que observo semanalmente, desde o final do Verão. A conversação é crítica. A co-criação é criativa. A comunicação, assim perspetivada, é agenciamento. Nem poder hegemónico, nem contrapoder histriónico. É construção lenta e irreversível, como as águas de um rio.

Referências

Adam, S. (2009). Foreword. In J. W. Carey (Ed.), *Communication as culture*, revised edition (2nd ed.). Routledge.

Subtil, F. (2014). A abordagem cultural da Comunicação de James W. Carey. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, *37*(1), 19-44.



João Nuno Barbosa, 2023

Uma lupa para as bolsas térmicas

Cynthia Luderer, setembro de 2022

Verão, férias e praia! Essa composição triádica, frutificada em paisagens às bordas de muitas cidades, inspira novas narrativas vinculadas às dinâmicas conferidas nesses ambientes. No que tange aos peculiares comportamentos dos atores que ali se instalam, por curtos períodos, diante das diversas atividades que buscam para atender seus gozos, é válido perceber a relação que levam com a temática da alimentação.

A praia é um espaço que convida ao ócio, assim como à contemplação, mas não se pode generalizar essa máxima, pois há diversas atividades vinculadas ao trabalho que se sobressaem nessas espacialidades. Nesse sentido, dentre uma pluralidade de cenas que podem ali ser tomadas, é viável encontrar os profissionais dedicados à exploração da comensalidade. Afinal, o sal pulverizado no ar, combinado com as diferentes práticas ali desenvolvidas, parece abrir o apetite das pessoas. Com isso, entreter as suas papilas gustativas torna-se uma atividade que se adequa a esse ambiente.

Ainda que os mercados instalados nas cidades se apresentem como relevantes ícones para se perceber a cultura alimentar de uma área urbana, a praia também reserva particularidades nesse sentido. Inclusive, ela também provoca os sujeitos a estabelecerem relações entre o passado e o futuro pela via dos sabores, convocando suas memórias e imaginações. Com esse quadrante, torna-se curioso refletir sobre os diferentes aspetos vinculados aos alimentos que são ofertados e degustados nas praias.

Por certo que cada uma delas reserva suas peculiaridades. No Brasil, por exemplo, podem ser conferidas dezenas de propostas alimentares a circular entre os banhistas. As iguarias se destacam por distintos modos. Apoiadas em diferentes suportes — comumente rudimentares e nem sempre embaladas —, elas são movidas pela dinâmica de seus vendedores, que promovem seus acepipes por meio de suas vozes, cantos, gritos e gingas. Assim, ainda que exalem peculiares cheiros que contribuem para chamar a atenção dos menos atentos, o acréscimo da sonoridade e da visualidade de vestimentas e acessórios, por vezes bizarros, utilizados pelos ambulantes nas suas passagens entre os banhistas, agregam valor às diversas iguarias.

Há muitas praias pelo mundo com dinâmica semelhante, e outras sem esse opulento movimento. Porém, isso não impede pensar sobre a comensalidade que se dá nesses lugares onde, como frisa Loiola & Miguez (2013), primam a convivialidade. Em Portugal, por exemplo, esse modelo não é visto. Nesse sentido, a costa portuguesa torna-se um palco cultural diferente para ser contemplado. Não há camarões fritos no espeto sendo transportados, queijos coalhos a serem torrados na brasa, salgados e pasteis de vento sendo fritos, castanhas de caju ou amendoim na casca carregados em grandes sacas, assim como biscoitos, queijadinhas, milho cozido, caipirinhas, raspadinhas, chás, sumos, ostras ou até mesmo espumante em suas praias. No entanto, vemos as bolas de Berlim no ambiente luso, opções tão ou mais calóricas do que se vê nas diversas propostas que se movem nas praias brasileiras.

Comercializadas por ambulantes e publicitadas por pequenos estabelecimentos instalados à beira do início do trecho de areia das praias, as bolas de Berlim — ou cartuchos com diversas bolinhas — tornam-se as estrelas nas praias lusitanas, para serem consumidas sob o sol de verão. É um indicador que, assim como no Brasil, as praias portuguesas também são propícias para o esquecimento dos discursos da saúde e da vigilância sanitária, que imperam na rotina dos ambientes urbanos. Numa navegação pelas redes sociais em época de *silly season* são frequentes essas referências à praia e às férias como cenário obrigatório para consumo de tal iguaria.

Ao pensar nesse ambiente inserido às bordas das cidades, é relevante alinhar-se com Canclini (1996), que defende o consumo como um exercício complexo, que está para além da aquisição de bens. Com base nesse indicador, temos um ponto valioso para potencializar as reflexões sobre a dinâmica dos sujeitos em torno de determinados hábitos — ou *habitus*, se recorrermos a Bourdieu (Bourdieu & Wacquant, 2005) — nessas espacialidades. Nesse sentido, é merecido pensar nas bolsas térmicas, a companheira de verão dos banhistas, centrada nas rodas de amigos ou familiares. Retirada do fundo do armário no verão, ela

ganha a sombra na praia para melhor reservar a qualidade das bebidas e dos diferentes acepipes levados para os momentos de lazer. Mas, como isso ocorre? Digo: quem elabora e se responsabiliza pelo processo desse planeamento e transporte desse objeto? Vemos nessa dinâmica a distinção de gênero? Como as memórias são ali instaladas? Afinal: o que há dentro dessas bolsas e em quais momentos os alimentos são consumidos?

As férias e o verão já estão na fase descendente, mas deixo essa provocação para que o tema venha à voga. Afinal, podemos circular por esses cantos (às bordas) das cidades e praticar um exercício de *flânerie*, espelhado no que fez Benjamim (1987) por vários centros urbanos europeus, percebendo as dinâmicas dos atores em torno da atividade alimentar. Também é pertinente nesse exercício direcionar um olhar para as mãos dos sujeitos (Leroi-Gourhan, 2010), que cumprem o papel de diferentes ferramentas comumente usadas no cotidiano no exercício da comensalidade. Esse cenário ainda provoca aos questionamentos relacionados aos discursos da saúde e da vigilância sanitária, que imperam (e impedem) determinados exercícios, que supostamente seriam mais "naturais" para o *homo sapiens*. Essa dinâmica, enfim, nos convida a refletir sobre uma máxima expressa por Bakhtin, segundo a qual "o comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco" (1987, p. 245).



Milho cozido, Cynthia Luderer, 2022

Referências

Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular na Idade Media e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Hucitec.

Benjamin, W. (1987). *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Brasiliense.

Bourdieu, P & Wacquant, L. (2005). *Una invitación a la sociologia reflexiva*. Siglo XXI editores.

Canclini, N. (1996). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. UFRJ.

Leroi-Gourhan, A. (1959-2010). A libertação da mão [Tradução de João Viana Jorge]. *Laboreal, 6*(2), 1-6. https://doi.org/doi.org/10.4000/laboreal.8861

Loiola, E.; Miguez, P. (2013). Praia: cultura, convivialidade e trabalho. *Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação, da Comunicação e da Cultura, 15*(1), 176-196. https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/712

Cheiros e sabores, entre os passos nas cidades

Cynthia Luderer, outubro de 2022

Há uma década deixei na Catalunha um pedacinho de mim e, por certo, trouxe na alma muitos estímulos de sua cultura. Voltar a passear por suas *ramblas* é sempre um jogo mnemônico, que acende os sentidos. As imagens carregadas com as cores peculiares do mediterrâneo vibram aos olhos, mas há outros estímulos que se manifestam quando perambulamos, que nem sempre percebemos. No caso, refiro-me ao olfato, e ao dar atenção a esse sentido também tratamos o paladar, pois ambos estão conectados fisiologicamente.

Há mais de uma década, essa mágica combinação me foi despertada na condição de investigadora, quando vivia em Tarragona e estava a desenvolver um exercício de Antropologia Urbana. Foi o dispositivo para estar mais atenta aos cheiros das cidades e para tentar percebê-los sob a ótica da alimentação. Comparado com os apelos visuais que vivemos na contemporaneidade mediatizada, quando se assiste às imagens devorando os indivíduos em um processo de iconofagia (Baitelo, 2014), o olfato parece ser um bem menor. No entanto, tratamos de um complexo sentido, imprevisível, o mais primitivo evolutivamente, e que está atrelado às singulares histórias de vida de cada indivíduo (Lauretti, 2017). Os cheiros estão para além das (des)agradáveis borrifadas de perfumes, sendo o olfato um sentido demasiado complexo diante das suas inerentes e inúmeras conexões. O modo como se vincula ao córtex insular, a principal região do córtex cerebral relacionada aos sentimentos, também contribui para despertar as emoções (Damásio, 2010). Situadas na periferia do corpo, as narinas interagem com o cérebro e apresentam-se como um recetor do ambiente por onde circulamos. Com isso, pode-se

inferir que elas comungam – e até comandam– os nossos passos pelas cidades.

Desbravar os cheiros em uma cidade é um exercício estimulante e essa dinâmica é ampliada quando agregamos a eles os seus potenciais sabores. Com isso, tocamos nas armadilhas da memória (Ferreira, 2003), ou seja, acionamos nossos registos mnemônicos, fragmentados, que jogam entre as lembranças e o esquecimento. Também provocamos nesse âmbito a captura de imagens! Vamos pensar, por exemplo, na ingestão de um crepe pelas ruas de Paris, agregando-a a um cenário com odor de lodo, como era exalado na capital francesa no século XVII. Segundo Elias (1989), era detestável e não se podia suportar. De modo mais realista, vale relacionar um restaurante que mantenha à sua porta um bueiro com cheiro de esgoto. Parece não soar bem!

Burke (2004) discorre seu parecer em relação aos odores pútridos diante do paradigma da higienização contemporânea, vinculada a um avanço civilizacional e a um exercício de tolerância e empobrecimento olfativo. O historiador esgueira-se de vincular a alimentação à discussão. No entanto, as equipas de marketing das grandes cadeias multinacionais demonstram estar atentas a essa sintonia. Os cheiros das gordurosas batatas fritas da McDonalds ou do orégão das lojas de franquia da Subway são alguns exemplos dessa relação do olfato e de sua convocação ao paladar que vem sendo explorada em diferentes espaços das cidades. Essas peculiares estratégias alertam, atiçam e convocam os consumidores a mover as suas carteiras. Por sua vez, indicam uma uniformização de padrões olfativos a nível global, assim como a assepsia vinculada aos cheiros que se conferem nas cidades. Ao voltar à Tarragona, por exemplo, percebi duas heresias relacionadas à instalação do mercado municipal, recém restaurado: uma loja do supermercado Mercadona a ocupar o piso zero do edifício; e a ausência de cheiros no ambiente superior, diante de um espaço reluzente em que se atestam padrões de higienização. Essa máxima corrompe a iconicidade dos mercados municipais, os quais reservam ambientes que acolhem os alimentos da cultura local, carregados de histórias e representações simbólicas. No entanto, para evitar afugentar os turistas, eles são adequados pelas medidas sanitárias, sendo higienizados com o propósito de evitar possíveis odores e pragas (Roim, 2016). Com isso, os próprios cheiros relacionados a esses ambientes são inibidos.

Esse frustrante cenário foi compensado pela visita a uma casa de chá, um dos objetos a que outrora me dediquei a explorar na investida antropológica por Tarragona. Localizada na parte alta da cidade, próxima à célebre Catedral, foi como um bálsamo conferir que a loja ainda lá estava, ainda que a sua proprietária, a argentina Montse, tenha comunicado que, depois de duas décadas, o espaço estaria prestes a ser encerrado. No entanto, ainda tive a oportunidade de, mais uma vez, mergulhar nos

aromas que se mesclam naquele ambiente, que reserva uma complexa combinação de fragrâncias oriundas da aglutinação dos cheiros que expelem de cada lata que se abre. E como diz Montse, "em cada uma há um verdadeiro mundo". Realmente, trata-se de um universo que desconcerta o cérebro a partir das narinas. Quando ebulidos, escorregam e explodem as papilas gustativas, trazendo lembranças com repertórios que incluem Tarragona, assim como a evocação de variados elementos, que compunham nos inebriantes sabores a cada gole.

Uma das latas abertas exalava um aroma distinto. Tratava-se de uma combinação peculiar, que remetia ao licor Chartreuse, a bebida que rega as diferentes propostas gustativas promovidas nos dias de celebração da festa de Santa Tecla, que acontecia naquela semana na cidade. Depois de dois longos anos de pandemia, o perambular pela cidade indicava que os festejos tomavam as ruas. Os desfiles ritmados pelo rufar dos tambores anunciavam a chegada dos diferentes personagens ao evento, os quais soltavam imensos fogos, que iluminavam caminhos, entre a fumaça e o cheiro da pólvora que os encobria. Outros cheiros característicos das festas populares também eram sentidos, como o odor dos urinóis, expostos em vários cantos da cidade, assim como os aromas dos churros, uma característica iguaria da cultura ibérica que marca presença nos momentos de celebrações.

A perda do olfato ganhou visibilidade no período da pandemia vinculada à COVID-19, ao ser incluída no repertório vinculado aos sintomas da doença. No entanto, pouco se falou do paladar, quiçá da relação entre ambos. Mas é pertinente clamar sobre esse tema à luz da cultura, pois há muito a ser explorado sobre as potencialidades da fisiologia do gosto (Savarin, 1995). Já se conferem curadorias em museus que avançam sobre vivências para tratar desse tema. Também já se veem expressões artísticas a estimularem o público a perceber o sentido do olfato nos circuitos das cidades (Khoury, 2022). Mas esse movimento ainda é tímido, e avançar sobre essa dinâmica pode ser um contributo para sensibilizar os corpos a (re)capturarem os sentidos dos aromas e suas conexões com as papilas, ousando e percebendo as suas imensas possibilidades quando passeiam pelas cidades.

Referências

Baitello Júnior, N. (2014). *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. Paulus

Brillat-Savarin, J. (1995). *A Fisiologia do Gosto*. Companhia das Letras.

Burke, P. (2004, 15 de fevereiro). Uma história cultural dos odores. *+MAIS!*. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1502200405.htm

Damásio, A. (2010). *A construção do cérebro consciente*. Temas e Debates.

Elias, N. (1989). *El processo de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.

Ferreira, J.P. (2003). *Armadilhas da memória*. Ateliê.

Khoury, K. (2022, 5 de setembro). Smell maps create new ways of exploring cities. *Spring Wise*. https://www.springwise.com/innovation/arts-entertainment/mapping-smells-in-the-urban-environment/

Lauretti, P. (2017, 25 de abril). O sentido do olfato varia conforme a história de vida da pessoa. *Jornal da Unicamp*. https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/ju/noticias/2017/04/25/o-sentido-do-olfato-varia-conforme-historia-de-vida-da-pessoa

Roim, T. P. B. (2016). *As relações socioculturais no Mercado Municipal de São Paulo: produção de tradições na formação e no reconhecimento de grupos culturais a partir da alimentação Unesp*. http://hdl.handle.net/11449/137923



Fogos e pólvora, Cynthia Luderer, 2022

Mercado e moda: estética que é poder

Teresa Lima, junho de 2022

Desloco-me à Praça à procura das cores, dos cheiros e dos costumes que a associam a um desfilar comunicacional em contínuo fluxo e refluxo. Mas deixo-me surpreender mais pelo que esconde, do que pelo que expõe.

É factual. Uns dias depois do S. João e às portas do S. Pedro, estão lá as ervas de cheiro: limonete, cidreira, manjericos, toda a profusão que antecede a secura do verão. Depois das agruras do frio, a exuberância visual e tátil do tomate coração de boi antecipa sabor e textura. Batatas novas pintalgadas a rosa, morangos tão brilhantes quanto perfeitos, na sugestão de aroma e sabor. É preciso não esquecer o mosaico de cores expostas em caixas, cestos, baldes, frascos e sacos. Inevitavelmente, os cheiros, tão fundamentais para dar identidade a um *look*, ainda que estes não sejam os elementos mais evidentes de um desfile. E a postura corporal, como nos apresentamos para oferecer um produto. Praça e moda em tudo semelhantes, na sua distinção fundadora. Não será forçado, posto isto, que se façam interpretações semióticas numa e noutra atividade, ao nível da persuasão publicitária.

Talvez por ser hora do almoço, a azáfama da compra e venda amainou. O que faz sublinhar o corpo de trabalho que cada uma destas pessoas carrega, algumas delas aproveitando a calmaria para almoçar ali mesmo, na banca enfeitada como a mais cuidada vitrine de uma boutique. Se o comércio reduziu, o trabalho não para. Ouvem-se, agora, barulhos de caixas vazias, atiradas para um canto, o carrinho da limpeza passando o chão. Há tempo para dois dedos de conversa entre vendedores. Penso,

também, no capital simbólico do espaço, onde uma modernidade forçada alberga o improviso: guarda-sóis colocados para proteger os produtos do sol. Releio Bourdieu (1996) à procura da explicação para o que aqui se presencia e chega a ser irónico, de tão premonitório. "De fato, aqueles que conseguem manter-se nas posições mais aventurosas por tempo suficiente para obter os lucros simbólicos que elas podem assegurar recrutam-se essencialmente entre os mais abastados, que têm também a vantagem de não ser obrigados a consagrar-se a tarefas secundárias para garantir sua subsistência" (Bourdieu, 1996, p. 295).

Referia o corpo de trabalho. E ele é uma revelação de mãos que apanham alfaces, braços que carregam cestos, pernas que se apressaram para a estreia do comércio: a primeira compra dita o sucesso do dia.

Ao redor da praça, o que paira? A Garrafeira do Mercado, cafés, comércio de carnes. Lá ao fundo, a torre da Igreja do Carmo, tão consonante com a Braga onde nasceu o edifício de raiz do mercado e outros que o antecederam. Agora, lá onde o conservadorismo se forjou, metamorfoseou-se a contemporaneidade. Veja-se o antigo quartel da GNR, as ripas de madeira que revestem a renovada Praça. Ainda assim, caixas atiradas para um canto continuam a ser caixas atiradas, os gritos do trabalho permanecem imperativos e urgentes, um ar condicionado reverbera uma toada gasta e carrinhos monta-cargas atestam o esforço da labuta. Se há *glamour* no mercado (e há) talvez que este resida na estética do quotidiano. Neste ponto, a experiência de circular pelo mercado, assemelha-se, em tudo, à estética da lavandaria de Saito (2017). Não estamos, é certo, perante uma obra de arte, tal como se convencionou apreendê-la e caracterizá-la. Contudo, se convocarmos o tipo de experiência realizada (os cheiros, as cores, a atração por este ou aquele produto) e as emoções que nos provocou, entramos num nível de compreensão do sentido estético, que se estende à comunidade. Tomar consciência destes valores simbólicos ritualizados em gestos banais, não só nos torna mais atentos ao outro (preferimos um vendedor que se prepara com esmero para a venda e não um acumular anónimo de produtos numa grande superfície), como nos torna mais ativos num mundo cuja finitude devemos respeitar e proteger.

Se no mercado tudo se resume a uma estética do quotidiano, na moda, há uma intencionalidade de base, que a torna mais próxima da atividade artística. Mas, começando a moda num desenho preciso e intencional, o seu uso transforma uma peça de roupa num objeto que age num contexto social (um momento, um estatuto, uma atitude), que a banaliza, mesmo quando ela se apresenta como uma forma de intervenção ritualizada. A transformação de um *look* numa estética do quotidiano consciente é, possivelmente, uma das maiores forças da moda: eu sou assim, esta é a pele que eu escolhi e não a que eu herdei, esta é a forma camaleónica que encontrei para me expressar. Seja do espaço

do terrado para a mesa de uma família ou da sofisticação criativa de um desfile para um corpo anónimo, tudo parece desaguar no quotidiano concreto das nossas vidas. O uso que lhes atribuímos é diverso e, na maior parte das vezes, inteiramente subjetivo e, sobretudo, intersubjetivo (de Almeida, 2004). Ambas as apropriações podem apoiar-se num gesto funcional (comprar um produto para consumo), mas não menorizemos o seu poder. Atentemos em Inglis: "De certa forma, o estilo é sempre uma revolta contra a conformidade percebida, um meio pelo qual uma pessoa pode dizer ao mundo à sua volta que eu sou eu, sou mais do que apenas o trabalho que faço ou o papel que desempenho. O estilo e a rebeldia estão intimamente ligados" (2005, p. 42). E, já agora, retomemos Saito: "O que devemos fazer com este poder da estética?" (2017, p. 196). Responde: "Devemos também resistir à atração das roupas, sapatos e iphones novos, com estilo e na moda e continuar com os vulgares looks obsoletos, tanto tempo quanto a sua performance funcional for satisfatória" (Saito, 2017, p. 196). Como nos vestimos contém uma intenção, mesmo que enraizada na efemeridade do dia-a-dia. Compramos, nos produtores locais, maçãs ou azeitonas embebidas em rituais comunicacionais primordiais. Tudo isso se prova, se sente e se conjuga numa ação.

Referências

Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte*. (M.L. Machado, trad.). Companhia das Letras.

de Almeida, M. V. (2004). O corpo na teoria antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, *33*, 49-66.

Inglis, D. (2005). *Culture and everyday life*. Routledge.

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



Mercado de Braga, Teresa Lima, 2022

Mapa sonoro de Monchique

Carlos Norton, novembro de 2023

Neste Mapa Sonoro de Monchique, Carlos Norton arrasta-nos para os sons cálidos de um Sul nos (des]limites. Revisitamos a Rua Direita, pousamos com o silêncio quieto e concentrado de uma escola em sala de aula e corremos no meio das mil atividades diárias que se entrecruzam nas ruas de Monchique. O (des]limite é poético: tanto se ouve o som de música erudita como das bolotas outonais em precipitação descendente.

01. Aos domingos, alguns produtores vendem produtos das suas hortas. Em tempos, toda a terra produzia. Hoje, tudo é um pouco diferente. Dados da recolha: 08/10/23; 11:28; Latitude: 37,318367; Longitude: -8,555091; Microfone: Roland CS-10em. Ouça aqui.

02. Uma vez por mês, a cada segunda sexta-feira, monta-se o mercado para vendas diversas. Se há muitos anos o mercado era de fazer inveja, hoje é um pouco mais modesto, mas continua a oferecer plantas para as hortas, animais, e roupas. Dados da recolha: 13/10/23; 08:15; Latitude: 37,318883; Longitude: -8,552209; Microfone: Roland CS-10em. Ouça aqui.

03. A Igreja Matriz de Monchique é central na vila. Construída nos séculos XV/XVI, é emblemática pelo pórtico manuelino. A gravação foi feita numa tarde de chuva, à entrada da Igreja, onde decorria um concerto de piano a 4 mãos, por Jeferson Mello e Svetlana Bakushina, inserido no festival VilaNova. Dados da recolha: 07/11/23; 16:30; Latitude: 37,318925; Longitude: -8,555773; Microfone: Roland CS-10em. Ouça aqui.



Carlos Norton, 2023

04. O Largo dos Chorões, é uma das zonas mais nobres da Vila. Sendo a mais ampla, foi logicamente aqui que aconteceram os maiores ajuntamentos. Hoje, é zona de restauração e comércio, cruzada pela principal artéria rodoviária. Dados da recolha: 15/11/23; 15:45; Latitude: 37,317917; Longitude: -8,556041; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

05. Do Mirante, vê-se e ouve-se praticamente toda a vila de Monchique. Dados da recolha: 15/11/2023; 15:55; Latitude: 37,317077; Longitude: -8,555054; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

06. Junto à paragem de autocarro, chega uma excursão de estrangeiros. O chão está repleto de folhas secas de plátano. Dados da recolha: 17/11/23; 09:50; Latitude: 37,318231; Longitude: -8,555215; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

07. O Jardim da Vila é refúgio dentro de uma vila pacata. Som gravado debaixo de uma árvore monumental. Dados da recolha: 17/11/23; 10:00; Latitude: 37,318101; Longitude: -8,554783; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

08. A água é elemento central em Monchique. No jardim da vila, a água soa por todos os cantos e recantos. Dados da recolha: 17/11/23; 10:05; Latitude: 37,317842; Longitude: -8,554779; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

09. Dentro da vila, dentro do jardim, cruzam-se elementos da urbe e do espaço rural. Dados da recolha: 17/11/23; 10:10; Latitude: 37,318137; Longitude: -8,553269; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

10. No centro da vila, o posto de correios, a galeria de St. António. As conversas, os carros que passam. Dados da recolha: 17/11/23; 10:15; Latitude: 37,319677; Longitude: -8,555421; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

11. Já não tem esse nome, mas será sempre a Rua Direita. Desde a Igreja do Senhor dos Passos, até ao Porto Fundo, pelo meio, a Câmara Municipal de Monchique. Dados da recolha: 17/11/23; 10:30; Latitude: 37,320365; Longitude: -8,555768; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

12. A Rua do Revez Quente é um outro ponto de miradouro sobre a vila. Lá em baixo os bombeiros, a escola, o mercado. Ao fundo, a Picota. Dados da recolha: 17/11/23; 10:35; Latitude: 37,319989; Longitude: -8,5554932; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

13. Na cultura algarvia, a chaminé ocupa um lugar muito peculiar. Mas nem é possível falar de uma tradicional chaminé algarvia, pois há inúmeras formas por toda a região. Monchique tem uma das mais refinadas. A chaminé de saia. Dados da recolha: 18/11/23; 09;30: Latitude: 37,316081; Longitude: -8,554441; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

14. Nem seria vila se não tivesse um campo da bola. Gravação feita no dia do 60º aniversário da Juventude Desportiva Monchiquense. Dados da recolha: 18/11/23; 09:45; Latitude: 37,321775; Longitude: -8,550657; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

15. Na ponta norte de Monchique fica a Mata Porcas. A Fonte da Mata Porcas é um lugar calmo, com água a jorrar, em frente a outra árvore monumental. Dados da recolha: 18/11/23; 10:00; Latitude: 37,323323; Longitude: -8,558392; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

16. O Convento de Nossa Senhora do Desterro foi fundado em 1631. Hoje, não tem o esplendor de outrora, mas é de visita obrigatória, nem que seja pelo caminho. Na época outonal, ouvem-se bem as bolotas a cair dos sobreiros. Dados da recolha: 18/11/23; 10:10; Latitude: 37,319916; Longitude: -8,558821; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

17. A vila de Monchique tem alguns lugares bem escondidos, com uma certa alma preservada, como é o caso da Rua do Castelo. Locais onde os moradores deixam a maior parte das vezes, a porta de casa aberta. Dados da recolha: 18/11/23; 10:25; Latitude: 37,318918; Longitude: -8,557745; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

18. Muitos dos recantos de Monchique são feitos de pequenos encontros, conversas, combinações. Sem pressas, com o correr do tempo acompanhado da água nos lavadouros. Dados da recolha: 18/11/23; 10:30; Latitude: 37,317863; Longitude: -8,558377; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

19. Junto ao Cemitério, fica a Ermida de São Sebastião. Outrora construída à entrada da povoação, hoje abraça toda a vila à sua frente. Dados da recolha: 18/11/23; 10:40; Latitude: 37,317088; Longitude: -8,556567; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

20. Construída em 1680, a Capela do Pé da Cruz era a primeira recepção a quem visitava Monchique, chegando pelo principal acesso, a estrada de Portimão. Hoje fica despercebida entre uma rotunda, bombas de gasolina, uma grande superfície e cafés. Dados da recolha: 18/11/23; 11:10; Latitude: 37,312322; Longitude: -8,555375; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

21. As moto-roçadeiras são elemento sonoro omnipresente em Monchique. Neste caso, em limpeza do recreio da escola EB1. Dados da recolha: 22/11/23; 11:15; Latitude: 37,320873; Longitude: -8,553144; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

22. A N266 cruza Monchique. A saída em direcção a norte, para o Alentejo, fica por baixo do Centro de Saúde, antigo Hospital de Monchique. O vento nas árvores, mistura-se com alguns carros e sons rurais. Dados da recolha: 22/11/23; 11:20; Latitude: 37,322305; Longitude: -8,552641; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

23. Visitar Monchique, implica visitar a Fóia, o ponto mais alto do Algarve, com 902 metros de altitude. No início da subida para a Fóia, fica o final da vila, o Bairro Azul, de onde se balança entre o alto da montanha e a vila lá em baixo. Dados da recolha: 22/11/23; 11:35; Latitude: 37,314088; Longitude: -8,558394; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

24. Aqui tudo se cruza. A estrada para Portimão, ou para a Fóia, ou de vinda ou de regresso ao centro. Supermercado, papelaria, estalagem, pastelaria, monumento aos combatentes. Tudo em movimento. Dados da recolha: 23/11/23; 11:55; 37,316064; Longitude: -8,555573; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

25. Uma zona nova da vila, S. Roque, onde a tranquilidade reina mesmo às portas de uma escola. Dados da recolha: 23/11/23; 12:10; Latitude: 37,317726; Longitude: -8,551678; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

26. Num único ponto: mercado, escola, bombeiros, piscinas municipais. Dados da recolha: 23/11/23; 12:20; Latitude: 37,319497; Longitude: -8,554363; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

27. Em tempos terá havido aqui um pelourinho. Um pequeno largo, em frente à Igreja da Misericórdia, é local pacato, merecedor de figurar em postal. Dados da recolha: 23/11/23; 12:35; Latitude: 37,319287; Longitude: -8,556197; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

28. Em tempos era possível circular de carro. Hoje é a rua mais emblemática de toda a vila. Pedonal, com escadas de pedra ao centro, alberga vários estabelecimentos, e é ponto obrigatório de passagem

e paragem. Dados da recolha: 23/11/23; 12:40; Latitude: 37,318758; Longitude: -8,556405; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

29. Já foi Rua Direita, agora é Samora Gil. Será sempre o caminho por onde as pessoas andam, conversam e combinam encontros. Dados da recolha: 23/11/23; 12:45; Latitude: 37,319703; Longitude: -8,556163; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

30. Aqui em tempos se fizeram sapatos, calçado. Depois menos, apenas arranjos, reparações. Agora, ecoam as memórias. Dados da recolha: 23/11/23; 12;50; Latitude: 37,319577; Longitude: -8,556527; Microfone: AT BP4025. Ouça aqui.

A•per•tur – instalação sonora

Ece Canli, abril de 2023

Ao capturar os sons seculares gravados em diferentes partes do seu ambiente e transpondo-os para outra geografia e temporalidade através da sua voz, Ece Canli pretende evocar um espaço liminar onde é possível uma abertura, transição e reconciliação entre passado e presente, dentro e fora, culpa e inocência, trauma e cura. É uma busca de possibilidades de criação de lugares transitórios para reimaginar a nossa consciência coletiva, justiça, corpos e futuros para além das paredes físicas e mentais.

A instalação sonora é uma composição áudio de quatro canais amplificada por quatro monitores que visam criar uma paisagem sonora imersiva, mas fragmentada.

Cada orador é a fonte de um som mnemónico diferente, ecoando fontes naturais e artificiais específicas que são partilhadas entre geografias e gerações. Diferentes elementos sonoros trazem as gravações das partes interiores e exteriores do corpo, incluindo o subsolo, água, ar e paredes, bem como a voz humana, respirações e palavras, cada uma das quais deve ser captada por geofones, hidrofones, microfones de contacto, dispositivos de escuta eletromagnética e microfones, respetivamente.

O áudio de quatro canais, com a duração de 13 minutos, foi composto por duas peças de som estereofónico. Dois dos monitores foram colocados no topo das escadas, enquanto os outros dois estavam na parte mais baixa, preparando os visitantes para subir as escadas e acompanhando-os em direção ao terraço – a luz. O som que

acompanhava o processo de passagem por este espaço, onde outrora era um local de execução e confinamento e agora de uma experiência agradável de alcançar a luz, era para desorientar os olhos do visitante para juntos repensarem "onde olhar", talvez para levar tempo neste mesmo local a contemplar que memórias estes sons de diferentes espaços e espécies evocam. Por último, mas não menos importante, foi também um convite para ouvir a pergunta meditada inserida nesta peça sonora: O que é esquecer as atrocidades que tiveram lugar uma vez "aqui e agora", se elas só são transpostas para "outro lugar" de que fazemos parte? Se tomarmos como certo que a arte e a arquitetura são transformadoras, a justiça também o será.

Mapa de Yedikule

Saber mais: A-PER-TUR: Um corredor sónico através do tempo, do espaço e da justiça

FICHEIROS AUDIO

APERTUR EXCERPT_STEREO1

APERTUR EXCERPT_STEREO2

APERTUR JOINT FILE

Suportes do viver no mundo

Maria de Jesus de Britto Leite,
abril de 2023

O que existe está aquém do que pode existir.
(Santos, 2001, p. 20)

Recentemente, lendo uma tese (Von der Weid, 2014) que estuda as capacidades perceptivas em pessoas cegas (que me levou a adotar o termo "suporte" no título deste pequeno ensaio, para me referir as nossas capacidades perceptivas), deparei-me com a narrativa clarividente da jornalista Joana Belarmino de Souza, Professora do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba. Uma narrativa que parece ser sobre sua própria infância. Joana relata a descoberta feita por uma menina cega de sete anos que, mesmo familiarizada com o quintal de sua casa, um dia esbarra em uma pedra conhecida e se machuca. É sob o impacto dessa experiência dolorosa que a menina percebe que não vê o mundo do modo como os não-cegos veem, e, passado algum tempo, se questiona: se não vejo como os outros, "o que vê a cegueira?". Para ela, sua cegueira sempre lhe tinha garantido um modo próprio de ver o mundo:

> Dentro da sua cegueira, (a menina) compreendeu que sempre vira com o corpo inteiro. Via com os pés, que lhe indicavam as mudanças de solo; via com as mãos, com a face; via por todos os poros do seu corpo e continuava vendo todo um espetáculo interior que habitava o seu íntimo, a sua mente, e dialogava com o mundo exterior de um modo próprio, o seu modo de 'ver'. Percebeu como a experiência da cegueira acha-se ela própria 'imunda' de visão, e as tantas vezes em

> vezes em que tivera vergonha disso, as tantas vezes em que negaceara essa visão olfativa, auditiva, todos os 'órgãos de ver', espalhados por seu corpo a fora e que lhe tinham sido revelados pela lição das pedras" (Berlamino, 2000).

As ciências e as literaturas têm fartos relatos sobre como as pessoas superam dificuldades sensitivas, sobre como o organismo humano é integrado e capaz de se reorganizar a cada experiencia nova. E parece que estas dificuldades são desafiadoras não só para nós e nossa consciência, mas para o nosso próprio funcionamento cerebral. Alain Berthoz (2005) diz que nosso cérebro tem necessidade de regularidade, surpresa e movimento e que a surpresa é sempre um desafio para o cérebro e para nós mesmos. Tudo isso há tempos me deixa inquieta a respeito de nossas capacidades perceptivas, mas, sobretudo, sobre qual o futuro do ser humano, num contexto de diminuição das estimulações sensíveis, na vida cotidiana atual, e de risco, por isso mesmo, de desumanização dos seres humanos.

Sentimento de mundo, hoje

A vida atual – tão excessivamente pragmática! – tende a nos fazer esquecer a potência de nosso corpo em sua capacidade de interagir com o mundo... Afastamo-nos de tantas capacidades conseguidas no curso da Evolução e que são nossos suportes de habitar o mundo, que muitas delas começam a esvanecer, em nós: ver e ouvir com os pés, escutar o que dizem nossos poros quando se dilatam, se fecham... dar tempo aos olhos para registrar os tantos matizes de cores, luzes, sombras, com os quais a natureza nos presenteia; viajar através de odores evocados, aprender com o vento... O pior é que com esse distanciamento daquilo que estimula nossos sentidos, é nossa consciência de *sermos-num-mundo com os outros*, que também se torna fugidia. Isso, apesar de Anne Cauquelin dizer que construímos paisagem a cada esquina dobrada e de Merleau-Ponty falar que, com os nossos gestos, construímos uma mediação com o mundo (2008).

A Ciência, com Damásio (2017) e as Filosofias de Bergson (1999) e de Espinosa (1983), ensinam que, se não tivéssemos adquirido a capacidade do sentimento, muito provavelmente não teríamos evoluído como seres humanos. E certamente, sem essa capacidade, o ser humano jamais teria criado as melodias. Afinal, as melodias é que são vitais. Jamais criaríamos um jardim, ou um lugar de encontros em uma cidade. Nem seríamos capazes de nos reconhecer a nós mesmos como seres de existência. Não existiriam as ricas culturas que a História da Humanidade registra. É justamente Damásio (2004), apoiado em Espinosa, que

relaciona a homeostase, essa capacidade orgânica de preservação da vida, com a estrutura biológica dos afetos, com o sentimento.

Mas, em cidades cada dia mais iguais, povoadas de pessoas cujos comportamentos são também cada vez mais iguais; habitando equipamentos que nos escondem da vida e consequentemente negam a experiência no mundo; seguimos preferindo ser guiados (quase sem nossos corpos!), por qualquer comunicado que prometa vida prática, comodidade, rapidez, ganho de tempo. E não nos damos conta de que essa mesma vida prática e homogênea nos rouba justamente aquilo que estimula nossos sentidos, esses captores de mundo: o experienciar.

Esse modo homogêneo de ser nega que já sabemos o tanto que somos enredados na trama que garante o suporte para vivermos, para habitar o mundo. Esconde-nos o risco que reside em cada adormecimento de nossas capacidades sensíveis, levando-nos a arriscarmos de perder o todo de nós mesmos. Afinal, só uma imaginação artista, como a de Calvino (2011), consegue conceber que alguém como o seu personagem, o Visconde de Medrado, pudesse ser partido ao meio e seguir vivendo, se movendo no mundo. No entanto, o mundo se apresenta tão rico de estimulações sensíveis, tão radical para nossa existência, que o contrário deveria ser inimaginado. O filósofo italiano Roberto Casati diz que "a nossa visão é tão envolvida de claro-escuro que se nos apresentasse de um golpe, um mundo sem sombra, ele nos pareceria sem espessura, sem substância" (2000, p. 9).

Captores do mundo e senso comum

Por que, deliberadamente, diminuímos a parceria entre alma e corpo, nos tornando criaturas apenas mentais, se, por exemplo, o mover-se no mundo acontece porque adquirimos no curso da Evolução, o senso do movimento, que, inclusive, reúne a maioria dos nossos outros sensos? É verdade que poucos ainda se dão conta deste sentido, e muitos acham que se trata apenas de um maquinário com feedback: mova-se, perna! Mas não é simples assim. Segundo o prof. Berthoz (1997), com o senso do movimento atrelado ao senso auditivo, à visão e à propriocepção, o cérebro trabalha se antecipando, reconstituindo os movimentos do corpo e do ambiente, e usa a capacidade da memória para prever as consequências de uma ação, regulando-a e ao mesmo tempo estudando o movimento imaginado, pensando no futuro. E a propriocepção, esse senso que nos faz ter certeza de que somos nós mesmos existindo em um determinado lugar, ainda precisa do senso do tato, para que o ser humano se sinta ancorado em um mundo. Então, por que não deixamos nosso tato falar? Se, segundo Mattens (2009), Husserl já dizia que o tato, muito mais do que se vincular ao senso visual, seu compromisso é com o sentir. Se a pele é o nosso maior órgão, e em nada imediato,

como as vezes parece imediata a visão, porque arriscamos perder algo que demorou tantos milênios para se concretizar, como a plasticidade do cérebro que garante aos cegos verem o mundo e aos surdos escutá-lo?

O que pode garantir que nos mantenhamos sensíveis? Um caminho talvez seja destinar tempo e lugar aos afetos, à imaginação, às minúcias da vida, deixar fluir nossas impressões perceptivas, como praticam os artistas, já que a capacidade de nos afetarmos garantiu a sobrevivência dos humanos, como nos faz ver Damásio (2017).

Como Joelson Gomes e Dantas Suassuna (2011), talvez valha a pena seguir buscando na Arte uma provocação concreta à nossa capacidade de afetação, como na pintura de André Derain, e no paisagismo de Marco Navarra. André Derain, segundo Andy Pankhurst e Lucinda Hawksley (2015), em sua pintura *Barcos no Porto de Collioure*, de 1905, "impressionado com a luz na Costa de Collioure, imprimiu em sua arte o que viu e sentiu (...): pintou uma praia vermelha para exprimir o calor e o brilho do sol, rejeitando o senso comum de uma praia amarela" (p. 25). Já o arquiteto Marco Navarra (2001), com seus colaboradores, imprimiu na paisagem real de um parque, o Parque Linear entre Caltagirone e Piazza Armerina, também na Itália, o mesmo sentimento de brilho e de presença do sol, aplicando um piso vermelho a uma via e realçando-a na paisagem.

Pode até parecer uma utopia, imaginar que a vida cotidiana se torne amanhã, mais importante do que os ganhos materiais, em um mundo onde importa o capital, e não os seres vivos. Mas, e se, como nos ensina Boaventura de Souza Santos, "Utopia" significar "a exploração, através da imaginação de novas possibilidades humanas e novas formas de vontade, só porque existe, em nome de algo radicalmente melhor, pelo que vale a pena lutar e que a humanidade tem direito"? (1995, p. 332).

Referências

Bergson, H. (1999). *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. Martins Fontes.

Berlarmino, J. (2000). O que vê a cegueira. *Benjamin Constant*. http://antigo.ibc.gov.br/images/conteudo/revistas/benjamin_constant/2000/edicao-16-agosto/Nossos_Meios_RBC_RevAgo2000_RELATO.pdf

Berthoz, A., & Recht, R. (2005). *Les espaces de l'homme: Symposium annuel*. Odile Jacob.

Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Odile Jacob.

Calvino, I. (2011). *O visconde partido ao meio*. Editora Companhia das Letras.

Casati, R. (2000). *La scoperta dell'ombra: da Platone a Galileo: la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*. Mondadori.

Cauquelin, A. (2008). *A invenção da paisagem*. Martins Fontes.

Merleau-Ponty, M. (2006). *Fenomenologia da Percepção*. Martins Fontes.

Damásio, A. (2017). *L'Ordre étrange des choses. Lá vie, les sentiments, et lá fabrique de la culture*. Odile Jaboc.

Damásio, A. (2004). *Em busca de Espinosa. Prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Companhia das Letras.

Espinosa, B. (1983). *Ética*. Abril Cultural, Coleção Os Pensadores.

Gomes, J. & Dantas Suassuna, M. (2011). *Olaria Ocre*. Funcultura.

Pankhurst, A. & Hawksley, L. (2015). *Quando a Arte é genial. 80 obras-primas em Detalhes*. Gustavo Gili.

Mattens, Filip. (2009) Perception, Body, and the Sense of Touch: Phenomenology and philosophy of mind. *Husserl Studies, 25*(2), 97-120. https://doi.org/10.1007/s10743-009-9054-x

Navarro, Marco. (2006) Parque lineal entre Caltagirone y Piazza Armerina. *Revista Paisea de Paisajismo. Periferia* #011, pp. 18-21.

Santos, B. d. S., Brandão, G. M., & Vianna, L. J. W. (2001). Por que pensar? *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, 11-42. https://www.scielo.br/j/ln/a/CLwxcMF6Kq6Rzc9h74xt98t/?lang=pt#

Santos, B. S. (1999). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Cortez.

Von Der Weid, O. (2014). *Visual é só um dos suportes do de do sonho* (Tese de Doutoramento, não publicada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

Londres: o "castigo" do riso das meninas paquistanesas

Abílio Almeida, abril de 2023

Estudar o riso enquanto gratificação emocional despertou em mim uma atenção muito particular para com o fenómeno no quotidiano. O que partilharei de seguida é apenas uma das muitas coisas de que me apercebi, achei interessante e registei numa espécie de "diário de bordo", que tenho vindo a completar nestes últimos anos. Alguns relatos são recentes, outros nem tanto, mas todos eles de algum modo marcaram-me e, por isso, tenho ultimamente tentado (re)visitá-los com outro olhar. O que vou contar passou-se nas primeiras semanas de 2023.

Não sei se pela minha cabeça a perambular de um lado para outro, enquanto passava uns segundos pelo sono e acordava meio sobressaltado, pelo meu cabelo totalmente desmazelado ou pelo meu cachecol verde (do Sporting) enrolado até aos olhos, a certa altura, em Londres, um grupo de meninas (que mais tarde descobri que eram paquistanesas) começou a rir-se de mim no autocarro. Não era para mim. Era mesmo de mim. No início, tenho de admitir, fiquei um pouco aborrecido, e até fiz cara de mau. Algo que resultou prontamente, pois pararam logo de rir. Todavia, não muito tempo depois, caiu em mim um remorso imenso pelo que tinha feito. O riso é delas e devem usá-lo como e com quem quiserem, pensei. Para além disso, o riso é uma coisa muito íntima, que de alguma forma edifica a relação daqueles que o partilham. Como pude pensar que tinha o direito de o parar? Como pude ser tão injusto e cruel? Fiquei muito irritado e incomodado com o que tinha feito. Precisava fazer alguma coisa! No meio de uma avalanche de ideias, decidi então começar a fazer "caretas". Resultou! Voltaram a rir-se de mim, e

desta vez posso dizer que o fizeram com mais vontade e intensidade ainda. Que alívio!

Tenho um apego muito particular por uma parte da teoria de Henri Bergson (1993), a qual refere que o riso é como que um "castigo" da sociedade para com aqueles que de algum modo estão a achar-se acima dos outros, ou seja, acima das leis e da mecânica social (pelo que dizem ou fazem). O riso é, nesse entender, como que uma buzina social, um alerta, dos outros para nós, de fora para dentro, do "nós" para o "eu". Ignorar esses risos é, assim, ignorar uma boa oportunidade para refletir sobre nosso lugar na sociedade e em que ponto estamos a merecer ser por ela ajustados, castigados, ajudados.

Nunca tinha parado para pensar nas minhas figuras. Mas aquelas crianças, de algum modo, ajudaram-me. No olhar de Henri Bergson (1993) foram como que usadas pela sociedade para me chamarem à atenção, para me porem no sítio, para me acordarem, para me dizerem, se fosse possível traduzir, algo como: "acorda, estás em sociedade e é como ser social que te deves comportar". Castigaram-me, evidentemente no sentido menos maléfico da palavra, mas muito merecidamente.

Henri Bergson (1993) vê no riso uma coisa muito interessante: uma chamada de atenção que nos lembra que somos humanos, e que não é como deuses, nem como obras de arte, mas como humanos que nos devemos comportar. Alguém que se "arma em fino", normalmente, tem do resto da sociedade uma buzina, um castigo, que, pode no olhar bergsoniano, ser feito através do riso dos outros. Muitos outros autores defendem uma ideia parecida com esta, como Norbert Elias (1994) e Friedrich Nietzsche (2000), ainda que cada um o fundamente ao sei jeito.

Eu, de algum modo, "armei-me em fino", desrespeitei algumas leis sociais, ainda que inconscientemente. Pensei, talvez, que não seria notado no meio de uma cidade tão aberta. Mas enganei-me. Fui apanhado! Essa buzina tocou. Era uma questão de tempo, acho eu. O corpo social usou aquelas crianças, mas com o tempo teria usado outras pessoas para se rirem de mim. Para me dizerem: "acorda!". Não posso deixar de pensar que podia ter parado essa buzina por alimentar nessas crianças o medo. Não o fiz. Ou fiz. Mas, felizmente, fui a tempo de remediar. Fui a tempo de acordar, nos dois sentidos...

Referências

Bergson, H. (1993). *O riso: ensaio sobre o significado do cómico* (G. d. Castilho, Trans. 2.ª ed.). Guimarães Editores.

Elias, N. (1994). *O processo civilizador: uma história dos costumes* (R. Jungmann, Trans. Vol. 1). Jorge Zahar Editor.

Nietzsche, F. (2000). *A gaia ciência* (A. Margarido, Trans. 6.ª ed.). Guimarães Editores.

Contributos e Agradecimentos

Abílio Almeida é um cientista social português, investigador na Universidade do Minho (CECS) e membro do conselho editorial do Journal Humanities and Social Sciences Communications, do grupo Springer Nature. Entre outros trabalhos científicos, é autor do livro A Cultural History of Laughter, distribuído globalmente pela Routledge.
e-mail: abiliogomesalmeida@gmail.com

Anabela Carvalho é Professora Associada no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho. A sua investigação centra-se nos domínios da comunicação e ambiente, comunicação e ciência, e comunicação e envolvimento politico, com particular incidência no tema das alterações climáticas. As suas publicações incluem Communicating Climate Change: Discourses, Mediations and Perceptions (2008), Citizen Voices: Enacting Public Participation in Science and Environment Communication (with L. Phillips and J. Doyle; 2012), Climate Change Politics: Communication and Public Engagement (with T.R. Peterson; 2012). Até abril de 2021, foi Directora do Doutoramento FCT em Estudos de Comunicação: Tecnologia, Cultura e Sociedade.
e-mail: carvalho@ics.uminho.pt

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

Christian Baes é representado em Portugal pela Zet Gallery.
Licenciado em Produção Audiovisual pela Unijorge-BA Brasil, fotógrafo e criativo brasileiro, especializado em séries autorais, surge na contemporaneidade com um trabalho que denota uma observação sensível do cotidiano. Nas sua narrativas visuais, percebem-se características de um fotojornalista embrenhado na aura dos espaços que percorre, capturando-os, à semelhança de Atget, com uma ambiguidade cinematográfica, carregadas de silêncios, ação e magnetismo.
e-mail: cgbaes@gmail.com

Cíntia Sanmartin Fernandes Doutora em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina, Pós-doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales et Université Paul Valéry Montpellier 3 (Programa Pesquisador Visitante CAPES-PRINT) e pesquisadora PROCIENCIA (UERJ). Professora Adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde também coordena o Grupo de Pesquisa Comunicação, Arte e Cidade (CAC-CNPq). Autora dos seguintes livros: Cidades Musicais (Editora Sulina, 2018), Música nas ruas do Rio de Janeiro (Editora Intercom, 2014), Sociabilidade, Comunicação e Política (Editora E-Papers, 2009).
e-mail: cintia@lagoadaconceicao.com

Cristina Pratas Cruzeiro é investigadora auxiliar no Instituto de História da Arte, NOVA FCSH. Concluiu o Doutoramento em 2014 na Especialidade de Ciências da Arte (Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa) e entre 2017 e 2022 desenvolveu o projeto de Pós-Doutoramento intitulado Colaboração e Colisão: Intervenção pública e política da arte, no Instituto de História da Arte, NOVA FCSH. O Doutoramento e o Pós-Doutoramento foram financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT). Entre 2008 e 2018 foi professora convidada na Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. A sua investigação centra-se na relação das práticas artísticas com a sociedade, com especial enfoque para a articulação com a política, tendo várias publicações nacionais e estrangeiras sobre o tema.
e-mail: cristinacruzeiro@gmail.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

Ece Canlı é investigadora, artista e música. A sua pesquisa centra-se nas políticas do corpo, género, sexualidade e (des)colonialismo, e envolve técnicas estendidas de voz, performance e texto como forma de explorar os limites e possibilidades do corpo sonoro a fim de re-articular narrativas marginais. É membro fundador do coletivo de investigação Decolonising Design Group e actualmente investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho (CECS), onde pesquisa as condições e implicações do 'encarceramento queer' do ponto de vista da materialidade – corpo, design, arquitectura e tecnologias emergentes.
e-mail: ececanli@ics.uminho.pt

Evripides Zantides Professor de Comunicação Gráfica e Visual no

Departamento de Multimídias e Artes Gráficas da Universidade de Tecnologia do Chipre. Suas atividades profissionais incluem a apresentação de trabalhos de pesquisa em várias revistas e conferências internacionais sobre semiótica, educação em design gráfico, tipografia e comunicação visual. Tem participado, com trabalhos destacados, em bienais de arte e de design gráfico e outras exposições internacionais. Também está envolvido como revisor em revistas científicas, em comitês educacionais, de conferências e de avaliação de arte e design. É delegado na Associação Tipográfica Internacional (ATypI), bem como na Associação Internacional de Estudos Semióticos (IASS-AIS). É fundador e diretor do Laboratório de Semiótica e Comunicação Visual da Universidade de Tecnologia do Chipre (www.svclab.com).
e-mail: evripides.zantides@cut.ac.cy

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

Francisco Mesquita Docente na Universidade Fernando Pessoa, nas áreas da Publicidade, Design, Criatividade e Inovação. Pós-doutorado pela Escola de Comunicações e Arte, da Universidade de São Paulo; Doutor e Mestre pela Universidade do Minho e Licenciado pela Universidade Fernando Pessoa. Para além da docência, tem desenvolvido um percurso dedicado à Publicidade, ao Design Gráfico e às Artes Plásticas, cruzando várias áreas, entre elas o design, a poesia e "pigmentos inteligentes". Recentemente, estendeu a sua atividade à edição livreira. 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

Isabel Marcos é arquiteta e semioticista. Doutorou-se em Semiótica (1996) pela Aarhus University (Dinamarca), assim como também doutorou-se em Ciências da Comunicação (2000) pela Universidade NOVA de Lisboa (Portugal). Suas principais publicações são Semiotics of space | Spaces of Semiotics (2021); Espace, sémiotique et cognition (2014); La sémiotique de l'espace-temps face à l'accélération de l'histoire (2013), Dynamiques de la ville. Essais de sémiotique de l'espace (2007). Dentre seus trabalhos, é autora de artigos, capítulos de livros, artigos/documentos de conferências e é editora-convidada de edições internacionais, tais como Degrés (Spatial Semiotics) e Aracne (Visual Semiotics). Isabel é Vice-Presidente da International Association for Visual Semiotics (IAVS) e membro do Comitê Executivo da World Association of Semiotics (IASS) – Representante Nacional de Portugal.
e-mail: significantdesign.im@gmail.com

Julieta Leite é Arquiteta Urbanista pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Brasil (2003) e Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – FAU, Portugal (2001); doutora em Sociologia pela Université René Descartes, Sorbonne (2010); e mestre em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (2006). Atualmente é professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE, membro do NusArq – Núcleo de Estudos da Subjetividade na Arquitetura, e pesquisadora associada ao Gerphau – Groupe d'Études et de Recherches Philosophie, Architecture, Urbain. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo e tem pesquisado sobre os seguintes temas: Espaço público, Paisagem, Imaginário e Usos Sociais das Tecnologias Digitais no Espaço Urbano.
e-mail: julietaleite@gmail.com

Luís Fernandes é psicólogo e etnógrafo, professor na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto. Natural do Porto, vive em Gaia. Especialista no campo da marginalidade e desvi-ância urbanas, nos últimos anos tem desenvolvido interesse na área da corporalidade e dedicado atenção à complementaridade entre as escritas literária e das ciências psicológicas. Com o pseudónimo de João Habitualmente publica em vários géneros, do diário ao conto, da microficção à poesia.
e-mail: jhabitualmente@gmail.com

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

sidade Federal do Rio Grande do Sul.
e-mail: madeleine.muller@gmail.com

Maria de Jesus de Britto Leite Professora do Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo e do Curso de Pós-graduação em Desenvolvimento urbano da UFPE. Pesquisadora do LIARQ. Coordenadora do Centro de Estudos Avançados da UFPE.
e-mail: maria.bleite@ufpe.br

Maria Helena Trindade Ex-responsável pela Gestão de Coleções do Museu Nogueira da Silva, Braga.
e-mail: mh.ca.tri@gmail.com

Marília Farias Arquiteta e urbanista pela UFPE (2017) e mestra em Desenvolvimento Urbano pela UFPE (2022). Realizou mobilidade estudantil na Universidade Técnica de Lisboa - UTL (2012-2013), e na Leeds Beckett University (2015-2016) pelo programa da CAPES: Ciência sem Fronteiras. Investiga os temas da percepção do espaço, das ambiências e atmosferas urbanas, e do caminhar fotográfico enquanto prática de experiência do espaço arquitetônico. Atua ainda como fotógrafa de arquitetura e cidade, e é integrante do LiArq (UFPE) - Laboratório Interdisciplinar de Arquitetura: estudos e pesquisas em psicanálise, fenomenologia e imaginários.
e-mail: mariliacavalcanti.f@gmail.com

Micaela Altamirano Educadora de arte e articuladora cultural, doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP em cotutela com Estudos Culturais pela Universidade do Minho. A pixação de São Paulo foi tema de sua dissertação de mestrado, premiada como melhor do ano de 2019 pela COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, no Brasil. Desde 2017 colabora com o coletivo ArdePixo, dedicado a projetos que fomentam a conscientização sobre o a cena do pixo paulistano.
e-mail: micaela.alt@gmail.com

Ole Möystad é Professor Titular na NTNU (www.ntnu.edu/metamorphosis) desde 2012. Durante o período de 2011 a 2015, chefiou o escritório do corpo docente da Xi'an University of Architecture and Technology em Xi'an (www.xauat.edu.cn), onde fundou o Sino-Norwegian Architecture Forum (www.SNAForum.com). Desde 2015, iniciou e lidera o Urban Trigger Group no centro de pesquisa Metamorphosis da NTNU. Seu interesse de pesquisa, estabelecido inicialmente em seu doutorado, diz respeito à cidade concebida e construída como um (eco-)sistema inteligente. Seu foco principal sempre foi entender o ambiente construído não apenas em termos de tijolos e argamassa, mas sim em termos de como o moldamos (da iniciação e conceito até a construção e uso) e como ele nos molda.
e-mail: ole.moystad@ntnu.no

Pedro Eduardo Oliveira 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

Rossana Pinho Ribeiro é arquiteta e artista multidisciplinar desde 2013 quando concluiu a sua formação na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto com a dissertação de mestrado intitulada "Do It Yourself: Habitar o 3º Milénio. Modelos habitacionais auto-projectados e autoconstruídos." Em 2021 termina o Mestrado em Artes Cénicas, com especialização em Cenografia na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto, com o projecto "As cidades impossíveis: cenografia e(m) espaço público. Espacialidades do comum entre o real e a ficção". Cofundadora do coletivo Suspeito, que explora as relações de interdependência entre obra, recetor e espaço, com produção regular desde 2016. Com um percurso pessoal situado na intersecção entre arquitectura, cenografia, instalação e performance, denota uma tendência para as questões do urbano e da paisagem, muitas vezes revestindo obras e público de um cariz móbil ou nómada, abordando a criação com uma perspectiva assente nas características particulares do lugar e da população em foco.
e-mail: rossanapinhoribeiro@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

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. 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

As editoras agradecem a colaboração das autoras e dos autores dos textos que integram este livro, bem como à Teresa Lima, Marize Figueira e Lucas Novais, bolseiros da Passeio, pelo trabalho de formatação gráfica da obra.



CECS
centro de estudos
de comunicação
e sociedade
PUBLICAÇÃO



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia