

# CULTURAS PARTILHADAS, PATRIMÓNIO PARTILHADO, RESPONSABILIDADE PARTILHADA

COORD. CLARA SARMENTO, COM  
BEATRIZ PINTO E ISABEL RICARDO

---

Centro de Estudos Interculturais,  
ISCAP-P.PORTO, 2020



**P.PORTO**  
ISCAP

## **Culturas Partilhadas, Património Partilhado, Responsabilidade Partilhada**

ISBN: 978-989-97851-6-8

Porto: Centro de Estudos Interculturais, 2020

Edição do Centro de Estudos Interculturais (CEI) do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Politécnico do Porto (ISCAP-P.PORTO)

Coordenação:

Clara Sarmento, com Beatriz Pinto e Isabel Ricardo

Centro de Estudos Interculturais

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto,

Gabinete 333

Rua Jaime Lopes Amorim, s/n

4465-004 S. Mamede Infesta

Portugal

Tel: +351 22 905 00 00

Website: [www.iscap.ipp.pt/cei](http://www.iscap.ipp.pt/cei)

Email: [cei@iscap.ipp.pt](mailto:cei@iscap.ipp.pt)

Facebook: Centro de Estudos Interculturais

Twitter: ISCAPCEI

Instagram: [cei\\_estudosinterculturais](https://www.instagram.com/cei_estudosinterculturais)

YouTube: CEI ISCAP

# ÍNDICE

ÍNDICE DE IMAGENS .....	v
INTRODUÇÃO .....	ix
CAPÍTULO UM .....	15
O Projeto StreetArtCEI: Rotas de Graffiti e Street Art no Porto e Norte de Portugal	
Clara Sarmento	
CAPÍTULO DOIS .....	42
Iconografia Paisagística do Confinamento: A Mata do Bussaco [Responsabilidade Estética Partilhada]	
Maria de Fátima Lambert	
CAPÍTULO TRÊS .....	77
Os Labirintos Urbanos do Projeto StreetArtCEI	
Isabel Ricardo & Luísa Silva	
CAPÍTULO QUATRO .....	85
Arte Pública, Património Partilhado: Resultados de um Projeto Pedagógico entre o Iscap, o MIEC e a Google Arts & Culture	
Sara Pascoal, Laura Tallone & Marco Furtado	
CAPÍTULO CINCO .....	102
O Projeto StreetMusicCEI: Rotas de Música de Rua, Revitalização Urbana e Gestão do Espaço Público no Porto	
Gisela Hasparyk Miranda	
CAPÍTULO SEIS .....	121
As Artes de Rua – do Graffiti à(s) Arte(s) Urbana(s)	
Pedro Furão	

CAPÍTULO SETE .....	129
Património Literário e Experiências Estético-Cognitivas em Torno de Pandemias Ficcionalis em Língua Inglesa	
Rogério Miguel Puga	
CAPÍTULO OITO .....	155
Tradución, Esoxénese e Patrimonio	
Anxo Fernández Ocampo	
COLABORADORES .....	170

# ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1: Rota de S. Mamede de Infesta / Leça do Balio – Rua da Lionesa. ....	22
Figura 2: Trabalhos de street art na cidade do Porto, 2019 e 2020..	25
Figura 3: Trabalhos de street art na cidade do Porto, 2019 e 2020..	28
Figura 4: Página inicial do website do projeto StreetArtCEI. ....	28
Figura 5: Rota de São Bento, Porto – Mapa e POI “Rua da Madeira”. ....	30
Figura 6: Rota do Marquês, Porto – Mapa e POIs “Rua da Fábrica Social” e “Rua das Carvalheiras”. ....	31
Figura 7: Rota da Senhora da Hora, Grande Porto, POI “Rua Augusto Fuschni” e Rota de São Mamede de Infesta/Leça do Balio, Grande Porto, POI “Rua Padre Costa”. ....	31
Figura 8: Rota de Vila do Conde, Grande Porto – Mapa e POI “Mercado Municipal”. ....	32
Figura 9: Rota do autor Hazul – POIs “Miradouro da Vitória” e “Rua das Fontainhas”. ....	32
Figura 10: Rota da autora Rafi – POIs “Silo Auto” e “Escola Estádio do Mar”. ....	33
Figura 11: Trabalhos de street art na cidade do Porto, 2019 e 2020. ....	36
Figura 12: Fotografia MFL, agosto 2017. ....	42
Figura 13: “Vista Geral da Matta” in Cardozo Gonçalves, No Bussaco (Historia, Paysagem e descrições). ....	49
Figura 14: Fotografia MFL, agosto 2017. ....	55
Figura 15: Fotografia MFL, agosto 2017. ....	57
Figura 16: Mapa, Fundação Mata do Bussaco in <a href="http://www.fmb.pt/templates/matabussaco/mapa_fmb/mapa.html">http://www.fmb.pt/templates/matabussaco/mapa_fmb/mapa.html</a> . ....	58
Figura 17: in Augusto Simões de Castro, Guia Histórico do Viajante ao Bussaco, página 31. ....	60
Figura 18: in Augusto Simões de Castro, Guia Histórico do Viajante ao Bussaco, página 32. ....	61

Figura 19: Ilustração “Fonte Fria” in Cardozo Gonçalves, Bussaco antigo.....	63
Figura 20: Fragmento de página com descrição das "Ermidas" in Cardozo Gonçalves, Bussaco antigo. ....	63
Figura 21: Fotografia MFL, agosto 2017. ....	65
Figura 22: Porta das Lapas in Augusto Simões de Castro, Guia Histórico do Viajante ao Bussaco.....	66
Figura 23: Porta da Rainha in Augusto Simões de Castro, Guia Histórico do Viajante ao Bussaco.....	67
Figura 24: Fotografia MFL, agosto 2017. ....	68
Figura 25: Ilustração “A Avenida do Mosteiro” in Augusto Simões de Castro, Guia Histórico do Viajante ao Bussaco.....	70
Figura 26: Fotografia MFL, agosto 2017. ....	71
Figura 27: Fotografia MFL, agosto 2017. ....	72
Figura 28: Fotografia MFL, agosto 2017. ....	73
Figura 29 - Rota do Bolhão - Travessa de São Marcos. Foto Luísa Silva, janeiro 2020.....	78
Figura 30: Rota de São Bento - Rua da Restauração. Foto Luísa Silva, janeiro 2020.....	78
Figura 31: Rota do Bolhão – Passeio das Fontainhas. Foto Luísa Silva, junho 2018.....	79
Figura 32: Rota de S. Mamede de Infesta / Leça do Balio – Mural da Lionesa. Foto Luísa Silva, julho 2018.....	80
Figura 33: Rota de Matosinhos – Rua Dr. Fernando Aroso. Foto Isabel Ricardo, julho 2019.....	81
Figura 34: Rota de Vila do Conde - Mural da Seca do Bacalhau. Foto Luísa Silva, outubro 2017. ....	81
Figura 35: Rota de Aveiro – Cais do Alboi. Foto Isabel Ricardo, outubro 2018.....	82
Figura 36: Número total de visualizações (de out. 2019 a jan. 2020). ....	90
Figura 37: Visualizações por item (out. 19). ....	91
Figura 38: Visualizações por item (nov. 19). ....	92

Figura 39: Visualizações por item (dez. 19).....	93
Figura 40: Visualizações por item (jan. 20). ....	93
Figura 41: Número total de visitantes.....	94
Figura 42: Número de visitantes por país – out. 2019.....	95
Figura 43: Número de visitantes por país – nov. 2019.....	95
Figura 44: Área geográfica – out. 2019.....	96
Figura 45: Área geográfica – nov. 2019.....	96
Figura 46: Número de visitantes por país – dez. 2019. ....	97
Figura 47: Número de visitantes por país – jan. 2020. ....	97
Figura 48: Número de visitantes por país.....	98
Figura 49: Rota de Street Music no Porto. ....	108
Figura 50: Caracterização POI Ponte D. Luís. ....	108
Figura 51: Caracterização das Performances, Porto – Instrumentos musicais.....	109
Figura 52: Caracterização das Performances, Porto – Estilos Musicais.....	110
Figura 53: Caracterização das Performances, Porto – Acústico/Amplificado.....	111
Figura 54: Caracterização das Performances, Porto – Solo/Grupo. .....	111
Figura 55: Caracterização das Performances, Porto – Cover/Original/Versão. ....	112
Figura 56: Caracterização das Performances, Porto – Instrumental/Instrumental e Voz/Voz. ....	112
Figura 57: Caracterização das Performances, Porto – Horários....	113
Figura 58: dinâmica centrípeta. 58a: actividade primaria. 58b: actividade secundaria.....	159
Figura 59: dinâmica centrífuga. 59a: arrefriamento de modelos e objectos do núcleo drenados cara a periferia. 59b: arrefriamento e retorno para o núcleo baixo a forma de innovações.....	160
Figura 60: adopção dun modelo foráneo. 60a: adquisición do modelo filtrado pola masa. 60b: penetración directa de modelo foráneo.....	161

Figura 61: Obelisco de Teodosio (61a, 61b e 61c), praza de Sultanahmet (Istanbul). Fotografías do autor (15 de marzo de 2004). .....	163
Figura 62: Obelisco da praza da Concordia (París) (62a e 62b). Fotografías do autor (22 de xaneiro de 2016).....	164
Figura 63: Cruceiro do parque de Herăstrău (Bucarest) (63a, 63b, 63c, 63d e 63e). Fotografías do autor (12 de maio de 2008). ....	165
Figura 64: Diapositiva anónima. Istanbul. Circa 1970. Colección do autor. ....	167



# INTRODUÇÃO

Os trabalhos publicados neste volume resultam da Conferência Digital “Culturas Partilhadas, Património Partilhado, Responsabilidade Partilhada” organizada pelo Centro de Estudos Interculturais (CEI) do ISCAP-P.PORTO, no âmbito do Dia Internacional dos Monumentos e Sítios 2020, a convite da Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC), em colaboração com o International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) Portugal, e realizada a 17 de Abril de 2020. A gravação da conferência encontra-se acessível no [canal de YouTube do CEI](#).

Quando o CEI deu início à organização desta conferência, estava longe de imaginar que a responsabilidade partilhada do título iria ter um alcance e um significado que em muito ultrapassaria a habitual responsabilidade de partilhar a investigação sobre cultura e património realizada pelos investigadores do Centro. Cerca de um mês antes da data agendada para a conferência, o país e o mundo entraram em confinamento devido à pandemia do novo coronavírus e as instalações do P.PORTO encerraram, em resposta às medidas de contingência que a todos afetaram. A investigação e o ensino passaram a fazer-se à distância, através dos meios digitais. Foi nessa conjuntura de incerteza, durante um percurso que se construíra, desconstruíra e reconstruía diariamente, sem mapa nem inventário, que a responsabilidade da partilha emergiu com novos contornos. Unanimemente recusada a hipótese de adiar ou cancelar a conferência, o formato digital impôs-se como única solução viável, não só enquanto garantia de realização do evento, mas também enquanto forma de incentivar público e participantes a prosseguir o seu trabalho à distância, a manter vivo o diálogo e o objetivo comum da partilha do conhecimento. No contexto da pandemia e do confinamento, o valor da comunicação entre diferentes formas de estudar e viver a cultura ganhou um novo impacto.

Ao mesmo tempo, multiplicavam-se os exemplos de dedicação e trabalho por parte de alunos de licenciatura e mestrado no decurso das aulas à distância, demonstrando o quão essencial é o papel do docente-investigador enquanto orientador, paradigma e interlocutor. Ao frequentarem as aulas sem que a virtualidade esmorecesse a participação, ao colocarem questões cada vez mais críticas e complexas, ao optarem por elaborar trabalhos autónomos

de investigação original e tantas vezes irreverente, os nossos alunos recordaram às novas hegemonias que a investigação é um interesse comum a docentes e discentes, ao invés de um território distante, confinado nos gabinetes e inacessível àqueles que cruzam a fronteira da sala de aula. Ao trazerem a investigação para o centro do processo de ensino-aprendizagem, docentes e alunos reencontraram-se num território comum de criatividade, responsabilidade e colaboração, podemos dizer até de empreendedorismo e desenvolvimento, sem antagonismos nem cisões. A premência de oferecer a toda a comunidade académica livre acesso aos resultados da investigação, através da realização de uma conferência digital, deu resposta às crescentes e inesperadas responsabilidades deste novo ensino colaborativo à distância.

A interpretação dos significados múltiplos que esta conferência adquiriu será sempre individual, tal como individual foi a experiência do isolamento para cada um dos seus intervenientes, tanto oradores como público. No Porto, em Lisboa, na Murtosa, na Galiza, as comunicações foram preparadas, gravadas e visualizadas nos múltiplos e difíceis espaços do confinamento, com os meios possíveis, mas com o resultado que a todos se exigia. De uma conferência assim involuntariamente inscrita na História, algo mais do que uma gravação para o canal de YouTube do CEI surgiu. A cooperação que cruzou as fronteiras encerradas criou uma nova unanimidade e uma nova responsabilidade: a publicação dos trabalhos apresentados em formato de e-book de acesso livre, neste *Culturas Partilhadas, Património Partilhado, Responsabilidade Partilhada*.

O volume abre com o capítulo “O projeto StreetArtCEI e a responsabilidade de preservar/partilhar culturas marginais”, que descreve um projeto de investigação em curso – StreetArtCEI – que tem como missão esbater as fronteiras entre culturas dominantes e marginais, suas práticas, símbolos e manifestações estéticas, no espaço efémero da cidade, através da descoberta, registo e preservação digital de obras de graffiti e *street art* no Porto, Grande Porto e Norte de Portugal. Utilizando as ferramentas conceptuais dos Estudos Interculturais, o projeto StreetArtCEI cumpre a responsabilidade de despertar visitantes e habitantes para as manifestações urbanas de estéticas auto- e hétero-marginalizadas, selecionadas pela sua policromia, intenção comunicativa e impacto visual, organizadas por recorrência espacial, autoral e temática, sempre em acesso livre. A metodologia do projeto inclui a recolha e o estudo tanto de obras ilegais e localizadas em suportes remotos ou inesperados, sem aprovação das autoridades, como de obras sancionadas e comissionadas por entidades públicas e privadas, em pontos turísticos e artérias centrais. Independentemente do reconhecimento público ou do anonimato do autor, StreetArtCEI propõe uma busca pela arte escondida nos labirintos urbanos e

conduz uma corrida contra a efemeridade da obra e a censura dos poderes. StreetArtCEI assume a responsabilidade de localizar, registar e partilhar as narrativas visuais criadas por artistas anónimos nos percursos da vida quotidiana, com as suas mensagens implícitas sobre as práticas, perceções e representações sócio-espaciais das comunidades. Este capítulo questiona ainda a relação entre a investigação científica e os efeitos da comodificação da *street art* e da gentrificação urbanas no Porto e Norte de Portugal, uma vez que as respostas às alterações nas identidades urbanas deverão ser sustentáveis e inclusivas.

A arte atual cumpre missões que frequentemente surpreendem os públicos. Na sua multifacetada ação pensante, na sua pluralidade ativadora – que não se reduz ao artista, pois implica também o recetor –, o público transforma-se num operador estético. “Iconografia paisagística do confinamento: A Mata do Bussaco [responsabilidade estética partilhada]” reflete sobre o autor-artista-recetor, que olha a paisagem natural, a converte em paisagem cultural e se vivifica na natureza. A responsabilidade, além do bom-senso e das bases conceptuais, alimenta uma atuação consonante à paisagem total. Não apenas a paisagem reconhecida pelas convenções, mas a paisagem que é uma convicção maior. Os questionamentos sobre paisagem, na Arte e na Estética, repensam a ideia de Natureza, através de artistas que colaboram nesta nova ordem antropológica, societária e global, compenetrada, por desígnio pessoalizado, na pertença que é transversal e gregária.

Dos labirintos naturais para os labirintos urbanos, “Os labirintos urbanos do projeto StreetArtCEI” retomam a descrição crítica de um projecto de investigação sobre *graffiti* e *street art* enquanto características comuns do espaço visual urbano. Além da regeneração e embelezamento de áreas degradadas e inseguras, o *graffiti* e a *street art* contribuem igualmente para a dinamização cultural e a diversificação turística da cidade. Como resultado do trabalho de campo desenvolvido pelo projeto StreetArtCEI, foram criadas rotas da arte urbana pelos espaços públicos do Grande Porto. A criação e a partilha do conhecimento sobre a arte escondida nos percursos do quotidiano transformam o modo como a comunidade vive, social e culturalmente, a cidade.

O escultor português Alberto Carneiro (1937-2017), mentor do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC), define arte pública como “a arte que não está no museu, que não está enclausurada, que está aberta 24 horas por dia”. Património partilhado e lugar de memória (Nora, 1993), a arte pública é, no entanto, uma utopia. Sendo dirigida ao público é por ele, não raras vezes, ignorada. A arte pública, como defende Gérard Xuriguera, só interessa ao público quando “a escultura, essa massa

enorme, lhe barra o caminho”. A importância da arte pública e a sua relevância no espaço público é, porém, inegável. Desde os gregos aos romanos, a arte pública foi usada para representar não só o poder, mas também para a educação, a força e o crescimento económico e cultural de uma sociedade. Em “Arte pública, património partilhado: Resultados de um projeto pedagógico entre o ISCAP, o MIEC e a Google Arts & Culture”, a arte pública é analisada em articulação com a responsabilidade da partilha de cultura e do ensino superior. O ISCAP-P.PORTO, através do seu Mestrado em Intercultural Studies for Business, participou num projeto interdisciplinar e colaborativo, que envolveu todos os alunos e quatro unidades curriculares – Cultura Francesa, Alemã e Espanhola para Negócios III e Tecnologias de Comunicação Intercultural. Os alunos e professores do Mestrado participaram no projeto de curadoria de uma exposição virtual do acervo do MIEC, hospedada na plataforma Google Arts & Culture. Através da metodologia *project based learning*, que visa refletir sobre o património cultural e a transformação de bens culturais em produtos comercializáveis, esta exposição promove o património cultural português e a arte pública em particular, visando a sua disseminação e fruição por públicos cada vez mais alargados. Este capítulo descreve as questões pedagógicas interdisciplinares subjacentes ao projeto, refletindo sobre seu *design*, metodologia, gestão e resultados, focalizando o desenho e a gestão de um projeto interdisciplinar na área das indústrias culturais, a definição de objetivos, critérios e metodologias, a utilização da plataforma Google Arts & Culture na promoção do património cultural português, a informação sobre a coleção do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, concluindo com uma reflexão crítica sobre os resultados pedagógicos alcançados.

“Street-Music no Porto: Conscientização e impacto sócio-cultural” traz nova reflexão sobre a presença e o papel da arte em espaços públicos, desta vez enveredando pela arte musical. Em cada performance musical no espaço urbano nasce um diálogo entre a arte e o meio que enriquece o espaço produzindo movimento e criando uma onda de contextos e conteúdos musicais. Uma apresentação de um artista no espaço público é mais do que uma simples performance, é também um convite ao transeunte para parar, olhar e desfrutar, não só da música, mas do espaço envolvente. Ao causar impressões inusitadas, os músicos e a música de rua incitam a uma maior consciência cultural, alargam horizontes sobre a música em geral e elevam a perceção consciente sobre o próprio espaço urbano. As reflexões partilhadas neste capítulo nascem do trabalho que vem sendo desenvolvido no projeto StreetMusicCEI, uma *spin-off* do projeto StreetArtCEI.

A arte permite sempre uma polissemia de significados e o seu próprio conceito é ambíguo. “As Artes de Rua – Do graffiti à(s) Arte(s) Urbana(s)” problematiza essa característica, com a sua indefinição e as múltiplas possibilidades de interpretação que têm sido apresentadas. Com a passagem da arte das ruas para as galerias, haverá uma perda de cultura ou uma promoção da cultura? Ocorreu todo um longo processo de desenvolvimento, desde o graffiti interventivo e furtivo até aos “hall of fame” comissionados hoje a artistas anteriormente perseguidos pelas autoridades. Atualmente, há quem englobe muito mais que o graffiti no vasto conceito de arte urbana, ou artes urbanas, esta que habita quer as ruas, quer as galerias, numa miríade de estéticas e suportes.

Com as ruas e as galerias temporariamente despovoadas, a reflexão sobre a literatura enquanto património imaterial e representação (est)ética da natureza e da condição humanas adquiriu uma responsabilidade acrescida. Escrito em pleno período de quarentena, o capítulo “Literatura como Património: Pandemias na Ficção” analisa o uso social da literatura, a partir de um *corpus* representativo de ficções literárias (Literatura-mundo), desde a Antiguidade Clássica à atualidade, que representam e comentam pestes, epidemias e pandemias enquanto realidades e discursos-constructos médicos, culturais e literários. Influenciada por epidemia reais, a literatura metaforiza a reação humana à doença mortal omnipresente, e, talvez por essa razão, desde o início da pandemia de COVID-19, as vendas e as referências a *La Peste* (1947), de Camus, e *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), de Saramago, entre outras obras em listas de *contagion novels*, dispararam. Esse fenómeno recente recorda-nos, como a nossa análise comprova, que as alegóricas ‘ficções pandémicas’ funcionam como comentário social, catarse (emotiva), conforto (‘não estou sozinho nisto!’) e guia de sobrevivência, face à ‘doença como metáfora’ (Sontag), à incerteza, à biopolítica, e até à ‘banalidade do mal’ (Arendt), para o indivíduo, a família (surto), a comunidade (epidemia) e a humanidade (pandemia).

Para que se efetive o carácter intercultural da arte, nas suas mais variadas formas, a linguagem de comunicação deve incluir todos os intervenientes. E aqui emerge a imensa responsabilidade da tradução enquanto ponte entre línguas, territórios, patrimónios e culturas. No contexto do debate atual sobre a relação da tradução com a paisagem, “Tradución, Exoxénese e Património” questiona a relação entre os chamados ‘objetos-fronteira’, monumentos do património local que manifestam uma origem estrangeira, e os ‘termos-fronteira’, entendidos como topónimos estrangeiros inseridos num texto traduzido. O capítulo desenvolve uma hipótese de trabalho que contrasta a sintaxe espacial e o discurso apologético de três monumentos localizados em núcleo culturais-geográficos de París, Istanbul

e Bucareste – dois obeliscos e um cruzeiro – com a erosão produzida pelos topónimos estrangeiros, verdadeiros enclaves de exotismo no tecido morfológico dos textos traduzidos.

O património partilhado nestes capítulos é material, imaterial e é também um património humano. *Culturas Partilhadas, Património Partilhado, Responsabilidade Partilhada* guarda um património construído em paralelo, em confinamento, com vista à formação de docentes, investigadores, alunos e comunidade, para que dúvidas não restem sobre a responsabilidade do ensino sustentado na investigação e da investigação comunicada através do ensino. Sendo a interculturalidade a capacidade de comunicar através de fronteiras físicas e simbólicas, este projeto-conferência-livro tornou-se em essência intercultural, ao cruzar as fronteiras do confinamento, ao persistir na comunicação através do isolamento. A cultura, o património, as artes, as literaturas, o ensino e a aprendizagem guiaram quotidianos em períodos de incerteza e mantiveram vivos os objetivos, quando não os reconstruíram e direcionaram para novos e ainda mais estimulantes caminhos. Os autores aqui compilados sabem-se agentes da responsabilidade coletiva de enfrentar o obscurantismo, essa grande pandemia transversal a todas as outras. Mais do que nunca, este livro faz parte da missão científica, académica e intercultural do CEI.

Clara Sarmiento  
Porto, Julho de 2020

# CAPÍTULO UM

## O PROJETO STREETARTCEI: ROTAS DE GRAFFITI E *STREET ART* NO PORTO E NORTE DE PORTUGAL

CLARA SARMENTO

CENTRO DE ESTUDOS INTERCULTURAIS  
ISCAP – POLITÉCNICO DO PORTO

### Introdução

O Centro de Estudos Interculturais (CEI) do ISCAP, Politécnico do Porto, lançou o projeto StreetArtCEI – Rotas de Graffiti e *Street Art* no Porto e norte de Portugal no Outono de 2017. Inicialmente, o trabalho de campo nas ruas do Porto e outras cidades e vilas no Norte de Portugal visava criar rotas inspiradas em poetas e romancistas que haviam vivido ou localizado os seus textos nestes territórios culturais que usufruem atualmente de uma intensa procura turística. No entanto, e ao mesmo tempo, outras narrativas visuais e policromáticas, também inscritas na cidade, começaram a despertar o interesse dos investigadores. Por isso, os investigadores do CEI decidiram embarcar num projeto paralelo, motivado pela arte inesperada e anónima das paredes e muros da cidade. Recorrendo às ferramentas conceptuais dos estudos culturais, interculturais e literários, o projeto StreetArtCEI diluiu as fronteiras já ténues entre culturas dominantes e culturas marginais, suas práticas, símbolos e manifestações estéticas, enquanto expressões da dinâmica cultural do território aberto, instável e sempre efémero da cidade. Consciente de que o conceito de interculturalidade é sinónimo de movimento

e comunicação entre culturas (Abdallah-Pretceille, 2006; Ibanez & Saenz, 2006; Costa & Lacerda, 2007; Sarmiento, 2010, 2014, 2016; Dervin, Gajardo & Lavanchy, 2011; Holliday, 2011, 2013; Dervin & Gross, 2016; Imbert, 2014), StreetArtCEI surgiu enquanto projeto que tem como objetivo atrair a atenção tanto de visitantes como de moradores para a cultura auto- e hétero marginalizada do graffiti e da *street art*, construindo pontes entre comunidades, investigadores, artistas e agentes económicos.

StreetArtCEI interage com artistas, autoridades e comunidades locais, para investigar criticamente a experiência do território urbano que habitam e gerem, enfrentando os desafios da comodificação e da gentrificação urbanas. Com efeito, nas áreas urbanas do norte de Portugal, o turismo é um fator relevante de empoderamento socioeconómico, de descentralização e de desenvolvimento, desde que não se torne num novo fator de segregação social, pelo que as respostas às mudanças da identidade urbana devem ser sempre democráticas e inclusivas. Embora periféricos, o Porto e o norte de Portugal são espaços geograficamente prósperos, povoados por cidades de tamanho médio, com uma grande diversidade de narrativas urbanas. As narrativas visuais polissémicas do graffiti e da *street art* contêm informações valiosas sobre as práticas, perceções e preocupações sócio-espaciais dos habitantes. Por essa razão, a metodologia de trabalho deste projeto consiste em fotografar, categorizar e extrair padrões recorrentes de graffiti e *street art*, a partir dos quais emergem rotas urbanas, não apenas para observação, mas também – e especialmente – para utilização e empoderamento das comunidades locais.

O encontro intercultural contemporâneo é global e alimentado pela velocidade das novas tecnologias; portanto, a primeira tarefa de StreetArtCEI foi a construção de uma base de dados de acesso livre, oferecendo aos utilizadores toda a diversidade de obras de graffiti e *street art* existentes no Porto, nas suas cidades satélite e em outros centros urbanos do norte de Portugal, organizados por rotas e pontos de interesse (POI). A base de dados permite que tanto os investigadores como o público em geral compreendam as mensagens, motivações, características e representações subjacentes do graffiti e da *street art*, no seu movimento perpétuo, de forma aliciante, sem restrições de tempo, espaço ou poder.

Ao longo das rotas do projeto StreetArtCEI – [www.streetartcei.com](http://www.streetartcei.com) – as obras são selecionadas de acordo com a sua qualidade estética e inclusão num padrão de recorrência geográfica, independentemente do reconhecimento público ou, pelo contrário, do anonimato do autor. Assim, as obras tornam-se acessíveis ao público, quer sejam irreverentes e censuradas pelas autoridades, ou validadas e encomendadas por instituições;



quer estejam situadas em pontos turísticos de alta visibilidade, ou em becos remotos dos arredores. StreetArtCEI propõe uma busca pela arte escondida nos labirintos urbanos e uma corrida contra o tempo que lava a tinta e contra o populismo que censura a criação livre. StreetArtCEI oferece o privilégio de encontrar no decurso da vida quotidiana, a arte criada onde e quando o artista esquivo assim quis.

## **Uma abordagem conceptual ao graffiti e à *street art***

A *street art* relaciona-se habitualmente com o graffiti, que surgiu há cerca de meio século nos Estados Unidos da América, primeiro em Filadélfia, florescendo depois em Nova Iorque. A prática do graffiti foi desenvolvida por jovens que assim criaram uma forma original de se expressar, reivindicando um espaço de comunicação na cidade, reinventando identidades coletivas e criando novas linguagens e formas de comunicação. Para uma introdução conceptual abrangente ao graffiti e à *street art* ver: Campos, 2010, 2011, 2013; Campos e Sarmiento, 2014; Stahl, 2014; Silva, 2018. O graffiti americano consistia num movimento cultural e estético baseado em regras, ações e técnicas muito particulares. O primeiro objetivo desta prática seria a obtenção de estatuto entre os pares, resultante do investimento regular na quantidade e qualidade das ações de rua. Criar um pseudónimo (um *tag*), espalhar a assinatura pela cidade e desenvolver uma obra estilisticamente complexa eram as principais etapas do processo. Os exemplos mais populares foram as carruagens do metropolitano de Nova Iorque, pintadas com *spray* por equipas de *graffiters*, que disseminavam os nomes e as obras destes jovens enquanto circulavam pela cidade.

Graffiti e *street art* são frequentemente confundidos, pois ambos são movimentos de arte contemporânea estreitamente relacionados entre si, considerados subversivos e exibidos em espaços públicos. Em geral, o graffiti exibe o nome e o território do artista, é uma instância comunicativa codificada que se destina a comunicar com outros *graffiters*, independentemente do reconhecimento público. A *street art* é mais informativa e os artistas querem que o público veja, comunique e se relacione com as suas obras de arte. Os *street artists* trabalham de forma muito semelhante aos artistas canónicos, com propósitos estéticos, criando obras conceptuais ou estilisticamente perturbadoras. No entanto, os *street artists* exibem as suas obras fora das galerias, produzindo exposições públicas, gratuitas e abertas. O graffiti comunica entre equipas de *graffiters*, é uma

linguagem interna e secreta. O público em geral não consegue entender a maioria dos graffiti, pois estes estão contidos na cultura que os produz e (des)codifica. A *street art* é mais aberta (Lewisohn, 2008). A principal diferença entre graffiti e *street art* reside na intenção. Os *graffiters* comunicam com outros *graffiters*, que são capazes de decifrar assinaturas codificadas e apreciar o seu estilo de escrita. A *street art* comunica a um nível conceptual e aberto com o público em geral, usando o humor, a ironia, a estética e o absurdo.

Desde o início, o graffiti foi perseguido pelas autoridades, que o consideravam uma forma de vandalismo que precisava de ser erradicada. A tentativa de catalogar o graffiti como uma forma de poluição visual e de violência acompanhou a história desta arte urbana. Um facto que não a impediu de obter cada vez mais destaque, como uma manifestação altamente resiliente, que resistiu a múltiplos modos de controlo e aniquilação. O graffiti rapidamente evoluiu de uma linguagem rudimentar, baseada na simples assinatura ou *tag*, para murais complexos, ricos em iconografia e narrativa visual, isto é, obras de arte de rua. No decorrer deste processo, autores e investigadores foram gradualmente tomando consciência da qualidade e singularidade desta linguagem, contestaram o discurso do vandalismo e escolheram uma abordagem conceptual usando as ferramentas da sociologia, da antropologia e das artes visuais. Um dos livros pioneiros sobre este fenómeno, marcado por um impressionante registo fotográfico, foi *Subway Art*, por Martha Cooper e Henry Chalfant (1984), descrevendo as obras pintadas nas carruagens do metro de Nova Iorque durante as décadas de 1970 e 80. Pouco depois, os proprietários e críticos das galerias de arte começaram a olhar estas novas formas de expressão com interesse, convidando *graffiters* e artistas de rua para expor. Esta ambivalência tem acompanhado a história do movimento desde então e alimentado um velho debate e uma disputa de identidade: trata-se de arte ou vandalismo? No geral, graffiti e *street art* são formas de discurso contra-hegemónico, que questionam as narrativas das autoridades e dos meios de comunicação, formando assim territórios de resistência. Ricardo Campos afirma que pintar ou escrever nas ruas, um gesto que pode parecer bastante rudimentar do ponto de vista técnico, é sempre extremamente significativo de uma perspectiva simbólica. Enquanto fenómenos de comunicação, o graffiti e a *street art* são muito eficazes: com poucos meios e formas gramaticais básicas, é possível transmitir uma mensagem simbolicamente poderosa. E, em grande parte, estas mensagens são poderosas porque são ilegais, inesperadas, conseguem contornar diferentes tipos de controlo e censura (Campos, 2018: 213-14). Por outro lado, e seguindo essa linha de pensamento, o graffiti e a *street art* perdem o

seu poder distintivo quando são controlados pelas autoridades e comercializados por instituições económicas; quando são produzidos para ser vistos e consumidos passivamente, em vez de serem ativamente descobertos e decodificados.

A história do graffiti e da *street art* está invariavelmente ligada a nomes como os artistas americanos Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, que usaram as ruas como espaços criativos, para além das suas obras de arte mais convencionais. Também John Fekner, um artista de multimédia e de *street art*, produziu toda uma obra de natureza política em *stencil*, na década de 1970 e 1980, nos Estados Unidos da América. Na Europa, um grupo de criadores foi pioneiro no uso de aerossóis como ferramenta para a atividade artística: Gérard Zlotykamien é algumas vezes apontado como o precursor desta arte na Europa. Nas décadas de 1960 e 1970, o artista francês produziu nas ruas o que ele chamou de *éphémères*, simples figuras inspiradas pela tragédia de Hiroshima. Por sua vez, Harald Naegeli, um artista com formação clássica, ficou conhecido por pintar ilegalmente com aerossóis na cidade de Zurique, nas décadas de 1970 e 1980. Ainda antes do sucesso alcançado por Banksy, que usou o *stencil* como principal técnica de *street art*, encontramos o trabalho fundamental realizado em Paris por Blek le Rat, que inspirou futuras gerações de artistas de rua. Blek le Rat iniciou a sua carreira no início da década de 80, pintando ratos nas paredes de Paris, usando técnicas de *stencil*, que evoluíram para imagens e produções mais complexas.

Em Portugal, o graffiti e a *street art* surgiram cerca de duas décadas mais tarde, devido ao contacto com as culturas de massas juvenis, que trouxeram para o país as práticas e as representações da cultura do hip-hop sob múltiplas perspetivas, tais como a música rap, a breakdance, o *skate* e, claro, o graffiti e a *street art*, nas décadas de 1980 e 90. Este movimento desencadeou um conjunto de processos criativos, expressos pelos primeiros grupos de *breakdancers* e manifestações de graffiti e *street art* na área metropolitana de Lisboa. Em Portugal, o graffiti e a *street art* foram também entendidos como práticas ilegais e transgressivas, embora as autoridades públicas tenham demonstrado uma atitude bastante mais tolerante quando comparadas com outros países. A relativa tolerância das autoridades permitiu que o graffiti e a *street art* prosperassem e se multiplicassem, especialmente em grandes centros urbanos. No final da primeira década do milénio, Lisboa testemunhou um *boom* no graffiti e na *street art*, que se tornou um elemento central na paisagem urbana, levando a um amplo debate público e revertendo anteriores medidas de erradicação. A anterior severidade das autoridades públicas cedeu lugar a um contexto bastante mais favorável ao desenvolvimento da obra das novas gerações de artistas. Hoje em dia, são já

habituais as notícias sobre o reconhecimento internacional de um número considerável de artistas portugueses, tais como Vhils, Hazul, Rafi, The Caver e Mesk, e o panorama do país tornou-se extremamente rico e produtivo, com intervenções de *street art* de grande visibilidade a surgirem por todo o território.

Os municípios entenderam o papel central que estas expressões desempenhavam na revitalização e promoção internacional dos espaços públicos. Seguindo esta estratégia, a Câmara Municipal de Lisboa criou a Galeria de Arte Urbana (GAU) no início da segunda década do milénio, com a finalidade de promover o graffiti e a *street art* sob uma abordagem organizada e oficial. Os resultados tornaram-se evidentes na paisagem urbana da cidade e na sua promoção internacional, pois Lisboa foi reconhecida como uma das cidades mais revelantes no panorama mundial da arte urbana. Outras cidades seguiram imediatamente o exemplo da capital e começaram a promover esta expressão artística como exemplo de contemporaneidade, cosmopolitismo e criatividade. Os festivais de arte urbana e as intervenções de *street art* tiveram sucesso em todo o país, juntamente com outras iniciativas culturais e artísticas que levaram os artistas das ruas para as galerias e outros espaços de elevado estatuto. Em 2010, o Centro Cultural de Belém, em Lisboa, acolheu uma exposição dos artistas brasileiros OSGEMEOS. Em 2014, o artista português Vhils expôs o seu trabalho no Museu da Eletricidade da Fundação EDP. Entre 2018 e 2019, Porto e Lisboa receberam exposições das obras de Banksy, massivamente promovidas, em espaços convencionais de grandes dimensões. Em 2019, as instituições públicas e privadas encomendaram dispendiosas obras de *street art* para o centro histórico do Porto, classificado como Património Mundial pela Unesco em 1996, numa legitimação cada vez mais evidente por parte das autoridades políticas e económicas de uma forma de arte indelevelmente ligada às ruas.

A dimensão material da cidade está intimamente relacionada com a atual produção física de obras de graffiti e *street art*, pois estabelece um diálogo dinâmico e complexo com o ambiente urbano edificado. As superfícies urbanas – paredes, fachadas, portas, *outdoors*, painéis, vitrinas, mobiliário urbano, entre outras infinitas possibilidades – são os recursos usados pelos artistas. As obras não são compostas apenas por conteúdos gráficos, mas também pelas características físicas e texturas dos seus suportes. A materialidade urbana é um elemento integral e irremovível das obras, que deve ser levado em consideração pelo observador. E, no entanto, isto é, ao mesmo tempo, a razão de ser da característica mais perturbadora do graffiti e da *street art*: a efemeridade. A natureza transitória destes trabalhos

está associada à sua incorporação na matéria urbana e na sua consequente dessacralização. Até o próprio tempo torna-se parte da dimensão estrutural que os artistas conferem aos seus exercícios estéticos. Ao pintar as carruagens do metro ou ao colar um *sticker*, o artista tem plena consciência de que as paredes se deteriorarão e as inscrições serão rasgadas, apagadas, destruídas e desaparecerão sob as camadas sobrepostas da cidade. O graffiti e a *street art* são formas de arte de ciclo curto, produzidas sem expectativas de eternização ou longa duração. Podem sobreviver minutos, horas, dias ou anos, porque a sua fusão com a cidade implica uma mudança contínua, pois a paisagem urbana é sinónimo de movimento e evolução constantes.

Atualmente, estamos já muito distantes do contexto original do graffiti e da *street art*. O termo não deixa margem para dúvidas: falamos de ‘arte’, socialmente reconhecida no seu potencial cultural e estético pelos media, municípios, autoridades, empresas e instituições. Anteriormente designados como ‘vândalos’, alguns artistas de rua possuem agora um elevado estatuto socioeconómico e cultural. A *street art* tornou-se uma designação abrangente, que envolve um conjunto de manifestações e técnicas plásticas que vão muito além do graffiti convencional. Obras que envolvem técnicas de *stencil* e colagem, autocolantes, posters ou murais de aerossóis coexistem no mesmo espaço, dentro de limites indefinidos. A *street art* inclui manifestações informais e transgressivas tanto quanto trabalhos comissionados e institucionais. No entanto, esta ambiguidade fornece um carácter inesperado e singular à *street art* contemporânea. O espaço público urbano torna-se no espaço artístico da criação e no estúdio do artista. Aqui, o artista exhibe publicamente os materiais da criação artística e apropria-se do território urbano durante o processo criativo. A cidade torna-se numa oficina aberta ao público, onde todos podem assistir ao processo criativo e ao resultado da atividade artística. Mas, mais do que um espaço aberto de criação, a cidade torna-se também num espaço de exposição aberto e livre, numa galeria de arte democrática. Ocorre assim uma desconstrução do papel tradicional desempenhado pelos estúdios, galerias e museus no mundo da arte convencional, enquanto espaços delimitados e vigiados. As obras de graffiti e *street art* são acessíveis a todos, de dia ou de noite, tornam-se parte da rotina diária da cidade e o seu público é composto pelos habitantes, transeuntes, visitantes e turistas. Há também todo um crescente público remoto, cujo acesso a estas mensagens é feito através da internet e das redes sociais. Assim, o campo de visibilidade do graffiti e da *street art* expande-se numa rede ainda mais complexa, a partir do momento em que a arena local se transforma numa arena global, com a ajuda de diversos media (Campos, 2018: 215). Mas esta nova realidade pode tornar-se ainda mais complexa,

quando a arena global se transforma numa atração turística para consumo comercial. Ao mesmo tempo, estas formas de arte assumem-se como contra-hegemónicas, dessacralizadas e populares: formam uma linguagem estética que não requer o domínio dos códigos culturais artísticos, nem segue os cânones estilísticos perpetuados pelas instituições. Este carácter democrático do graffiti e da *street art* está relacionado com a memória dos movimentos culturais e artísticos de rua, às (contra) culturas juvenis, bem como às causas sociais e culturais que estiveram na sua origem.

## O Projeto StreetArtCEI



**Figura 1: Rota de S. Mamede de Infesta /  
Leça do Balio – Rua da Lionesa.**

StreetArtCEI ([www.streetartcei.com](http://www.streetartcei.com)) nasceu como um projeto *spin-off* do projeto SAICT/23447 “TheRoute – Tourism and Heritage Routes including Ambient Intelligence with Visitants’ Profile Adaptation and

Context Awareness” liderado pelo Politécnico do Porto e financiado pela Fundação Portuguesa da Ciência e Tecnologia (FCT). Inicialmente, o trabalho de campo nas ruas do Porto e noutras localidades no norte de Portugal visava a criação e a testagem de rotas inspiradas em obras literárias situadas ou escritas na região. Mas, ao mesmo tempo, a equipa de investigadores embarcou num projeto paralelo desencadeado pela descoberta da arte anónima nos suportes físicos da cidade. Assim, surgiu o projeto StreetArtCEI, com o objetivo de estudar as práticas, símbolos e manifestações estéticas que permeiam o espaço aberto, mutável e efémero da cidade. A ignorância e o medo admiram a parede inócua caiada de branco, porque a arte pública e anónima intimida aqueles que recorrem à censura para impor os seus poderes. Por outro lado, o conhecimento – criado e partilhado pelo projeto StreetArtCEI – difunde o privilégio de descobrir a arte perdida nos roteiros da vida quotidiana. StreetArtCEI recolhe, regista, preserva e divulga a ironia e a beleza do graffiti e da *street art*, tanto a turistas como à comunidade local, numa missão social, cultural e científica de alto potencial económico. O projeto cumpre também a missão do ensino politécnico português, que gira em torno da educação, investigação e disseminação da cultura e do conhecimento, numa estratégia prática e empreendedora.

A preocupação demonstrada com a criação de rotas de turismo cultural, por parte das autoridades locais e das agências de turismo, confirma o seu potencial social e económico no fortalecimento, descentralização e desenvolvimento da comunidade. Em todo o país, o graffiti e a *street art* transformaram-se num património altamente valioso para o turismo cultural. O Porto e a região norte de Portugal não são exceção à regra. Por essa razão, embora StreetArtCEI seja um projeto científico, ele também combina a recolha e a categorização de graffiti e *street art* com a criação de mapas com vias de acesso, transportes públicos e outras infraestruturas urbanas, de modo a criar rotas alternativas, viáveis e amplamente acessíveis de turismo cultural. Resumindo: o projeto combina a investigação científica – disseminada através de uma plataforma online, artigos científicos, livros, dissertações, seminários e conferências – com a produção de rotas turísticas apelativas e de fácil acesso. No entanto, é preciso ter em mente que as rotas propostas por StreetArtCEI não são vinculativas; elas devem ser experimentadas, desconstruídas e reconstruídas pelos utilizadores, sejam eles turistas, visitantes ou residentes. Não existem guias nem pacotes turísticos, as rotas são suportadas por mapas disponíveis para *download* e podem ser seguidas, truncadas, reinventadas, subvertidas ou esquecidas pelo usuário. Porque a manifestação de arte que aparece hoje na cidade pode não estar lá amanhã. No entanto, isto não invalida a possibilidade de futuras iniciativas no sector

do turismo cultural, nomeadamente a criação de visitas guiadas, *apps* e pacotes turísticos.

O *website* do projeto StreetArtCEI exhibe obras de graffiti e *street art* de elevada qualidade estética e impacto visual, isoladas ou associadas por recorrência espacial, tanto de cariz ilegal como patrocinadas pelas autoridades, em ruas normalmente acessíveis dos centros urbanos e áreas adjacentes. As obras são selecionadas pela sua visibilidade e qualidade artística e pela sua inclusão em padrões de recorrência geográfica em mapas preexistentes, independentemente do reconhecimento público ou do anonimato do artista. Para serem incluídas nas rotas do projeto, as obras devem: a) ter sido captadas pela equipa após outubro de 2017, data de início do projeto; b) ser visíveis, durante o seu período de vida sempre variável e imprevisível, por qualquer pessoa sem problemas de mobilidade, em locais de fácil acesso e seguros; c) integrar um padrão de recorrência geográfica que justifique a criação de e/ou a inclusão num POI – Ponto de Interesse da rota. A durabilidade da obra não pode ser assegurada pela própria essência da *street art*, no entanto, a equipa tenta escolher obras que possam ter um impacto duradouro (por exemplo, obras pintadas sobre veículos automóveis não são incluídas).

StreetArtCEI não inclui *tags* nem graffiti monocromáticos, visto serem meras assinaturas para demarcação de um território, sem propósitos comunicativos além do círculo restrito de um grupo. Contudo, o projeto já inclui as assinaturas que combinam cores, perspetivas, dimensões e/ou texturas, ou seja, que também exibem o objetivo evidente de comunicar uma mensagem estética à comunidade, decifrável por elementos externos ao grupo, para além da marcação codificada do território. A metodologia de trabalho de campo de StreetArtCEI considera obras de graffiti e *street art* legais e ilegais, marginais e comissionadas, em igualdade, pois o objetivo principal do projeto é a criação de um *corpus* significativo, que permita novas investigações e reflexões.

Ao sair dos centros das cidades, conduzindo a investigação por áreas periféricas e contrariando o poder centrípeto da capital a sul, o projeto aborda a questão urgente da descentralização cultural, ao mesmo tempo que promove a comunicação com as comunidades locais e as instituições municipais. A identidade cultural das comunidades periféricas fica, assim, fortalecida pelo reconhecimento do seu valor estético, económico e turístico por parte das autoridades e da comunidade científica, bem como por parte dos seus próprios atores e artistas. Por fim, estes objetivos estão em sintonia com as diretrizes do Ano Europeu do Património Cultural, celebrado em 2018, pois incentivam mais pessoas a descobrir e a envolver-se com o



património cultural tangível e intangível, real e digital, e reforçam o sentimento de pertença ao espaço comum europeu.



**Figura 2: Trabalhos de street art na cidade do Porto, 2019 e 2020.**

## **CrITÉRIOS sistemÁTICOS e metodolÓgicos**

A metodologia de investigação de StreetArtCEI envolve fotografar, categorizar e extrair padrões de recorrência geográfica, bem como padrões de recorrência por autor e assunto, a partir dos quais emergem rotas de graffiti e *street art* para serem utilizadas por visitantes e pela comunidade local; para servirem de recurso educativo e formativo; e para constituírem uma base de dados ao dispor da investigação científica.

StreetArtCEI segue a estrutura metodológica de Malcolm Collier (2001), que sugere um modelo básico de análise constituído por etapas. Na primeira etapa, o autor aconselha um impulso aleatório, livre de restrições metodológicas rígidas. Nesta etapa, o que se procura é ‘sentir’ o material, estar consciente das suas subtilezas e padrões. Os investigadores estão conscientes das primeiras impressões suscitadas pelo material visual, fazendo anotações, fotografando e registando questões emergentes. Na segunda etapa, são necessários mais detalhes e sistematização, pelo que as imagens são catalogadas e classificadas em categorias analíticas. Na terceira fase, é realizado um exame mais detalhado, com o objetivo de comparar e quantificar o material, por meio de processos que servirão para produzir descrições exatas. Por fim, e segundo Collier, ocorre uma busca interpretativa do significado, que força os investigadores a regressar à

imagem, numa abordagem mais densa e sustentada em redes analíticas previamente elaboradas.

Campos (2013) relembra-nos que a análise do conteúdo visual segue uma metodologia com regras explícitas e trabalha geralmente com um número substancial de imagens, de forma sistemática e rigorosa (Rose, 2001; Ball e Smith, 1992). Os investigadores de StreetArtCEI também produzem tabelas de frequência, um método que lhes permite explorar a inter-relação entre os vários códigos presentes (Campos, 2013: 137). Como Banks (2001) aponta, os significados contidos nas imagens são frequentemente transitórios e dependentes do contexto. Além disso, a leitura e a descodificação das imagens pressupõe a existência de um significado incorporado nessas mesmas imagens. Segundo Banks, o significado encontra-se nos processos de construção social das imagens, que lhes confere características simbólicas e metafóricas. Portanto, existem duas camadas possíveis de significado no graffiti e na *street art*: a narrativa interna (a história contada) e a narrativa externa, ou seja, o contexto social que produz a imagem e sustenta a estrutura da sua interpretação. Campos (2013: 138) faz alusão aos recursos semióticos resultantes da história cultural e aos recursos cognitivos mobilizados na criação de mensagens visuais. O autor evoca Jewitt e Oyama (2001) e as suas preocupações com a semiótica social, enquanto metodologia epistemológica para o estudo das imagens no seu contexto social.

Estas abordagens metodológicas são aplicadas aos processos de criação das rotas atualmente disponíveis em StreetArtCEI, após um período de trabalho de campo na cidade do Porto, em cidades satélite do grande Porto (Matosinhos, Vila do Conde, S. Mamede Infesta e Maia) e na vizinha cidade de Aveiro, situada a cinquenta quilómetros a sul do Porto. As imagens recolhidas são posteriormente selecionadas e georreferenciadas, gerando mapas que revelam padrões de recorrência espacial de obras de graffiti e *street art*. Estes mapas são depois sobrepostos a mapas urbanos já existentes, bem como a mapas de transportes urbanos e de outras infraestruturas públicas, com a finalidade de criar um conjunto de percursos pedestres ou viários. De seguida, são delineadas áreas organizadas em redor de um eixo espacial facilmente reconhecível e amplamente acessível (daí as designações das diferentes rotas: Bolhão, Marquês, Trindade, etc). Esta fase do processo gera rotas que um visitante pode realizar a pé ou em transporte público ou privado, dentro de um período razoável de tempo – menos de doze horas – em condições normais de acesso. Os POI selecionados incluem todos os tipos de telas urbanas, desde estádios de futebol a ruas comerciais do centro histórico da cidade; desde murais encomendados para ocultar a fachada de

um hotel em obras a fábricas abandonadas; desde casas ilegais prestes a ser demolidas a estações e carruagens de metro.

Em algumas rotas geográficas, as artérias principais foram divididas em dois mapas e/ou aparecem em mais do que uma rota, dada a sua extensão. Da mesma forma, duas ruas podem estar agrupadas em apenas um POI quando o trabalho artístico está localizado no cruzamento de ambas e é igualmente acessível a partir de qualquer rua, ou quando essas ruas são tão próximas e indistinguíveis que se pode dizer que formam uma única via. Quando necessário, o projeto emprega topónimos informais comumente reconhecidos, juntamente com as designações oficiais, para uma melhor localização. Algumas obras são registadas em mais do que uma imagem devido às suas dimensões e/ou complexidade estética, que exige ser capturada sob diversos ângulos.

No que diz respeito à base de dados online, os dados são organizados em catálogos visuais, sob a forma de galeria de fotos, o que permite o registo e a visualização das obras localizadas ao longo dos POI identificados pelo projeto. O sistema permite uma rápida visualização de todas as rotas criadas, bem como a navegação pelos registos fotográficos, e não requer autenticação. A base de dados é maioritariamente composta por uma compilação ordenada de imagens, suportada por uma grelha com legendas definidas que contêm informações sobre as propriedades dos objetos armazenados: a) um sistema de códigos gerado para identificar as fotografias (por exemplo: ‘RSB\_POIX\_05162019’ identifica a rota, o POI e a data de captura da imagem); b) nome da rota; c) data da captura num formato de data padrão; d) propriedades da fotografia: largura e altura em pixels; e) legendas identificando os objetos, carateres, cores, datas, entre outros, com o objetivo último de permitir que o usuário do site pesquise nas rotas por conteúdos. O acesso aos dados é organizado de modo a permitir e promover a mobilidade geográfica e a orientar a (re)visita/descoberta do património artístico e das obras de arte compiladas pelo projeto. Os usuários acedem a itinerários pré-estabelecidos que racionalizam a sua mobilidade ao longo do espaço geográfico, organizados e exibidos de acordo com os POI mais relevantes. O acesso aos dados está localizado num portal de internet gratuito, desenvolvido para computadores e dispositivos móveis. O sistema permite a visualização de rotas de graffiti e *street art*, organizadas em galerias geográficas, de autor e temáticas, acompanhadas por mapas dinâmicos, que favorecem a mobilidade ao longo de POI estrategicamente criados.



Figura 3: Trabalhos de street art na cidade do Porto, 2019 e 2020.

## O website do projeto



Figura 4: Página inicial do website do projeto StreetArtCEI.

O website do projeto ([www.streetartcei.com](http://www.streetartcei.com)) acolhe as mais de 3000 imagens recolhidas até ao Inverno de 2019, distribuídas por doze rotas geográficas e doze rotas de autor, incluindo quase 480 POI. O website também contém artigos científicos publicados pelos membros do projeto e uma secção de *clipping*, compilando todas as referências ao projeto feitas na televisão nacional, rádio e imprensa. Trabalhando com uma forma de arte facilmente percívél, o website do projeto StreetArtCEI funciona como um museu virtual, como um arquivo digital para as gerações futuras. Por isso, na sua fase atual, o website já inclui uma opção de “Arquivo”, com coleções de obras organizadas por localização e data, todas elas captadas antes do início do projeto (2017) e doadas voluntariamente por profissionais e amadores. Estas coleções recuam cronologicamente até 2004 e contém imagens captadas em Portugal e Espanha.

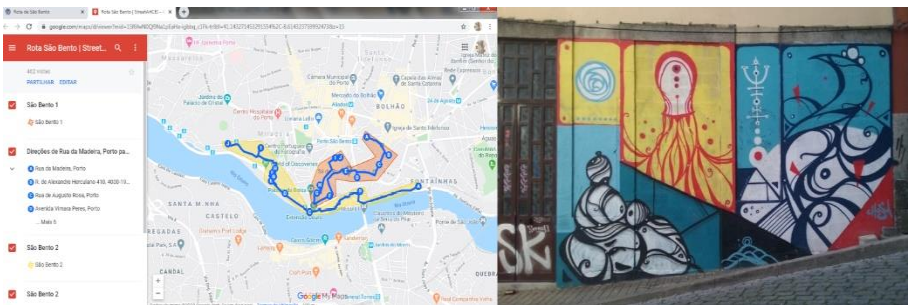
No website do projeto, as rotas geográficas estão organizadas da seguinte forma: Rotas na cidade do Porto – Rota do Bolhão; Rota da Boavista; Rota da Constituição; Rota do ‘Dragão’, zona oriental do Porto; Rota do Marquês; Rota de S. Bento; Rota da Trindade. Rotas no Grande Porto – Rota de Vila do Conde; Rota da Senhora da Hora; Rota de Matosinhos/Leça da Palmeira; Rota de São Mamede Infesta/Leça do Balio; Rota da Maia. Rota de Aveiro.

As rotas de autor – na metodologia do projeto, ‘autores’ são os artistas que praticam um estilo e uma assinatura reconhecidos pela comunidade – foram depois organizadas de acordo com as trajetórias existentes nas rotas geográficas, seguindo uma metodologia semelhante no que se refere ao desenho dos mapas e à organização de POI. As obras de um mesmo autor estão espalhadas por várias rotas geográficas, mapas e POI. Por isso, as designações geográficas mantiveram-se ao serem reorganizadas nos novos mapas criados para as rotas de autores. O resultado foi o seguinte: Rota de Mr. Dheo; Rota de Costah; Rota de Hazul; Rota de CheiKrew; Rota de Godmess; Rota de MyNameIsNotSem; Rota de AIEM; Rota de YouthOne; Rota do Coletivo Rua (Fedor, Draw, Contra e Third); Rota de PTKS; Rota de Rafi; Rota do TARS8TWO; Rota de Oker; Rota de Mesk; Rota de The Caver; Rota de Virus.

Um número aparentemente menor de obras da autoria de um artista não significa menor valor e reconhecimento. Autores altamente reconhecidos e/ou bem pagos como Hazul, MrDheo, The Caver, YouthOne, Rafi e Vhils, produzem obras de alto impacto, de dimensões consideráveis e grande dificuldade técnica, pelo que produzem em menor quantidade mas com maior qualidade e visibilidade, criando POI com elevado potencial para estas rotas. Na verdade, Hazul é um caso especial e muito prolífico, pois é autor não só

de murais comissionados de grandes dimensões, mas também de pequenas obras de arte ilegais espalhadas por toda a cidade do Porto, por outras localidades de Portugal e no estrangeiro, com uma presença especial em Paris. Por outro lado, autores como Costah praticam a técnica da colagem juntamente com a pintura clássica em *spray*, gerando assim, um maior número de intervenções.

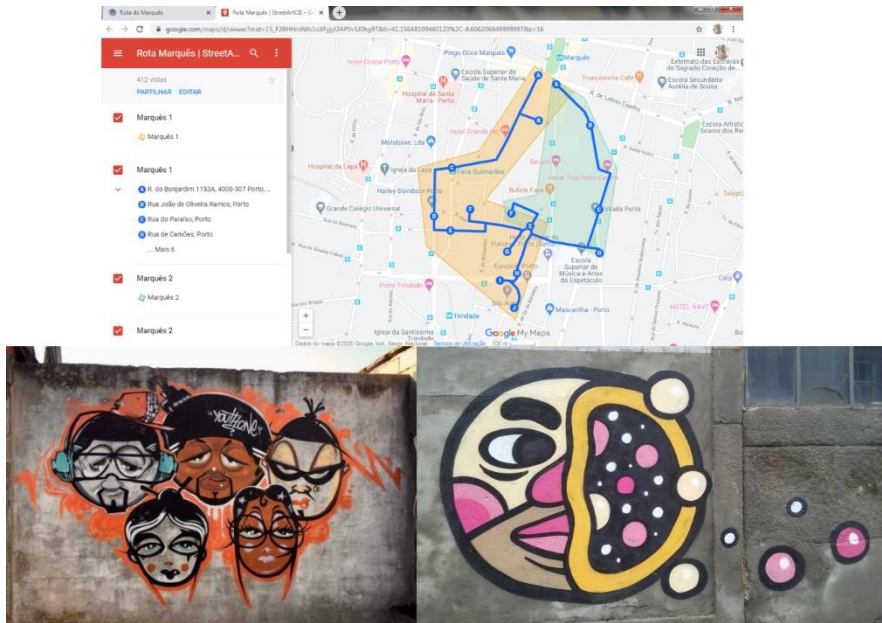
O website de StreetArtCEI e as rotas existentes passam por constantes atualizações e correções técnicas. As próximas etapas do projeto incluirão outras rotas geográficas, como a área coberta pela Estrada da Circunvalação do Porto, as cidades próximas de Vila Nova de Gaia, Braga, Guimarães, Ovar, Valongo e Águeda, bem como ligações com rotas semelhantes no sul do país em geral e, em particular, em Lisboa. Os autores que serão adicionados ao projeto incluem os reconhecidos Bordalo 2 e Vhils, entre outros. As rotas temáticas incluirão trabalhos versando tópicos como a literatura, o mar, os afetos, as causas sociopolíticas, a cidade, entre outros padrões a serem reconhecidos, extraídos e analisados. Novas ações de comunicação e divulgação, cursos de formação em empreendedorismo para o turismo cultural, visitas organizadas profissionalmente, a criação de uma aplicação para telemóvel e um novo projeto de rotas de música de rua são alguns dos produtos e resultados previstos para o projeto num futuro próximo.



**Figura 5: Rota de São Bento, Porto – Mapa e POI “Rua da Madeira”.**



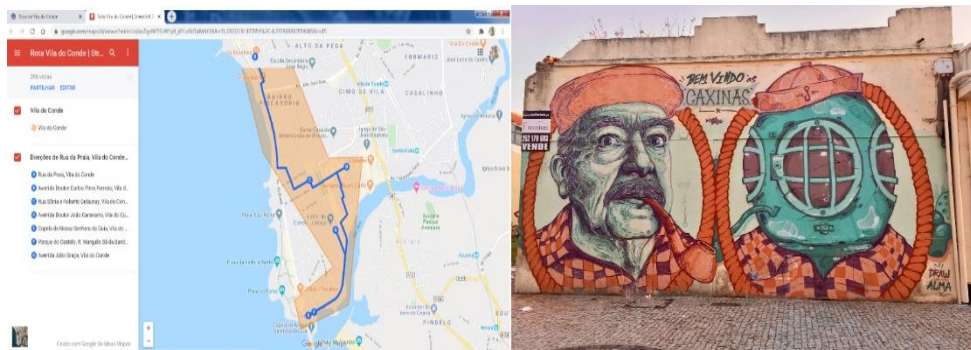
## O Projeto StreetArtCEI



**Figura 6: Rota do Marquês, Porto – Mapa e POIs “Rua da Fábrica Social” e “Rua das Carvalheiras”.**



**Figura 7: Rota da Senhora da Hora, Grande Porto, POI “Rua Augusto Fuschni” e Rota de São Mamede de Infesta/Leça do Balio, Grande Porto, POI “Rua Padre Costa”.**



**Figura 8: Rota de Vila do Conde, Grande Porto – Mapa e POI “Mercado Municipal”.**



**Figura 9: Rota do autor Azul – POIs “Miradouro da Vitória” e “Rua das Fontainhas”.**





**Figura 10: Rota da autora Rafi – POIs “Silo Auto” e “Escola Estádio do Mar”.**

## **Novos desafios e reflexões**

Dentro do espaço e do tempo específicos do projeto StreetArtCEI, a resposta das autoridades públicas ao graffiti e à *street art* obedece em geral a um princípio de inclusão, de educação das margens, de contenção do caos e de minimização da desordem. Assim, o graffiti e a *street art* são ambos alvo de mecanismos de silenciamento, porque são vozes incômodas na cidade, e objeto de estratégias de domesticação patrocinadas pelas autoridades públicas. Entre silenciamento e domesticação, as autoridades mantêm uma atitude dúbia, por vezes contraditória, por um lado agindo contra quem alegadamente vandaliza o espaço público e privado da cidade e, por outro, tentando conduzir o graffiti e a *street art* para territórios disciplinados, emoldurados por galerias municipais e por espaços reservados dentro da lógica do planeamento urbano. Estes espaços oficiais fornecem territórios

aparentemente seguros, ao mesmo tempo que privam os artistas da liberdade de espalharem as suas vozes e a sua arte pela cidade. A essência do graffiti e da *street art* é a liberdade de ação no espaço, totalmente não sancionada. A transgressão é parte fundamental da sua prática e intenção, um fator que é anulado pela domesticação levada a cabo pelas instâncias oficiais. A promoção do graffiti e da *street art* em prol da causa pública – através de concursos, exposições, oficinas, entre outras iniciativas mais ou menos híbridas – transmite a imagem do ‘bom selvagem’, do artista que se converteu às ações legais e socialmente aceites, produzindo graffiti e *street art* belos e assépticos, o que não corresponde aos seus verdadeiros desígnios (Campos, 2010: 140-1).

Este compromisso ambíguo entre alguns artistas e um sistema político-burocrático que parece ser hostil às subculturas urbanas tem um propósito pragmático, que constitui um tópico estimulante para uma análise mais profunda. Os artistas não se convertem a poderes estabelecidos, mas antes utilizam-nos a seu favor, ao mesmo tempo que promovem a sua atividade e cultura em geral. Ambas as partes ocultam esse conflito subjacente numa relação momentânea de benefício mútuo: as autoridades públicas esquecem o vandalismo e a perseguição ao graffiti e à *street art* ilegal, defendendo formas de arte domesticadas; os artistas omitem o seu envolvimento na ilegalidade, procurando obter dividendos simbólicos e materiais (Campos, 2010: 142-3). Por estas razões, a análise da perceção jurídica do graffiti e da *street art* à luz da lei portuguesa tornou-se também parte da reflexão crítica empreendida pelo projeto StreetArtCEI.

O graffiti e a *street art* são caracterizados pela marginalidade no seu sentido mais amplo, pois são invasões visuais de espaços ocupados ou abandonados, centrais ou periféricos, por agentes criativos. Esta marginalidade corresponde, por um lado, à ilegalidade latente do ato (criminalizada ou ilegal em defesa dos direitos de propriedade), mas também à manifestação de elementos socioculturais que, em regra, permanecem fora das convenções sociais, normalmente ligados a comunidades com reduzida representatividade nos *media* tradicionais. Além disso, não é a caracterização como ‘vandalismo’ nem o conteúdo da própria expressão que define a ilegalidade do graffiti e da *street art*, pois existe graffiti e *street art* legal no planeamento urbano. O estabelecimento de um conceito rígido pode ser uma tarefa impossível, mas não pode ser ignorado neste projeto, visto ser o ponto de partida para delimitar consequências legais e para proteger as obras à luz das liberdades fundamentais de expressão.

Se, por um lado, o graffiti e a *street art* são frequentemente considerados um crime, um ato ilícito, também é verdade que são um

movimento artístico a nível global. Alguns artistas de rua passaram a ser considerados como artistas canónicos pela sociedade, recebendo tal reconhecimento em reputação e financiamento. Muito pelo crescente valor económico das obras de artistas como Banksy, pinturas consideradas marginais e criminosas começaram a ser vendidas em leilões de arte por milhões. Artistas que, em tempos, praticavam graffiti e *street art* em silêncio, clandestinamente, começaram a abrir estúdios, a vender os seus trabalhos em suportes móveis (como telas e painéis) e a ser contratados para pintar ilustrações autorizadas em propriedades privadas e públicas.

Dada esta natureza transitória entre o marginal e o institucional, é urgente analisar o regime legal e os efeitos jurídicos do graffiti e da *street art*, focalizando quatro temas principais: o artista como agente; o proprietário; a sociedade; e as autoridades públicas. Convocando a legislação portuguesa, os seguintes tópicos estão atualmente em análise pela equipa do projeto StreetArtCEI, em colaboração com a equipa de investigação do Centro de Investigação Jurídico-Empresarial (CIJE) da Faculdade de Direito da Universidade do Porto ([www.cije.up.pt](http://www.cije.up.pt)): o conceito jurídico do graffiti e da *street art*, as suas diversas manifestações e agentes; criminologia cultural e arte transgressora; tratamento penal à luz da realidade social contemporânea; benefícios para a cidade em comparação com a gravidade da transgressão contra a propriedade pública protegida; a perspetiva do proprietário, especialmente quando há um aumento no valor da propriedade devido à existência de graffiti e *street art*; o valor social, cultural e económico das obras de arte em espaços públicos e em propriedades privadas; o graffiti e a *street art* enquanto manifestações do direito ao uso do espaço público; experiências coletivas para a preservação do graffiti e da *street art* em locais reservados e a sua proteção pública, como parte do património cultural da sociedade; a preservação do graffiti e da *street art* como forma de anular consequências legais; a relevância das intenções do artista quando (não) se considera o graffiti e a *street art* como verdadeiras formas de arte; o reconhecimento do graffiti e da *street art* como resultado da função social da propriedade; o direito de destruir ou limpar o graffiti e a *street art* ou, inversamente, o direito de preservar essas obras de arte; a proteção legal dos artistas e das obras, nomeadamente em termos de compensação quando a obra é destruída, ao abrigo das leis da propriedade intelectual e direitos de autor; a apropriação do graffiti e da *street art* pelos media e por campanhas publicitárias; o regime legal do graffiti e da *street art* comissionados em suportes temporários ou permanentes; a regulamentação de espaços oficiais de graffiti e *street art* financiados pelo estado ou por entidades privadas; a

preservação das obras na sua localização original ou a sua deslocação para espaços legais e protegidos.



**Figura 11: Trabalhos de street art na cidade do Porto, 2019 e 2020.**

## Conclusões

O objeto de estudo de StreetArtCEI é uma forma de arte criada por meio de práticas ilegais e, no entanto, este projeto atraiu instantaneamente a atenção das autoridades municipais locais e dos principais *media*, como a rádio e as televisões nacionais, a imprensa, revistas, folhetos turísticos e websites noticiosos. Conclui-se, portanto, que StreetArtCEI prospera dentro de um paradoxo contruído pelo próprio projeto, pois o Centro de Estudos Interculturais do Politécnico do Porto é uma instituição pública de investigação e ensino superior que, ao mesmo tempo, compila, preserva e legitima produtos culturais que danificam a propriedade pública e privada. No que diz respeito à receção por parte dos *media*, destaca-se o seu interesse pelo potencial económico das rotas online do projeto, bem como pelo apelo estético das técnicas características de cada artista, prontamente transformadas em assinaturas reconhecidas de autores canónicos. No que diz respeito à receção pelas autoridades municipais do Porto e norte de Portugal,

deve enfatizar-se o seu imediato investimento na criação de rotas locais personalizadas de graffiti e *street art*, ou seja, em obras de arte cuja eliminação essas mesmas autoridades patrocinam em simultâneo. Este paradoxo aparente das instituições locais reproduz a necessidade social comum de domesticação da irreverência e de comodificação do ilegal, enraizada no silenciamento e/ou na aniquilação de tudo aquilo que não encaixa nos modelos preconcebidos, um paradoxo de que todos os atores intervenientes no processo estão conscientes.

Portanto, a ação intercultural de StreetArtCEI ocorre num limiar (Davcheva, Byram & Fay, 2011), numa zona de fronteira (Bruner, 1996) entre o legal e o ilegal, onde os investigadores desempenham o papel de agentes mediadores entre o marginal e o institucional, criando novos campos discursivos em interseção permanente (Tsing, 1993). O turismo e a comodificação do graffiti e da *street art* também implicam o trânsito intercultural desta forma de arte das margens para o centro, de uma cultura de irreverência para a reverência pelas instituições. Este trânsito constrói um novo limiar no contexto contemporâneo de gentrificação da cidade, enquanto tela viva e território mutável. Neste território emergente, os artistas de rua assumem o papel de estrelas em ascensão, de empresários bem pagos, detentores de *merchandising* e marca pessoal, produzindo agora arte privada em resposta à procura comercial pelas obras de arte públicas que, em tempos, criaram.

Esta conclusão pode relacionar-se com a alternância geracional – e, portanto, intercultural – dos ciclos políticos de esquerda *versus* direita. Pode até prever-se que, num futuro próximo, a nova marginalidade irreverente seja anti-graffiti e anti-*street art*, militando juntamente com os setores mais conservadores pela punição legal de artistas (agora) milionários, acreditando (corretamente?) estarem a lutar contra o capitalismo e a mercantilização de uma estética anteriormente marginal. Embora respeitemos os atuais critérios metodológicos que guiam o projeto StreetArtCEI, argumentamos que, futuramente, os critérios éticos e estéticos para inclusão ou exclusão no conceito de graffiti e *street art* venham a ser a ausência de reconhecimento das obras pelas instituições públicas, privadas, políticas, económicas e/ou comerciais, incluindo ainda a obrigação de não renumeração do autor pelos seus trabalhos artísticos. De facto, as estéticas da vida quotidiana estão frequentemente associadas a cidades (re)construídas de acordo com a lógica capitalista do consumo de massas (Campos, Brighenti & Spinelli, 2001: 19). Os territórios urbanos transformaram-se claramente em exposições espetaculares do tecido urbano (Highmore, 2005), comandadas por interesses comerciais e políticos que fizeram dos objetos produtos para consumo visual.

No entanto, o graffiti e a *street art* não são simples atuações estéticas, mas atuações de resistência a posições normativas, um distúrbio temporário nas estruturas de significado instituídas (Campos, Brighenti & Spinelli, 2011:26). Portanto, é pertinente concluir este capítulo evocando Brighenti (2007) e a noção de um território sociocultural que combina estética e política lado a lado, como elementos decisivos para a conceptualização crítica e a investigação científica do graffiti e da *street art*, enquanto fenómenos inerentes às paisagens urbanas contemporâneas.

## Bibliografia

- Abdallah-Pretceille, M. (2006). "Interculturalism as a Paradigm for Thinking about Diversity". *Intercultural Education*, 17:5 (475-83).
- Ball, M., & Smith, G. (1992). *Analysing Visual Data*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Banks, M. (2001). *Visual Methods in Social Research*. London: Sage Publications.
- Barthes, R. (2012). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70.
- Bengtson, P., & Arvidsson, M. (2014) "Spatial Justice and *Street art*". *Nordic Journal of Law and Social Research*, nº 5.
- Brighenti, A. (2007). "Visibility: a category for the social sciences". *Current Sociology* 55(3) (323-342).
- Bruner, E. (1996). "Tourism in the Balinese borderzone". In Smadar Lavie & Ted Swedenburg (eds.), *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity* (157-179). Durham: Duke University Press.
- Campos, R. (2010). *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*. Lisbon: Fim de Século.
- Campos, R. (2013). *Introdução à Cultura Visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais*. Lisbon: Mundos Sociais.
- Campos, R. (2018). "The Crisis on the Wall – Political Muralism and *Street art* in Lisbon". In Isabel David (ed.), *Crisis, Austerity, and Transformation: How Disciplinary Neoliberalism is Changing Portugal* (109-130). London: Lexington Books.
- Campos, R., & Sarmiento, C., eds. (2014). *Popular and Visual Culture. Design, Circulation and Consumption*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Campos, R., Brighenti, A. M., & Spinelli, L. (2011). *Uma Cidade de Imagens, Produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisbon: Mundos Sociais.

- Cassandra, R., & Gucik, L. (2015). Women *Street artists* of Latin America: Art Without Fear. San Francisco: Manic D Press.
- Chalfant, H., & Cooper, M. (1984). Subway Art. London and New Yor: Thames & Hudson.
- Collier, M. (2001). "Approaches to analysis in visual anthropology". In Theo Van Leeuwen & Carrey Jewitt (eds.), Handbook of Visual Analysis (35-60). London: Sage Publications.
- Costa, J. P. O., & Lacerda, T. (2007). A Interculturalidade e a Expansão Portuguesa (Séculos XV-XVIII). Lisbon: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME).
- Davcheva, L., Byram, M. & Fay, R. (2011). "Zones of interculturality in postgraduate doctorate supervision". In Fred Dervin, Anahy Gajardo & Anne Lavanchy (eds.), Politics of Interculturality (127-149). Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Dervin, F., Gajardo, A., & Lavanchy, A. (eds.). (2011). Politics of Interculturality. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Dickinson, M. (2008). "The Making of Space, Race and Place, New York City's War on Graffiti, 1970-the Present". Critique of Anthropology 28:1 (27-45).
- Ferrel, J. (1996). Crimes of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality. Boston: Northeastern University Press.
- Ganz, N. (2004). Graffiti World: *Street art* from Five Continents. London: Thames & Hudson.
- Highmore, B. (2005). Cityscape: Cultural Readings in the Material and Symbolic City. New York: Palgrave Macmillan.
- Ibanez, B. P., & Saenz, M. C. L. (eds.). (2006). Interculturalism: Between Identity and Diversity. Bern: Peter Lang.
- Iveson, K. (2009). "War is over (if you want it): rethinking the graffiti problem". Australian Planner 46:4.
- Iveson, K. (2010). "The wars on graffiti and the new military urbanism". City 14:1 (115-34).
- Jacobson, S. (1996). The Spray-Painted Image: graffiti painting as type of art movement and learning process. Ph.D. dissertation. Lunds University: Aerosol Art Archives.
- Jewitt, C., & Rumiko, O. (2001). "Visual meaning: a social semiotic approach". In T. Van Leeuwen; C. Jewitt (orgs.), Handbook of Visual Analysis (134-156). London: Sage Publications.
- Joly, M. (2001). Introdução à Análise da Imagem. Lisbon: Edições 70.

- Lewisohn, C. (2008). *Street art: The Graffiti Revolution*. New York: Harry N. Abrams.
- MacDonald, N. (2001). *The Graffiti Subculture, Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. London: Palgrave Macmillan.
- Machado, T. P. (2011). *Graffiti Girl: Contributos para uma identidade feminina no contexto da produção de graffiti e de street art em Portugal*. Tese de Mestrado em Design da Imagem: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Mendes, L. F. (2018). "Tourism Gentrification in Lisbon: The Panacea of Touristification as a Scenario of Post-Capitalist Crisis". In Isabel David (ed.), *Crisis, Austerity, and Transformation: How Disciplinary Neoliberalism is Changing Portugal* (25-48). London: Lexington Books.
- Minguet, E. (2017). *Murals: Large Scale Illustrations*. Barcelona: Monsa.
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London: Sage Publications.
- Sarmiento, C. (2014). "Interculturalism, Multiculturalism and Intercultural Studies: Questioning Definitions, Repositioning Strategies". *Intercultural Pragmatics* 11:4 (603-18).
- Sarmiento, C. (2016). "Intercultural Polyphonies against the 'Death of Multiculturalism': an Essay on Concepts, Practices and Dialogues". In Fred Dervin & Zehavit Gross (eds.), *Intercultural Competence: Alternative approaches for different times* (121-42). London: Palgrave MacMillan.
- Sarmiento, C. (ed.). (2010). *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sequeira, Á. D. (2015). *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Lisbon: ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.
- Siegl, N. (2001). *Graffiti-Enzyklopädie. Von Kyselak bis HipHop-Jam*. Wien: Kunst-und-Kulturverlag.
- Silva, L. (2018). "Filling the gap" Um projeto social de graffiti e *street art* no Grande Porto. Dissertação de Mestrado em Intercultural Studies for Business. Porto: ISCAP-P:PORTO.
- Stahl, J. (2014). *Street art*. Potsdam: H. F. Ullmann.
- Stewart, J. (1989). *Subway graffiti: an aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City 1970-1978*. PhD Dissertation: New York University.



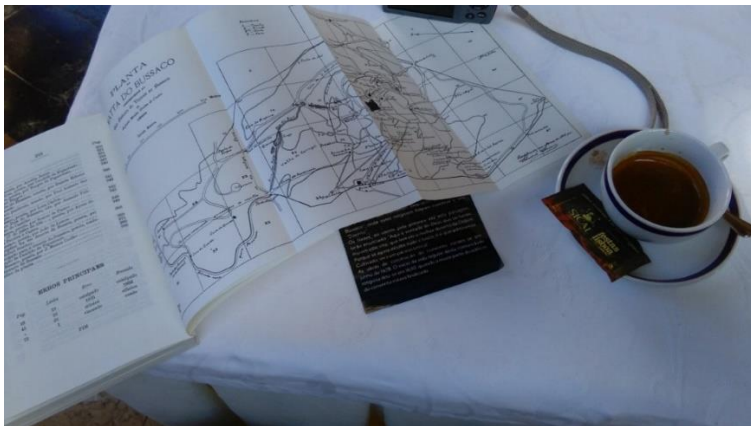
- Tapies, X. (2017). *Women Street artists: The Complete Guide*. London: Graffito Books Ltd.
- Thiel, A. (1986). *Graffiti-Bibliographie*. Kassel: Axel Thiel Verlag.
- Tsing, A. L. (1993). *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton: Princeton University Press.
- Van Leeuwen, T. (2001). "Semiotics and iconography". In T. Van Leeuwen & C. Jewitt (orgs.), *Handbook of Visual Analysis* (92-118). London: Sage Publications.
- Zieleniec, A. (2016). "The right to write the city: Lefebvre and graffiti". *Environnement Urbain*, vol. 10.

## CAPÍTULO DOIS

### ICONOGRAFIA PAISAGÍSTICA DO CONFINAMENTO: A MATA DO BUSSACO [RESPONSABILIDADE ESTÉTICA PARTILHADA]

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E INOVAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
ESE – POLITÉCNICO DO PORTO



**Figura 12: Fotografia MFL, agosto 2017.**

A Arte atual cumpre missões que frequentemente surpreendem os públicos incautos. Na sua multifacetada ação pensante, na pluralidade

ativadora - que não se reduz ao artista, pois implica o recetor – aplica-se convenientemente a designação de José Ernesto de Sousa “operador estético”, sendo/considerando o público como tal. O público está perante a obra de arte, como perante a paisagem, na presença ou através de imagens que se aquietam ou movem perante si, consoante a tipologia de registo em causa. Neste estudo, reflete-se, sobre o autor-artista-recetor que olha a paisagem natural, a converte em paisagem cultural e se vivifica na Natureza; como, ao observar, se vê a si mesmo, dela sendo, portanto, partícipe.

A responsabilidade, além do bom senso e das bases conceituais, alimenta uma atuação consonante à paisagem “total”. Não apenas a paisagem reconhecida pelas convenções, mas a paisagem que é uma convicção maior. A ideia de paisagem preenche-se de subtilezas ou densidades, consoante é determinada por circunstâncias que ultrapassam a racionalidade de argumentos e percepções antigas. Alimenta-se das representações que a iconografia compilou ao longo da História da Arte, no Ocidente e no Oriente, a Norte e a Sul, comprovando que é um indicador cultural e simbólico privilegiado e mais de contento do que nefasto. Na ausência de aceder à paisagem efetiva, há o contento em a evocar, quer por imagens memorizadas, quer recorrendo a pesquisas abastecidas em fotografias, filmes para além de desenhos, gravuras ou pinturas. Mesmo a escultura – embora o número de casos seja mais raro – volumetriza ou estiliza os motivos emblemáticos: montanhas, árvores, rios, penhascos, mares, arbustos, céu, terra e todos aqueles elementos que a natureza empresta e/ou o humano requalifica e muda. As margens e os picos, as planícies e as escarpas impregnam-se de poesia e incentivam a imaginação, associando-se como que por magia, pela efabulação e multiplicando-se numa arte combinatória impaciente, ponderada ou frenética. As invocações da paisagem regulam-se por medidas, equilíbrio ou harmonia, perspetivam-se segundo os cânones; servem-se de distanciamentos e transfiguram as parecenças, originando fantasias e encenações. De tanto ser solicitada, a paisagem quase se exauriu, segundo alguns teóricos e pintores, para se decidir que efetivamente, a paisagem persistia e não se exaurira ou ausentara da criação autoral. Tampouco se arredara do mundo de cada pessoa que nela se quer projetar ou imergir – efetiva ou metaforicamente.

Os questionamentos sobre paisagem, na Arte e na Estética, repensam a ideia de Natureza, através de artistas que colaboram nesta exigida nova ordem antropológica, societária e global – compenetrada, por desígnio pessoalizado, na pertença que é transversal e gregária. Os mapeamentos ultrapassam em muito os traçados estabelecidos e permitem novas cartografias, onde os sentidos mais intuitivos e os juízos estéticos se

complementam, avançando e recuando como de verdadeiras caminhadas se tratasse.

Eis as linhas que fui alinhando, em finais de fevereiro 2020, ponderando a comunicação a apresentar no âmbito do dia *Internacional dos Monumentos e Sítios* - e correspondendo ao convite da Colega Clara Sarmento (CEI – ISCAP). Incidiria em obras de artistas contemporâneos que tomam a paisagem como núcleo concetual. Nada, por então, faria prever a incontornável viragem que nos entrou pela alma adentro. Quando a alma se desassossega, parafraseando Fernando Pessoa, mudanças significativas se impõem, adquirindo as verdades outros contornos. Quando a alma se desassossega, algumas convicções desconfiguram-se, outros valores se alçam. Veem-se “as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais”<sup>1</sup>. Empreende-se “a viagem que nunca foi feita” – Bernardo Soares *dixit*.

E assim escondi-me atrás da porta, para que a Realidade, quando entra, me não veja. Escondi-me debaixo da mesa, donde subitamente, prego sustos à Possibilidade. De modo que desligo de mim como aos dois braços de um amplexo, os dois grandes tédios que me apertam — o tédio de poder viver só o Real, e o tédio de poder conceber só o Possível.<sup>2</sup>

Estamos, pois, na era pequena das viagens que tendo sido feitas, irrompem no nosso pensamento, assim como aqueles que nunca se tenham realizado. Há uma certa indistinção, tão longe tudo se posiciona. As viagens da memória ou da expectativa, que se previam para um futuro inominado, ultrapassam os condicionalismos, vencem as limitações quando se escrevem ou buscam em imagens entrepostas. A viagem que se fez (e se perdeu) ou a viagem nunca concretizada confundem-se. Quer-se que a viagem nunca feita seja plácida, circunde as paisagens internalizadas por cada pessoa, repita (e repense) trajetos partilhados em escritas por autores ao longo de séculos, assim afiançando identidades - sucessivas ou distópicas, consagrando excelências além-tempo no espaço exterior.

---

<sup>1</sup> Bernardo Soares, “Vejo as paisagens sonhadas com a mesma clareza com que fito as reais”, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Ática, 1982, p. 423. In <http://arquivopessoa.net/textos/4064>.

<sup>2</sup> Bernardo Soares, “Viagem nunca feita (b)”, *Livro do Desassossego*, Lisboa, Ática, 1982, p. 398.

De momento [meados de abril 2020], e transitoriamente, as viagens “nunca feitas” proporcionam-nos estabilidade mental, se acionarmos vivências, recriadas através de disponibilidade estética e responsabilidade ética. Empreende-se uma (várias) *Viagem à roda do meu Quarto* [Xavier de Meistre, 1794], sai-se porta afora, indo de casa ao quintal, pois cumprindo *Uma Viagem à volta do meu Jardim* [Alphonse Karr, 1845] ou, na ausência de ímpeto maior e parco vigor, cumpre-se somente a *Viagem à roda de mim mesmo* [Machado de Assis, 1885]. Outras viagens quietas, eivadas de lassidão, acídia ou melancolia, alinham-se num horizonte que, maioritariamente é guardado por janelas e portas. Lembram-se ficções – ou pelo menos efabulações – acerca de viagens desenroladas na pessoa singularizada de seus autores, ainda que suscetíveis de serem protagonizar por outras pessoas, *homens em tempos sombrios*, parafraseando Hannah Arendt. São caminhadas menos cansativas do que a *Subida ao Monte Ventoso* empreendida por Petrarca em 1350. Inaugurou, numa certa perspectiva a escrita singular do que viria a denominar-se por *Walkscape* ou caminhada estética (Francesco Careri, 2002). Traduziu-se no relato de um mergulho concetual na paisagem, afastando-se do habitat humanizado, todavia observado à distância. Ao longo dos séculos, as vivências de viagens, caminhadas e incursões nas paisagens e na natureza proliferaram, nutrindo os imaginários de quem lesse ou visse os testemunhos e narrativas. Habituaamo-nos a registar essas experiências, prolongando evidências multissensoriais *in loco*. À distância e numa procura de tempo localizado, ativam-se estratégias.

Em tempos pessoanos melancólicos e sombrios, Bernardo Soares confiava que bastava existir para viajar; hoje, eu acrescentaria, que é fundamental subsistir, para que a impossibilidade de se deslocar seja tolerável e impulsione a viagens profundas:

Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos, sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são. Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Bernardo Soares, Idem, ibidem, p. 387.

As árvores, os arbustos, vegetações indomáveis - frondosas ou arruinadas, dominam o imaginário, estabilizando os passeios incertos, garantem presença até ao regresso às viagens. Desde o fim inicial dos tempos, são metáforas bafejadas pelos poetas, transformadas por artistas, representando-as em seus estilos singulares; sintetizam inícios e anunciam desfechos míticos em cinematografias emblemáticas. As filosofias do imaginário, alinhadas desde Gaston Bachelard, transpostas por Gilbert Durand e, de algum modo, por Jean-Jacques Wunenburger, dissecaram-nas para que os humanos não apenas as temessem, mas as celebrassem em sua polissemia, para nelas se subsumirem. Paul Klee desenvolveu o *Símile da Árvore* para dar a compreender a Arte Moderna aos mais descrentes. As árvores são argumentos e redensões, nelas fusionando, neste presente tão próximo, anseios e obstáculos. As árvores servem genealogias, resguardadas em imobilidades dinâmicas, pois são organismos vivos que, intrincados e quietos, se entrelaçam e florescem malgrado a inconstância de dias sozinhos.

Com sua matta frondosa, com seu mosteiro singelo e com suas tradições gloriosas o Bussaco é um monumento triplicadamente celebre perante a natureza, a religião e a historia. (...)

Quem haverá que, ante as scenas magnificas e galas esplendidas que a natureza alli ostenta, não sinta as mais doces e gratas emoções? (...)

Quem não sentirá enlevar-se-lhe o coração ao contemplar, da Portaria de Coimbra, da Capeia de Santo Antão, do Calvário e da Cruis Alta, os quadros variadissimos, as magnificas paisagens que dalli se descortinam em dilatados horizontes? <sup>4</sup>

Em 1896, no livro *Guia Elucidário do Viajante ao Bussaco*, Augusto Mendes Simões de Castro invocava a sublime experiência, suscitada a quem visitasse o Bussaco, enunciando a beleza mística da Mata, a excelência do conjunto edificado, uma paisagem onde o natural e o cultural se concatenavam, exibindo seu esplendor estético. Descreveu com pormenor histórico e poético, ao longo de quase 300 páginas, lugares propícios às vivências mais elevadas, seduzindo gerações e guardando sua essência intocável desde os tempos primeiros. Neste estudo, recorreu-se igualmente à obra de Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paysagem e*

---

<sup>4</sup> Augusto Mendes Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, p. 1-2.

*descrições*), 1905 – esta de menor extenso, detalhe e não abarcando todos os aspetos tratados na primeiramente referida.

Existem sítios e locais que se destacam por sua missão de contentor privilegiado; são geradores e abrigos de fauna e flora; transmissores de inteireza na passagem dos séculos; asseveram fruição e culto e respondem aos desígnios exigentes de residentes e viajantes. Iniciemos, então, uma viagem nunca feita no agora, pela Serra do Bussaco, Mata, Arboreto, Ruínas de casebres, Convento de Santa Cruz, Passos da Via Sacra, lagos, espécies de vegetação originária e artificial, painéis de azulejo, arquitetura exuberante e assim por diante...

O Bussaco é a serra da Alcoba dos antigos. Principiando junto de Penacova, na confluência do Alva e Mondego, prolonga-se na extensão de cerca de 20 kilometros indo terminar sobre a povoação do Luzo, que lhe fica ao noroeste. Pôde considerar-se uma ramificação da serra da Estrella, das mais importantes e pittorescas.

O ponto culminante da matta do Bussaco, á qual especialmente nos vamos referir, é a Cruz Alta a 541 metros acima do nível do mar. Quanto á sua constituição geológica podemos dizer, apoiando-nos nos dados fornecidos no livro do sr. Souza Mattos «O Bussaco», que os terrenos são provenientes da desaggregação de schistos, conglomerados, gréz branco e quartezites. «Os primeiros predominam desde a porta do Luzo á de Sulla, e subindo desde o valle por toda a costa do Sol, estendem-se pela de Santo Elias, entre a porta da Rainha e aquella ultima. A Fonte Fria, o Convento e as capellas da Conceição e de S. Miguel assentam na região dos conglomerados, occupando uma zona muito mais vasta que a dos schistos. O gréz começa a dominar na Capella de S. Miguel e estende-se para o sul, pelo lado do Telegrapho para o alto da serra; e finalmente a quartezite forma toda a parte meridional do valle do Carregal, estende-se pela costa do Sacramento até á Cruz Alta, por toda a região occupada pela porta de Siloé, passo d'Anaz, porta de Coimbra, Pretório, Calvário, penhasco de Santo Antão, Gruta do Negro,

e Capella de S. João Baptista, isto é, por todo o occidente da matta.»<sup>5</sup>

Temos a obrigação de vigiar e proteger quase tudo o que nos rodeia, seja físico ou não físico, material ou imaterial; de precaver ideias ou substâncias, encontrando nos contrastes algumas conciliações, pois nada se mede apenas em dualidade exclusiva: ser animal ou vegetal, mineral ou líquido. Os organismos heterogéneos alimentam as paisagens que se compõem de *topos*, aqueles que o conhecimento científico nos diga e a criação cultural dinamiza. A Natureza não está quieta, move-se nas extrapolações e metáforas de paisagens intersubjetivas, geridas por ativações que perduram, mantendo ordenações de tarefas, sobrepondo acontecimentos às utopias.

Quasi que se aniquila aqui o sentimento da actualidade. Vive-se pelo passado e pelo futuro. Há só recordações e esperanças. Sentem-se saudades e aspirações. O presente encobre-se nas dobras do manto de quem lhe deu vida, e dorme no regaço do passado afagado pelos sonhos que lhe doiram a imagem.<sup>6</sup>

Os termos laudatórios de Augusto Mendes Simões de Castro superam o tom empregue por Cardozo Gonçalves, apresentando um discurso mais poético, eivado de comparações e incorporando citações relevantes, testemunhos das convicções do autor. Manifestam-se, certamente tópicos análogos, quer quanto aos locais descritos, quer quanto à densidade histórica, estética e mitificada que se encerra no conjunto patrimonial do Bussaco. Num presente próximo, em que *locus solus* é o lema dominante para cada pessoa, encontrar na pertença da comunidade, tudo o que pode ser partilhado apesar do distanciamento físico, converge nas convicções e nas obras que são responsabilidade conjunta. Ainda que, repercute diferentemente, em cada um de nós: a presença do real associa-se à mitologia gregária, residindo no conceito polissémico de Património. A diversidade converge em alguns

---

<sup>5</sup> Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paysagem e descrições*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1905. In [https://archive.org/details/gri\\_33125000102059/page/n2/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125000102059/page/n2/mode/2up).

<sup>6</sup> Excerto de “Carta do Bussaco, datada de 25 de agosto de 1867, com a assinatura R, publicada no Campeão das Províncias, n.º 1577, de 28 de agosto do mesmo anno. Atribue-se ao engenheiro P. A. Resende Júnior” citada por Augusto Mendes Simões de Castro, *Guia Elucidário do Viajante ao Bussaco*, pp. 3-4.



locais que reúnem tipologias efetivas, sabendo que todas são cúmplices e assim reverberam e se redimem, ultrapassando o tempo sem o anular.



**Figura 13: “Vista Geral da Mata” in Cardozo Gonçalves, *No Bussaco* (*Historia, Paisagem e descrições*).**

A Mata do Bussaco...é o reino do vegetal. Aqui é serva à água, servos os animais que se escondem na espessura ou por ela passeiam. O viajante passeia, entregou-se sem condições, e não sabe exprimir mais do que um silencioso pasmo diante da explosão de troncos, folhas várias, hastes, musgos esponjosos que se agarram às pedras ou sobem pelos troncos acima, e quando os segue com os olhos dá com o emaranhado das ramagens altas, tão densas que é difícil saber onde acaba esta e começa aquela.<sup>7</sup>

A mata do Bussaco: acabei por me encontrar num local, que em semanas de confinamento trazia o Verão de dias felizes, permitindo-me aventurar por caminhos que, mais ou menos traçados, sabemos deles nos afastamos em segurança. Em pleno usufruto de decisões entusiastas, assim se mergulhava em excertos de natureza. Entendem-se esses segmentos nas

---

<sup>7</sup> José Saramago, *Viagem a Portugal*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995, 187.

suas classificações paisagísticas e botânicas: arboreto, bosque, mata...acrescidas de dimensionamento estético que provocavam. A paisagem natural variegada foi atravessada pelo pensamento, pela fé, pela história, pela viagem, pela escrita, pelo registo configurada em razão de paisagem cultural. As frações de paisagem foram cativadas, instauradas na sua condição de memórias partilhadas sob forma de desenhos, gravuras e mapas, seduzindo gerações sucessivas, como se mencionou.

A cronologia da Mata e Eremitério do Bussaco retrocede a cerca de 900 anos. No arco temporal fixaram-se nomes ignotos (ermitas, desterrados<sup>8</sup> e viajantes), assim como se identificam autores que cultivaram tipologias de escrita e criação distintas. Invisíveis, apagados ou reconhecidos nas nossas lembranças/memória coletiva e pelo conhecimento que se possua, a Serra do Bussaco alberga o Tempo nas suas resiliências, disparidades e conflitos essenciais: encerra a evanescência de quem ali se exilou, afastando-se do convívio com os demais.

Inclina-se o nosso ingénuo chronista [Frei João do Sacramento] a crer que o principio da ordem dos carmelitas descalços data do propheta Elias no anno de 3124 da creação do mundo (927 antes de Christo). Começou no Carmelo 'com regras apertadíssimas, tendo-lhe dado o santo propheta habito e governo conveniente á sua profissão. A fraqueza humana e a mudança dos tempos fizeram, porém, que os rigores propheticos primitivos perdessem muito indo já a religião com tão grande carreira, cangada, como estava também a lei em que a gloriosa ordem vivia.<sup>9</sup>

Agora: estamos num período em que se questiona o destino pragmático da arte atual. Diferentes grupos de artistas e agentes culturais posicionam-se, uns com intuito de colmatar o futuro-presente-já ou o presente-próximo-logo. Outros, igualmente preocupados em redefinir os caminhos que (todos) desejamos se abram em presença, que fluam perante e diante nós sem restrições e perigos. Revejo-me em algumas das ideias afirmadas, divulgadas pelos media e redes sociais, pois acredito que tanto os artistas, como os públicos, partilham responsabilidade no que concerne ao bem comum, ou seja, devem contribuir para a superior assunção da pessoa humana, quer em

---

<sup>8</sup> CF. Augusto Mendes Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, p.127 e ss.

<sup>9</sup> Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paysagem e descrições)*, p.7.

contexto individuado, quer em termos gregários através da Cultura e da Arte, subsumidas no conceito de Património – sem que tal as iniba ou cerceie. Donde, por vezes, haver benefício em atender a casos reconhecidos na sua resistência e património, para garantir a viabilidade e perdura do que se está a edificar, a documentar, a criar. Muito em particular, neste presente inesperado, simultaneamente demorado e rápido, a criação artística e o compromisso cultural cumprem (devem assegurar) missões que, por vezes, não lhes são atribuídas ou reconhecidas como essenciais, prementes ou indispensáveis.

O estado de confinamento não equivale a um afastamento voluntário, não se assemelha a qualquer decisão de refúgio, isolamento ou retiro, de maior ou menor duração que não somente os eremitas, religiosos ou misóginos desejam ou acolhem. Cada um, de acordo com as suas circunstâncias decidiu enveredar por soluções extrema, por reação às determinações impostas. A arte é uma presença recorrente, revendo-se na experiência estética, no exercício de exegese do silêncio que se impõe em locais de distanciamento do quotidiano. A sedução que esses lugares exercem, chama cultores do silêncio, viajantes, caminhantes, não apenas praticantes inconsequentes do turismo. Esta apetência existe no passado próximo e distante. Numa perspectiva romântica ou contemporânea, o isolamento é redentor, recuperador, contrapõe-se à densidade inconsequente da passagem dos dias: “Os frades correspondiam-se apenas por sinais. Pela mata, quando passeavam, deviam evitar o encontro de outros religiosos, ou, se com elles topassem, passar adiante saudando-os em silencio.”<sup>10</sup>

A vida de austeridade, de abdicação não se instaurou, as condições não atingiram as proporções daqueles que da vida comum de alheavam, para viver no “deserto”: “A vida monástica no deserto do Bussaco era aspérrima.”<sup>11</sup> Tampouco o silêncio impera na nossa vida, à exceção de quando se impõe, por causas situacionais, afinal fica-nos o direito de falar, já que não nos podemos tocar ou aproximar. Não nos foi decretada “A proibição de fallar, não só a estranhos mas até com os companheiros, mantinha-se com o maior rigor.”<sup>12</sup>

Todavia, na conjuntura inesperada, a evocação de locais ermos adquiriu uma proporção imprevista, donde ter transposto para essas imagens, a minha argumentação, centrada num local onde a prática de austeridade, isolamento e silêncio eram o *modus vivendi*. A redenção, tolerância psicoafetiva e

---

<sup>10</sup> Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paisagem e descrições)*, p.11.

<sup>11</sup> Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paisagem e descrições)*, p.10.

<sup>12</sup> Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paisagem e descrições)*, p.10.

societária, subsumia-se na contemplação da paisagem natural, ainda que adicionada por intervenções que domesticavam a natureza, subterfúgios de espontaneidade orgânica, caso do Arboreto na Mata do Bussaco. A dádiva de ver, sabendo demorar-se, é algo inusitado, um privilégio pouco ativado por alguns. A possibilidade de exceder o tempo convencionado, o tempo da mensurabilidade conveniente, é uma prerrogativa. Olhe-se `volta de nos, de dentro para fora, na revisitação da memória e das lembranças: “A paisagem pode ser analisada por meio do aspecto visual, que varia de acordo com a percepção do observador, e pelo aspecto social, reflectindo a realidade de um local em determinado período.”<sup>13</sup>

A Arte e a Cultura são tão insubstituíveis, tanto quanto a Natureza e Paisagem. E vice-versa. Para delas usufruirmos, há que prever condições básicas que se tomam por garantidas; tudo se alterou. Mais do que nunca, clamamos para que existam obras e ideias, para que persistam como tal, auferindo da sua substância enquanto património, nas suas variantes: «quer seja à escala local, regional, nacional ou ainda internacional, as paisagens exprimem a unicidade e identidade de cada lugar, reflectindo tanto a história natural como cultural de um território, num determinado momento».<sup>14</sup>

Alguns procuram, em tempos de intempérie, as realizações, obras ou manifestações culturais, de forma compulsiva e quase salvífica. Somatizamos, exorcizá-mos as angústias, medos, desejos à boa maneira romântica, plasmando-nos nas imagens da Natureza - dias que são sombrios ou ensolarados conduzem as vivências estéticas, disponíveis na extensão da mão do olhar. Mesmo quem, normalmente, a não as estima ou delas abdica, segue a sedução de imagens, ouve música, lê poesia...assim acreditando dominar o tempo e as regras socialmente impostas. Muitos, fixam-se na fruição visual de imagens que reproduzem obras-primas da História de Arte; outros deixam-se conduzir e fascinam-se pela pregnância constitutiva de paisagens – naturais ou culturais – registos daquilo que agora é intocável, intangível, impenetrável. Proibida qualquer aproximação através do nosso corpo distanciado, os locais estão-nos vedados. Não somos autorizados a estar fora de nós, junto dos outros. Numa certa perspetiva, todas as tipologias do Património se tornaram obrigatoriamente imaterializadas – remanescentes

---

<sup>13</sup> Paulo Fernando Pereira Fabião Simões, *A Paisagem Cultural do Bussaco - A Singularidade de um Território Turístico e de Lazer*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010, p.7.

<sup>14</sup> Idem, ibidem. Apud Wascher e Longman, «European Landscapes», elaborado para a Agência Europeia do Ambiente, 2000, p. 11 (in <https://www.eea.europa.eu/publications/92-826-5409-5/page008new.html>).

em imagem e/ou ideia interior e mental, por conta do confinamento, do afastamento e da distância. Os eremitas viveram até 1831 no deserto do Bussaco, como mencionou Cardozo Gonçalves: “erguendo e conservando as capelinhas graciosas, a pittoresca via-sacra, o característico convento, exemplar único no paiz d’uma arte em que se alliava á sinceridade a modéstia, reflectindo a pobreza e a despretenção dos carmelitas; (...)”<sup>15</sup>

Na Serra e Mata do Bussaco confluem múltiplas aceções de Património, que em convívio pacífico absorvem o ascetismo que ainda persiste, vivido na imaginação ou sentimento de quem hoje a percorria. Este hoje era ontem. A vivência da paisagem aborda-se - também na história da antropologia sociogeográfica, cultural e filosófica - subsumida nas comunidades de monges, celebrada quer na literatura mais descritiva, quer na mais romanceada, assim como na poética. Nem sempre o olhar dos escritores coincide quanto ao teor positivo do edificado na paisagem, depreciando a arquitetura monumental do Palácio/Hotel, idealizado pelo cenógrafo italiano Nannini:

Está aí [Mata do Bussaco], porém o Palace Hotel a requerer a primeira atenção. Olhemo-lo para depois passarmos a coisas mais sérias. Porque enfim, sério não pode ser este neo-manuelino, este neo-renascimento, concebidos por um arquitecto e cenógrafo italiano nas agonias do século XIX, quando em Portugal se inflamavam imperialmente as consciências e convinha enquadrá-las em boas ou más molduras quinhentistas. (...)

Apenas [o viajante] tem o direito de não gostar do Palace Hotel, mesmo reconhecendo como bem cinzelada está esta pedra, (...). Muitos dos viajantes estrangeiros que se hospedam debaixo destes manuelinos tectos abalam de manhã cedo para a mata e só voltam às horas das refeições. A mata do Buçaco absolve os pecados conjuntos de Manini e do viajante.<sup>16</sup>

Regulariza-se a contemplação da paisagem, para se anular a pressa de ver. A paisagem cultural é viajada, por vezes, diremos, em excesso, em demasia. Quando se intensificou o fluxo de viajantes em Portugal, os acessos aos lugares e sítios mais ermos, que por origem eram confinados, tornaram-

---

<sup>15</sup> Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paisagem e descrições)*, p.13.

<sup>16</sup> José Saramago, *Viagem a Portugal*, p.188.

se de ingresso mais acessível. Houve que dotar, a Natureza transformada em paisagem, cumprindo a consciência de quem nela vivia e de quem sobre ela ponderava, facultando condições de amena habitabilidade transitória. Afinal, para mirar a paisagem havia que proporcionar deleite, lassidão e quietude para expandir a contemplação estética. Agora, seguindo conselho de Cardozo Gonçalves: “agora é tempo de percorrer a floresta em todos os seus recantos, surpreendendo-lhe as belezas, descrevendo-a com a possível exactidão e leveza.”<sup>17</sup>

Num confinamento domesticado, ansioso longamente por viajantes agastados ou zelosos de isolamento, dentro do Palace Hotel podiam vagar pelos corredores, lanços de escadas e vislumbrar o horizonte, através das janelas viradas para a mata, por vezes, diga-se, um horizonte quase indiscernível, agastado pelas intensas névoas.

Creio que o interesse pela paisagem, foi sempre estimulado pela viagem, pela abertura ao mundo, aos mundos. E isso aconteceu, decerto, muito antes do conceito e da palavra terem sido elaborados no Renascimento. Não terão sido então as viagens e as descobertas – marítimas e terrestres – que catalisaram o processo de invenção da paisagem?<sup>18</sup>

A humidade, ora doce e cálida, ora agreste, entranha-se na pele. Ainda que em condições adversas, o viajante pode ascender a vivências de sublimidade que associará – se for douto – às poéticas evocações de solidão na pintura de Caspar Friedrich David ou ao isolacionismo abstrato de *colour fields* tratados por filtros emocionais translúcidos. As figuras vislumbram-se, indefinidas, pois imersas numa paisagem que transpõe convicções, ideologizando ou derivando na gratuidade de prazeres descomprometidos: “O Buçaco não é só estimado como espaço de rara beleza e harmonia mas também como lugar de memória, repleto de recordações.”<sup>19</sup>

Sem grande esforço mental, a imaginação evoca as figuras melancólicas e primevas de ermitas e, mais tarde, dos desterrados que lá cumpriram suas penas, como se ainda estivessem refugiados no *Deserto* do Bussaco. As primeiras referências bibliográficas ao Bussaco ascendem ao séc. II:

---

<sup>17</sup> Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paisagem e descrições)*, p.13.

<sup>18</sup> Jorge Gaspar, “O retorno da paisagem à geografia: apontamentos místicos”, *Finisterra*, XXXVI, 72, Lisboa, 2001, p.85.

<sup>19</sup> Paulo Fernando Pereira Fabião Simões, *A Paisagem Cultural do Bussaco*, p. 71.

A partir do séc. VI, pertenceu ao mosteiro beneditino da Vacariça, povoação localizada a 5 kms do Buçaco. (...) No século XVI já haviam sido erguidas na mata várias capelas devocionais, visitadas frequentemente pelos frades beneditinos.” Ainda nesse século, há registo da decisão de Madre de Santa Teresa de Jesus, ao decidir “reformatar a Ordem do Carmelo Descalço.”<sup>20</sup>



**Figura 14: Fotografia MFL, agosto 2017.**

A edificação do Convento contemplava as condições exigidas ao afastamento desejado pelos monges carmelitas, a quem a Mata do Bussaco fora doada em 1626 pelo Bispo de Coimbra:

No Convento do Bussaco, o discurso iconográfico do espaço, das formas, dos materiais e das técnicas vai ao encontro de uma espiritualidade que se constrói pela fé e pobreza. O emprego das cortiças e da técnica dos embrechados, os conteúdos da azulejaria ou a força da imaginária religiosa reforçam esse sentido de uma exemplaridade cristã vivida no isolamento.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Rosa Pinho *et al*., *Guia Flora – árvores e arbustos – Mata Nacional do Bussaco*, Porto, Ed. Afrontamento, 2017, p.13.

<sup>21</sup> Lurdes Craveiro, “Convento de Santa Cruz” in <http://www.fmb.pt/v2/pt/a-mata/convento-de-sta-cruz>.

O Convento foi abandonado cerca de 1834, até que em finais do séc. XIX, a Rainha D. Maria II, por influência de seu Marido, o futuro Rei D. Fernando II, lá quis erguer um Palácio, à semelhança do que fora erigido em Sintra. Tal não viria a suceder, atendendo às circunstâncias da economia e política então vividas. Em 1888 constata-se “um novo impulso construtivo traria ao Bussaco o Palace-Hotel que, se implicou a destruição das estruturas conventuais anexas à igreja, ao corredor e pátios que hoje testemunham a existência do Convento, permitiu a sua inclusão num Bussaco romântico que permanece como um dos locais patrimonialmente mais ricos na sua diversidade compositiva.”<sup>22</sup>

Enquanto o Eremitério persistiu no Bussaco, era visitado com frequência por personalidades seletas, sobretudo provenientes de Coimbra. Com a edificação do Palácio do Povo, a afluência de visitantes diversificou-se, perdendo-se entre aqueles que desfrutavam a paisagem, se afastavam do convívio ou experimentavam a novidade de estâncias de férias, popularizadas nos inícios de 1900. Entre a busca pelo isolamento e a receção de viajantes e turistas, a Mata do Bussaco, viu-se povoada de destinos e missões díspares. O denominador comum, numa primeira aceção, fixa-se na distância relativamente à vila do Luso, às cidades de Coimbra e Aveiro, até mesmo do Porto e Lisboa. Considerando a estrada íngreme, devido à altitude e condições viárias, o acesso continuou a ser dificultado, assim preservando-se do excesso de afluência. A situação manteve-se até final do séc. XX, alterando-se nas primeiras décadas deste séc. XXI. O que se traduziu não apenas num maior fluxo, também na maior internacionalização do turismo.

---

<sup>22</sup> Lurdes Craveiro, *Idem*, *ibidem*.



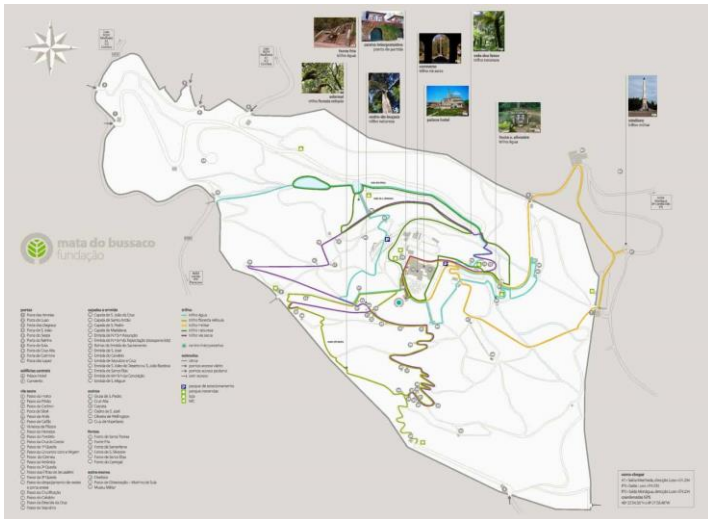


**Figura 15: Fotografia MFL, agosto 2017.**

A aura que envolve a região, conciliada na proximidade das termas do Luso e da Curia, resguardou-se, numa certa aceção, durante a primeira metade do séc. XX e décadas de 1960, 1970 e 1980. Ainda que, com desequilíbrios na procura, acolheu (e acolhe) viandantes seduzidos pelo misticismo que exala na paisagem cultural a dominar a Serra. Para alguns visitantes, a grandiosidade exuberante do Palace Hotel foi (e é) determinante, para outros, os vestígios de vidas confinadas imperam na memória coletiva. Associam-se à paisagem natural, as lendas, símbolos inscritos na arquitetura peculiar, assim como os trajetos calcados pela Mata adentro. Cumprir a *Via Sacra*, visitar as ruínas de casebres e alojamentos, avistar a Cruz Alta, rodear o centenário Cedro de São José, são ações que intensificam a vivência ao ar livre, natural, proporcionando caminhadas e deambulações algo fantasmáticas. Como já observava, em meados do séc. XIX, Cardozo Gonçalves, a serra e mata do Bussaco foram preservadas exatamente por terem albergado os eremitas durante séculos. Doutro modo, a mata teria fornecido, a partir dos sécs. XIV e XV, grandes quantidades de madeira para a construção das embarcações portuguesas. A vegetação manteve-se luxuriante, surpreendendo visitantes estrangeiros como o príncipe de Lichnowsky que “ficou surpreendido, quando visitou a famosa floresta, com

o incomparável vigor da vegetação, julgando-se transportado aos antigos bosques do Oriente.”<sup>23</sup>

A paisagem é uma *personae*, testemunha, cúmplice ou narrador onnipresente, acompanhando, na sua aparente mudez, os dinamismos da História, mitificando-a e metaforizando-se sob auspícios infundáveis. Associa-se à ideia de território, atribuindo-se conexão ao termo *país*, conforme a sua etimologia nas línguas latinas; convoca e propaga-se nas lendas e estórias trazidas de cronologias mais ou menos remotas, relembrando-se e perdurando, como refletiu Miguel Unamuno no volume *Por tierras de Portugal y de España*.<sup>24</sup>



**Figura 16: Mapa, Fundação Mata do Bussaco in**  
[http://www.fmb.pt/templates/matabussaco/mapa\\_fmb/mapa.html](http://www.fmb.pt/templates/matabussaco/mapa_fmb/mapa.html).

<sup>23</sup> Cardozo Gonçalves, *No Bussaco (Historia, Paysagem e descrições)*, p.15.

<sup>24</sup> “Toda el alma dolorosa y soñadora de Portugal. Y en este poema Constanca aparece por donde quiera templando y serenando el cuadro, el paisaje estupendo de Coimbra, de esa maravilla de Coimbra, de la que guardo un imperecedero recuerdo. En ella pasé los días más serenos y más fecundos de mi vida, recorriendo en compañía de Castro las riberas del Mondego.” Miguel de Unamuno, *Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Ed. Renacimiento, 1911, p.10.

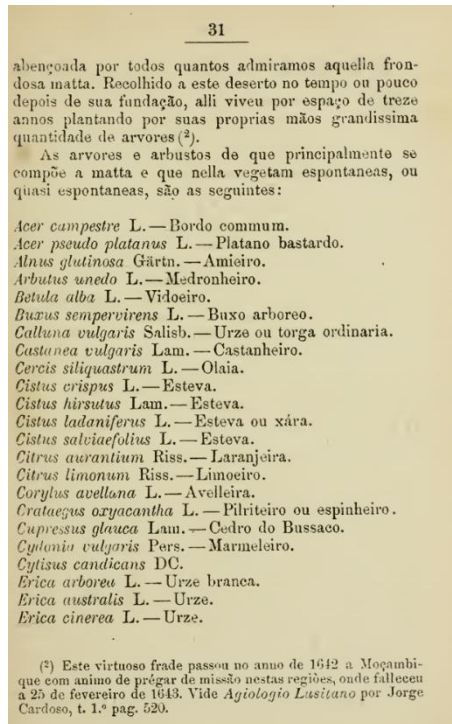
Nos excertos heterogêneos de paisagens que integram a Serra do Bussaco, projetam-se os acontecimentos determinantes, sendo os tópicos descritivos indiciadores de atos vindouros ou neles repercutindo a memória – que de singular, se tornou coletiva. Foi o caso da Batalha do Bussaco, protagonizada pelo General Wellington que pernitoou no Convento em 1810. O acontecimento está assinalado pelo monumento – em formato de obelisco – que se destaca na paisagem-cenário quando se sobe a estrada, vindo da zona limítrofe ao Palace Hotel e o que resta e foi preservado do Convento de Santa Cruz.

A paisagem natural e a paisagem cultural enredam-se, em definições pessoais e coletivas, que alimentam a controversa noção agregadora de património, tomada na consciência, na lógica da sua fisicalidade – difícil e incapacitada para ser apropriada na sua completude. É impossível todas as exuberâncias da Natureza que se excedem em paisagens compósitas; é impossível abraçar tudo o que só pode ser visto, nunca tomado na sua totalidade desmesurada. A descrição das espécies botânicas, dos locais aperfeiçoados, pelas estéticas vigentes, foi detalhadamente descrita nos volumes oitocentistas, destacando-se: Avenida do Mosteiro, Portas de Coimbra, Cascata e Vale dos Abetos; a Fonte Fria e outras nascentes, o Vale dos Fetos e a Cruz Alta. Ainda, de assinalar a vertiginosa arquitetura do Hotel, o histórico Convento, as *Capelinhas* e significativa Via Sacra. Tudo o que estava para ser visto, visitado, se situava num espaço configurado pelo tempo. Apenas à distância, olhando ao longe e ao perto, se contrapõem conhecimentos àquilo que efetivamente se poderia agarrar mediante a posse, manipulação de ínfimas parcelas sucessivas, atendendo à vastidão expectante da Natureza.

Não será demais sublinhar, quanto na Mata do Bussaco se confundem as relevâncias patrimoniais, numa volúpia e exuberância que faz jus à estética excessiva do Palácio, edificado no local onde existia o convento. Persistem, nas ruínas e reencenação histórica das origens, as invisibilidades de pessoas que originaram o que Jaime Cortesão denominou por *Mística do Bussaco* na sua *Elegia*:

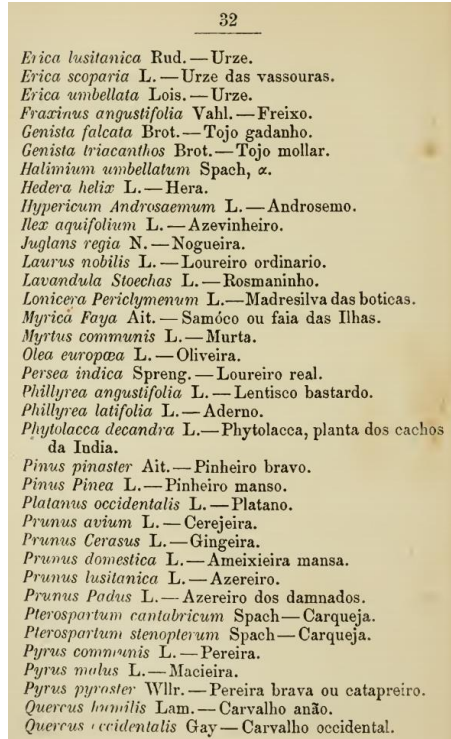
Árvores, árvores gigantescas. Um oceano de árvores  
e sombras. Frondes sobre frondes que rumorejam  
como as vagas do mar ouvidas na distância. Um sopro  
sagrado move as grandes copas, varre e unifica a

selva. E no silêncio do ser, para lá das formas e da vida, ouve-se o apelo aliciante do além.<sup>25</sup>



**Figura 17: in Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, página 31.**

<sup>25</sup> Jaime Cortesão, J. (1978). *A elegia mística do Buçaco*. In Vitorino Nemésio (Org.), *Portugal a Terra e o Homem - antologia de escritores dos séculos XIX-XX* (pp. 133-135), Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.



**Figura 18: in Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, página 32.**

Desde os primeiros tempos, se cuidou acautelar o Convento, no entendimento que havia, quanto à salvaguarda do confinamento e respeitando as regras das ordens, interditando, pela “Bula do Papa Gregório XV, de 23 de Julho 1622, a entrada de mulheres nos conventos carmelitas e, portanto, também no Convento de Santa Cruz do Buçaco, sob pena de excomunhão, (“latae sententiae”), a todas as que lá se introduzissem.” Mas, outras restrições mais conciliáveis ao nosso pensamento de igualdade, se revelam numa outra Bula, emanada passado 21 anos, pelo Papa Urbano VIII (28 de Março de 1643), onde ficou explícito que seria punido “com sentença de excomunhão (“ipso facto incurrenda”) para quem destruisse árvores e

apanhasse madeira...”<sup>26</sup>, asseverando um pensamento ecológico. Os monges eram obrigados a plantar árvores, sendo proibido o seu corte: “As Constituições da ordem diziam claramente que o prior do Deserto era obrigado a pôr de novo cada ano árvores silvestres, não podendo cortar ou arrancar alguma sem autorização especial da congregação provincial (Cap. XVI, tit. 6)”.

A Fundação Nacional da Mata do Bussaco, associada aos equipamentos estatais e locais – públicos e privados – têm na sua missão a conservação, preservação, salvaguarda, dinamização regularizada do conjunto, atendendo às suas vertentes compósitas. Fenómenos climatéricos imprevistos colocaram em risco e causaram danos difíceis de colmatar nos últimos anos, caso do ciclone Gong “que em Janeiro de 2013 destruiu 40 por cento da floresta, e a tempestade Stéphanie em Fevereiro de 2014, criando elevados prejuízos ambientais e financeiros dos quais a mata ainda não conseguiu recuperar. Mais recentemente em Fevereiro de 2016 houve dois dias de chuvas e ventos fortes que resultaram na queda de várias árvores e comprometeram os trabalhos de recuperação de casas de turismo rural presentes na mata.”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Cf. Paulo Gomes Varela, *Buçaco, o deserto dos Carmelitas Descalços*. Coimbra: XM, 2005 citado no Website da Fundação Mata do Bussaco in <http://www.fmb.pt/v2/pt/a-mata/patrimonio-cultural>.

<sup>27</sup> Diana Margarida Coimbra e Marcelino, *Bussaco e Buçaco – projeto em contexto editorial*, Porto, FBAUP, 2016, p.22.

Cf. Veiga, Rui Pedro Rodrigues Nogueira – *Análise de Risco – Via-Sacra do Bussaco*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2014.



**Figura 19: Ilustração “Fonte Fria” in Cardozo Gonçalves, *Bussaco antigo*.**



**Figura 20: Fragmento de página com descrição das "Ermidas" in Cardozo Gonçalves, *Bussaco antigo*.**

É complicado definir de forma literal, no contexto das nossas representações socioculturais, o património físico do não físico, sendo “um empreendimento tão complexo como todas as tentativas de definição universal da cultura e da personalidade humana.”<sup>28</sup> Tópicos que se inscrevem no físico/material são quase indissociáveis do não físico/imaterial e vice-versa. Não cabe aqui estender-me sobre a questão. Mas, no atual contexto – esta distinção entre físico e não físico – adquiriu outros contornos e interpretações. Ou seja, a fisicalidade das coisas que denominamos por Património Material, nas suas variantes, não nos outorga a condição de ser tocado ou de ser tangível pela presença lá. A ordem da fisicalidade é mais da pessoa que do monumento, sítio, paisagem ou natureza. De repente, o

<sup>28</sup> Chérif Khaznadar, *Alerte: Patrimoine immatériel en danger*, Paris, *Internationale de l'Imaginaire*, Nouvelle Série, n° 29, Paris, Babel, 2014, p.15.

património, por muito denso, sólido e volumoso que seja, passou a situar-se, para nós que estamos confinados, na ordem do não físico, enquanto impossível de ser acedido pelos cidadãos. Os monumentos veem-se ao longe, durante um trajeto prioritário de carro, os lugares de visita são fechados, ficam-nos as fachadas, os arruamentos que se olham através das janelas, que se converteu numa linha de horizonte, a que cada um, ainda, tem direito. Quando se pensa em património não físico, consideram-se as tradições, as práticas, as performances coletivas, transmitidas de geração em geração. No decurso deste estudo, e em consonância à experiência, à presença na Mata e complexo do Bussaco, há que evidenciar que a dominância do património imaterial se inscreve, sendo parte integrante dos elementos materiais e tangíveis. Relembrem-se as quatro características fundamentais que consagram a definição de património imaterial:

(1) uma participação coletiva e espontânea da comunidade; (2) uma origem impessoal, a tradição sendo partilhada, sem que ninguém sobre ela exerça um direito de propriedade ou um direito de autor; (3) uma transmissão evolutiva e não formal, a tradição modificando-se à medida em que passa de um grupo a outro e de uma geração à seguinte; (4) a persistência no tempo das estruturas e das técnicas fundamentais.<sup>29</sup>

Toda a imaterialidade, toda a não visibilidade de eventos, vivências e emoções se escondem por detrás de coisas, de matérias orgânicas e construídas. As vidas secretas, as deambulações e credos de ermitas, dos desterrados e dos menos trágicos visitantes, situavam-se numa área distendida ao longo dos terrenos delimitados e com acesso condicionado, à semelhança do que acontece na atualidade, quando se acede de carro à Mata do Bussaco. Há que pagar uma portagem. Assim se protegiam e resguardam pessoas, edifícios laicos e religiosos, arte natureza e paisagem. Primeiro vê-se a distância, depois há que ganhar o privilégio da aproximação.

---

<sup>29</sup> Excerto da Declaração resultante da “Reunião do grupo de trabalho com objetivo de elaborar um plano de ação para a salvaguarda do património não físico”, Unesco, 16-19 junho de 1987, citada por Chérif Khaznadar, *Alerte: Patrimoine immatériel en danger*, pp.15-16.





**Figura 21: Fotografia MFL, agosto 2017.**

Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade eles são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camada de lembranças quanto de estratos de rochas.<sup>30</sup>

Recuperando leituras e imagens, regressa-se à Paisagem e à Natureza, em tempo de confinamento, de distância que nos permitem rever algumas imagens do Bussaco: natureza, paisagem, arquitetura religiosa e civil, celebração de memória da batalha, seu monumento e museu. Tudo, agora à distância. Uma exigência de distância que também serve, numa outra aceção, a contemplação daquilo que está presencialmente perante nós, fora do confinamento. Pois era a capacidade de restituir na perspetiva e ponto de fuga a distância que garantia o virtuosismo de um artista. E, numa aceção de presença física para o espetador, era a distância que determinava a melhor localização para que a pintura fosse efetivamente bem percecionada: “Pintura e peleja de longe se veja”, diz o ditado popular.

---

<sup>30</sup> Simon Schama - *Paisagem e Memória*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p.17.

A Serra do Buçaco foi posta a “descoberto no levantamento [tectónico] N. S. (...) avança dum lado para o Tejo, cruzando a Serra da Estrela, cujos cumes estão coroados de neves perpétuas; de outro lado termina na Serra da Guerrilheira, que avança para o mar sobre a margem esquerda do Douro. (...) Os vales destes rios são abismos profundos pelos quais nenhum trabalho humano faria penetrar um caminho-de-Ferro em Espanha.<sup>31</sup>



**Figura 22: Porta das Lapas in Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*.**

---

<sup>31</sup> Watier (1860) - “Relatório do engenheiro francês MR. Watier sobre a construção dos caminhos de ferro em Portugal (1856)” in Boletim do Ministério das Obras Públicas Comércio e Industria, n. 1, p.112 citado por Cristina Joanaz de Melo, *Arborizar, contra cheias e tempestades*, Lisboa, Instituto de Arqueologia e Paleociências/ Instituto História Contemporânea -UNL, 2017, p.61.



**Figura 23: Porta da Rainha in Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*.**

Nos anos 60 do séc. XIX, quando alguns terrenos limítrofes foram comprados, colocaram-se portas ao longo do perímetro, circunscrevendo a zona delimitada e, assim regulando um acesso direto. As portas apresentam estilos arquitetónicos específicos, ajustando-se às respetivas denominações, umas mais diretamente relacionadas ao local de procedência num trajeto mais direto: **Porta do Luso** (ferro forjado), ao sul da qual se levanta a **Porta das Ameias** (trabalho de cantaria, encimada por ameias), à que se acede pela estrada de Penacova. Também do lado desta Estrada, surge na parte mais baixa do Bussaco, a **Porta das Lapas** que “offerece a floresta do Bussaco um espectáculo notavelmente pittoresco. As copas do seu compacto e variado arvoredor, vistas d'alli parecera vir em turbilhão pela encosta declivosa, como caudal torrente, arrastando consigo a penedia de Caifaz; ao encontrarem o muro de vedação, arqueiam-se, como vaga enorme, para o galgar, mas em tal momento aquella empollada onda de verdura suspende repentinamente os impetos e permanece encurvada, mas immovel, como se lhe repugnasse

espraiar-se pelo terreno árido e inhospito da montanha.”<sup>32</sup> Cerca de meio km acima desta, encontra-se a **Porta de Coimbra**. Um dos acessos míticos é a **Porta da Cruz Alta**, que espanta pela sua aparência despojada, como se tivesse sido rasgada no muro; a **Porta do Tellegrapho**, assim denominada porque existira em tempos um telégrafo do seu lado exterior; a **Porta de Sulla**, alusiva à localidade, designada pelo mesmo nome e que teria sido restaurada antes de 1875. Do terreno em frente, assinala-se uma vista panorâmica que pode deixar entrever – consoante as condições meteorológicas – os picos mais altos “do Caramulo ou as lombadas longínquas da Serra de Estrela.”<sup>33</sup> Próxima à estrada de Viseu encontra-se a **Porta da Rainha**, uma preciosidade decorativa, com motivos análogos aos que se veem no antigo Convento, assim como disseminado nos caminhos, capelas e outras construções. Finalmente, a **Porta do Ayres de Campos**, trabalho virtuoso: “São elegantes as suas pilastras de cantaria lavrada, mas a nosso ver de collossaes proporções e de demasiado apparato para o sitio. Cada uma d'ellas só por si é construcção bem mais importante do que a pyramide monumental da batalha do Bussaco.”<sup>34</sup>



Figura 24: Fotografia MFL, agosto 2017.

---

<sup>32</sup> Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, pp. 14-15.

<sup>33</sup> Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, p.16.

<sup>34</sup> Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, p.17.

Apesar das sinuosidades, dos obstáculos (densidade da vegetação) naturais e desníveis topográficos, a linha ferroviária estendeu-se, de modo a servir o viajante que pretendesse atingir a Serra do Bussaco:

O individuo que tenha de se servir da linha férrea do norte para visitar o Bussaco, tem de apear-se na estação do entroncamento da Pampilhosa, daqui seguir no comboio ascendente da Beira Alta e sair na 1.<sup>a</sup> estação, denominada Luso-Bussaco. De vários pontos da linha férrea do norte avista-se ao longe, com suas formas um tanto confusas, em razão da distancia, a serra do Bussaco. O viajante porem que do entroncamento da Pampilhosa passa para a linha da Beira Alta pouco depois de a começar a percorrer, vai avistando mais distintamente as saliências e relevo.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, p.9.



**Figura 25:** Ilustração “A Avenida do Mosteiro” in Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*.



**Figura 26: Fotografia MFL, agosto 2017.**

As ideias que endossam à observância dos valores societários, numa comunidade que agora se rege paulatinamente pela “normalidade de ação social”, provocam uma certa estagnação, mas acredite-se que subsistem, adicionam-se de novas perspectivas e interpretações à luz de um confinamento obrigatório contemporâneo, para nós que não somos frades beneditinos ou carmelitas. Quando as regras de comportamento societário nos retiram das zonas de conforto, impõe-se lidar com os normativos, acionando outros procedimentos, perante estes prazos inesperados. Tempo e espaço passam a ser percecionados sob desígnios extremos.





**Figura 27: Fotografia MFL, agosto 2017.**

Questiona-se a posição que o nosso corpo ocupa numa área específica; a quantidade de ar livre que nos é permitido ingerir; a amplitude de passos para assegurar uma deslocação diverge, adquirindo novas proporções mensuráveis. Nestas circunstâncias, os enfoques sobre o que persiste apesar da nossa ausência, dá-nos uma certa dose de bem-estar, de reassseguramento individual que, afinal, é direito e responsabilidade de todos. As experiências artísticas, as vivências estéticas redimem inseguranças e acredita-se que os *nossos* ícones culturais nos aguardem tranquila e paulatinamente. Que continuem onde estão, a resguardar-se e elevando as auras caídas. Por isso, repita-se, Arte e Património, são tão insubstituíveis, quanto Natureza e Paisagem.





**Figura 28: Fotografia MFL, agosto 2017.**

Notável a perspicácia dos botânicos franceses que, ainda antes das Invasões, haviam visitado o Bussaco, fascinados pela volúpia da flora, sedução variegada das espécies e sua salvaguarda, tal como é referido em *Voyage en Portugal*, autoria de M. le comte de Hoffmansegg e redigido por M. Link, 1805:

Une épaisse forêt environne le couvent; de beaux arbres ombragent les chemins qui serpentent dans toutes les directions, et qui aboutissent tantôt à une chapelle, tantôt à un crucifix, tantôt à un autel cache par des buissons; une mousse épaisse et verdoyante couvre le sol et le tronc des arbres; des ruisseaux sortant des rochers disparaissent sous le touffu des broussailles; des cyprès majestueux, dont les troncs existent depuis deux siècles, groupés pittoresquement; des pins maritimes élevés et d'antiques chênes couronnés de lierre, forment cette forêt sacrée.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> “Uma floresta espessa envolve o convento; belas árvores sombreiam os caminhos que serpenteiam em todas as direções e que às vezes levam a uma capela, às vezes a um crucifixo, às vezes a um altar escondido por arbustos; um musgo espesso e verdejante cobre o chão e o trono das árvores; ribeiros emergentes das rochas desaparecem sob o mato de arbustos; ciprestes majestuosos, cujos troncos existem há

Cabe, sob responsabilidade, que nos ocupemos de zelar, a partir de janelas-ecrãs-postos de vigilância provisórios, sobre o que está, para que permaneça; suscetível de ser fruído por quem está/é agora, pensando no devir. Somos exigências mútuas – partícipes num círculo que nos relaciona e supõe, para que a elevação da Arte a que Fernando Pessoa aludiu e aspirava, seja um caso a satisfazer – lembrando as três plataformas que definiu quanto à natureza e impacto na intencionalidade de receção, configuradora da Arte produzida: a que entretém, a que agrada e a que eleva. As três aceções se podem conjugar, no contexto atual, em que se nos permite usufruir de pequenas satisfações que não se focam exclusivamente na maior capacitação intelectual, antes plasmando-a a partir de evocações, lembranças de excelência de vida, onde quer que estas se achem na memória individual, desejando conciliá-la com a memória coletiva. Não foi de balde que a última parte do volume de Augusto Simões de Castro reúne sob o título de *Florilégio*, uma sequência significativa de poemas alusivos ao Bussaco. A breve antologia temática celebra as múltiplas assunções desse lugar mítico em forma poética, tendo por autores: Amélia Janny, Cândido de Figueiredo, Borges de Figueiredo, Bingre [Hibinger], Duarte Ribeiro de Macedo, Frei António das Chagas, Luiz Carlos, Antonio Feliciano de Castilho, Soares de Passos, Ayres de Sá Pereira e Castro, João de Lemos e Mendes Leal, com prefácio de A. A. da Fonseca Pinto.<sup>37</sup>

Cruzando as duas leituras dominantes, de Cardozo Gonçalves (1896) e Augusto Simões de Castro (1905), com as imagens mentais/subjetivas, consignadas na iconografia externa da lembrança (ainda que sendo fotografias de autoria própria), transparece, demonstra-se, que a memória existe pela paisagem e a paisagem carrega-se na memória. Associando ambos termos, endereça diretamente ao título de Simon Schama, *Paisagem e Memória*, aqui subsumidos na evocação da Mata do Bussaco (salvaguardando tudo o que acarreta e comporta, por ação polissémica e existencial). Quase ao finalizar a secção “Um Castelo para Hamlet”, quando José Saramago reflete sobre Bussaco, e após menção ao célebre Cedro de São José (plantado segundo consta em 1644), local onde o seu viajante se plasma em ato de contrição, dizendo:

---

dois séculos, agrupados de maneira pitoresca; pinheiros marítimos elevados e carvalhos antigos coroados de hera formam esta floresta sagrada.” [tradução minha] Augusto Simões de Castro, *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, p.204.

<sup>37</sup> Cf. Augusto Mendes Simões de Castro - *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, pp. 185-243.

“Árvore fosse eu, e também ninguém me tiraria.” Mas o viajante é homem, tem pés para andar e muito caminho à sua frente. Vai tristíssimo. Leva a floresta na memória, mas não lhe poderá chegar com as mãos quando por longe andar, e aqui nem os olhos bastam, aqui todos os sentidos são necessários e talvez não cheguem. O viajante promete que só parará onde for dormir. Depois do Buçaco, o dilúvio.<sup>38</sup>

## Bibliografia

- Cardozo Gonçalves. *No Bussaco (Historia, Paysagem e descrições*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1905. In [https://archive.org/details/gri\\_33125000102059/page/n2/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125000102059/page/n2/mode/2up) (acedido em Fevereiro 2020).
- Castro, Augusto Mendes Simões de. *Guia Histórico do Viajante ao Bussaco*, Coimbra, Universidade de Coimbra, [1875] 1896.
- Castro, Augusto Mendes Simões de. *Elucidário do Viajante ao Bussaco*, Coimbra, Typographia União, MDCCCCXXI.
- Cortesão, Jaime. *A elegia mística do Buçaco*. In Vitorino Nemésio (Org.), *Portugal a Terra e o Homem - antologia de escritores dos séculos XIX-XX* (pp. 133-135), Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1978.
- Craveiro, Lurdes. “Convento de Santa Cruz” in <http://www.fmb.pt/v2/pt/a-mata/convento-de-sta-cruz> (acedido em Fevereiro 2020).
- European Landscapes*. Relatório Agência Europeia do Ambiente, 2000 in <https://www.eea.europa.eu/publications/92-826-5409-5/page008new.html> (acedido em Março 2020).
- Gaspar, Jorge. “O retorno da paisagem à geografia: apontamentos místicos”, *Finisterra*, XXXVI, 72, Lisboa, 2001.
- Khaznadar, Chérif. *Alerte: Patrimoine immatériel en danger*, Paris, *Internationale de l’Imaginaire*, Nouvelle Série, nº 29, Paris, Babel, 2014.
- Marcelino, Diana Margarida Coimbra e. *Bussaco e Buçaco – Projeto em contexto editorial*, Porto, FBAUP, 2016.

---

<sup>38</sup> José Saramago, *Viagem a Portugal*, 189.

- Melo, Cristina Joanaz de. *Arborizar, contra cheias e tempestades*, Lisboa, Instituto de Arqueologia e Paleociências/ Instituto História Contemporânea - UNL, 2017.
- Pessoa, Fernando. *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, Lisboa, Ática, 1982.
- Pinho, Rosa *et allie*. *Guia Flora – árvores e arbustos – Mata Nacional do Bussaco*, Porto, Ed. Afrontamento, 2017.
- Schama, Simon. *Paisagem e Memória*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- Saramago, José. *Viagem a Portugal*, Lisboa, Ed. Caminho, 1995.
- Simões, Paulo Fernando Pereira Fabião. *A Paisagem Cultural do Bussaco - A Singularidade de um Território Turístico e de Lazer*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.
- Unamuno, Miguel de. *Por tierras de Portugal y de España*, Madrid, Ed. Renacimiento, 1911.
- Varela, Paulo Gomes. *Buçaco, o deserto dos Carmelitas Descalços*. Coimbra: XM, 2005 citado no Website da Fundação Mata do Bussaco in <http://www.fmb.pt/v2/pt/a-mata/patrimonio-cultural> (acedido em Março 2020).
- Veiga, Rui Pedro Rodrigues Nogueira. *Análise de Risco – Via-Sacra do Bussaco*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2014.

## **CAPÍTULO TRÊS**

### **OS LABIRINTOS URBANOS DO PROJETO STREETARTCEI**

**ISABEL RICARDO E LUÍSA SILVA**

**CENTRO DE ESTUDOS INTERCULTURAIS  
ISCAP – POLITÉCNICO DO PORTO**

#### **As rotas geográficas do projeto StreetArtCEI**

StreetArtCEI, um projeto do Centro de Estudos Interculturais do ISCAP/P.Porto, tem como objetivo despertar visitantes e habitantes para as manifestações estéticas no espaço visual urbano.

Se o principal desígnio do Centro de Estudos Interculturais é a pesquisa científica, o projeto StreetArtCEI estabelece a cidade como objeto de estudo, através da imagem inesperada e anónima, criada pelos produtores de graffiti e street art, no espaço público do Grande Porto e Norte de Portugal.

A metodologia de trabalho envolve a pesquisa e recolha fotográfica, a categorização e a extração de padrões de recorrência geográfica denominados de POI (points of interest), a partir dos quais são criadas as rotas de graffiti e street art. O trabalho de campo a desenvolver requer determinadas características que consideramos indispensáveis para a criação de percursos viáveis e seguros, entre elas, o conhecimento e observação do território. Desencadeada pela descoberta da arte inesperada e geralmente anónima, nos muros da cidade, as obras são selecionadas pela sua visibilidade e qualidade estética, quer sejam intervenções marginais ou comissariadas por instituições e particulares. Desta forma, é assegurada a

equidade na promoção e disseminação das intervenções de graffiti e street art, compartilhadas no espaço público com a sociedade. Não só a diversidade de estilos ou formas de expressão, representativas desta cultura juvenil, são disponibilizadas para conhecimento do público em geral, como também é proporcionada à comunidade académica matéria de estudo para compreensão dos comportamentos e da influência deste fenómeno urbano universal, intercultural e multidisciplinar, tanto na sociedade como na estética das cidades.



**Figura 29 - Rota do Bolhão - Travessa de São Marcos. Foto Luísa Silva, janeiro 2020.**



**Figura 30: Rota de São Bento - Rua da Restauração. Foto Luísa Silva, janeiro 2020.**

O website do projeto disponibiliza todas as imagens, rotas, arquivos e textos de reflexão em acesso aberto, através do site <https://streetartcei.com/>

Até ao momento, os labirintos urbanos do projeto StreetArtCEI abrangem 3 zonas geográficas, Porto, Grande Porto e Aveiro. Dispostas em rotas, contemplam mais de 3.000 imagens e cerca de 300 Pontos de interesse organizados por mapas. Os mapas servem como orientação para um percurso fácil e seguro, mas, uma vez que estão interligados, podem ser alterados dependendo do tempo disponível e mobilidade de cada um.

O Porto conta com 19 mapas nas 7 rotas de street art elaboradas:

- Rota da Boavista,
- Rota do Bolhão,
- Rota da Constituição,
- Rota do Dragão,

## Os Labirintos Urbanos do Projeto StreetArtCEI

- Rota do Marquês,
- Rota de São Bento,
- Rota da Trindade.

As rotas inseridas no centro histórico da cidade e próximas do rio Douro têm vários fatores de atratividade, uma vez que oferecem simultaneamente valor patrimonial, arquitetónico e paisagístico.



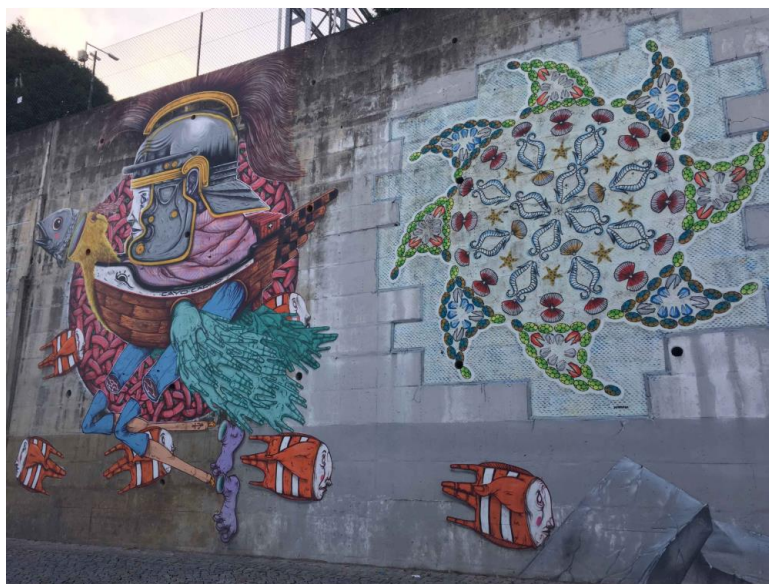
**Figura 31: Rota do Bolhão – Passeio das Fontainhas. Foto Luísa Silva, junho 2018.**

O Grande Porto divide-se em 9 mapas correspondentes a 5 rotas:

- Rota da Sra. da Hora,
- Rota de S. Mamede Infesta/Leça do Balio,
- Rota de Matosinhos/Leça da Palmeira,
- Rota da Maia (em construção),
- Rota de Vila do Conde.

É importante realçar que uma das características das intervenções de graffiti e street art, quer sejam reivindicadas ou comissariadas, estão sempre ligadas de alguma forma às comunidades onde se inserem. Este é um atributo

bem perceptível nas rotas do Grande Porto (Fig. 32, 33 e 34) e na rota de Aveiro (Fig. 35).



**Figura 32: Rota de S. Mamede de Infesta / Leça do Balio – Mural da Lionesa.  
Foto Luísa Silva, julho 2018.**





**Figura 33: Rota de Matosinhos – Rua Dr. Fernando Aroso. Foto Isabel Ricardo, julho 2019.**



**Figura 34: Rota de Vila do Conde - Mural da Seca do Bacalhau. Foto Luísa Silva, outubro 2017.**

É o caso das intervenções artísticas no Mural da Seca do Bacalhau em Vila do Conde, onde a forte conexão com a comunidade é aqui representada nas mulheres que trabalhavam na salga e na secagem do bacalhau, realçada pela frase de Valter Hugo Mãe: “Este foi o mar das mulheres. Aqui se glorificaram e aqui naufragaram”.

- Aveiro dispõe de 1 rota com 2 mapas.



**Figura 35: Rota de Aveiro – Cais do Alboi. Foto Isabel Ricardo, outubro 2018.**

Contudo, essa conexão nem sempre é reconhecida pela falta de conhecimento ou por ideias errôneas e preconcebidas da população. Nessa perspectiva, é desejo do projeto Street Art CEI facilitar a aproximação das comunidades à cultura do grafitti e da street art. Assim, ao compartilhar o conhecimento para ajudar a derrubar os estereótipos e preconceitos, também proporciona a articulação das comunidades e a sua inserção nesta cultura multidisciplinar e omnipresente no espaço visual urbano.

Por outro lado, também foi alcançado um outro objetivo do projeto, a descentralização.

A descentralização ocorreu, não porque saímos das cidades, ela aconteceu na própria cidade, noutras áreas intervencionadas, igualmente

interessantes, mas menos divulgadas. Nesse sentido, e decorrente do intenso trabalho de campo efetuado, foram elaborados itinerários originais, a maioria em locais desconhecidos mesmo para os habitantes da cidade. Por exemplo, as Rotas da Boavista, da Constituição, do Marquês e do Dragão, são uma alternativa às rotas existentes que incidem exclusivamente no centro e zonas turísticas da cidade do Porto.

Neste momento, estamos a trabalhar na construção da Rota da Circunvalação e na Rota de Vila Nova de Gaia.

A próxima fase do projeto prevê a identificação de mais rotas – abrangendo não só o Grande Porto como também todo o Norte de Portugal, com ligação a rotas semelhantes em Espanha e no Sul, principalmente na Grande Lisboa – assim como a organização de visitas guiadas e a criação de uma app.

O projeto StreetArtCEI assume o privilégio de recolher, registar, preservar e oferecer à academia e ao público, a força, a ironia e a beleza dessas singulares instâncias comunicativas, numa missão-dentro-do-projeto que, prevê-se, perdurará por gerações de investigadores do Centro de Estudos Interculturais.

## Bibliografia

- Campos, R. (2010). *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*. Lisboa: Fim de Século.
- Campos, R. (2013). *Introdução à Cultura Visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Campos, R. (2018). The Crisis on the Wall – Political Muralism and Street Art in Lisbon. Em I. David, *Crisis, Austerity, and Transformation - How Disciplinary Neoliberalism Is Changing Portugal* (pp. 109-132). Lanham: Lexington Books.
- Campos, R., & Sarmento, C. (2014). *Popular and Visual Culture. Design, Circulation and Consumption*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Campos, R., Brighenti, A. M., & Spinelli, L. (2011). *Uma Cidade de Imagens, Produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Mundos Sociais.
- Sequeira, Á. D. (2015). *A cidade é o habitat da arte: Street art e a construção de espaço público em Lisboa*. Tese de Doutoramento em Sociologia: ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.

- Silva, L. (2019). *A abrangência multidisciplinar do graffiti e da street art na sociedade contemporânea*. E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP N.º 7, maio de 2019.
- Silva, L. (2019). *Graffiti e street art: manifestações estéticas no Grande Porto*. Sensos-E, vol. V, n. 3, 2019.

## **CAPÍTULO QUATRO**

### **ARTE PÚBLICA, PATRIMÓNIO PARTILHADO: RESULTADOS DE UM PROJETO PEDAGÓGICO ENTRE O ISCAP, O MIEC E A GOOGLE ARTS & CULTURE**

**SARA PASCOAL  
LAURA TALLONE  
MARCO FURTADO**

**CENTRO DE ESTUDOS INTERCULTURAIS  
ISCAP – POLITÉCNICO DO PORTO**

#### **1. Introdução**

Nos anos letivos 2017/2018 e 2018/2019, o ISCAP, através do Mestrado em Intercultural Studies for Business (MISB), fez parte de um projeto interdisciplinar e colaborativo, que envolveu todos os alunos e quatro unidades curriculares - Cultura Francesa, Alemã e Espanhola para Negócios III e Tecnologias de Comunicação Intercultural. Os alunos e professores do MISB participaram no projeto de curadoria de uma exposição virtual do acervo do Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC), hospedada na plataforma Google Arts & Culture. Através da metodologia project-based learning, que procura refletir sobre o património cultural e a transformação de bens culturais em produtos comercializáveis, esta exposição tentará também promover o património cultural português e a

arte pública em particular, visando a sua disseminação e fruição por públicos cada vez mais alargados.

Este artigo pretende refletir sobre a importância da arte pública, equacionando o papel do desenho e curadoria de exposições virtuais para a sua divulgação. A avaliação dos resultados estatísticos sobre o acesso e a visualização dessa exposição virtual permitirá aferir o grau de promoção e de universalidade que este meio proporciona.

## **2. A Arte Pública: património partilhado**

Num vídeo realizado pela Câmara Municipal de Santo Tirso, e patente na sede do museu, o escultor português Alberto Carneiro (1937-2017), o grande mentor do MIEC, define arte pública como “a arte que não está no museu, que não está enclausurada, que está aberta 24 horas por dia”. Património partilhado e lugar de memória (Nora, 1993), a arte pública parece, no entanto, uma utopia. Sendo direcionada ao público, é por ele, não raras vezes, ignorada. A arte pública, como defende Gérard Xuriguera, outro dos mentores do projeto, nesse mesmo vídeo, só interessa ao público quando “a escultura, essa massa enorme, lhe barra o caminho”.

A importância da arte pública e a sua relevância no espaço público é, porém, inegável. Dos gregos aos romanos, a arte pública foi usada não só para representar o poder, mas também como instrumento para a educação, demonstração de força e promoção do crescimento económico e cultural da sociedade. Nesta sua configuração mais remota, portanto, a arte pública é concebida como uma arte dirigida a grandes audiências a quem se pretende entreter, agradar ou envolver, veiculando mensagens fáceis de perceber e com frequência reforçando as agendas dos seus mecenas (Krause Knight, 2008). Ao invés, um conceito mais recente de arte pública coloca-a precisamente ao serviço do público, com um programa ou missão que contrasta com os seus primeiros usos. A arte pública seria então encarada também como um fator preponderante de enriquecimento dos espaços verdes e dos jardins da cidade, ao convidar a uma vivência mais próxima e cúmplice com o património, interpelar o público ou tão-somente perturbá-lo. Não é, porém, um conceito sem ambiguidades nem controvérsia<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> José Abreu (2015) chama precisamente à atenção para o facto de o conceito de arte pública ser complexo e pluriforme, consoante a tónica é colocada na produção/receção ou na sua missão. Num primeiro caso, a arte pública, mais

Afigura-se que a riqueza do conceito reside precisamente nesta ambiguidade do termo e na sua capacidade de gerar simultaneamente interesse e polémica em torno das suas criações, precisamente num momento em que parece haver um grande distanciamento entre as tendências estéticas da arte contemporânea e o “gosto” social predominantemente aceite.

Para ser partilhada e pública, parece-nos que este tipo de arte terá que congrega um conjunto de premissas, que Abreu (2015) enumerou da seguinte forma:

A arte pública, *a priori*, não existe... logra tornar-se; para que essa conversão ocorra, a obra de arte carece *ser apropriada*; para *ser apropriada*, importa que a obra de arte se inscreva na *esfera pública*; para se inscrever na *esfera pública*, a obra de arte tem de envolver a *comunidade*.

Para esse efeito, é indispensável que as políticas culturais assentem numa estratégia de envolvimento da comunidade, concertada e coerente, a fim de:

- criar uma nova visão sobre o espaço público e o património cultural;
- promover a ação pedagógica junto das comunidades e
- compartilhar o potencial não só cultural, mas também económico que a arte pública pode impulsionar.

A visibilidade e a atratividade turística do património, a par da sua gestão cuidada e sustentável, são alguns dos fatores preponderantes para esse envolvimento comunitário.

### 3. Exposição virtual: objetivos, acervo e metodologia

Hoje é praticamente incontestável que o património cultural é capaz de potenciar o desenvolvimento socioeconómico, podendo estabelecer-se uma relação direta entre a presença e a valorização desse património e o crescimento do turismo. Por outro lado, a promoção do património cultural

---

abrangente, seria concebida como a arte de domínio público, cuja fruição se destina a um público alargado; num segundo entendimento, mais redutor, a tónica é posta na missão da arte, programada em defesa do bem comum.

incorpora cada vez mais as ferramentas digitais – as visitas virtuais a museus e ao acervo arquitetónico das cidades; a digitalização e disponibilização online de imagens, documentos e registos; e a utilização de audioguias, painéis audiovisuais, e aplicações para o desenho de percursos ou de narrativas apelativas para o visitante são alguns exemplos do papel da tecnologia na divulgação, democratização e monetização da cultura.

O propósito deste projeto foi encorajar a reflexão por parte dos nossos alunos acerca destes fenómenos, através do processo de construção de uma exposição virtual na plataforma Google Arts & Culture, utilizando peças da coleção MIEC, que também servisse para dar a conhecer a cidade de Santo Tirso e o seu património artístico e arquitetónico, bem como para promover a arte pública contemporânea como parte do legado cultural português.

O MIEC é um museu ao ar livre que reúne 57 obras de escultores de diversas nacionalidades, a maior parte delas adquiridas através de dez simpósios de escultura, levados a cabo entre 1990 e 2015. Contrariamente ao que é habitual neste tipo de iniciativas, as peças não se concentram num único parque escultórico, mas encontram-se espalhadas pelo município num raio de cerca de 20 km<sup>2</sup>. A sede, construída sobre a base do antigo Mosteiro de São Bento, é um edifício intervencionado pelos arquitetos Souto de Moura e Siza Vieira e inaugurado em 2016.

Nos anos letivos de 2017 e 2018, no âmbito das unidades curriculares Cultura Francesa, Alemã e Espanhola para Negócios III e Tecnologias de Comunicação Intercultural, os alunos do MISB foram desafiados a realizar a recolha e tratamento de material gráfico e documental e a desenvolver textos e apresentações individuais, com vista à construção de uma exposição virtual na plataforma Google Arts & Culture. Para isso, foi estabelecida uma parceria entre as três instituições envolvidas: o ISCAP, a plataforma Google Arts & Culture e o próprio MIEC, que facilitou o acesso aos seus arquivos documentais.

A fase inicial consistiu em duas visitas de campo ao MIEC em Santo Tirso (uma em cada ano letivo), realizada pelos alunos e respetivos docentes, durante as quais foi possível observar as esculturas em pormenor, apreciar a relação destas com o meio envolvente e captar imagens (fotografia e vídeo) das peças particulares em que o estudo de cada aluno iria incidir. Posteriormente, o tratamento do material recolhido teve o auxílio de três workshops direcionados ao manuseamento das ferramentas digitais necessárias, nomeadamente os workshops em escrita criativa, Photoshop e Adobe Premiere.



Fruto da primeira leva de alunos que participou no projeto, o principal resultado concreto é de facto a exposição virtual<sup>2</sup>, que inclui dez peças, estando em preparação a sua ampliação, com um acréscimo de dez peças. Outros resultados incluem também diversos trabalhos académicos (entre os quais três dissertações de mestrado – uma concluída e duas em fase de escrita), bem como um canal de YouTube, ainda em construção, reunindo os vídeos e trabalhos intercalares realizados pelos alunos.

A criação de uma exposição virtual pretendeu dar maior visibilidade a este insólito Museu e à cidade onde está inserido, promovendo-o turística e culturalmente muito para lá dos limites físicos e temporais da sua existência.

#### **4. Dados estatísticos da exposição virtual**

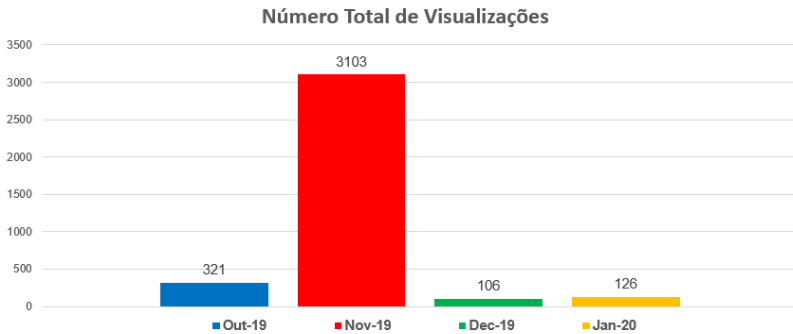
Os resultados da análise aos dados estatísticos relativos ao número de visitas a esta exposição virtual e respetivas obras de arte/itens visualizados, que nos são fornecidos através da própria plataforma da Google, serviram de base a uma primeira avaliação deste projeto. Para o efeito, iremos indicar resultados obtidos entre os meses de outubro de 2019 e janeiro de 2020<sup>3</sup>.

Como podemos constatar, verificamos que em sensivelmente duas semanas depois de este projeto ter sido lançado na plataforma da Google Arts & Culture, houve acima de trezentos itens visualizados, visualizações essas que durante o mês de novembro aumentaram praticamente 10 vezes.

---

<sup>2</sup><https://artsandculture.google.com/exhibit/museu-internacional-de-escultura-contemporânea/xAISBGFGJpdILg>.

<sup>3</sup> Dedicaremos a nossa atenção aos meses posteriores em outro estudo, período esse que abrangerá também o início do surto da pandemia do novo Coronavírus SARS-CoV-2 (COVID-19), principalmente no espaço europeu, e as consequentes medidas de contingência e de confinamento implementadas mundialmente – vide Cerqueira Pascoal, Furtado & Tallone (no prelo).

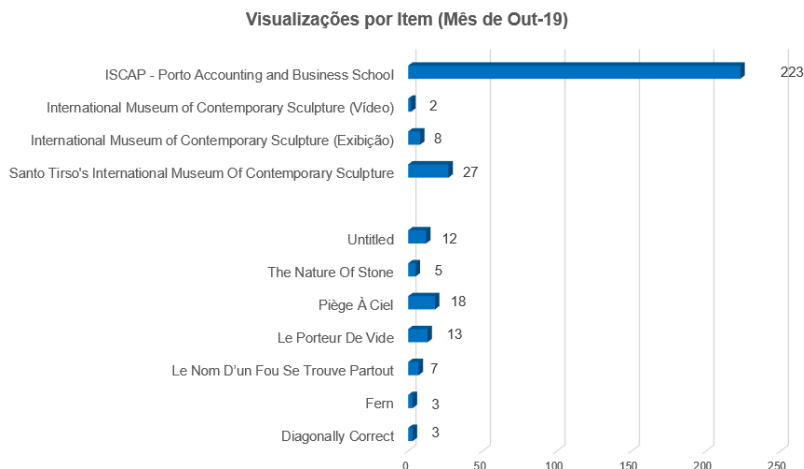


**Figura 36: Número total de visualizações (de out. 2019 a jan. 2020).**

Estes números estarão provavelmente ligados ao caráter de novidade, que terá despertado a curiosidade dos visitantes da exposição virtual, e à divulgação (formal ou informal) por parte das instituições parceiras e stakeholders que, de uma forma mais ativa ou passiva, colaboraram neste projeto. Contudo, e de acordo com o gráfico acima apresentado (Fig.36), registamos uma baixa acentuada do número de itens visualizados durante o mês de dezembro. Porém, esse número volta a aumentar ligeiramente durante o mês de janeiro de 2020. Este desenvolvimento menos positivo durante estes dois meses poderá estar ligado à atenção prestada a outros fatores relacionados com esta época em particular – a quadra natalícia, início do surto da pandemia do novo coronavírus, etc.

No que diz respeito aos itens mais visualizados, verificamos que estes são acedidos através da página do ISCAP alojada na Google Arts & Culture. Contudo, o acesso através da página do ISCAP não significa necessariamente que as pessoas tenham realizado a visita virtual completa. Outras formas de acesso a este projeto são uma página de rosto do Museu (Exibição), uma página secundária igualmente com imagens não animadas (“Santo Tirso’s International Museum Of Contemporary Sculpture”) e uma página apenas com o vídeo alusivo à exposição propriamente dita.

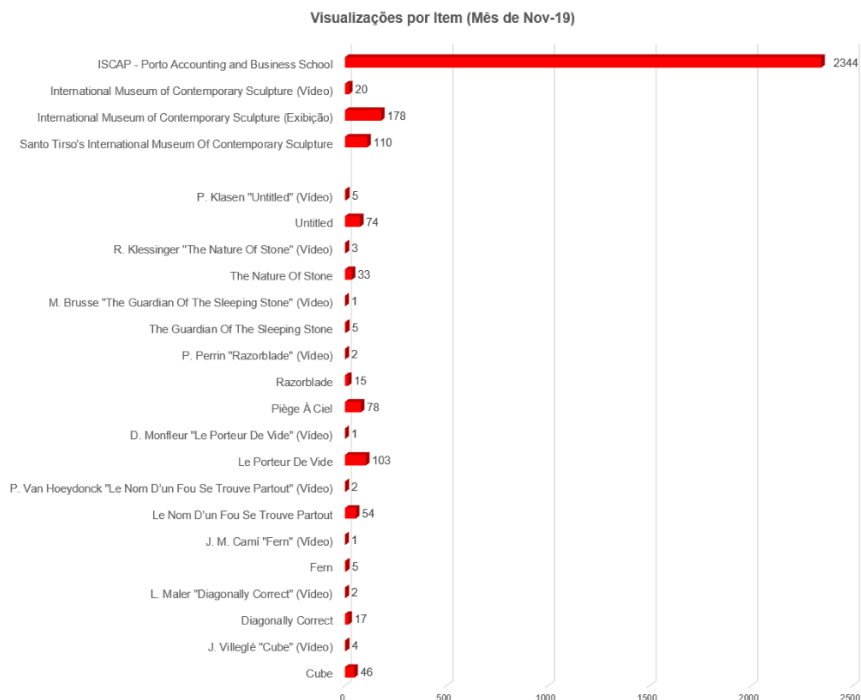
As figuras seguintes (Fig. 37 e Fig. 38) ilustram os elementos que nos indicam o número de visualizações das obras de arte espalhadas por todo o concelho de Santo Tirso:



**Figura 37: Visualizações por item (out. 19).**

Durante o mês de outubro são ainda relativamente poucas as visualizações destes itens. Contudo, este panorama já é significativamente diferente durante o mês de novembro. O acesso continua ainda a ser bastante elevado através da página do ISCAP associada ao projeto, mas há, de uma forma geral, um aumento substancial de itens visualizados, tanto no que concerne aos itens já anteriormente referidos como também à variedade de peças. Além disso, é curioso referir que os visitantes começaram, durante ou a partir do mês de novembro, a prestar mais atenção aos detalhes da exposição virtual – além de quererem ver, por exemplo, mais peças, nota-se igualmente que querem também visualizar os vídeos alusivos a cada uma dessas obras de arte, conforme registado na figura 38:

## Culturas Partilhadas



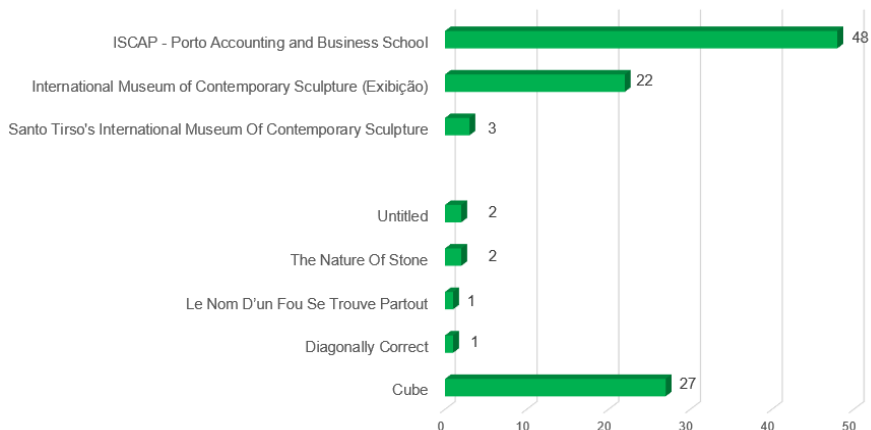
**Figura 38: Visualizações por item (nov. 19).**

Não obstante o facto de o número de itens visualizados ter diminuído durante o período entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020, constatamos ainda assim que o acesso é preferencialmente feito através da página do ISCAP, tal como indicado nos gráficos das figuras 39 e 40.

Das obras com mais visualizações durante o período que este estudo abrange, destacam-se “Le Porteur De Vide” de Denis Monfleur, “Piège À Ciel” de Pierre Marie Lejeune, “Cube” de Jacques Villeglé, “Untitled” de Peter Klasen, “Le Nom D’un Fou Se Trouve Partout” de Paul Van Hoeydonck e “The Nature Of Stone” de Reinhard Klessinger.

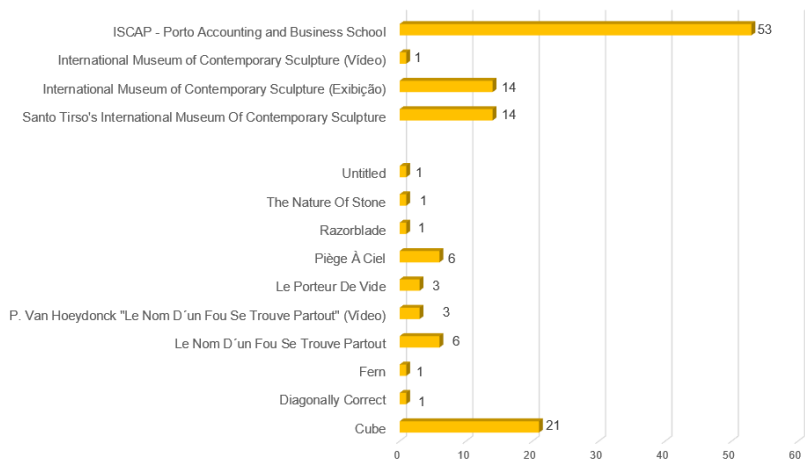
## Arte Pública, Património Partilhado

**Visualizações por Item (Mês de Dec-19)**



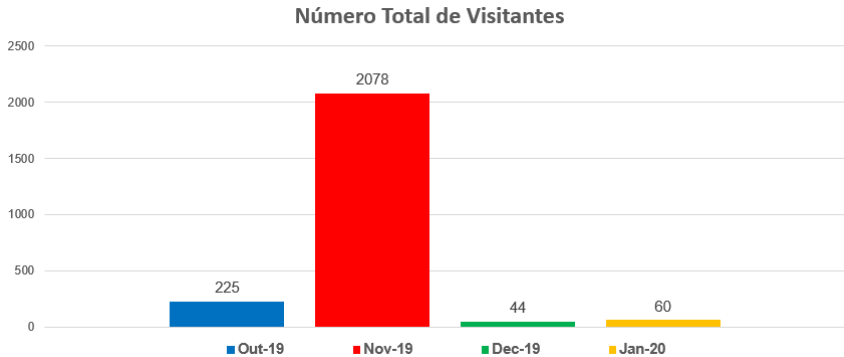
**Figura 39: Visualizações por item (dez. 19).**

**Visualizações por Item (Mês de Jan-20)**



**Figura 40: Visualizações por item (jan. 20).**

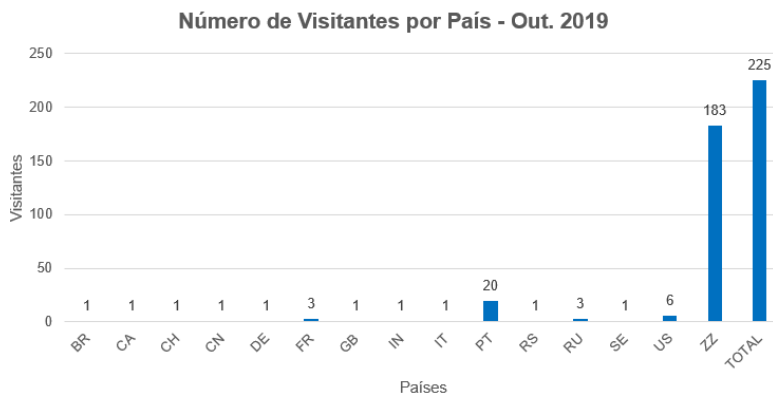
Quanto ao número de visitantes da exposição virtual, verificamos também um aumento significativo durante o mês de novembro em comparação com o mês anterior, i.e., aproximadamente 10 vezes mais:



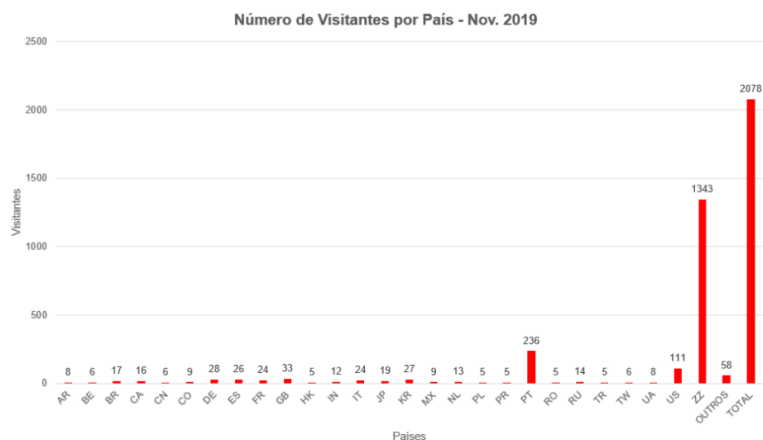
**Figura 41: Número total de visitantes.**

De uma forma mais detalhada, verifica-se que o número de visitantes chega a duas dezenas apenas em Portugal, ao passo que esse número relativo aos restantes países ainda é bastante baixo – exceto em países que aqui não são especificados (indicados com a abreviatura ZZ).

Já no mês de novembro, e conforme anteriormente mencionado, assistimos a um aumento significativo do número de visitantes, que agora também são oriundos de mais países ainda – indicamos apenas aqueles onde se regista um número igual ou superior a 5 visitantes. Em grande parte dos países o número de visitantes ainda se movimenta nas dezenas. Contudo, nos Estados Unidos o número de visitantes ultrapassa uma centena e em Portugal até duas:



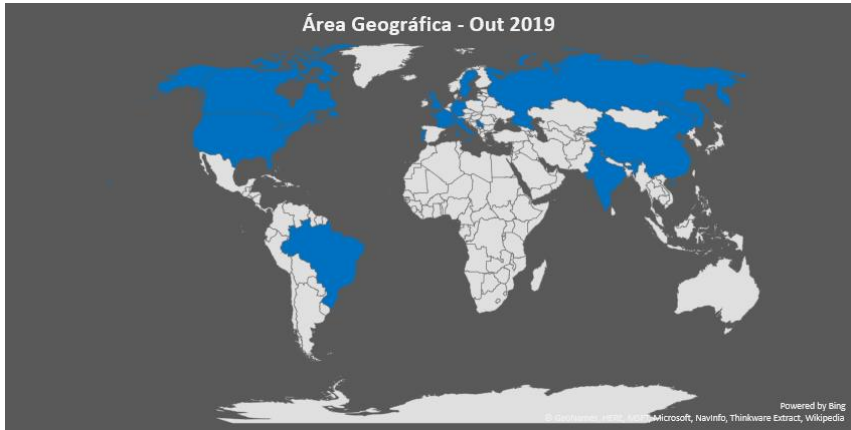
**Figura 42: Número de visitantes por país – out. 2019.**



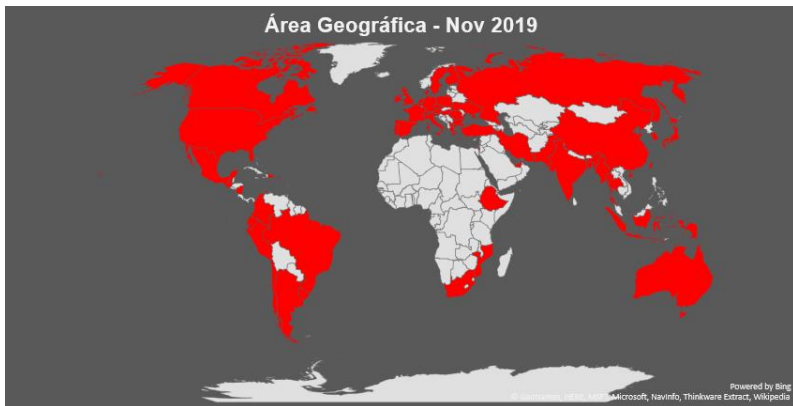
**Figura 43: Número de visitantes por país – nov. 2019.**

Há um aumento significativo do número de visitantes desta exposição virtual no mês de novembro, como já mencionado, com um acréscimo

concomitante do número de países a partir dos quais esses mesmos visitantes acederam a este projeto. A diferença torna-se graficamente mais visível se olharmos para estes dois mapas:



**Figura 44: Área geográfica – out. 2019.**

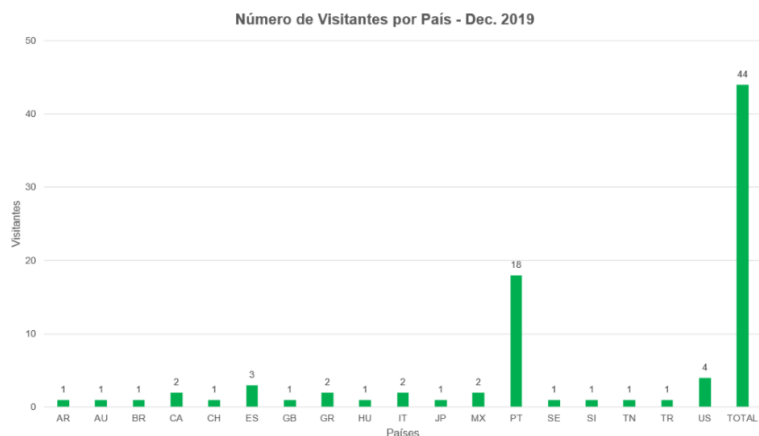


**Figura 45: Área geográfica – nov. 2019.**

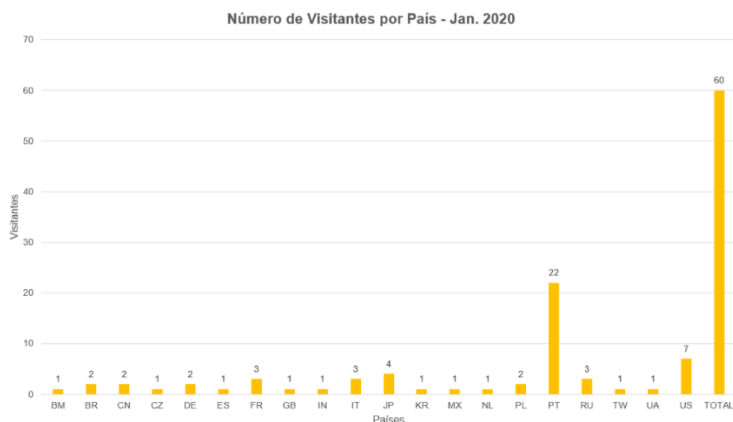
Notamos uma diminuição acentuada no número de visitantes por países durante os meses de dezembro de 2019 e janeiro de 2020, com um



ligeiro crescimento deste número durante este último mês, provavelmente pelas razões já acima referidas, tal como indicado nas figuras 46 e 47:



**Figura 46: Número de visitantes por país – dez. 2019.**



**Figura 47: Número de visitantes por país – jan. 2020.**

Embora se note uma redução acentuada durante os dois últimos meses do período em estudo, constatamos a continuidade na projeção deste projeto ao nível internacional, e comprova-se a sua tendência a tornar-se verdadeiramente cada vez mais intercultural. No período entre outubro de 2019 e janeiro de 2020, destacamos países, a partir dos quais acedem a esta exposição virtual visitantes dos quatro cantos do mundo, tal como indicado na figura 48, nomeadamente Portugal, Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha, Espanha, França, Itália, Coreia, Japão, Brasil, Rússia, Canadá, Índia, Países Baixos, etc.:



**Figura 48: Número de visitantes por país.**

## 5. Conclusões

Como alguns estudos já demonstraram (Dumitrescu, Lepadatu & Ciuera, 2014), as exposições virtuais têm a vantagem de fornecer acesso gratuito a coleções que, de outra forma, permaneceriam desconhecidas ou de difícil acesso, o que, neste caso particular, vem reforçar o caráter público e democrático deste tipo de arte, dando-lhe uma difusão ainda mais ampla. Vários museus e instituições culturais têm vindo a criar visitas virtuais às suas coleções, combinando-as com estratégias educacionais para a sua promoção. Essas estratégias geralmente funcionam como incentivo para a

visita física ou como recordação de uma visita anterior, que pode ser concluída por meio de informações digitalizadas. Para isso, as instituições devem concentrar-se na consolidação da sua imagem de marca por meio de campanhas promocionais e de marketing, que devem usar não apenas meios mais tradicionais, como publicações, palestras e simpósios, mas também digitais, como as redes sociais ou exposições virtuais adequadamente planeadas e executadas. Essa abordagem também pode contribuir para destacar a relevância institucional e o valor social da organização, criando, assim, um forte perfil público. Por sua vez, o aumento da visibilidade e da marca da instituição pode ser usado para ajudar a garantir financiamento adequado e outros recursos, vitais para sua sustentabilidade e crescimento futuro.

A avaliação aos primeiros resultados do projeto de criação de uma exposição virtual para o acervo do MIEC parece-nos, de facto, confirmar algumas das vantagens elencadas pelo International Network for a Digital Cultural Heritage e-Infrastructure, INDICATE (2012), nomeadamente:

- tornar acessíveis coleções que de outra forma seriam desconhecidas ou fora de alcance;
- promover a visita física e encorajar o interesse pelas coleções;
- ajudar os públicos a desfrutar de obras e artistas que podem não estar acessíveis de outra forma;
- possibilitar a visualização de partes e detalhes de obras que de outra forma não poderiam ser vistas, nem mesmo através da observação direta do original;
- permanecer acessíveis ao longo do tempo, uma vez que não se limitam à duração do evento real;
- poder ser constantemente modificadas conforme necessário, sendo dinâmicas;
- poder ser aprimoradas pelas contribuições dos públicos;
- poder ser realizadas mesmo com orçamentos limitados, implicando menores custos que as exposições reais e
- repercutir positivamente na indústria do turismo.

Este projeto parece-nos igualmente uma contribuição para promover o património cultural de Santo Tirso e para dar a conhecer internacionalmente o acervo do Museu Internacional de Escultura Contemporânea, aumentando o seu potencial turístico e, como consequência, empoderando as

comunidades locais para a sua valorização, preservação e sustentabilidade. A arte pública torna-se duplamente pública, partilhada não só pela população local, mas por visitantes em e de qualquer parte do mundo, honrando assim a sua missão e dando mais um passo em direção à realização da utopia.

### **Bibliografia**

- ABREU, J. (2015). A Arte Pública como meio de interação social. Da participação cívica ao envolvimento comunitário. Disponível em: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/27433/3/A%20arte%20p%C3%BAblica%20como%20meio.pdf>. Acedido a 15 de janeiro de 2020.
- CERQUEIRA PASCOAL, S., FURTADO, M. & TALLONE, L. (no prelo). The Impact of COVID-19 on Cultural Tourism: Virtual Exhibitions, Technology and Innovation. In: Abreu A., Liberato D., González E., Ojeda J. (eds.). Advances in Tourism, Technology and Smart Systems - Proceedings of ICOTTS'20, vol. 2. Singapore: Springer.
- CERQUEIRA PASCOAL, S., FURTADO, M. & TALLONE, L. (2020). Cultural Tourism: using Google Arts & Culture platform to promote a small city in the North of Portugal. In: Rocha A., Abreu A., de Carvalho J., Liberato D., González E., Liberato P. (eds.), 47-56. Advances in Tourism, Technology and Smart Systems. Smart Innovation, Systems and Technologies, vol. 171. Singapore: Springer.
- CERQUEIRA PASCOAL, S., FURTADO, M., RIBEIRO, S. & TALLONE, L. (2019). Promover o património cultural através do empreendedorismo e da criatividade: o projeto Google Arts& Culture, in Sensos-E, Revista Multimédia de Investigação em Educação, InED - Centro de Investigação e Inovação em Educação, da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto. Disponível em: <https://parc.ipp.pt/index.php/sensos/article/view/3038/1497>.
- CERQUEIRA PASCOAL, S., FURTADO, M., RIBEIRO, S. & TALLONE, L. (2018). Marketing Public Art: Using Project-based Learning to teach Creativity and Entrepreneurship. Polissema – Revista de Letras do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, 18, 167-188.

- DUMITRESCU, G., LEPADATU, C. & CIUREA, C. (2014). Creating Virtual Exhibitions for Educational and Cultural Development. *Informatica Economica*, vol.18, nº 1, pp. 102-110.
- FOO, S. (2008). Online virtual exhibitions: Concepts and design considerations. *Bulletin of Information Technology*, 28(4), 22-34.
- FORTE, M. (2011). Communicating the virtual. Disponível em: [https://www.academia.edu/203790/Communicating\\_the\\_Virtual](https://www.academia.edu/203790/Communicating_the_Virtual). Acedido a 28 de fevereiro de 2020.
- INDICATE (2012). Handbook on virtual exhibitions and virtual performances. Disponível em: <http://www.indicate-project.eu>, p. 19. Acedido a 26 de fevereiro de 2020.
- KRAUSE KNIGHT, C. (2008). *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Blackwell Publishing.
- NORA, P. (1993). Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28..

## **CAPÍTULO CINCO**

### **O PROJETO STREETMUSICCEI: ROTAS DE MÚSICA DE RUA, REVITALIZAÇÃO URBANA E GESTÃO DO ESPAÇO PÚBLICO NO PORTO**

**GISELA HASPARYK MIRANDA**

**CENTRO DE ESTUDOS INTERCULTURAIS  
ISCAP – POLITÉCNICO DO PORTO**

O projeto StreetMusicCEI é um projeto em desenvolvimento pelo Centro de Estudos Interculturais (CEI) do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Politécnico do Porto que surge como spinoff do Projeto StreetArtCEI. Se StreetArtCEI “assume a responsabilidade de localizar, registar e partilhar as narrativas visuais criadas por artistas anónimos nos percursos da vida quotidiana, com as suas mensagens implícitas sobre as práticas, perceções e representações sócio espaciais das comunidades”, nomeadamente através do “registo e preservação digital de obras de graffiti e street art no Porto, Grande Porto e Norte de Portugal” (CEI, 2020), StreetMusicCEI encontra a motivação e a missão de desmistificar e despertar habitantes e visitantes sublinhando o valor e o impacto da arte urbana performativa, nomeadamente da música de rua, para a experiência urbana.

O Projeto StreetMusicCEI propõe, assim, clarificar e tornar ainda mais acessível a música de rua em Portugal através da catalogação estatística e amostras auditivas das performances nas cidades com maior atividade. StreetMusicCEI também se dispõe a investigar sobre a respetiva gestão do espaço público e o impacto desta arte na revitalização dos centros urbanos,

bem como o seu papel na formação de identidades e no desenvolvimento e crescimento da cultura local.

Assim, neste capítulo, iremos explorar os primeiros resultados do Projeto, bem como analisar como as performances musicais na rua podem contribuir para a revitalização do espaço urbano, e, ainda, iremos registrar as nossas observações sobre a gestão do espaço urbano no Porto, uma vez que, diferente da grande maioria das metrópoles onde a atividade existe com regularidade, no Porto não há uma regulamentação clara e específica para a prática desta arte, que regula-se, então, sobretudo por códigos de conduta implícitos.

## **1. *Street Music* e Revitalização Urbana**

Em cada performance musical no espaço urbano nasce um diálogo entre a arte e o meio que enriquece o espaço produzindo movimento e criando uma onda de diferentes conteúdos musicais e contextos sociais. Uma apresentação de um artista no espaço público é mais do que uma simples performance, é também um convite ao simples transeunte para parar, olhar e desfrutar, não só da música, mas do espaço e do ambiente envolventes. Ao causar impressões inesperadas e inusitadas, os músicos e a música de rua criam uma diferenciada experiência no espaço urbano, elevando a percepção sobre o próprio espaço e exponenciando as relações intra e interculturais, criando sentido de comunidade e atuando como catalisadores da modificação da identidade e promovendo arte e cultura.

Apesar da música de rua ser uma prática ancestral, o estudo e a dinamização desta prática vem ganhando cada vez mais relevância nas realidades urbanas contemporâneas, sendo uma das peças fundamentais para a exponenciação da experiência urbana em grandes cidades. Afinal, como referem Doumpa e Broad, “há uma crescente mudança no desenvolvimento e gestão do espaço urbano das maiores cidades europeias, havendo uma maior aposta na percepção e experiência do espaço urbano e menos no design e na imagem”<sup>1</sup>.

A vivid street performance scene can draw people into city centres and encourage them to spend time there. A lively and diverse busking scene will also be unique to that city. It can demonstrate the culture or

---

<sup>1</sup> Tradução minha.

character of that city and differentiate it from its competitors” (Doumpa & Broad, 2014)

A música de rua, também conhecida apenas por busking<sup>2</sup>, normalmente é praticada em grandes espaços urbanos e em ruas e avenidas com grande fluxo de passagem e locais turísticos. A *street music* preenche o espaço público e não só cria uma experiência artística e cultural, mas também reforça a conexão entre todos os elementos presentes através de uma linguagem universal, criando movimento, criando um elo de ligação entre os espectadores de frações da performance, gerando um sentido local de comunidade e segurança, e, ainda, e potenciando a formação de novas identidades.

## **Comunicação intercultural e sentido de comunidade**

É inevitável, a música de rua aproxima turistas e locais, pessoas de variados géneros e idades e com distintos estilos de vida e gostos pessoais. Como refere Williams (2016), “a presença de artistas de rua cria uma nova atmosfera, dinâmica, que altera a rotina dos simples transeuntes e criando uma conexão imediata com aqueles que assistem à mesma performance”<sup>3</sup>. Ademais,

A música de rua aproxima as pessoas. Durante uma performance elas estarão olhando tanto umas para as outras como para o artista. Não é a qualidade da performance que realmente importa, mas o fato de que um ato pode conectar as pessoas, e neste caso, uma atuação não tão boa pode até funcionar melhor que uma boa atuação.<sup>4</sup> (Whyte, as cited in Doumpa & Broad, 2014, p. 1)

A nível local, a arte de rua pode também surtir vários efeitos positivos para a perceção do espaço tanto à nível físico e material, como a nível implícito. Isto é, o simples fato de haver uma performance em determinado local irá influenciar a perceção do espaço sob novas perspetivas e causar

---

<sup>2</sup> O termo *Busking* refere-se a todas as artes urbanas performativas, ex. música, artes circenses, estátuas vivas, dança, magia, etc.

<sup>3</sup> Tradução minha.

<sup>4</sup> Tradução minha.



novas impressões, possibilitando que se notem detalhes e estabelecimentos que de outra forma poderiam passar despercebidos.

Ademais, as performances podem influenciar o surgimento do sentido de comunidade, não só criando um verdadeiro espírito da comunidade de busking local, mas podendo funcionar também como ponto de referência para encontros e convívios, criando, assim, um sentido de identidade, pertencimento e segurança (Doumpa & Broad, 2014).

Especialmente no que toca às performances musicais, poderia argumentar-se que, devido aos simbolismos e emoções que emergem, pode haver um sentido de prazer e conforto e, portanto, também influencia a percepção e a experiência do espaço em si.<sup>5</sup> (Doumpa, Broad, 2014).

## **Formação de identidade**

Sob uma outra perspectiva, podemos afirmar que as performances podem até mesmo alterar no nível da identidade. Como afirma Williams (2016), apesar da improbabilidade de comunicar a totalidade de uma peça a qualquer ouvinte em particular, o busking retém o potencial de transmitir ‘afetos’ e, portanto, a música e a arte têm uma orientação utópica específica que toca no elemento virtual de quem somos e do que somos capazes. Quando a transmissão de ‘afeto’ cria este impulso utópico, produz momentos de desindividualização promovendo, como afirma Jonathan Roffe “novas formas de estar no mundo”.

As Colman writes, “perception is a non-passive continual moulding, driven and given by affect.” It is no mere rhetorical cliché, then, to say that artworks have a capacity to move us: As a pre-subjective force, affect entails the potential to disrupt habitual and entrenched ways of thinking, feeling, and being. (Williams, 2016)

## **Manifestação artística e cultural livre**

---

<sup>5</sup> Tradução minha.

The passersby are expected to recognize the value not of the performance itself as a situation unfolding in life, but of the cultural artifact—the Work, with all its accumulated prestige—of which the performance is merely a re-presentation. (Williams, 2016)

A arte de rua tem um papel fundamental no desenvolvimento e crescimento da cultura, proporcionando uma nova experiência urbana em cada local onde se manifestam. A música de rua surge como demonstrações culturais e intervém positivamente na qualidade do turismo, oferecendo expressões artísticas e contribuições culturais livres e cheias de personalidade.

Os artistas levam arte e cultura para o público com as suas performances, propiciando aos transeuntes a oportunidade de ouvir novos estilos e sonoridades que não estão acostumados a ouvir ou que, à partida, teriam poucas chances de buscar intencionalmente, afinal, é natural encontrar na música de rua os mais variados estilos e composições musicais e instrumentos – do clássico ao rock, da fusão à música tradicional, do violino ao baixo elétrico, da guitarra acústica à baldes de plástico, de músicas originais a covers – e atuações por músicos nacionais ou estrangeiros, residentes ou de passagem, revelando-se assim, como afirmam Viviam Doumpa e Nick Broad (2014) uma verdadeira “janela cultural do mundo”.

Cabe referir que a prática do busking é uma alternativa simples e deveras rentável para as cidades considerando que a estratégia habitual de providenciar atividades culturais nas cidades pelo mundo envolvem um grande planeamento e altos custos. Ademais, as performances são livres, e, portanto, revelam-se desprendidas de quaisquer influências empresariais ou políticas. (Doumpa, Broad, 2014).

## **2. O Projeto StreetMusicCEI**

O Projeto StreetMusicCEI surge como um spinoff do Projeto StreetArtCEI, propondo expandir a investigação das artes urbanas visuais para o estudo das artes urbanas performativas.

A investigação iniciou com a intenção de criar rotas de música de rua na cidade do Porto, mas também com o propósito de examinar, desmistificar e partilhar as vertentes desconhecidas e muitas vezes inimagináveis sobre a música de rua, tais como os benefícios e desafios desta prática para os próprios músicos, as suas motivações e as suas perceções e reflexões sobre

esta arte urbana. Contudo, ao decorrer da investigação, começamos a perceber e a questionar os diversos impactos socioculturais promovidos pelas performances de *street music*, nomeadamente sobre a percepção do espaço e da experiência urbana relevante para a revitalização urbana e também a curiosa gestão do espaço público na cidade do Porto.

Como resultado do trabalho de campo desenvolvido até o momento, o primeiro output do Projeto foi a criação da rota de música de rua do Porto com três mapas, organizados por pontos de interesse (POI) caracterizados gráfica e estatisticamente conforme o horário de atuação, instrumentos utilizados, estilos musicais e tipo de performance – acústico/amplificado, solo/grupo, original/versão/cover, instrumental/instrumental e voz – atualmente disponíveis para toda a comunidade em acesso livre no website do Projeto StreetArtCEI ([www.streetartcei.com](http://www.streetartcei.com)) e brevemente em website próprio do projeto.

A metodologia de trabalho envolve observar, gravar áudio, catalogar e extrair padrões de performances musicais na rua para criar e atualizar rotas urbanas de música de rua, mas também observar, entrevistar e explorar histórias, vivências e comportamentos dos músicos (Anexo 1), criando espaço a novas e inesperadas perspetivas de investigação.

## **2.2. Rota do Porto**

### **Pontos de Interesse:**

MAPA 1: Cedofeita, Coreto da Cordoaria, Clérigos, Aliados.

MAPA 2: Estação de São Bento, Rua das Flores, Cais da Ribeira.

MAPA 3: Ponte D. Luís (tabuleiro de cima), Sé do Porto, Batalha, Rua de Santa Catarina.

## Culturas Partilhadas



Figura 49: Rota de Street Music no Porto.

## Caracterização dos POIs

Cada ponto de interesse é caracterizado segundo os seguintes parâmetros e está ilustrado conforme a Figura 1:

- Acústico/Amplificado
- Solo/Grupo
- Cover/Original/Versão
- Instrumento(s) musical(is)
- Performance Instrumental/Instrumental e Voz/Voz
- Horário da performance
- Estilo Musical

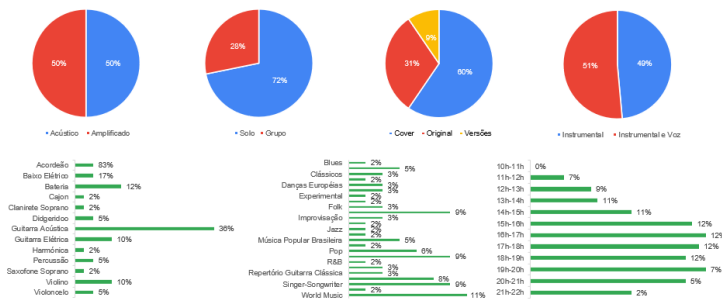


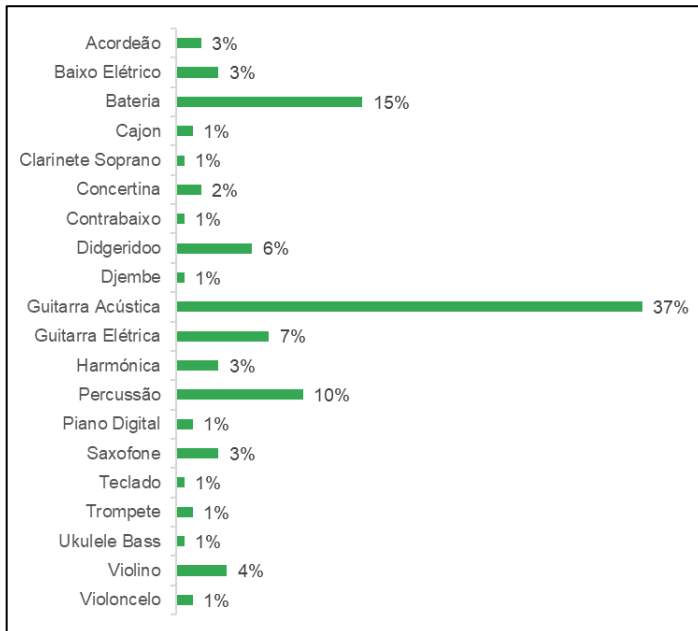
Figura 50: Caracterização POI Ponte D. Luís.

### 2.3. Caracterização da Música de Rua no Porto

Foram contabilizadas 60 performances, apuradas através de entrevistas, observação e inquéritos online.

#### Instrumentos

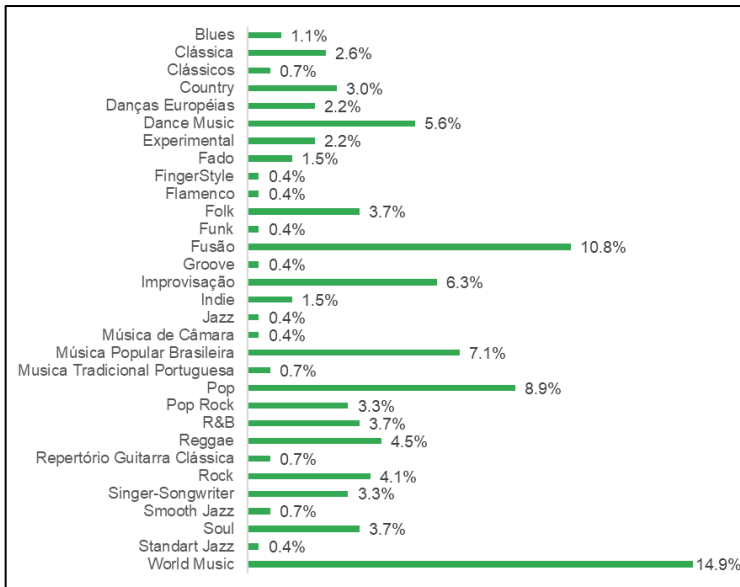
Dentre os instrumentos listados estão: Acordeão, Baixo Elétrico, Bateria, Cajon, Clarinete Soprano, Concertina, Contrabaixo, Didgeridoo, Djembe, Guitarra Acústica, Guitarra Elétrica, Harmónica, Percussão, Piano Digital, Saxofone, Saxofone Soprano, Teclado, Trompete, Ukulele Bass, Violino, Violoncelo. É clara a predominância de performances com Guitarra Acústica, seguindo-se a Bateria, Percussão e Guitarra Elétrica.



**Figura 51: Caracterização das Performances, Porto – Instrumentos musicais.**

## Estilos Musicais

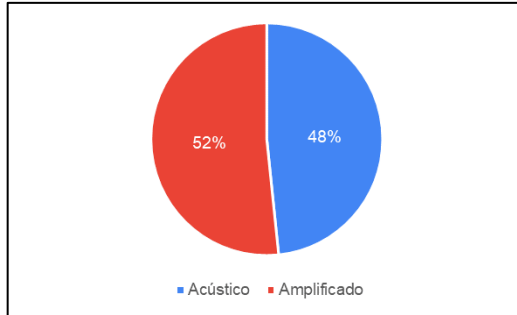
Foram catalogados os seguintes estilos musicais: Blues, Clássica, Clássicos, Country, Danças Europeias, Dance Music, Experimental, Fado, FingerStyle, Flamenco, Folk, Funk, Fusão, Groove, Improvisação, Indie, Jazz, Música de Câmara, Música Popular Brasileira, Musica Tradicional Portuguesa, Pop, Pop Rock, R&B, Reggae, Repertório Guitarra Clássica, Rock, Singer-Songwriter, Smooth Jazz, Soul, Standart Jazz, World Music. Destacam-se a World Music, Fusão, Pop e a Música Popular Brasileira.



**Figura 52: Caracterização das Performances, Porto – Estilos Musicais.**

## Acústico/Amplificado

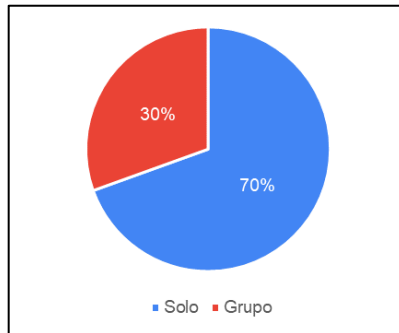
Não observamos grande discrepância entre performances acústicas ou amplificadas, sendo as primeiras representados por 48% e 52% correspondentes aos segundos. Vale referir que a amplificação não significará que a performance tem maior volume, visto que dentro dos instrumentos acústicos podem estar instrumentos de percussão ou a bateria, por exemplo.



**Figura 53: Caracterização das Performances, Porto – Acústico/Amplificado.**

#### Solo/Grupo

70% das performances apuradas foram a solo, contra apenas 30% das performances em grupo.

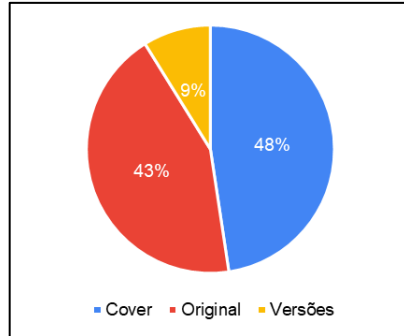


**Figura 54: Caracterização das Performances, Porto – Solo/Grupo.**

#### Cover/Original/Versão

Há maior predominância de atuações cover, 48%, sendo as atuações com músicas originais equivalentes a 44% e versões 9%.

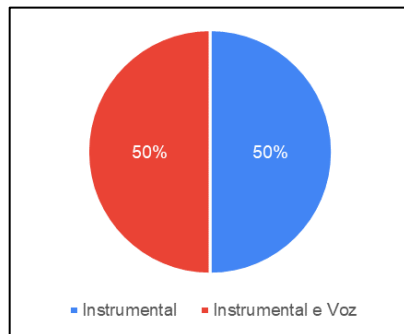
### Culturas Partilhadas



**Figura 55: Caracterização das Performances, Porto – Cover/Original/Versão.**

### Instrumental/Instrumental e Voz/Voz

As performances registadas referem 50% instrumental e 50% instrumental e voz.

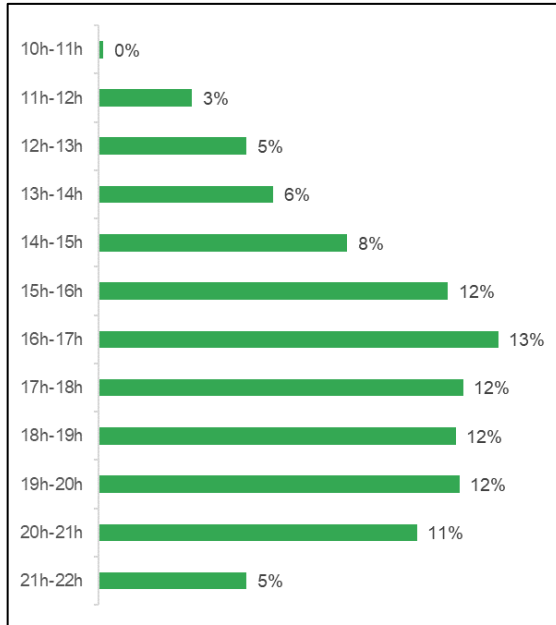


**Figura 56: Caracterização das Performances, Porto – Instrumental/Instrumental e Voz/Voz.**

### Horário da performance

As performances, segundo os dados apontados, concentram-se sobretudo entre as 15h e 20h, independente do local de atuação e, normalmente, não iniciam antes das 11h nem se prolongam após as 22h.





**Figura 57: Caracterização das Performances, Porto – Horários.**

### **2.3. Gestão do Espaço Público no Porto**

A aceitação da música de rua é variável. Normalmente é uma prática proibida ou que pode funcionar com várias restrições nos municípios. Raros são os casos em que a prática é encorajada. Ainda mais raros os casos em que a atividade é autorregulatória. (Doumpa, Broad, 2014)

Apesar de haver uma preocupação geral no que toca aos problemas de regulamentação experienciados pela vasta maioria das cidades e metrópoles por todo o mundo que contam com um fluxo recorrente de artes de rua performativas, a cidade do Porto parece ser uma rara exceção, pois, não havendo uma regulamentação clara e explícita sobre a permissão de atuação ou obtenção de licenças para artes performativas no espaço público da cidade do Porto, a atividade se mantém autorregulada entre artistas, cidadãos, comerciantes, policiais e agentes do município.

O único caso similar registado, conforme o relatório de Viviam Doumpa & Nick Broad (2014), onde a atividade é próxima à autorregulação

é Praga, República Checa, no entanto, este é regulado por uma entidade não governamental, havendo regras explícitas de conduta escritas criadas pelos próprios buskers.

Uma vez que é raro haver uma cidade cujas artes performativas não são regulamentadas, através de observação e entrevistas, pudemos averiguar e deduzir um código de ética implícito que permite que a prática de música de rua se autorregule na cidade do Porto.

Segundo os dados recolhidos, a atividade é gerida pelos próprios artistas, existindo um código de ética implícito, compreendido entre os buskers habituais locais e buskers habituais estrangeiros (que envolve não apenas músicos, mas os artistas performativos em geral). Os buskers principiantes parecem entrar rapidamente no ecossistema e participar com bom-senso e respeito. Ainda, pudemos contatar que a maioria dos buskers e músicos de rua respeitam o código, sendo esporádicos os casos em que não se verifica o respeito pelas normas implícitas.

Ainda, cabe referir que segundo as informações apuradas, os agentes do município e a polícia apenas intervêm com diálogo atuando como intermediários em prol de algum cidadão, morador, comerciante ou lojista que se manifeste incomodado com a performance. E não foram detetados casos de apreensões de equipamentos.

## **Código de Ética**

- Quem chegar primeiro fica com o lugar;
- Montar o equipamento suficientemente distante de outros artistas;
- Manter o volume a um nível em que os volumes das atuações não se sobreponham;
- Gerir o espaço conforme as necessidades dos artistas (espaços amplos, implicam normalmente dão lugar a um grupo maior e/ou artistas com amplificação);
- Se dois ou mais artistas tencionam tocar no mesmo local, toca-se à vez, estipulando tempo para partilha através do diálogo;
- Encontrar locais para atuar onde não obstruam a via pública ou paragens de autocarros, nem incomodam pedestres, comerciantes e lojistas;
- Respeitar o horário, não atuando antes das 9h e após as 23h;
- Respeito pelos monumentos públicos e afins;
- Não pedir dinheiro explicitamente;

Ainda, vale referir que neste código de ética implícito, apenas estão envolvidos os músicos de rua e artista performativos. Outros tipos de grupos

que também tocam música na rua esporadicamente, tal como, por exemplo, Tunas académicas e Ranchos, não demonstram ter conhecimento e percepção deste código de conduta ou participar desta cultura – tendo sido registadas várias sobreposições às performances de músicos que já atuavam no local.

### **3. Tópicos para Consideração e Futuro da Investigação**

A rua é um espaço de conexão entre diversos géneros idades, culturas, pontos de transporte, de encontro de pessoas e culturas, e a música de rua reforça a conexão entre todo eles.

Músicos amadores, semiprofissionais e profissionais tocam sob diversos objetivos e condições. Contornam a estrutura institucional, organizações e agentes de booking, quer por opção e estilo de vida, quer para contornar a falta de valorização ou de requisição das suas atuações.

Seja como for, conforme pudemos constatar, os benefícios da atividade são comuns, podendo os músicos encontrarem em suas performances de rua realização pessoal e profissional, liberdade, forma de melhorar o à vontade em palco, retorno financeiro, diversão, realizar *networking*, estudar ou praticar num contexto desafiante com ruídos e distrações, conhecer pessoas que partilhem do mesmo gosto pela música, poder levar música ao máximo de pessoas possíveis e de diferentes contextos socioculturais e fazer outras pessoas felizes.

Embora os desafios e dificuldades sejam evidentes, os artistas abraçam a atuação como forma de conexão com o público, sempre procurando provocar sentimentos e surpresas e, segundo a maioria dos entrevistados, o esforço evidencia-se compensatório no final do dia, mesmo com os desafios de carregar o equipamento, lidar condições atmosféricas potencialmente prejudiciais aos instrumentos, eventuais falta de respeito entre músicos de rua, queixas aleatórias, não ter lugar para tocar, o alto nível de esforço, e o medo de estar a tocar ilegalmente.

Ainda que a informação recolhida tenha se verificado suficiente para analisar a gestão do espaço público no Porto e desmistificar motivações, desafios e benefícios desta prática, a investigação ainda decorre e haverá lugar a uma nova ronda de entrevistas e observações, para avaliar o valor da música de rua e o seu impacto a todos que partilham o espaço de uma performance, e não apenas visto pelo olhar dos músicos e de simples observação.

Value in busking must be forged anew with every performance in conjunction with the unpredictable conditions of public space and the treacherous moods of the people who share it. (Williams, 2016)

É necessário investigar e avaliar a experiência urbana na cidade do Porto e clarificar ainda mais como se manifestam as novas formas de interação com o espaço e quais os níveis de comunicação intra e intercultural provocados num diálogo constante em linguagem universal num espaço que é ponto de encontro entre todos e se enriquece a cada performance musical no espaço urbano.

## **Bibliografia**

- Doumpa, V. (2012). Music in Public Space: Changing Perception, Changing Urban Experience? (Master Thesis) Utrecht University, The Netherlands.
- Doumpa, V. & Broad, N. (2014) Buskers as an Ingredient of Successful Urban Places. The effect of street performing (busking) policies on the quality and experience of public space. Future of Places, Buenos Aires.
- Doumpa, V. & Broad, N. (2017). The Beat of the Street. ([https://busk.co/blog/wp-content/uploads/2017/03/2017\\_TheBeatoftheStreetReport\\_FINAL.pdf](https://busk.co/blog/wp-content/uploads/2017/03/2017_TheBeatoftheStreetReport_FINAL.pdf))
- Costa, B., Teixeira, L. (2019). Projetos Artísticos No Domínio Das Artes De Rua Na Europa. Universidade Católica Portuguesa, Portugal <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5142/514262383009/index.html>
- CEI <https://www.iscap.pt/cei/en/international-day-of-monuments-and-places-2020-shared-heritage-shared-cultures-shared-heritage-shared-responsibilities-17-april-2020-auditorium-1-iscap-p-porto/>
- Kushner, Roland & Brooks, Arthur. (2000). The One-Man Band by the Quick Lunch Stand: Modeling Audience Response to Street Performance. Journal of Cultural Economics. 24. 65-77. 10.1023/A:1007585518269.
- Paul Watt (2016) Editorial—Street Music: Ethnography, Performance, Theory, Journal of Musicological Research, 35:2, 69-71, DOI: 10.1080/01411896.2016.1165563

Williams, J. (2016). "Busking in Musical Thought: Value, Affect, and Becoming". *Journal of Musicological Research*. 35:2, 142-155, DOI: 10.1080/01411896.2016.1160712

## Anexo 1

### Questionário / Guião de Entrevista

Bem vindo!

O StreetMusicCEI vem se desenvolvendo como parte do projeto StreetArtCEI, dirigido pelo Centro de Estudos Interculturais do ISCAP-P.PORTO. O projeto é uma iniciativa académica e tem disponíveis rotas de arte urbana no Porto e norte de Portugal.

Os dados recolhidos são anónimos.

#### Informação Geral

- Nome
- Naturalidade (cidade/país) \*
- Residência (cidade/país) \*
- Quando iniciou o seu percurso musical? \*
- Tem formação ou é autodidata? \*
- E como começou a tocar na rua? \*

#### Caracterização das Performances

- Há quanto tempo toca no Porto? \*
- Que instrumento(s) utiliza habitualmente nas suas performances na rua? \*
- Acústico ou Elétrico? \*
  - ☐ Acústico
  - ☐ Elétrico
  - ☐ Outro:
- Normalmente toca sozinho ou em grupo? \*
  - ☐ Solo
  - ☐ Grupo
  - ☐ Outro:
- Toca maioritariamente covers ou original? \*
  - ☐ Cover
  - ☐ Original
  - ☐ Outro:
- Normalmente a performance é \*

- ☐ Instrumental
- ☐ Instrumental e Voz
- ☐ Outro:
- Como classifica os estilos musicais que toca normalmente? \*
  - ☐ Fusão
  - ☐ World Music
  - ☐ Música Popular Brasileira
  - ☐ Rock
  - ☐ Pop
  - ☐ Música Tradicional Portuguesa
  - ☐ Fado
  - ☐ Experimental
  - ☐ Improvisação
  - ☐ Standart Jazz
  - ☐ Dance Music
  - ☐ Reggae
  - ☐ Outro:
- Quais são os seus locais de performances habituais? \*
  - ☐ Aliados
  - ☐ Rua das Flores
  - ☐ Rua de Santa Catarina
  - ☐ Cais da Ribeira
  - ☐ Ponte D. Luís
  - ☐ Rua de Cedofeita
  - ☐ Estação de São Bento
  - ☐ Coreto da Cordoaria
  - ☐ Sé do Porto
  - ☐ Batalha
  - ☐ Outro:
- Por volta de que horários costuma tocar? \*
  - ☐ 10h-11h
  - ☐ 11h-12h
  - ☐ 12h-13h
  - ☐ 13h-14h
  - ☐ 14h-15h
  - ☐ 15h-16h
  - ☐ 16h-17h
  - ☐ 18h-19h
  - ☐ 19h-20h
  - ☐ 20h-21h

- ☐ 21h-22h
- ☐ 22h-23h

### **Gestão do Espaço**

- Quais os requisitos legais para se tocar na rua no Porto? É preciso uma licença? \*
- Como tomou conhecimento sobre este assunto?
- Se há outro(s) músico(s) a tocar no local onde pretende tocar, como negocia o espaço e o tempo da atuação? \*
- Já teve problemas com autoridades? Se sim, exemplifique, por favor. \*
- E com comerciantes? Se sim, exemplifique, por favor. \*
- Acha que uma mudança na estruturação da música de rua poderia ser benéfica à Street Music no Porto? \*

### **Avaliação da Atividade**

- Vive exclusivamente da música? \*
- Considera que os seus rendimentos relacionados com a música provém maioritariamente das performances na rua?
- Quais os maiores benefícios para si de tocar na rua? \*
- E quais são as melhores formas de feedback que recebe/já recebeu? \*
- Que recursos utiliza para rentabilizar as suas performances? \*
  - ☐ Chapéu
  - ☐ Passar o chapéu no fim da performance
  - ☐ Vender CDs
  - ☐ Placa a incitar retribuição
  - ☐ Tocar músicas muito conhecidas para atrair atenção
  - ☐ Sorriso
  - ☐ Interação com o público
  - ☐ Outro:
- Quais as maiores dificuldades que enfrenta para a realização desta atividade? \*
- Toca ou já tocou em outras cidades Portuguesas? Quais? \*
- E em outros países? Quais? \*

### **Reflexão Final**

O que é para si a street music? \*



## **CAPÍTULO SEIS**

### **AS ARTES DE RUA – DO GRAFFITI À(S) ARTE(S) URBANA(S)**

**PEDRO DANIEL DOS SANTOS FURÃO  
PEREIRINHA**

**CENTRO DE ESTUDOS INTERCULTURAIS  
ISCAP – POLITÉCNICO DO PORTO**

#### **Origens do graffiti e da Arte-Urbana, possíveis (in)definições**

A definição de graffiti é lata e inconclusiva, especialmente na sua origem.

Legalmente, em Portugal o grafito é definido por “os desenhos, pinturas ou inscrições, designadamente de palavras, frases, símbolos ou códigos, ainda que tenham carácter artístico, decorativo, informativo, ou outro, efetuados através da utilização de técnicas de pintura, perfuração, gravação ou quaisquer outras que permitam, de uma forma duradoura, a sua conservação e visualização por terceiros(...)”<sup>1</sup>, sucintamente: inscrições por várias técnicas no espaço público e mobiliário urbano em geral, de carácter não obrigatoriamente artístico.

---

<sup>1</sup> Procuradoria-Geral Distrital de Lisboa, Ministério Público (08/2013) Lei n.º 61/2013, de 23 de Agosto: Grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração; available at [http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei\\_mostra\\_articulado.php?nid=1972&tabela=leis](http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=1972&tabela=leis).

Logo na definição legal, há suportes incluídos como sejam a perfuração e o “paste-up”, que podem ser considerados arte-urbana e não obrigatoriamente graffiti. A título de exemplo, o artista e autor John Fekner distingue arte-urbana de graffiti.

Para Ulrich Blanché, a designação graffiti refere-se ao Style Writing, Tags, Throw-Ups, Pieces, graffiti “underground” e o graffiti associado a sub-culturas (marginal). Esta intencionalidade e marginalidade contrastam com a abrangência e possível legalidade da Arte-Urbana. A abrangência é tal que Peter Bengtsen considera-a ainda indefinida, existindo uma negociação quanto às expressões artísticas a serem incluídas na Arte-Urbana.

A origem do graffiti é também ainda alvo de discussão. Se é possível considerar o graffiti originário nas gravuras rupestres, nas inscrições encontradas nas ruínas de Pompeia ou em stencils das tropas australianas da Primeira Guerra Mundial, é, no entanto, mais consensual localizar a sua génese durante os anos 60 e 70 nos Estados Unidos. Esta génese é ainda partilhada com a génese do movimento Hip-Hop. Os previamente referidos Style Writing, Tags e Throw-ups eram um dos ramos do Hip-Hop.

## **As artes e atividades marginais como geradoras de pop-culture/cultura mainstream**

### **Hip-Hop**

A raiz do graffiti contemporâneo, o Hip-Hop, foi gerado nos bairros pobres dos Estados Unidos.

Este movimento compunha-se por quatro ramos/braços:

MC a vertente verbal, vocal;

DJ a vertente melódica e musical;

Breakdance a vertente de dança e performance;

Graffiti a vertente estética e gráfica;

Inicialmente exclusivo da população afro-americana, sendo esta a maioria da população no Bronx dos anos 70. Os Beastie Boys surgem nos anos 80, uma banda muito influente no meio, que era composta por membros caucasianos e judeus, mas que vingaram no meio mainstream e catapultaram ainda mais a sonoridade para o sucesso atual.

Hoje temos artistas Hip-Hop de variadas nacionalidades ainda que a maioria continue localizada nos Estados Unidos, fruto de ser também o país que confere aos seus artistas maior projeção mundial.

Inicialmente o movimento tinha uma estética indumentária associada aos B-Boys, com um look desportivo, caracterizado por roupas largas e casuais.<sup>2</sup> Os artistas foram adotando ao longo do tempo um estilo de ostentação e a usar marcas de luxo, entre os quais grandes casas da moda como a Gucci ou Versace. Também nos vídeos são ostentados objetos de luxo tais como automóveis topos de gama exclusivos ou relógios de colecionador.

Esta evolução no estilo fomenta que hoje algumas casas de alta-costura convidem para as plateias das suas passagens de modelos estrelas de Hip-Hop, exemplo da Versace que convidou para uma sua apresentação em Nova Iorque Kanye West e 2Chainz, exibindo fotos dos mesmos, associados à sua marca, nas redes sociais.<sup>3</sup>

Esta evolução no meio do Hip-Hop é um exemplo de como uma cultura de ghetto e marginal<sup>4</sup>, evolui para uma indústria milionária e se agrega e integra num mercado totalmente oposto à sua origem, gerando dividendos para ambos.

## **Punk**

Este movimento, no seu início, mais do que marginal, era mesmo a contracultura na época. Na vertente estética deste movimento e na postura dos seus seguidores, o Punk era propositadamente uma cultura de choque.<sup>5</sup>

Era a voz dos jovens dos anos 70 antissistema. Caracterizava-se por uma subversão dos valores da época, a revolta contra o corporativismo e o consumismo, defendendo o DIY (Do It Yourself) e a liberdade individual, por contraste com a submissão hierárquica e a cultura de massas.

Iniciado nos Estados Unidos e Reino Unido gradualmente agregou seguidores pelo resto do globo, desde a Ásia à América do Sul. Um veículo de disseminação do movimento terá sido a música. Bandas como The

---

<sup>2</sup> MILLIMAN, Hayley; PrepScholar (09/2019) The Complete History of Hip Hop; available <https://blog.prepscholar.com/hip-hop-history-timeline>.

<sup>3</sup> DELEON, Jean; Highsnobiety (02/2018) How Hip-Hop Left a Lasting Influence on Streetwear & Fashion; available at <https://www.highsnobiety.com/p/hip-hop-streetwear-fashion-influence/>.

<sup>4</sup> Embassy of the United States of America (11/2013) Hip-Hop: From the Streets to the Mainstream; available at [https://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/english/1311\\_HipHop\\_English.pdf](https://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/english/1311_HipHop_English.pdf).

<sup>5</sup> Harry, James; Complex (05/2013) 29 Things You Didn't Know About Punk Style; available at <https://www.complex.com/style/2013/05/29-things-you-didnt-know-about-punk-style/>.

Exploited, Ramones e Sex Pistols são algumas das bandas representativas do movimento.

Numa fase posterior, bandas como Greenday ou Offspring mantinham as raízes Punk mas adotavam temáticas e sonoridades menos extremas que alcançavam audiências mais vastas e vingavam nos tops de vendas de álbuns.

Como contracultura, e desde a sua génese até ao novo milénio, houve uma ramificação em subculturas vasta que neste presente trabalho não é essencial detalhar. Ainda assim deve ser referido que nas visões políticas este movimento abarca anarquistas, a radicais de esquerda e até neonazis. Se alguns seguidores optam pelo exagero e culto do consumo de substâncias psicotrópicas e até de cola ou diluentes para alcançarem estados de consciência alterada, outros seguem a filosofia Straight-Edge por oposição, optando por uma dieta rigorosa e vegan, abstendo-se de consumir tudo o que provoque estados de alteração de consciência.

Se nos primórdios a estética e indumentárias associadas eram baseadas na já referida cultura DIY, adaptando roupas usadas que eram cravejadas de pins, alfinetes, remendos ou até rasgadas para um aspeto mais usado, a estilista Vivienne Westwood é associada à moda punk desde o início, capitalizando-a.

Partindo de uma relação próxima com a banda Sex Pistols esta estilista tinha até uma loja em Londres nos anos 70 onde já vendia roupas deste estilo peculiar e ofensivo, contrastando desde a génese com a postura anti consumista deste movimento.<sup>6</sup>

Actualmente, além de Vivienne Westwood outras marcas de alta costura continuam a incorporar nos seus designs elementos notoriamente Punk, tais como Givenchy, Moschino e Alexander McQueen, destacando-se o estilista Jean Paul Gaultier.<sup>7</sup>

## Skate

O Skate, inicialmente um brinquedo para crianças, comparado até ao hula hoop, evolui para um desporto de adolescentes entre os anos 50 e 70. Ao ter como base uma tábua/prancha foi adotado pelos praticantes de surf como alternativa quando as condições do oceano não permitiam a sua prática.

---

<sup>6</sup> Gestalten (11/2018) Anarchy Up In Flames. Has Fashion's Appropriation Of Punk Gone Far Enough?; available at <https://gestalten.com/blogs/journal/anarchy-up-in-flames-has-fashions-appropriation-of-punk-gone-far-enough>.

<sup>7</sup> Icon-Icon (05/2013) The Spirit of Punk: From Counterculture to Haute Couture; available at <https://www.icon-icon.com/en/the-spirit-of-punk-from-counterculture-to-haute-couture/>.

Nos anos 70 fruto da evolução tecnológica do material das rodas – transição de rodas de metal ou barro para poliuretano – permitiu uma melhor aderência e consequentemente uma maior manobrabilidade, o que fez desenvolver um leque de manobras mais espetaculares e cativantes.

O mediatismo deste agora desporto é exponenciado pelo trabalho do fotojornalista Glen E. Friedman, que trabalhava com os jovens rebeldes denominados Z-Boys. Estes praticavam Skate não só nas ruas mas em piscinas vazias, o que viria a dar origem à atual disciplina Vert no Skate.

Nos anos 90 este é um dos principais desportos incluídos nos denominados desportos extremos ou radicais, com disciplinas como Street ou Vert.

Existe desde 1995 um evento denominado X-Games (multidesportos) transmitido pela cadeia ESPN que revoluciona ainda mais o mediatismo desta modalidade, a par do BMX, Moto X, Surf entre outros. O reconhecimento último desta modalidade como desporto iria ser feito no corrente ano de 2020 ao ser incluído como modalidade olímpica. Dado o paradigma atual, esta edição será adiada assim como o reconhecimento.<sup>8</sup>

Este mediatismo e alcance internacional permite em 2009 alcançar dividendos brutos – não exclusivos da prática da modalidade, mas de marcas associadas de calçado e pronto a vestir – na ordem dos \$4,8b. O futebol europeu, a título comparativo, realiza o triplo destes dividendos, sendo um dos maiores mercados desportivos.<sup>9</sup>

Uma das marcas de calçado associadas ao skate, a Vans, adquire uma dimensão mundial tal, que atualmente realiza parcerias e coleções colaborativas com marcas de renome como Supreme e até estilistas de luxo como Jean Paul Gaultier.

É um mercado tão apetecível na indústria do calçado que as insígnias da Adidas ou Nike, têm coleções dedicadas a esta modalidade.

## **Do vandalismo à Arte Contemporânea**

Postos estes exemplos, pode-se fazer uma analogia com a Arte Urbana.

---

<sup>8</sup> Vice (08/2016) O skate já é oficialmente modalidade olímpica; available at <https://www.vice.com/pt/article/xyzybd/o-skate-oficialmente-modalidade-olimpica>.

<sup>9</sup> GAILLE, Brandon; Brandon Gaille Small Business & Marketing Advice (05/2017) 21 Good Skateboard Sales Statistics; available at <https://brandongaille.com/20-good-skateboard-sales-statistics/>.

O graffiti, tal como os exemplos descritos anteriores, parte de uma origem marginal, de uma contracultura. É ainda hoje criminalizado e conotado com vandalismo.

Há artistas que fazem intervenções furtivas em comboios e conflitos com seguranças e autoridades são ainda frequentes, havendo algumas vezes consequências trágicas.

No outro extremo temos já algumas intervenções comissionadas no espaço público. A Arte Urbana começa desde há algum tempo a dar entrada em museus, e há um mercado recetivo que se começa a desenvolver. No entanto, há ainda na sociedade uma dicotomia de recetividade, uma parte que considera vandalismo, mas um número crescente de pessoas que admiram que querem fruir ou até consumir este tipo de arte.

Esta dicotomia é perfeitamente expressa na cidade do Porto. Se até 2013 as intervenções no espaço público eram apagadas indiscriminadamente e criminalizadas pelas autoridades, a partir do início de 2014 o projeto RU+A com a participação da Circus Network realiza o primeiro mural legal de grandes dimensões no Porto.

Desde então têm sido realizados mais murais comissionados a artistas locais ou mesmo internacionais, tendo a Câmara Municipal comissionado até murais em locais privilegiados como Trindade.

Há ainda o exemplo peculiar de a sede de campanha de um dos candidatos municipais em 2017 envergar um mural de um artista local. Esta sede de campanha estava localizada na Avenida dos Aliados.

A Circus Network possui ainda hoje uma galeria de arte-urbana no bairro artístico da cidade, e outras já abriram nesta cidade. Uma delas, a pop-up gallery Urtiga, em plena zona da “movida nocturna” da cidade. Estas galerias têm a peculiaridade de envolver os próprios artistas na decoração dos espaços, realizando intervenções diretas nas superfícies. Há uma humanidade e proximidade neste meio artístico que poderão ser únicas.

## **As opções e caminhos futuros?**

A Arte-Urbana pode englobar uma pluralidade de opções comerciáveis nas quais se incluem graffiti, paste-up, stencil, instalações, stickers, tatuagem, street music ou outras novas expressões.

Nos exemplos das outras contraculturas, vimos que a entrada no mercado mainstream desmistificou ideias adversas aos movimentos e gerou dividendos tanto para os artistas, como a fruição para a sociedade de novas

realidades. Esta transformação de contracultura em cultura, poderá trazer um acréscimo de valor à sociedade, e agregar em vez de estratificar.

Deixa-se a discussão em aberto.

## Bibliografia

BLANCHÉ, Ulrich; (2016). *Banksy: Urban art in a material world*; Tectum Verlag.

ENSMINGER, D. A. (2011). *Visual vitriol: The street art and subcultures of the punk and hardcore generation*. Jackson; University Press of Mississippi.

CAMPOS, R. (2013). Introdução à Cultura Visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais. Lisboa: Mundos Sociais.

CAMPOS, R., & Sarmiento, C. (2014). *Popular and Visual Culture. Design, Circulation and Consumption*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

CAMPOS, R. (2010). *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*. Lisboa: Fim de Século.

MACPHEE, Josh (2004). *Stencil Pirates: A Global Study of the Street Stencil*. Soft Skull Press.

## Web-grafia

Procuradoria-Geral Distrital de Lisboa, Ministério Público (08/2013) *Lei n.º 61/2013, de 23 de Agosto: Grafitos, afixações, picotagem e outras formas de alteração*; available at

[http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei\\_mostra\\_articulado.php?nid=1972&tabela=leis](http://www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=1972&tabela=leis)

PEREIRA, André; Centro de Investigação e estudos de sociologia, Instituto Universitário de Lisboa (2013) CIES e-Working Paper N.º 150/2013 *Graffiti: práticas, estilos e estéticas de uma identidade cultural*; available at [https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/5023/1/CIES\\_WP150\\_Andr%C3%A9%20Pereira.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/5023/1/CIES_WP150_Andr%C3%A9%20Pereira.pdf)

JACOBSON, Staffan; Konst & Politik (07/2019) *Dictionary Of Old School Aerosol Art. Ph.D. Art History*; available at

<https://anarchyisorder.wordpress.com/2019/07/31/dictionary-of-aerosol-art-under-redigering-bilder-tillkommer/>

LU, Seres; Quartz *The struggle between graffiti and street art*. Columbia Journalism School; available at <http://www.columbia.edu/~sl3731/graffitiART/>

MILLIMAN, Hayley; PrepScholar (09/2019) *The Complete History of Hip Hop*; available <https://blog.prepscholar.com/hip-hop-history-timeline>

Embassy of the United States of America (11/2013) *Hip-Hop: From the Streets to the Mainstream*; available at [https://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/english/1311\\_HipHop\\_English.pdf](https://photos.state.gov/libraries/amgov/133183/english/1311_HipHop_English.pdf)

DELEON, Jean; Highsnobiety (02/2018) *How Hip-Hop Left a Lasting Influence on Streetwear & Fashion*; available at <https://www.highsnobiety.com/p/hip-hop-streetwear-fashion-influence/>

Gestalten (11/2018) *Anarchy Up In Flames. Has Fashion's Appropriation Of Punk Gone Far Enough?*; available at <https://gestalten.com/blogs/journal/anarchy-up-in-flames-has-fashions-appropriation-of-punk-gone-far-enough>

Harry, James; Complex (05/2013) *29 Things You Didn't Know About Punk Style*; available at <https://www.complex.com/style/2013/05/29-things-you-didnt-know-about-punk-style/>

Icon-Icon (05/2013) *The Spirit of Punk: From Counterculture to Haute Couture*; available at <https://www.icon-icon.com/en/the-spirit-of-punk-from-counterculture-to-haute-couture/>

KRIST, Josh; Phoenix New Times (08/1996) *White Punks on Hope*; available at <https://www.phoenixnewtimes.com/music/white-punks-on-hope-6423645>

Ms. FABulous (05/2013) *Punk: Chaos to Couture*; available at <https://www.msfabulous.com/2013/05/punk-chaos-to-couture.html>

GAILLE, Brandon; Brandon Gaille Small Business & Marketing Advice (05/2017) *21 Good Skateboard Sales Statistics*; available at <https://brandongaille.com/20-good-skateboard-sales-statistics/>

Skate Review; *45 Skateboarding Stats You Need To Know*; available at <https://www.skatereview.com/skateboard-stats/>

Vice (08/2016) *O skate já é oficialmente modalidade olímpica*; available at <https://www.vice.com/pt/article/xyzybd/o-skate-oficialmente-modalidade-olimpica>



## CAPÍTULO SETE

### PATRIMÓNIO LITERÁRIO E EXPERIÊNCIAS ESTÉTICO-COGNITIVAS EM TORNO DE PANDEMIAS FICCIONAIS EM LÍNGUA INGLESA

ROGÉRIO MIGUEL PUGA

CENTRO DE ESTUDOS INGLESES, DE TRADUÇÃO E ANGLO-  
PORTUGUESES  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Nowadays I know the true reason I read is to feel  
less alone, to make a connection with a  
consciousness other than my own. (Zadie Smith)

O presente capítulo pretende refletir sobre a forma como textos literários, políticos e religiosos têm, ao longo dos séculos, representado, ou ficcionado de modo, quer realista, quer fantasioso, pandemias alegóricas e as suas causas e consequências. O desafio para falar sobre património cultural levou-nos à literatura, e, em plena quarentena, decidimos abordar pandemias literárias, partindo de um texto mais curto que publicamos na imprensa (Puga 2020). O coronavírus SARs-CoV-2, mais conhecido como COVID-19, que é, na verdade, o nome da doença, alterou, desde o início de 2020, o nosso quotidiano, à escala global, atravessando classes sociais, e todas as demais fronteiras, exceto as dos distanciamento e isolamento sociais. A luta contra a pandemia afetou também o sistema de ensino global, substituindo a sala de

aula física por aulas *online* através de *software*, *sites* e apps como o Zoom, o Whatsapp e o Gmail Hangout, entre outras ferramentas, enquanto bases de dados e jornais tornam temporariamente o seu acesso *online* gratuito. Os sistemas de aprendizagem e de ensino foram agentes de uma ‘revolução’ digital, e até o nosso contacto, a forma como ‘fazemos compras’ mudou, pois o isolamento assim o exige. Há quem romantize a pandemia, e vaticine já o abrandamento da nossa ‘sociedade’, pois sairemos transformados deste processo que nos obriga a ficar em casa e a confrontar com as nossas prioridades e vulnerabilidade constante. No entanto, talvez regressemos ao ‘velho normal’ mais rápido do que pensámos. Num período em que as pessoas não se podem reunir para conviver, em que museus e galerias, cinemas, teatros (repositórios do nosso património) encerram temporariamente, e concertos, acontecimentos desportivos e culturais são cancelados e/ou adiados, a arte, e essas iniciativas culturais migram para o universo digital, e isso altera a forma de consumir o nosso património cultural. A *internet* e sistemas de *streaming* como a Netflix ou a HBO tornaram-se (e revelaram-se) essenciais, e houve um aumento no consumo desses conteúdos digitais, tal como no consumo dos videojogos. A pandemia fez com que o património se passasse a ‘consumir’ e a apreciar também em forma digital, mostrando-nos que a nossa conectividade é regulada e mediada pela tecnologia. A possibilidade da suspensão da ordem e do civismo (da civilização), do caos nas ruas, em casa, bem como a ausência de tudo o que nos torna humanos recorda-nos que é fácil ficarmos a um passo do nosso ‘fim do mundo’ como o conhecemos. E a ficção auxilia-nos a digerir essas possibilidades. O presente capítulo ocupa-se da literatura enquanto património em si e como repositório ao qual recorreremos para reimaginar, repensar e até aprender a lidar com crises como a que atravessamos. Recordemos que no início deste ano, a venda de romances como *A Peste*, de Camus, ou *Ensaio sobre a Cegueira*, de Saramago, disparou em todo o mundo.

## 1. Literatura-Património

Como é sabido, a literatura faz parte do nosso património cultural, sendo já comum o uso da expressão ‘património literário’ na academia (Uccella 2013; Munmany 2017; Arcos-Pumarola 2019) e no quotidiano. O complexo e vago conceito de património é difícil de definir de forma satisfatória e específica, seguindo nós a definição da *Council of Europe’s*

*Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society* (2005: 2):

cultural heritage is a group of resources inherited from the past which people identify, independently of ownership, as a reflection and expression of their constantly evolving values, beliefs, knowledge and traditions. It includes all aspects of the environment resulting from the interaction between people and places through time. [...] A heritage community consists of people who value specific aspects of cultural heritage which they wish, within the framework of public action, to sustain and transmit to future generations.

Citamos também a definição da UNESCO, que, em 2003, distinguiu património cultural tangível e intangível, na *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003 s.p.), que define esse último tipo de património—que inclui, por exemplo, a literatura oral—como:

practices, representations, expressions, knowledge, skills – as well as the instruments, objects, artefacts and cultural spaces associated therewith – that communities, groups and, in some cases, individuals recognize as part of their cultural heritage. This intangible cultural heritage, transmitted from generation to generation, is constantly recreated by communities and groups in response to their environment, their interaction with nature and their history, and provides them with a sense of identity and continuity, thus promoting respect for cultural diversity and human creativity. [...] The “intangible cultural heritage” [...] is manifested inter alia in the following domains: (a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; (b) performing arts; (c) social practices, rituals and festive events; (d) knowledge and practices concerning nature and the universe; (e) traditional craftsmanship.

São inúmeras as questões relacionadas com património cultural enquanto “persuasão” (Samuels 2015) — da conservação, disseminação e valorização/democratização da cultura, ao sentimento de pertença cultural e

à propriedade e legitimidade culturais—, das quais não nos ocupamos neste estudo.

O património literário está intimamente relacionado com o turismo literário e com a identidade e as mitologias nacionais, como exemplifica a literatura romântica, pois o nacionalismo do século XIX e as ‘comunidades imaginárias’ são fenómenos também culturais. Benedict Anderson explica esse processo, com o exemplo finlandês, que ilumina também uma parte do nosso conceito de ‘património literário’:

The leaders of the burgeoning Finnish nationalist movement were persons whose profession largely consisted of the handling of language: writers, teachers, pastors, and lawyers. The study of folklore and the rediscovery and piecing together of popular epic poetry went together with the publication of grammars and dictionaries, and led to the appearance of periodicals which served to standardize Finnish literary [print-] language, on behalf of which stronger political demands could be advanced (Anderson 1991, pp. 74-75).

Essa ideia ecoa nas seguintes palavras de Bruner, ao defender que as narrativas produzem realidades e estruturam a experiência humana transcultural e transnacional:

What creates a culture, surely, must be a “local” capacity for accruing stories of happenings of the past into some sort of diachronic structure that permits a continuity into the present— in short, to construct a history, a tradition, a legal system, instruments assuring historical continuity if not legitimacy (Bruner 1991, pp. 19-20).

Ao património cultural é reconhecido um crescente valor económico e social, e países como a Índia, ou a China, têm dezenas de diferentes línguas oficiais, com literatura oral e escrita produzida nessas línguas. Esse património literário transnacional a que acedemos muitas vezes, através de textos literários, é agora estudado como Literatura-Mundo. Museus, bibliotecas nacionais e locais, casas de autores, sociedades, academias e outras instituições científicas e arquivos exibem manuscritos como tesouros nacionais, necessitando esse legado exposto e apresentado ao público de trabalho prévio de curadoria. A materialidade da escrita, o livro-objeto,

torna-se, assim, também parte da nossa cultura mercantilizada, e a primeira edição de *Os Lusíadas*, e até das aventuras de Harry Potter, rende milhares de euros nos mercados de curiosidades e antiguidades literárias. Esse legado literário é também alvo de tradução intersemiótica ou adaptação intermedial, quando, por exemplo, um romance é adaptado ao cinema, ao teatro, ou como romance gráfico, narrativa interativa *online*, ou série televisiva. As condições e os contextos históricos de produção e de receção desses textos, muitos dos quais passam a fazer parte do chamado cânone literário, são também revisitados, questionados e estudados de forma diferente ao longo do tempo e através de diferentes perspetivas, por exemplos a dos estudos pós-coloniais ou os estudos de género. Aliás, a construção de cânones afeta exatamente a nossa perceção e a nossa leitura da literatura (Butler 1987: 1-5), ao incluir e excluir conscientemente autores e formas de ver-representar.

O património não é, obviamente, um fenómeno-discurso neutro, e a lista de obras literárias censuradas em todos os países, de forma explícita, ou encoberta, é também longa. Muitas dessas obras fazem também parte da história nacional, sendo os seus autores considerados exemplos e contra-exemplos nacionais. No final do milénio a *internet* e as Humanidades Digitais tornaram esse património literário mais acessível à escala global, através de repositórios e arquivos digitais, nomeadamente o Archive, o projeto Gutenberg, ou a Biblioteca Nacional Digital (<http://bndigital.bnportugal.gov.pt>), tecnologia que permite uma nova relação (interativa) do público com esses textos ‘patrimoniais’. A literatura e a sua relação com o restante património (in)tangível remete, como veremos, mais adiante, para questões como memória coletiva, identidade, ideologia, (est)ética cognitiva e para a capacidade mimética e subversiva da arte, pois qualquer produção artística faz parte de um determinado discurso, influenciando-o e sendo influenciada por ele, pois o próprio conceito de ‘património nacional’ é um discurso performativo, uma narrativa em si, que inclui e exclui elementos, ao conferir-lhes, ou negar-lhes, agência cultural e uma voz (mais) ativa ou audível. Mas detenhamo-nos na arte de ficcionar pandemias.

## **2. Pandemias literárias: medo, alegoria e catarse**

A literatura enquanto narrativa ou representação cultural e social tem sido utilizada e entendida, ao longo dos séculos, como produção estética e ideológica, entretenimento, estratégia de socialização, de hegemonização e de resistência, bem como forma de lidar com e interpretar o mundo que nos

rodeia. A ficção ocupou-se, desde cedo, da temática da doença, e mais propriamente de surtos, pestes, pandemias e epidemias, símbolos de destruição, crime, egoísmo, pobreza, morte e caos social generalizados. Redigido, em parte, durante o confinamento a que a COVID-19 nos obrigou, o presente capítulo pretende ser uma análise representativa (e generalista) sobre a representação literária de pandemias, sobretudo no que diz respeito às aprendizagens disseminadas através da literatura pelos grupos sociais que a ela foram gradualmente tendo acesso. Aliás, como recordam Virginia Woolf (1994: 317) e Gian-Paolo Biasin (1975: 5-35), a doença é uma temática recorrente na literatura, dando origem a momentos de tensão, suspense e introspeção, que, por vezes, antecedem a morte ‘lenta’. Se a COVID (e os seus efeitos) é sem dúvida, a epidemia mais retratada e visualmente acessível de sempre, a doença é, há séculos, tema das artes plásticas, bastando recordar de *São Roque Ajudando as Vítimas da Peste no Lazaretto* (1549), de Tintoretto, um catálogo visual de sintomas da peste; *O Triunfo da Morte* (c.1562), de Pieter Bruegel, o Velho; *Santa Rosália Intercedendo pela Palermo Atacada pela Peste* (1624), de Antoon van Dyck; *A Peste dos Filisteus em Ashod* (1661), de Pieter van Halene; *Peste* (1898), de Arnold Böcklin; *A Família* (1918), de Egon Schiele; *Auto-retrato com Gripe Espanhola* (1919), de Edvard Munch; *Ignorance=Fear/Silence=Death* (1989), de Keith Haring, e *Plague Dress* (2018), de Anna Dumitriu, entre tantas outras representações.

Como é sabido, a doença e os seus efeitos, incluindo o medo coletivo, são temas alegóricos recorrentes, e a peste, as pragas e as epidemias povoam os nossos imaginários, do histórico e médico, ao literário. Ao lermos sobre outros surtos, a sensação de partilha dessa condição humana e de dezenas de epidemias históricas ‘consola’ e contextualiza, ajudando a entender melhor o que se repete, mais uma vez; daí que, desde o início da atual pandemia, as vendas e as referências a romances sobre epidemias, os chamados *contagion novels*, tenham disparado. As epidemias geradas por divindades são um tema religioso comum — bastando recordar Pandora e o seu tonel, que traz a doença à humanidade —, e um antigo *topos* metafórico ideológico, moral e social sobre natureza humana e saúde pública, mas sempre traumático, com efeitos físicos, emotivos e financeiros no consciente coletivo, nem que temporariamente. A alegórica ‘ficção pandémica’ (na literatura) funciona como comentário social, catarse (emotiva), conforto (‘não estou sozinho nisto!’), e guia de sobrevivência ao que aí poderá vir, para o indivíduo, a família (surto), a comunidade (epidemia) e a humanidade (pandemia). Os aspetos mais macabros do vírus, e, sobretudo dos seus efeitos sociais, revelam a dimensão abjeta da natureza e de certas escolhas éticas, ajudando

a literatura a explicar sobretudo essas consequências e as nossas reações perante a ameaça coletiva, nomeadamente o aproveitamento político e religioso da doença que é, por vezes, estrategicamente representada como aviso, castigo, consequência da nossa conduta, ou algo que é imposto, por exemplo, em *The White Plague* (1982), de Frank Herbert, romance no qual as mulheres correm o perigo de serem dizimadas por uma peste (obra do Madman) que começa na Irlanda e se alastra ao resto do mundo, gerando uma crise e caos mundiais, enquanto as sobreviventes são encarceradas numa reserva secreta, e cientistas procuram uma cura, num mundo que a pandemia transformou para sempre. A questão do género (oprimido) nessa obra dialoga intertextualmente, por exemplo, com o romance distópico *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood.

Se a internet e os *media* nos ligam ao resto do mundo em confinamento doméstico, como nunca aconteceu noutra pandemia, a exposição constante e até excessiva a informação emotiva sobre mortes e o populismo também geram mais ansiedades e estados mentais menos saudáveis. Através de *memes*, as redes sociais têm revelado a utilidade do humor como escape (*comic relief*), pois, como recorda Camus, no seu romance *La Peste* (1972: 41), “le fléau n’est pas à la mesure de l’homme, on se dit donc que le fléau est irréal, c’est un mauvais rêve qui va passer”. Aliás, a peste coloca em evidência que todo o ser vivo é vulnerável e pode ser exterminado de um momento para o outro, fruto de catástrofe natural, ou causada pelos humanos. Aliás, uma praga ou pandemia são sempre ambigualmente resultado de um processo natural, ou humano, nem que seja ao nível da sua propagação, contenção ou erradicação (as decisões humanas, já durante o processo).

A situação extrema, o isolamento, a ameaça e o perigo que se alastram numa epidemia já metaforizaram o nazismo na França, ao qual a peste serve de analogia, tendo *La Peste* funcionado como uma alegoria da resistência à propagação da “peste castanha” (nazismo), desde 1937 e sobretudo durante a Segunda Guerra Mundial. As tentativas da população tentar controlar a dispersão do vírus foram interpretadas, por leitores, como um ato de resistência e combate político, leitura essa, aliás, viabilizada pelo próprio Camus, pois, em 1955, Roland Barthes afirma, num artigo sobre o texto, que a referência à Segunda Guerra Mundial no romance (de Camus) sobre solidão é um “mal-entendido”, e que “*A Peste* estabelece uma moralidade anti-histórica”, respondendo-lhe Camus, numa missiva (11-01-1955), que consideramos importante reproduzir:

Cher Monsieur,

Si séduisant qu'il puisse paraître, il m'est difficile de partager votre point de vue sur *La Peste*. Bien entendu tous les commentaires sont légitimes, dans la critique de bonne foi, et il est en même temps possible et significatif de s'aventurer aussi loin que vous le faites. Mais il me semble qu'il y a dans toute œuvre des évidences dont l'auteur a le droit de se réclamer pour indiquer au moins dans quelles limites le commentaire peut se déployer. Affirmer par exemple que *La Peste* fonde une morale antihistorique et une politique de solitude, c'est d'abord se vouer, selon moi, à quelques contradictions, et surtout dépasser quelques évidences dont je résumerai ici les principales :

1 *La Peste*, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. Ajoutons qu'un long passage de *La Peste* a été publié sous l'Occupation dans un recueil de combat et que cette circonstance à elle seule justifierait la transposition que j'ai opérée. *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins.

2 Comparée à *L'Etranger*, *La Peste* marque, sans discussion possible, le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes. S'il y a évolution de *L'Etranger* à *La Peste*, elle s'est faite dans le sens de la solidarité et de la participation.

3 Le thème de la séparation, dont vous dites très bien l'importance dans le livre est à ce sujet très éclairant. Rambert, qui incarne ce thème, renonce justement à la vie privée pour rejoindre le combat collectif. Entre parenthèses, ce seul personnage montre ce que peut avoir de factice l'opposition entre l'ami et le militant. Car une vertu est commune aux deux qui est la fraternité active, dont aucune histoire, finalement, ne s'est jamais passée.

4 *La Peste* se termine, de surcroît, par l'annonce, et l'acceptation, des luttes à venir. Elle est un témoignage de «ce qu'il avait fallu accomplir et que sans doute (les hommes) devraient encore



accomplir contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements perpétuels...». Je pourrais développer encore mon point de vue. Mais déjà, s'il me semble possible d'estimer insuffisante la morale qu'on voit à l'œuvre dans *La Peste* (...) il me semble bien difficile au contraire de dire à son propos, comme vous le faites en terminant, que son auteur refuse la solidarité de notre histoire présente. Difficile et, permettez-moi de vous le dire avec amitié, un peu attristant.

La question que vous posez en tout cas «Que feraient les combattants de *La Peste* devant le visage trop humain du fléau ?» est injuste en ce sens qu'elle doit être écrite au passé et qu'alors elle a déjà reçu sa réponse, qui est positive. Ce que ces combattants, dont j'ai traduit un peu de l'expérience, ont fait, ils l'ont fait justement contre les hommes, et à un prix que vous connaissez. Ils le feront sans doute, devant toute terreur et quel que soit son visage, car la terreur en a plusieurs, ce qui justifie encore que je n'en aie nommé précisément aucun pour pouvoir mieux les frapper tous. Sans doute est-ce là ce qu'on me reproche, que *La Peste* puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies. Mais on ne peut me le reprocher, on ne peut surtout m'accuser de refuser l'histoire, qu'à condition de déclarer que la seule manière d'entrer dans l'histoire est de légitimer une tyrannie. (...) Voilà, trop succinctement, ce que je tenais à vous dire. Je voudrais seulement vous assurer pour finir que cette discussion amicale n'enlève en rien à l'estime que j'ai pour votre talent et votre personne. Albert Camus. (Camus, in Barthes 2002: 246-247; *itálicos nossos*).

Ou seja, para utilizarmos um conceito de Barthes, Camus informa o referido crítico literário que *La Peste* é uma obra *scriptible*, e, logo, passível, de várias interpretações e leituras. Atualmente, o romance recupera essa simbologia metafórica, com o aumento de ideais neonazis por todo o mundo e face à prolongada ameaça física do COVID-19, fundindo conotação e denotação, de forma ímpar.

O risco, os receios, ansiedades e o combate à doença e ao contágio são representados como guerras militares, ou como resultado de sexo — VIH e outros vírus, por exemplo, no conto pós-apocalíptico “Inventory” (2017), de

Carmen Maria Machado, publicado na sua antologia *Her Body and Other Parties*, considerada ‘feminismo especulativo’<sup>1</sup>—, tornando a crise evidentes situações e temas que a literatura rentabiliza: a serenidade, o racismo, a xenofobia e culpabilização, o desespero e a violência extremos, o capacitismo, a (epidemia da) solidão, o classismo, a responsabilidade moral, a culpa, o uso da tecnologia, a regeneração social temporária, a higiene, a extinção, o medo que paralisa ou destrói, ou que dá coragem, e a esperança, pois, amiúde, é a lição que interessa, e, na maioria dos casos, é a solidariedade que sai intensificada, quando, em situações limite, a nossa integridade é testada face à banalidade do mal, como recorda Hannah Arendt em *Eichman in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1964).

Pestilência rima com resiliência, e o braço de ferro entre os interesses económicos corruptos e o valor da vida e da saúde pública foi, já em 1882, tema da peça *An Enemy of the People*, de Ibsen, conseguindo, por vezes, a literatura ‘parodiar’ o futuro, como acontece no romance *The Eyes of Darkness* (1981), de Dean Koontz, em que uma arma biológica fabricada na China e levada para os EUA—e que provoca uma pandemia com uma taxa de mortalidade de 100% entre os infetados — se chama Wuhan-400, coincidência, ou melhor, antecipação especulativa, que deu recentemente origem a inúmeras teorias da conspiração, *online*, ou não fosse a indignação baseada em estratégicas *fake news* (vírus-germes digitais) também uma perigosa pandemia<sup>2</sup>. O medo de epidemias e a ansiedade durante esses períodos são intemporais, pois quando alastram, a medicina tem limites, e há

---

<sup>1</sup> O conto de Carmen Machado descreve a chegada do vírus através dos contactos sexuais da narradora e termina com a sugestão do aumento gradual da desconhecida pandemia: “More refugees filtered through the cottage, through us, the last stop before the border, and we fed them and played games with the little ones. [...] The day I woke up and the air had changed, I realized it had been a long time coming. She was sitting on the couch [...], and I recognized the symptoms from the television and newspapers, and then the leaflets, and then the radio broadcasts, and then the hushed voices around the bonfire. Her skin was the dark purple of compounded bruises, the whites of her eyes shot through with red, and blood leaking from the misty beds of her fingernails. There was no time to mourn. I checked my own face in the mirror, and my eyes were still clear. I consulted my emergency list and its supplies. I took my bag and tent and [...] I rowed to the island, to this island, where I have been stashing food since I got to the cottage. [...] The sea is choppy and gray. Beyond it, I can see the cottage, a speck on the far shore. I keep thinking I can see the virus blooming on the horizon like a sunrise. I realize the world will continue to turn, even with no people on it. Maybe it will go a little faster” (Machado 2017: s.p.).

<sup>2</sup> Essas teorias foram noticiadas, por exemplo, pela CNN, em 13-03-2020 (Kaur: s.p.).

que mitigar, um termo-conceito que todos aprendemos recentemente, a analisar gráficos de curvas, ou a ler representações ficcionais de ‘pestes’, como as de que nos ocupamos neste estudo, pois a literatura tem a capacidade de comentar e documentar ficcionalmente a contemporaneidade, permitindo ao leitor, através da metaforização dessa realidade, refletir sobre a mesma. Como recorda Alain de Botton (2020: s.p.), numa crónica recente sobre o referido romance de Camus, para o *New York Times*:

The Plague” isn’t trying to panic us, because panic suggests a response to a dangerous but short-term condition from which we can eventually find safety. But there can never be safety — and that is why, for Camus, we need to love our fellow damned humans and work without hope or despair for the amelioration of suffering. Life is a hospice, never a hospital [...]. Camus correctly sized up human nature. He knew, as we do not, that “everyone has it inside himself, this plague, because no one in the world, no one, is immune.

Por exemplo, em Portugal, no Outono de 1348, a Peste Negra atacou o país e matou entre um terço e metade da população, lançando o caos e o desespero sociais, e, entre Julho de 1569 e a Primavera do ano seguinte, a chamada Grande Peste de Lisboa matou cerca de 60.000 pessoas na capital (cerca de 600 mortes por dia), espaço urbano que já ‘sofreu’ mais de vinte períodos de epidemia. Em 1918, a gripe espanhola (pneumónica) matou rapidamente dezenas de milhares de portugueses, dando origem a falta de caixões, pelo que as famílias os adquiriam antecipadamente e os guardavam debaixo das camas dos doentes. Face a situações e assentimentos extremos, a arte e a literatura poderão tornar-se refúgios e forma de aprender sobre ‘pestes’. No entanto, a literatura apenas ensinará ao leitor o que ele conseguir e quiser aprender, como é óbvio.

Esses surtos materializam, desde a Antiguidade, sinais divinos, como o pestilento castigo de Gilgamesh, a peste provocada por Apolo, como punição de desvios éticos, no acampamento grego, na *Ilíada*, a peste-mancha (política) de Tebas, em *Édipo Rei*, de Sófocles<sup>3</sup>, e as várias referências

---

<sup>3</sup> *Édipo Rei* tenta entender a razão da peste na cidade quando a culpa pela epidemia é sua, sem que ele saiba. A peste metaforizada como ‘mancha’ tem sido frequentemente representada por diversos artistas e funciona como marca metafórica do erro trágico do protagonista, numa peça sobre sofrimento infligido pelo próprio ser humano e

bíblicas (Deuteronómio 28:22, Levítico 26:25, Salmos 106:29, Êxodo 9:14, 1 Samuel 4:8, 2 Samuel 12:15, Salmos 89:23, Isaías 9:13). Já Tucídides (“A Pestilência de Atenas” na *História da Guerra do Peloponeso*)<sup>4</sup> e Lucrécio (*De Rerum Natura*) atenuam a intervenção divina e descrevem sobretudo o pânico de contágio, a desordem (anulação de rituais funerários), o egoísmo, a corrupção e o materialismo para ilustrar que a pandemia leva o ser humano ao limite. Atualmente lemos frequentes relatos quer de incompreensão e caos generalizado em países como o Brasil e os EUA, onde o vírus é uma arma ideológica e política que gera a desordem social que beneficiaria, à partida, quem a promove e a atividade de oportunistas e sociopatas. O vírus que ataca indiscriminadamente continua a enfatizar o vazio do atual populismo, o pessimismo generalizado e as desigualdades sociais em termos (nacionais e) geopolíticos. Esses fascínio e repugnância simultâneos já se encontram em muitas das obras literárias sobre pandemias desde a Antiguidade, encontrando-se o desespero durante a Peste de Londres, no século XVII, registado, por exemplo, no famoso diário de Samuel Pepys, que ecoa intertextualmente no ficcional *A Journal of the Plague Year: Being Observations or Memorials, of the Most Remarkable Occurrences, as well Publick as Private, Which Happened in London During the Last Great Visitation in 1665* (1722), de Daniel Defoe, de que nos ocuparemos mais adiante.

Esses comportamentos e escolhas humanas são enfatizados através de personagens peripatéticas durante epidemias, por autores medievais como Boccaccio (*Decameron*, 1353) e Chaucer (*The Canterbury Tales*, 1400), sobretudo em “The Pardoner’s Tale” (Beidler 1982), pois o caos enfraquece a saúde dos corpos político e humano. Referindo-se à Peste Negra, ou provavelmente aos surtos ingleses de 1348-1349, 1361-1362, 1369 e 1375-1376, Chaucer menciona a peste como sinónimo da ameaçadora morte personificada, que se aproxima:

There came a privy thief, they call him  
 Death,  
 Who kills us all round here, and in a breath  
 He speared him through the heart, he never  
 stirred.

---

pelos deuses através da natureza, queda essa que enfatiza a importância do ‘timoneiro’ da *res publica*.

<sup>4</sup> Major (1941: 10) defende que o relato da peste que tem lugar no segundo ano da Guerra “written by Thucydides is one of the most vivid and terrible pieces of writing in all literature”.

And then Death went his way without a  
word.  
He's killed a thousand in the present  
plague.  
And, sir, it doesn't do to be too vague  
If you should meet him; you had best be  
wary.  
Be on your guard with such an adversary.  
Be primed to meet him everywhere you go.  
That's what my mother said. It's all I  
know.'  
The publican joined in with,  
By St Mary, What the child says is right;  
you'd best be wary.  
This very year he killed, in a large village  
A mile away, man, woman, serf at tillage.  
Page in the household, children—all there  
were.  
Yes, I imagine that he lies round there.  
(Chaucer 1977: 268-269).

*Decameron*, escrita após a peste de Florença de 1348, que matou mais de 100,000 pessoas, ensina-nos, desde cedo, como reagir durante uma epidemia: isolarmo-nos (no campo), bem acompanhados, a contar histórias terapêuticas, ou talvez essa Arcádia seja apenas uma das faces do espelho, e a outra reflita morte e convulsão social. No entanto, também nos ensina que a dignidade humana esbate-se e que, perante tanta morte que ameaça os vivos, um cadáver humano vale tanto com o de um animal.

Se Shakespeare estava habituado a que surtos encerrassem teatros, também *King Lear* diz a Goneril que ela é um chaga da peste na pele dele, enquanto, em *Romeo and Juliet*, Mercutio conjura uma peste, doença que, juntamente com as medidas de contenção, estrutura o enredo da peça, fazendo outros dramaturgos, como Thomas Nashe (*Summers Last Will and Testament*) e Ben Jonson (*The Alchemist*), uso pontual do tema dessa ameaça. A bactéria *Yersinia pestis* atinge, inclusive, alguns dos animais das fábulas de La Fontaine.

Influenciada por epidemia reais, a literatura metaforiza a reação humana à doença mortal omnipresente, como acontece numa das primeiras obras realistas que ficciona a peste, em forma de diário-documentário, *A*

*Journal of the Plague Year* (1722), narrado por H. F.<sup>5</sup>, em que Daniel Defoe, após a peste de Marselha (1720), encena, através de alucinações em massa e da venda da banha da cobra a doentes desesperados, a Grande Peste de Londres de 1665-1666, com base em dois livros publicados em 1720 (*A Short Discourse Concerning Pestilential Contagion*, de Richard Mead, e *Loimologia, or, an Historical Account of the Plague in London in 1665, With Precautionary Directions against the like Contagion* (a tradução do tratado médico de Nathaniel Hodges originalmente publicado, em latim, em 1672), bem como no elenco de *bills of mortality* (enterros) publicado, em 1712, com o título *London's Dreadful Visitation*, compilado por Ellen Cotes, em 1665, e de onde Defoe retira números de mortos. Foram vários os relatos históricos da peste publicados em 1665, ou pouco depois, nomeadamente *God's Terrible Voice in the City* (1667), de Thomas Vincent, e, para combater a epidemia, o Royal College of Physicians publica, em 1665, a pedido do rei, o manual de sintomas *Directions for the Care of the Plague*, no qual se pode ler:

1. They are to take notice whether there be any Swellings, Risings, or Botch under the Ear, about the Neck, on either Side, or under the Armpits of either Side, or the Groins, and of its hardness, and whether broken or unbroken. 2. Whether there be any Blains which may rise in any part of the Body in the form of a Blister, much bigger than the Small Pox, of a straw colour or livid colour, which later is the worse; either of them hath a reddish Circuit, something swollen round about it, which Circuit remains after the Blister is broken, encompassing the Sore. 3. Whether there be any Carbuncle, which is something like the Blain, but more fiery and corrosive, easily eating deep into the flesh, and sometimes having a black Crust upon it, but always compassed about with a very fiery red (or livid) flat and hard Tumour, about a finger breadth more or less this and the Blain may appear in any part of the Body. 4. Whether there be any Tokens, which are spots arising upon the skin, chiefly about the Breast and Back, but sometimes also in other parts; their colour is something various, sometimes more reddish, sometimes inclining a little toward a faint

---

<sup>5</sup> Iniciais do tio de Defoe, Henry Foe, que lhe poderá ter contado histórias sobre a peste de Londres.

blue, and sometimes brownish mixt with blue; the red ones have often a purple Circle about them; the brownish, a reddish. 5. Whether the Neck and other Limbs are rigid or stiff, or more flexible and limber than in other dead Bodies” (Royal 1665: 5-6).

No romance de Defoe também lemos descrições de sintomas da doença: “those spots they called the tokens were really gangreen spots, or mortified flesh in small knobs as broad as a little silver penny, and as hard as a piece of callous or horn [...] no instrument could cut them, so that many died roaring mad with the torment”, bem como o efeito psicológico das mortes, num ambiente de terror: “mothers murdering their own children in their lunacy, some dying of mere grief as a passion [...] others frightened into idiotism [...]. I wish I could repeat the very sound of those groans and of those exclamations that I heard from some poor dying creatures when in the height of their agonies [...] and that I could make them that read this hear, as I imagine I now hear them, for the sound seems still to ring in my ears” (Defoe 2003: 188, 80, 79, 101, 166), contextos conhecidos de quem lera sobre a peste. Outras obras publicadas quer em 1721 (*A Treatise of the Plague with its Pre-vision, Pro-vision, and Pre-vention; Preparation for Death the Best Preservative against Plague*, de Benjamin Grosvenor; *A Scheme of Proper Methods to Be Taken, should it Please God to Visit us with the Plague*, de John Colbatch, e o famoso *The Plague at Marseilles Consider'd*, de Richard Bradley), quer em 1722 (*Febrifugum Magnum*, de John Hancocke), juntamente com relatos sobre a peste de Marselha da autoria de Bradley, Christopher Pitt e François Chicoyneau, prepararam o público do mercado literário para a publicação do romance histórico de Defoe. Já obras como *The Late Dreadful Plague in Marseilles Compared with that Terrible Plague in London, in the Year 1665* e *A Collection of very Valuable and Scarce Pieces Relating to the Last Plague in the Year 1665* (1721) comparavam a peste de Londres (1665) à de Marselha (1720-1721), e, uma vez que, entre 1720 e 1722, o mercado britânico consumia livros sobre epidemias, Defoe ficcionou, estrategicamente, um relato direto de uma testemunha, e, apesar de a obra não ter sido um sucesso, muitos leitores leram-no como um testemunho verdadeiro até ao século XIX. Em 1722, com o atenuar da epidemia de Marselha, e face ao cansaço social, o interesse por literatura sobre ‘peste’ esbate-se. O narrador-repórter-editor-flâneur desse *Journal* refere que os londrinos (tal como muitos países e localidades reais, na actualidade), inicialmente, não acreditam que a doença chegue à cidade (negação): “people had for a long time a strong belief that the plague would

not come to the city, nor into Southwark, nor into Wapping or Ratcliff at all [...] many removed from the suburbs [...] into those eastern and south sides as for safety, and, as I verily believe, carried the plague amongst them there” (183), e utiliza muitos dos *topoi* da ficção sobre contágios: o rumor inicial, os óbitos em massa, o percurso dos carros com mortos, a Londres de então, com as suas valas para mortos (espaços urbanizados e habitados em 1722), as listagens de infetados e mortos, o policiamento da vida pública e do comportamento humano, o caos e o isolamento sociais, a quarentena forçada, os charlatões, as leis para evitar especulação de preços, a falta de infraestruturas para cuidar dos doentes (uma só *pest-house*) e grupos que se mudam para o campo, entre outros comportamentos intemporais com os quais nos estamos a familiarizar atualmente. Em 1722, Defoe publica ainda a menos famosa *Due Preparations for the Plague, as Well for Soul as Body*, onde aborda o problema da justiça social e várias ansiedades espirituais e descreve como uma família alargada fez a sua quarentena durante cinco meses e meio, sem sair de casa, nomeadamente a aniquilação de todos os ratos da casa (origem da Peste Negra), e o processo de ‘desinfecção’ de cartas ao recebê-las do carteiro, que, curiosamente, recorda os atuais procedimentos antiterrorismo nas estações dos correios de alguns países:

His letters were brought by the postman, or letter-carrier, to his porter, when he caused the porter to smoke them with brimstone and with gunpowder, then open them, and to sprinkle them with vinegar; then he had them drawn up by the pulley, then smoked again with strong perfumes, and, taking them with a pair of hair gloves, the hair outermost, he read them with a large reading glass which read at a great distance, and, as soon as they were read, burned them in the fire; and at last, the distemper raging more and more, he forbid his friends writing to him at al. (Defoe 1903: 64).

Quando o narrador do *Journal* descreve e comenta o policiamento público, por exemplo, ao justificar, com o bem público, o facto de infetados serem forçados a fecharem-se em casa com os seus familiares, mesmo que eles não estivessem doentes, contagiando-os, recorda-nos, como Foucault conclui, o uso da doença coletiva como um estratégico mecanismo disciplinador ou manipulador (biopolítica):

The plague is met by order; its function is to sort out every possible confusion: that of the disease, which is



transmitted when bodies are mixed together; that of the evil, which is increased when fear and death overcome prohibitions. It lays down for each individual his place, his body, his disease and his death, his well-being, by means of an omnipresent and omniscient power [...]. Against the plague, which is a mixture, discipline brings into play its power, which is one of analysis. A whole literary fiction of the festival grew up around the plague suspended laws, lifted prohibitions, the frenzy of passing time, bodies mingling together without respect, individuals unmasked, abandoning their statutory identity and the figure under which they had been recognized, allowing a quite different truth to appear. But there was also a political dream of the plague, which was exactly its reverse: not the collective festival, but strict divisions; not laws transgressed, but the penetration of regulation into even the smallest details of everyday life through the mediation of the complete hierarchy that assured the capillary functioning of power [...]. The plague as a form, at once real and imaginary, of disorder had as its medical and political correlative discipline. Behind the disciplinary mechanisms can be read the haunting memory of 'contagions', of the plague, of rebellions, crimes, vagabondage, desertions, people who appear and disappear, live and die in disorder. (Foucault 1995: 197-198)

O narrador do *Journal* informa ainda que os homens que recolhem os cadáveres das ruas estreitas de uma Londres claustrofóbica para os enterrar em valas comuns são da classe trabalhadora e cumprem funções até morrer, sendo substituídos por homens saudáveis. Da sua casa, onde se confinou duas semanas no pico da epidemia, em agosto, o narrador observa, da segurança das suas janelas, os desfavorecidos que sofrem em Butchers Row:

out of my own windows [...] from Harrow Alley, a place full of poor people, most of them belonging to the butchers, or to employment depending on the butchery [...]. Almost all the dead part of the night the dead-cart stood at the end of that alley [...] and as the churchyard was but a little way off, if it went away full it would soon be back again (171).

H. F. passeia ao longo do fluxo cronotrópico do rio e elogia o engenho, a coragem e poder de sobrevivência dos pobres do East End, alguns dos quais trabalham para famílias inteiras a viver em barcos para fugir ao contágio.

Os vários comportamentos e desempenhos em tempos de pandemia, nomeadamente o ganho pessoal em detrimento do bem-comum, entre outras temáticas, como o autoritarismo, são também ficcionados, num futuro pós-apocalíptico, em *The Children of Men* (1992), de P. D. James, e *The Pesthouse* (2007), de J. Grace. A ficção também mimetiza relatos, discursos e fontes documentais, como acontece quer em *Le Sphinx Rouge* (1865-1866), de Dumas, no romance histórico *I Promessi Sposi* (1827, 1842) de Manzoni, que representa o horror e o caos social durante a peste de Milão de 1630, quer no romance pós-apocalíptico *The Last Man*, de Mary Shelley (1826), que ficciona os limites da medicina e da humanidade quase dizimada por uma epidemia, em 2074, levando os sobreviventes imunes a evitar contacto com terceiros. O discurso científico e médico invade e alimenta (contamina), assim, a ficção, sendo o microbiologista, epidemiologista ou infeciologista protagonista ora corrupto, ora um agente benéfico e solidário, como acontece em *La Peste, Ensaio sobre a Cegueira*, *The White Disease* (1937), de K. Čapek, *El Amor en los Tiempos del Cólera* (1985), de García Márquez, e *The End of October* (2020), de L. Wright. No entanto, a epidemia pára, seguindo-se-lhe, ou acompanhando-a, outra crise, a financeira, que é também humanitária, e na qual entraremos, decerto, muito em breve.

Já o carnavalesco conto “The Masque of the Red Death” (1842), de Poe, ecoa *Decameron* e centra-se quer no insucesso das autoridades na mitigação da epidemia, quer nos efeitos desta, através da personificação da peste, ladrão noturno disfarçado de ensanguentada vítima de Morte Vermelha, durante um baile de máscaras. Poe aborda a doença em termos médicos na primeira parte do conto e recorda-nos quer a morte, quer a possibilidade de não morrermos vítimas da epidemia, mas de nós próprios, ‘empestados’ pelo caos gerado pelo medo. Seis anos antes da Gripe Espanhola de 1918, que matou cerca de 20 milhões de pessoas, o romance pós-apocalíptico *Scarlet Plague*, de Jack London, ficciona o mundo, em 2073, após a epidemia Morte Escarlata (ecoando Poe), que, em 2013, quase destruíra o mundo. Tal como as demais obras sobre epidemias, o romance metaforiza o processo através do qual uma comunidade civilizada se autodestrói através do medo irracional e da ganância, e ecoa, no início do enredo, as descobertas científicas coevas sobre patógenos de Pasteur e Koch, quando a população não teme o vírus, pois crê que, como no passado, os médicos encontrariam uma cura. No entanto, a rapidez do vírus, das mortes e da decomposição gera um pânico avassalador, enquanto os médicos (alguns dos quais falecem) demoram a encontrar

tratamento, como acontece em *Nemesis* (2010), de P. Roth. Se a maioria das pessoas foge do vírus, em histeria, e tenta isolar-se, uma minoria bebe, pilha e mata, revelando-se o egoísmo e a falta de cooperação fatais, enquanto o planeta arde até ao ‘fim do mundo’. Em muitas obras, como *Ensaio sobre Cegueira*, a desumanização também dá lugar à solidariedade, à regeneração social, e ao *Amor nos Tempos de Cólera*. Aliás, G. Márquez joga, de forma original, com a polissemia do termo cólera (doença/raiva), pois essa fúria tem, no indivíduo e na comunidade, um efeito mais devastador do que o da epidemia em si.

*La Peste* é uma alegoria política, social e sentimental, e um clássico, senão o clássico da estética da epidemia do século XX, sendo a sua receção (e a já referida crítica negativa coeva devido ao ataque à ‘peste castanha’, como também acontece com *The White Disease*) um exemplo interessante no que diz respeito à utilização e leitura da epidemia enquanto metáfora, arma de resistência e doença cruel. O narrador de Camus enfatiza inicialmente o toque e os afetos quotidianos e, após o surto, a sua impossibilidade, bem como os efeitos mentais dessa ausência nos indivíduos e na sociedade, tornando-se claro que a literatura, enquanto experiência mental e exercício de compreensão, representa sobretudo os significados humanos da doença. Se, nesta obra, os ratos trazem a peste, em *The Rats* (1973), de J. Herbert, os ratos são a praga (tal como as plantas assassinas em *The Day of the Triffids*, 1961, de J. Wyndham), e, tal como outros romances ou contos ‘epidémicos’, *La Peste* comenta as identidades individual e coletiva e a sua transformação em tempos de crise, a psicanálise e as implicações éticas da epidemia, do ponto de vista do quotidiano e enquanto acontecimento histórico (o tema das fontes usadas pelo narrador-cronista), bem como o seu efeito ecológico, social e mental. Aliás, o vírus invisível leva autores, realizadores e artistas plásticos a indagar sobre as suas implicações morais, filosóficas, sociais, psicológicas, políticas, tecnológicas e económicas, bem como sobre a influência das epidemias na modernidade e nos avanços tecnológicos e em várias áreas do saber. O contexto histórico dos diversos surtos é ainda enfatizado em romances como *Doomsday Book* (1992), de C. Willis, quando uma jovem historiadora viaja ao longo de séculos e compara vários surtos, inclusive futuros, enquanto em *Moonstone: The Boy Who Never Was* (2013), de Sján, a população de Reykjavik é quase devastada pela gripe espanhola de 1918, à medida que os delírios e o silêncio invadem a urbe, tornando-se a conotação cultural e metafórica da epidemia uma experiência também histórica para o leitor, para além de geográfica, como recorda o título *Morte em Veneza* (1912), de T. Mann.

Na atual ‘ficção ecológica’, as pandemias tornam-se metáforas violentas e cruas associadas a paisagens apocalípticas. Se o termo ‘empestado’ remete para a antiga teoria dos miasmas (presente, por exemplo, nas obras de Lucrécio e Milton), essa mesma imagem ainda ecoa, a par da temática das bio-armas, na nuvem negra que o barco alemão transporta para o porto de Boston em *Pale Horse, Pale Rider* (1939), de Katherine A. Porter. No pós-apocalíptico *The Road* (2006), de McCarthy, o cataclismo dá lugar ao desespero, ao caos e ao canibalismo, sendo os grotescos sintomas físicos da epidemia e a cruel convulsão social os principais elementos da poética do abjeto e do terror. Por outro lado, as distopias militares e o corpo pós-apocalíptico são também resultado de surtos, durante os quais não prevalece tanto a Arcádia dos *storytellers* de *Decameron*, mas sim a imagem do vírus como agente de zombificação (*Cold Storage*, 2019, de D. Koepp), do avanço da tecnologia como ‘praga’ e auxílio em tempos de crise (*Severance*, 2018, de Ling Ma)<sup>6</sup>, do colapso de sistemas nacionais de saúde e de países (*The End of October*, 2020, de L. Wright), da comparação de vírus a monstros, como os vampiros “virais” que resultam de experiências governamentais fracassadas (*The Passage*, 2010, de J. Cronin), da procura da cura pelos cientistas (*The Andromeda Strain*, 1969, de Crichton) e dos processos de quarentena e vigilância extremas, acompanhados por tecnologia, por exemplo, a inteligência humana em corpos artificiais que armazenam a consciência dos mortos (*The Companions*, 2020, de K. Flyn). Por vezes, a epidemia é também lida como genocídio que permite regeneração social e ecológica, teoria, aliás, atualmente defendida em textos religiosos, ou seja, o corpo contagioso torna-se um anfiteatro de guerra e de controlo político (autoritário), a biopolítica teorizada, entre outros, por Foucault, como já vimos.

Já em *The Stand* (1978), de Stephen King, o vírus sai de instalações militares, espaço que remete para a sua utilização bélica, e aniquila 99% da humanidade, enquanto em *Sleeping Beauties* (2017), de S. King e Owen King, uma doença que provoca sono ataca apenas mulheres; daí o título intertextual do romance. Se *World War Z* (2006), de M. Brooks, associa o apocalipse zombie a outras doenças que tornam os humanos imunes à praga de monstros, *The Blizzard*, de V. Sorokin, e *Zone One* (2011), de C. Whitehead, ficionam epidemias que dão origem a zombies e “skels” (*skeletons*) contra quem os sobreviventes lutam, enquanto os cenários (pós-)apocalípticos de *The Children’s Hospital*, de C. Adrian (2006) e *The*

---

<sup>6</sup> Neste romance, a Febre Shen assola Nova Iorque, dando lugar à evacuação numa urbe que para e em que as personagens comunicam *online*.

*Transmigration of Bodies* (2013), de Y. Herrera, representam lutas familiares durante epidemias, a falta de máscaras e a regeneração que o terror da doença e do caos causa, *a posteriori*, na sociedade. Em *The Fireman* (2010), de Joe Hill, a epidemia, criada durante a Guerra Fria, ou por empresas em busca de lucro, não é o pior perigo, que reside na intolerância violenta dos humanos, refletindo o romance sobre a forma como a ameaça do vírus nos transforma, nem que temporariamente. Tal como *La Peste*, este romance é sobretudo acerca da forma como a comunidade que teme (sobretudo a saudável) se torna paranoica e caótica. Já *Station Eleven* (2014), de Emily Mandel — em que a Gripe da Geórgia “exploded like a neutron bomb over the surface of the earth and the shock of the collapse that followed, the first unspeakable years when everyone was travelling” e mata 99% da humanidade — ficciona como se vive em colônias isoladas, num mundo sem países, depois da epidemia, rumo à esperança. Aliás, uma das personagens açambarca água e comida enlatada no supermercado, pois “Jeevan’s understanding of disaster preparedness was based entirely on action movies, but on the other hand, he’s seen a lot of action movies” (21), remetendo para as questões (est)éticas das calamidades e para a influência da ficção literária e cinematográfica no nosso quotidiano, agora pandêmico. A personagem Raymonde conclui, décadas após o cataclismo: “the more you remember, the more you’ve lost” (195).

Se a peste e as epidemias funcionam como metáforas literárias, Derrida (*Dissemination*, 1969) defende que a própria metáfora (enquanto recurso estilístico) vive de contágio (conotativo), tornando-se a doença um discurso, ou constructo, não apenas médico, mas também literário, cultural, visual e até político, por exemplo, quando Trump se refere ao “China virus” e a China sugere a culpa norte-americana pelo recente surto no seu território. Já Artaud (*Theatre and its Double*, 1933) associa a epidemia e os germes à anarquia, enquanto Sontag encara a *Illness as Metaphor* (1978) e conclui que “feelings about evil are projected onto a disease. And the disease (so enriched by meanings) is projected onto the world” (58-63), e talvez todos a projetemos, à nossa maneira, pois o contágio não é apenas literal, é um constructo, inclusive cinematográfico (*Outbreak, Contagion*).

A leitura de obras como *La Peste*, de Camus revela-nos que durante epidemias são as decisões que tomamos—perante as possibilidades, por um lado, do egoísmo e do mal, e, do outro, da bondade e da empatia social—e o que fazemos que nos define e distingue. As escolhas e as consequências são e serão (as) nossas. O patrimônio literário, ou melhor, a ficção mimética, funciona, assim, como experiência mental (sobre a história lida), e é uma forma de (re)pensar sobre e (re)definir a natureza e a condição humanas. A literatura é também uma forma de autoconhecimento, conforme sugere a

polêmica metáfora da *extended mind*, de Andy Clark e David Chalmers (1998: 7-19), e recentemente o volume de investigação na área das chamadas Humanidades Cognitivas (*cognitive informed studies*, *cognitive criticism*) aumentou. Aliás, como recorda Cave (2016), a literatura é um dos mais poderosos e flexíveis instrumentos do pensamento humano, funcionando como um modo cognitivo de crítica que aborda quer obras de arte específicas como produtos únicos da cognição humana, quer a imaginação como um modo de cognição. A experiência estética e a crítica literária cognitiva são também cada vez mais alvo de atenção no âmbito da chamada neurociência (Starr 2013 e 2018), o que nos permitirá relacionar as várias dimensões do fenómeno e do património literário, pois, como conclui Starr (2018: 408-422), o que sentimos (e lemos) é produto do cérebro, do corpo, da cultura e do contexto, e as nossas ações estendem a nossa mente para o mundo exterior, pelo que as realidades interior e exterior (comportamento pessoal/cérebro e mundo) não são tão distintos quanto poderíamos, à partida, pensar. A autora recorda ainda

in the frameworks offered by contemporary cognitive science, complex behaviors and experiences—like walking through a crowded room—are understood not just as somatic events, but social events (we avoid some people and seek others out), emotional events (a touch of anxiety and irritation, perhaps) and cognitive events (remembering the last conversation you had with someone you see across the way), and they make use of the handholds afforded by the world. Other kinds of complex experiences, like reading a novel in a favorite chair, can be modeled thus, too, from analyzing the larger somatic experience of being seated in repose, to constructing imagery, experiencing emotions, semantic analysis, and imagined or real social dynamics and engaging a fictional world [...]. For example, episodic and autobiographical memory are key to extracting meaning from what we read [...]. Reading is a recursive undertaking, where we iteratively return to the text, to the world, and to our own knowledge and meaning-making, to construct a temporally extended sets of events. (Starr 2018: 409-410).

Também Hogan (2011) apresenta a literatura como repositório de *insights* — (sobre pandemias, por exemplo) que, de outra forma, não nos

seriam facultados curio— sobre a forma como as emoções são produzidas, experienciadas e ativadas na nossa vida social, relacionando respostas emotivas e julgamentos éticos, ambos presentes no quotidiano da pandemia. Ao estudar os mecanismos da imaginação narrativa e o idioleto narrativo de determinados autores, bem como as continuidades cognitivas e emotivas nas obras desses romancistas, Hogan (2013) concluiu que a criação literária resulta de operações mentais também presentes no nosso quotidiano, e a que chamamos imaginações contrafactuais e hipotéticas, ou simulações. Torna-se, portanto, cada vez mais difícil negar o valor e a função cognitiva da literatura, para além da sua dimensão estética; e a ficção sobre pandemias e o pico de vendas dessas narrativas demonstram as capacidades da arte mimética, ou seja, do nosso património literário, da construção do nacionalismo e da identidade nacional à catarse individual e coletiva que Aristóteles teorizou na *Poética*.

Como já afirmámos, e para começar a concluir, a literatura e outra qualquer forma de arte, ou até mesmo um professor, só ensina, ou ajuda a aprender, aquilo que o leitor ou cidadão conseguir e quiser aprender. É essa experiência social, essa relação com o mundo e com a natureza e condição humanas que a literatura também é e pode proporcionar que nos faz (re)ler Camus em tempos de peste, ou Orwell quando ditadores, ou populistas são eleitos, partilhando *memes* no Facebook, em nome de Orwell, com a legenda “1984 wasn’t a guidebook, it was a warning”. Como vimos ao longo deste capítulo, as epidemias tornaram-se num dos nossos maiores receios, e a sua representação e o seu questionamento literários, bem como o recente aumento do consumo das obras que referimos, remetem quer para a relação entre a literatura e natureza humana, quer para a própria função da literatura, que, por sua vez, é cada vez mais estudada, de forma interdisciplinar, como fenómeno social e construção ou *poiesis* histórico-antropológica (Gusmão 2001: 181-224). A Literatura-Mundo revela que, tal como muitos outros autores de romances e obras ‘epidémicas’, Defoe, Camus, Saramago e Mandell refletem sobre a nossa identidade individual e coletiva (e a sua transformação) em tempos de cólera e de crise, sobre a psicanálise e as implicações éticas da epidemia, do ponto de vista do quotidiano e enquanto acontecimento histórico (o tema das fontes usadas e do cronista), bem como sobre o efeito ecológico, social e mental da crise na população de Oran e dos seus visitantes, na obra de Camus. Relativamente aos romances distópicos mais recentes, uma abordagem comparatista revela as alterações que a nova tecnologia, novos vírus e novas condições de vida provocam na tradição literária sobre doença, epidemias, mitigação e recuperação, por vezes num mundo já apocalíptico e pós-humano, universos típicos da ficção científica e

especulativa dos séculos XX-XXI, nas quais a epidemia é uma tema recorrente (*The Andromeda Strain*, de Crichton) e até positivo, por exemplo, em *War of the Worlds*, de Wells, quando os extraterrestres são dizimados por um vírus. A maioria das obras sobre epidemias são, aliás, relatos retrospectivos de sobrevivência, lições e avisos especulativos que metaforizam a fragilidade humana.

A epidemia e o autoritarismo (metaforizados como ‘peste’) são ameaças que sempre existirão, e a literatura talvez nos auxilie a lidar com esses destinos e mundos possíveis, enquanto a população não estiver imune. As pandemias distanciam os indivíduos, mas talvez unam as comunidades e apenas nos transformem a curto/médio prazo, como nos ensinam também as narrativas culturais a que chamamos ficções, e que fazem parte do património literário mundial. Mesmo que as representações literárias não sejam sempre realistas, e sim alegóricas, as nossas leituras remeterão para a (nossa) contemporaneidade, tornando-se forçosamente catárticas, pois como conclui o narrador de *La Peste* sobre os residentes de Oran, e todos nós: “Ils se croyaient libres et personne ne sera jamais libre tant qu’il y aura des fléaux” (42).

## Bibliografia

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991.
- ARCOS-PUMAROLA, J. “Assessing Literary Heritage Policies in the Context of Creative Cities”. *Journal of Spatial and Organizational Dynamics*, 2019, pp. 275-290.
- ARENDT, Hanna. *Eichman in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Nova Iorque: Viking Press, 1964.
- BARTHES, Roland. *Oeuvres Complètes: Livres, Textes, Entretiens: 1942-1961* 1. Paris: Seuil, 2002.
- BEIDLER, Peter G. “The Plague and Chaucer's Pardoner”. *The Chaucer Review*, vol. 16, no. 3, 1982, pp. 257–269.
- BIASIN, Gian-Paolo. *Literary Diseases: Theme and Metaphor in the Italian Novel*. Austin: University of Texas Press, 1975.
- BOTTON, Alain de. “Camus on the Coronavirus”. *The New York Times*, 19-03-2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/03/19/opinion/sunday/coronavirus-camus->



- plague.html?fbclid=IwAR3QOd3mnePUcTYqmIqVluRI6T8B\_mlvTaF-IPFNwTR2ncmL1zYEEem12VQQ. Acesso: 22-03-2020.
- BRUNER, Jerome. "The Narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry*, vol. 18, 1991, pp. 1-21.
- BUTLER, Marilyn. *Literature as a Heritage, or Reading Other Ways*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- CAMUS, Albert. *La Peste*. Paris: Gallimard, 1972.
- CAVE, Terence. *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2016
- CHAUCEER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Londres, Penguin Books, 1984.
- CLARK, Andy e David J. Chalmers. "The Extended Mind". *Analysis*. vol. 58, n. 1, 1988, pp. 7-19
- COUNCIL OF EUROPE. *Council of Europe's Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*. Estrasburgo: Council of Europe, 2005.
- DEFOE, Daniel. *A Journal of the Plague Year*. Londres: Penguin, 2003.
- DEFOE, Daniel. *Due Preparations for the Plague as Well for Soul as Body*. Filadélfia: John D. Morris, 1903.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Nova Iorque: Vintage Books, 1995.
- GARDNER, Hunter H. *Pestilence and Body Politic in Latin Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- GUSMÃO, Manuel. "Da Literatura enquanto Construção Histórica", in Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, pp. 181-224.
- HOGAN, Patrick Colm. *What Literature Teaches Us about Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- HOGAN, Patrick Colm. *What Literature Teaches Us about Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- HOGAN, Patrick Colm. *How Authors' Minds Make Stories*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- KAUR, Harmmeet. "No, Dean Koontz Did not Predict the Coronavirus in a 1981 Novel". *CNN US*. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2020/03/13/us/dean-koontz-novel-coronavirus-debunk-trnd/index.html>. Acesso: 20-04-2020.
- MACHADO, Carmen Maria. "Inventory". *Literary Hub*. 2017. Disponível em: <https://lithub.com/inventory>. Acesso: 04-05-2019.

- MAJOR, Ralph H. *Fatal Partners, War and Disease*. Garden City: Doubleday, Doran, 1941.
- MANDEL, Emily. *Station Eleven*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2014.
- MUNMANY, M. *La Gestió del Patrimoni Literari*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 2017.
- PUGA, Rogério Miguel. “As Pandemias na Literatura: Medo, Alegoria, Catarse”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. n. 1292, 08-04-2020, pp. 20-21.
- ROYAL COLLEGE OF PHYSICIANS. *Certain Necessary Directions as Well for the Cure of the Plague as for Preventing the Infection: With Many Easie Medicines of Small Charge, Very Profitable to his Majesties Subjects. Set Down by the College of Physicians, by The Kings Majesties Special Command*. Londres, John Bill and Christopher Barker, 1665.
- SAMUELS, Kathryn Lafrenz. “Heroitafe as Persuasion”, in Kathryn Lafrenz Samuels and Trinidad Rico (eds.), *Heritage Keywords. Rhetoric and Redescription in Cultural Heritage*. Boulder: University Press of Colorado, 2015, pp. 3-28
- STARR, G. Gabrielle. *Feeling Beauty: The Neuroscience of Aesthetic Experience*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- STARR, G. Gabrielle. “Cognitive Literary Criticism”, in David H. Richter (ed.), *A Companion to Literary Theory*. Oxford, Wiley Blackwell, 2018, pp. 408-422.
- UCCELLA, F. *Manual de Património Literário*. Gijón: Trea, 2013.
- UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. UNESCO, Paris, 2003. Disponível online: <https://ich.unesco.org/en/convention#art2>. Acesso: 01-4-2020.
- VAN EIJNATTEN, J., e Nood, M. *Shared Stories: Narratives Linking the Tangible and Intangible in Museums*, 2018, pp. 94-113.
- WOOLF, Virginia. *Collected Essays* 4. Londres: The Hogarth Press, 1994.

## CAPÍTULO OITO

### TRADUCIÓN, ESOXÉNESE E PATRIMONIO

ANXO FERNÁNDEZ OCAMPO

UNIVERSIDADE DE VIGO

Este percorrido polos lindeiros do monumento e da tradución combina un modelo clásico dos estudos de tradución –a teoría do polisistema– con algunhas ferramentas antropolóxicas para referirse á función exotizadora do patrimonio monumental esóxeno, é dicir á función que se lles atribúe aos monumentos cando gozan da condición de obxectos manifestamente traídos dende un espazo alleo.

O propio do obxecto alleo é de darlle ao sistema cultural ou lingüístico no que se implanta a posibilidade de combinarse con normas externas, igual que o propio da figura de estranxeiro ou de estranxeira é propoñer modelos de conduta exteriores, necesarios para a boa marcha dun sistema social e económico. A literatura antropolóxica ofrece infinitas facetas deste fenómeno. Segundo Claude Karnoouh (1972), por exemplo, as comunidades desenvolven as súas propias teorías da alteridade, e distinguen unha escala de exotización. Un dos graos desa escala de tipos exóticos é o de «falso estranxeiro» ou «falsa estranxeira»: unha persoa que fala a lingua local e coñece o territorio tan ben como calquera residente, mais que manifesta unha orixe estranxeira e non se integra nas redes de parentesco locais. Este tipo foráneo non produce estrañeza. Porén, a súa actividade lévao a desprazarse a lugares estranxeiros (Karnoouh, 1972: 111-112) e a súa función é a de conectar a economía local, baseada no capital simbólico, coa global, que é monetarizada. En resumo, a función deste tipo de persoa actívase porque é, certamente ou supostamente, foránea.

Abórdase no presente traballo o carácter estranxeiro inherente ao ben patrimonial e en xeral aos obxectos «esoxenéticos», é dicir a aqueles obxectos que supostamente naceron fóra do sistema cultural que os acolle. A tendencia esoxenética de determinado sistema cultural ou lingüístico consiste polo tanto na capacidade para construírse a si mesma mediante o Outro, de tal xeito que no repertorio patrimonial local se instalan obxectos manifestamente producidos en culturas foráneas.

O traballo de observación da monumentalidade esoxenética, realizado xa en diferentes fases entre os anos 2004 e 2016, concirne dous grupos de obxectos de pedra, que atoparon destino en espazos culturais, políticos e lingüísticos diferentes dos sistemas nos que foron tallados: o obelisco exipcio e o cruceiro galego. Ademais de compartiren características comúns aos xéneros da estatuaría, como pode ser a dialéctica entre o pedestal e o obxecto, obeliscos e cruceiros teñen a particularidade de deixar caer a chumbo un programa figurativo e de organizar e «fixar», de «fincar» significados de maneira moi profunda no lugar no que se instalan. Desta forma, como se verá máis adiante, crean un pivote, un punto dende o que se organiza o espazo circundante.

Mais só nos interesan os obeliscos e os cruceiros, como vimos de declarar, cando a súa acción penetra en espazos diferentes dos sistemas nos que foron creados. Esta circunstancia converte os monumentos en obxectos esoxenéticos, que podemos denominar «obxectos-fronteira». Un obxecto-fronteira, segundo a súa acepción no ámbito da historia da arte e da cultura material (du Crest, 2015), sería polo tanto a materialización da esoxénese.

## **A palabra-fronteira**

Agora ben, para achegarnos ao patrimonio material a través dos estudos de tradución necesitamos trasladar o concepto de obxecto-fronteira para o ámbito da tradución interlingüística. Para este propósito propoñemos un concepto de «palabra-fronteira», entendida esta palabra xeralmente coma un nome propio de orixe foránea, que interrompe a harmonía discursiva dun texto meta para servir de marca accidental e para cicatrizar o lindeiro entre dous sistemas lingüísticos e culturais que se enfrontan sobre un mesmo soporte textual.

Para supoñer cal será a acción da palabra-fronteira, inspirámonos libremente da locución de «lei do outro» de Michel de Certeau, coa que este autor se refire ao feito de atravesar un lugar, mediante o movemento ou a lectura,

como se se crease «no propio lugar unha erosión ou un non lugar, no que se insire a lei do outro» (1990:158-159).

O efecto que pode ter unha palabra-fronteira no discurso pode describirse, xa que logo, como unha erosión, unha fricción xamais completamente resolta entre a palabra-fronteira e o territorio no que se alza esa palabra, e este tipo de fricción encontrámolo principalmente na categoría dos topónimos estranxeiros que, cando se traducen, parecen verdadeiros enclaves exotizadores no tecido morfolóxico dos textos traducidos.

Cómpre ter en conta que o topónimo é unha forma perfeccionada de integración dun texto coa paisaxe, e polo tanto cando o topónimo se extrae do seu hábitat e se transplanta nun texto doutra lingua, a súa integración non é inocua. De feito, a morfoloxía e a semántica dos nomes propios están entre os aspectos que máis tempo sobreviven ás sucesivas traducións interlingüísticas, e a súa resistencia converte o topónimo nun elemento clásico na investigación empírica sobre tradución.

Ademais de coidar a continuidade lóxica que lle dá unidade ao texto e de garantir a cohesión léxica e gramatical dos seus elementos constituintes, o texto traducido ten que solidarizar o tecido dos topónimos estranxeiros co tecido do discurso, e a maneira de facelo é precisamente reveladora das decisións que se adoptan para a integración dun corpo estranxeiro.

Comprobémolo nun proxecto de tradución de francés a galego que comprende o topónimo <Banc des Licornes> do mar de Madagascar, tirado do seguinte fragmento (ONTM, 2015): «journée de pêche au Banc des Licornes.»

O topónimo composto <Banc des Licornes> comprende un xenérico <banc> e un específico <licorne> que asociamos a un peixe, *Naso unicornis*. Entre os dous termos están contraídos a preposición e o artigo (des).

Cunha barra vertical [ | ] marcamos a fronteira entre os sistemas meta e orixe, é dicir o punto da morfosintaxe no que o nome propio foráneo contacta co discurso na lingua meta na que se engasta o topónimo.

Igual que un monumento trata de impoñerse no espazo, e por analoxía coa fachada monumental dun edificio que sobresaíse das alturas do texto, a principal marca de fronteira constitúea a letra maiúscula inicial dun nome propio. Mais, como se describe a continuación, contra esa maiúscula-fachada ou maiúscula-fronteira coliden as regras morfolóxicas dos sistemas orixe e meta.

De feito, a marca da fronteira desprázase segundo as opcións adoptadas no proceso de tradución, en función da tendencia máis ou menos «exotizadora» (é dicir máis conservadora dos trazos lingüísticos do texto

orixe) ou «naturalizadora» (é dicir máis adaptada aos usos convencionais da lingua meta).

O resultado pode estar polarizado. Pode ser completamente exotizador, de xeito que podemos separar perfectamente con [ | ] un hemisferio galego dun hemisferio francés:

journée de pêche au Banc des Licornes	día de pesca no   Banc des Licornes
--	--

Ou pode ser completamente naturalizador:

journée de pêche au Banc des Licornes	día de pesca no Banco dos Peixes Alicornos
--	---

Ou ben o resultado pode presentar un grao de naturalización variable. Evitaríase transformar o termo específico <licorne> en <alicorno>, para deste xeito conservar unha referencia externa do lugar, mais o nome xenérico <banc> resultaría absorbido pola morfoloxía da lingua meta (<banco>) e exerceríanse as normas da lingua meta sobre a preposición <de> e o artigo:

journée de pêche au Banc des Licornes	(1) día de pesca no banco das   Licornes
	(2) día de pesca no banco dos   Licornes

No primeiro caso (1), o artigo <as> do nome específico en <día de pesca no Banco das | Licornes> explícase pola flexión do xénero correspondente ao da lingua estranxeira: o feminino do francés (<la> <licorne>). As normas da lingua meta só se exercen polo tanto ata a preposición <de>, sen afectar o artigo, mentres que o artigo segue rexido polas normas do sistema de orixe. Como veremos ao describir o funcionamento básico da teoría do polisistema, diremos que <licorne> non só penetra como un préstamo do léxico propio, senón que perpetúa o seu modelo de produción actuando sobre a morfoloxía da lingua meta. Velaquí logo un comportamento propio da «lei do outro».

No segundo caso (2), o sistema morfolóxico da lingua meta exerce as súas normas tanto sobre a preposición como sobre o artigo. O exercicio destas normas pode adoptar dúas formas: ou ben se lle aplica a <licorne> o masculino do galego <alicorno> (como no exemplo citado de <día de pesca no Banco dos | Licornes>), ou ben se prescinde do artigo, e con el de calquera posibilidade de conservación do modelo gramatical orixinal (como en <día

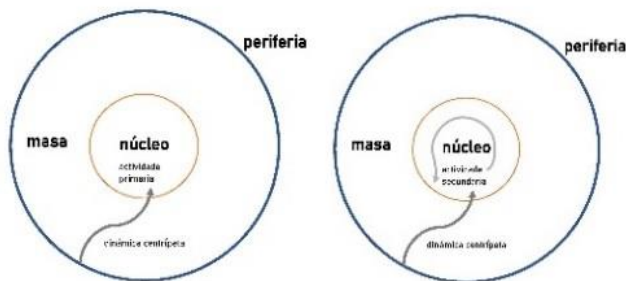
de pesca no Banco de |Licornes>). En calquera destes casos, a fronteira avanza ata a propia maiúscula do termo específico, e o específico <licorne> acaba gobernado por un sistema articulatorio na lingua meta, é dicir en galego.

A observación do sistema articulatorio revela que o nome propio foráneo é un enclave exotizador na paisaxe escrita ou oral traducida. Para traducilo, de feito, cómpre mobilizar os eixes paradigmático e sintagmático. O paradigmático para decidir equivalencias entre formas conservadoras (<licornes>) ou transformadoras (<alicornos>), e o sintagmático para garantir a cohesión do sistema articulatorio da palabra-fronteira coa gramática da lingua meta.

## Do polisistema para o monumento

Utilizamos polo tanto estes dous eixes como ferramentas de observación para aplicarlos á topografía monumental durante o traballo de campo. Mais antes de pasar a describir o comportamento dos obxectos-fronteira, necesitamos dotarnos doutra ferramenta, neste caso procedente da teoría do polisistema de Itamar Even-Zohar (1979).

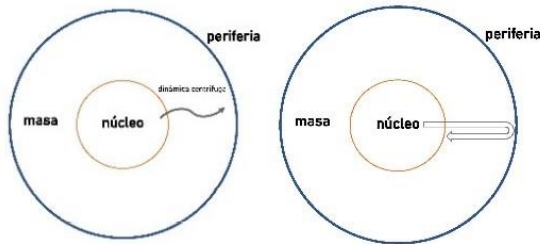
Esta ferramenta, concibida dende unha perspectiva gráfica, permite deseñar representacións e —aínda que de maneira básica— espacializar o pensamento, para deste xeito concibir a tradución como un conxunto de procesos ligados por elementos que ocupan posicións no espazo. A seguir recollemos os conceptos que nos axudarán a describir a implantación dun monumento patrimonial coa función de obxecto-fronteira.



**Figura 58: dinámica centrípeta. 58a: actividade primaria. 58b: actividade secundaria.**

A dinámica centrípeta e a actividade primaria exércense dentro dun conxunto feito de masa, rodeado de periferia e dotado de núcleo tal coma este (figura 58). Os espazos continxentes dos sistemas están compostos por unha epiderme (a periferia), unha masa interior e un núcleo. Nesta figura, a dinámica centrípeta sinala mediante unha frecha a traxectoria de «quecemento» (58a) dun obxecto que viaxa dende a periferia en dirección ao núcleo, impulsado pola actividade primaria, activada polas industrias que operan dentro da masa do sistema. A acción da masa é determinante. O seu efecto é ata certo punto comparable co concepto económico de semiperiferia da teoría do sistema-mundo proposto por Immanuel Wallerstein (*apud* Taylor, 1994: 18), é dicir que a masa serve de intermediaria entre os modelos periféricos e as necesidades do centro.

As dinámicas son centrípetas, con atracción de novos modelos e obxectos para o núcleo, e centrífugas, mediante o afastamento –ou «arrefriamento»– de obxectos e modelos. O núcleo, pola súa parte, recolle e deixa desprazarse (58b) con velocidades baixas os elementos do sistema considerados patrimoniais ou canónicos. Na periferia, a velocidade coa que se moven, aparecen e desaparecen os elementos é loxicamente maior.

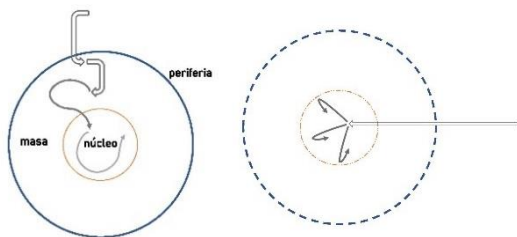


**Figura 59: dinámica centrífuga. 59a: arrefriamento de modelos e obxectos do núcleo drenados cara a periferia. 59b: arrefriamento e retorno para o núcleo baixo a forma de innovacións.**

Así como algúns elementos penetran no núcleo, outros o abandonan, para sempre ou temporalmente. Esta dinámica centrífuga provoca o arrefriamento do elemento, e dáse cando un obxecto do interior do núcleo perde prestixio, frecuencia e capacidade de reprodución, e acaba drenado cara á periferia (figura 59a).



Pode acontecer que un obxecto antes canónico perdesa a súa posición, arrefriase, quedase gravitando na periferia. Ás veces a corentena na periferia é suficiente como para que o obxecto pareza innovador o día que as industrias culturais o redescubran (59b), e impulsen de novo a súa viaxe para o centro do sistema.



**Figura 60: adopción dun modelo foráneo. 60a: adquisición do modelo filtrado pola masa. 60b: penetración directa de modelo foráneo.**

Na figura 60 vese como o modelo foráneo gravita na periferia, atravesa lentamente a masa antes de que as industrias culturais que operan na masa propoñan ese modelo para o núcleo. Unha vez dentro do núcleo, o obxecto e o seu modelo completan a súa instalación, impulsados pola chamada actividade secundaria, que regula a relación entre os elementos do canon.

Un sistema meta vigoroso exerce resistencia contra dos modelos de fóra, e polo tanto un sistema poderoso tenderá a frear a progresión de elementos foráneos dentro da súa masa.

Noutros casos, que son os que nos ocupan neste traballo, o sistema meta amósase debilitado respecto do sistema de partida, do que provén o obxecto foráneo, ou ben necesita unha esoxénese. Daquela nin a periferia nin o núcleo ofrecen resistencia, senón que se volven absorbentes, e o modelo foráneo pasa rapidamente a ser un constituínte do núcleo (figura 60b). Unha vez dentro, este obxecto foráneo de prestixio pode reproducirse facilmente mediante actividade secundaria, e as regras de produción que o acompañan serven para a xeración de versións deste obxecto.

Esta admisión directa vén propiciada por un aparato apoloxético destinado a xustificar a aceptabilidade demostrada polas elites e polas industrias, pois cando o obxecto foráneo é un obxecto-fronteira, son as dinámicas do propio sistema as que se contraen para deixar pasar ese obxecto

e instalarse, perpetuarse dentro do núcleo mesmo. O monumento esoxenético, polo tanto, non ten que gravitar previamente pola periferia.

## Monumento e esoxénese

Vista a capacidade de penetración do obxecto esoxenético, consideramos agora o binomio de «lugar» e «topónimo» como dúas construcións converxentes que forman a consistencia material e inmaterial de determinado espazo. A do lugar é unha construción topográfica material (obras, instalacións, pedestais etc.) e tamén topolóxica inmaterial (orientación, diálogo con outros elementos participantes no espazo, lenda etc.), mentres que a do topónimo é unha construción lingüística deseñada para ser proxectada, almacenada noutra forma de espazo que é o texto oral ou inscrito, e reaccionar cos demais nomes propios que coinciden nese soporte.

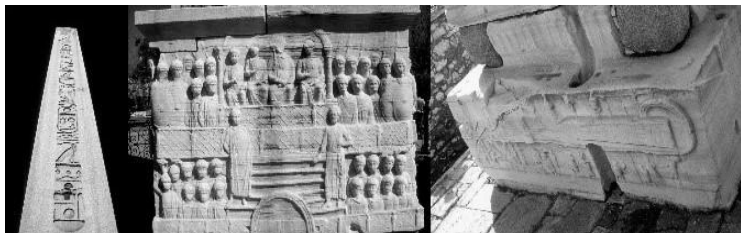
Un topónimo semella polo tanto un dispositivo no que se integra lingua e paisaxe, e sobre esta característica bota luz Marc Augé (1992 : 99), para quen un lugar, produto da transformación do espazo, é histórico, relacional e identitario; reúne a dimensión cosmolóxica e retórica do territorio, e polo tanto realízase a través da palabra e a interlocución.

Xa confortadas e confortados no convencemento de que o estudo da tradución non pode senón favorecer a reflexión sobre o espazo, exploraremos a correlación que se establece entre os «obxectos-fronteira», e as «palabras-fronteira», nos mesmos termos que os que extraemos do segmento do banco de alicornos: a dimensión do paradigma dominado polo nivel de equivalencia: <banc> ou <banco> / <Alicorno> ou <Licorne>, e a dimensión da sintaxe, na que se busca cohesionar o topónimo dentro do tecido morfolóxico do texto meta.

O paradigmático, aplicado aos monumentos, refírese á escolla do monumento para ocupar un espazo determinado, mentres que o sintagmático remite ás estratexias que se desenvolven arredor do monumento para solidarizalo co resto dos elementos participantes no lugar no que se implanta, e lograr que o monumento-fronteira sexa aceptado polo tecido social.

Consideraremos agora tres procesos de esoxénese, que no seu momento penetraron no núcleo cultural-xeográfico de París, de Constantinopla e de Bucarest. Na base dos tres casos destacan os paratextos,

que funcionan de modelos e que garanten unha actividade secundaria dentro do núcleo.



**Figura 61: Obelisco de Teodosio (61a, 61b e 61c), praza de Sultanahmet (Istanbul). Fotografías do autor (15 de marzo de 2004).**

O chamado obelisco de Teodosio (figura 61a) é o fragmento superior dun obelisco exipcio erguido no ano 1490 a. C, que foi primeiramente trasladado a Alexandría polo emperador Constancio II, despois transportado polo emperador Teodosio ata Constantinopla no ano 390, para presidir o hipódromo da cidade (figura 61b). Primeiro obelisco trasladado para unha cidade cosmopolita —e polo tanto primeiro obelisco esoxenético— nunha época na que a escritura xeroglífica xa era un misterio.

A base presenta unha escena técnica do transporte do obelisco (figura 61c). O proceso de *translatio* do monumento, a súa instalación e a fundación do lugar vai narrado en latín e grego. O texto bilingüe e o debuxo técnico funcionan conforme as que serían, na linguaxe do polisistema, as regras de produción das obras dun canon. Son un manual de uso que lle explica ao público a razón pola que o obelisco ocupa lexitimamente o seu sitio no hipódromo, e conteñen as claves necesarias para a reprodución do monumento no imaxinario social da cidade.

Así mesmo, o aparato verbo-icónico que rodea a base serve de contacto entre o solo de Constantinopla e a pedra de Exipto, entre o alfabeto grego e os xeroglíficos; élle ao monumento o que o sistema articulatorio lle é ao nome propio foráneo transplantado no discurso noutra lingua.



**Figura 62: Obelisco da praza da Concordia (París) (62a e 62b). Fotografías do autor (22 de xaneiro de 2016).**

O mesmo *modus operandi* acontece case 1 500 anos despois, cando miles de persoas asisten á elevación do obelisco de Luxor na praza da Concordia en París (Apollinaire, 1839). O monólito data do século XIII a.C., e foi doado a Francia nos anos 1830, antes de acabar erixido na praza no ano 1836.

Este monumento veu a resolver unha histórica indefinición de paradigma. Dende a Revolución Francesa, a praza da Concordia non conseguira estabilizar ningún monumento no seu punto central. As diferentes estatuas que se proxectaban non perduraban, debido ao antagonismo ideolóxico que enfrontaba a partidarios da revolución e da restauración. O consenso non chegou ata que un elemento foráneo cun texto xeroglífico (Chabas, 1868) (figura 62a), que calquera facción da sociedade francesa estaba disposta a aceptar, veu a cubrir ese espazo. Pieter ter Keurs (2015) interesouse pola cauterización da chaga social da praza da Concordia mediante a operación de esoxénese do obelisco de Luxor.

Igual ca no caso de Constantinopla, a base do obelisco presenta textos e debuxos (figura 62b) sobre a proeza técnica da desmontaxe, a manipulación e a erección do monumento.

Estes dous obxectos-fronteira non só son modelos implantados no corazón topográfico dos sistemas, senón que expoñen un texto orixinal que non acaba de ser traducido.



**Figura 63: Cruceiro do parque de Herăstrău (Bucarest) (63a, 63b, 63c, 63d e 63e). Fotografías do autor (12 de maio de 2008).**

A diferenza dos obeliscos, o terceiro monumento viaxou sen ningún modelo que determinase a súa reprodución. Trátase dun cruceiro de granito con inscrición bilingüe galego / romanés ofrecido pola Xunta de Galicia ás autoridades de Romanía en 1990, na primavera seguinte á revolución de 1989. O monólito foi instalado en Herăstrău no parque principal de Bucarest, sen mediar instrucións, de xeito que as propias autoridades do país tiveron que inventar certa lóxica para implantalo (Rivas, 1992).

O cruceiro érguese nun «parterre» nun dos accesos do parque de Herăstrău, no norte de Bucarest. Case ningún que pasa diante pode dicir quen é ese simpático pobo de Galicia que regalou a cruz. De feito, a pobreza idiomática da inscrición orixinal bilingüe romanés / galego (figuras 63a e 63b), en faces opostas, perpetuou durante anos o misterio da súa orixe.

A morfoloxía do cruceiro, os seus materiais, o seu volume, a súa altura e a iconografía resultan máis ou menos alleos aos modelos ortodoxos en uso en Romanía.

Aínda así, este cruceiro é obxecto dun culto sorprendentemente activo. Primeiro porque é un cruceiro, e os cruceiros crean encrucilladas, pois de feito ese cruceiro é un dos puntos de encontro máis frecuentados naquel parque (figura 63c), e en segundo lugar porque a cruz se adaptou aos usos locais coa axuda dun elemento que medrou diante; unha lanterna fincada nun pé (figura 63d), receptáculo para ofrecer velas, coroada por unha cruz ortodoxa.

Este dispositivo (figura 63e), esta estrutura que favorece o tránsito das ánimas ata o cruceiro é o elemento articulatorio, a auténtica preposición, co seu artigo, que consegue que o elemento foráneo sexa accesible, sexa articulable, flexionable, pronunciado, traducible na lingua local, e contribúa a fabricar sentido dentro deste ecosistema que é a encrucillada.

## **A modo de conclusión**

Para concluír esta reunión paradoxal do propio co alleo, atreverémonos a suxerir hipóteses sobre a razón pola que os núcleos dos sistemas, que neste traballo veñen representados pola xeografía tan central na que se insiren os monólitos, incorporan necesariamente compoñentes foráneos.

Primeiramente, ao servir de pano de fondo sobre o que contrastan os obxectos locais, o obxecto-fronteira provoca unha extensión da profundidade de campo e destaca a relación que existe entre os demais elementos patrimoniais de produción local. Este efecto cáptase na figura 64, na que o obelisco e os minaretes da mesquita figuran nun mesmo plano. Esta diapositiva da praza de Sultanahmet, feita por un turista, consiste nunha elaboración da sintaxe espacial da praza.



**Figura 64: Diapositiva anónima. Istanbul. Circa 1970. Colección do autor.**

Despois, se examinamos o funcionamento dos obxectos-fronteira, diremos que estes serven de proba de que en determinada localidade as industrias teñen a capacidade para seleccionar e mobilizar os elementos foráneos que necesiten (no plano cultural, económico, conxugal etc.). Ademais, demostran que poden amortecer a influencia do estraño, pois o obxecto-fronteira non deixa de ser un antídoto contra os excesos da estrañeza e un dispositivo para anular a estrañeza, provocada por outros obxectos que non gozan do mesmo recoñecemento.

Noutros termos, os monumentos esoxenéticos cómpren coa función do falso estranxeiro, cómpren coa responsabilidade de encarnar, e conter, a alteridade.

Como o referiu Plutarco respecto do cometido das portas no trazado dos límites de Roma, «se se considerasen sagradas as portas [como é sagrado o resto da muralla], non sería posible, sen temerlle aos deuses, introducir nin sacar para fóra as cousas necesarias e impuras.» (Plutarco 1985: 225-226) A

lenda repetida por Plutarco é significativa da porosidade da epiderme da periferia, destinada a expoñer o sistema aos obxectos de fóra. Porén, o núcleo desenvolve as súas propias estratexias, de tal maneira que, aínda que se corrompa mediante o contacto do obxecto-fronteira impuro cos obxectos patrimoniais propios, esa corrupción sexa a xusta e necesaria, nunha dose tolerable, de tal maneira que se provoque unha reacción controlada, e xeradora.

Igual ca no caso das estratexias de tradución, nas que se xoga co grao de recoñecemento das formas estranxeiras, o éxito do monumento esóxeno parece estar na dosificación da estrañeza. Pola súa capacidade para perdurar nun mesmo espazo e para presidir feitos sociais, estes monumentos fornecen a proba de que a dose de estrañeza que integran é equilibrada, e polo tanto tamén é exacta a relación entre o misterio e o recoñecemento que propoñen. O éxito nesa dosificación converte estes monumentos obxectos-fronteira, en padróns que dan a medida da aceptabilidade do elemento foráneo.

En definitiva, o obelisco e o cruceiro son máis ca *souvenirs* colosais. Son dispositivos que atraen para eles toda a estrañeza sobrance, e que nos proporcionan unha dose comfortable do exotismo.

## Bibliografía

- Augé, Marc (1992) *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Éditions du Seuil.
- Chabas, François (1868) *Traduction complète des inscriptions hiéroglyphiques de l'obélisque de Louqsor, place de la Concorde à Paris*. París: Maisonneuve.
- Du Crest, Sabine (dir.) (2015) *Si loin, si proche. Objets d'ailleurs dans les intérieurs européens. Photographies 1870-2015*. Roma: Gangemi Editore.
- Even-Zohar, Itamar (1979) «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 1-2, 287-310.
- Karnoouh, Claude (1972) «L'étranger ou le faux inconnu. Essai sur la définition spatiale d'autrui dans un village lorrain», *Ethnologie française*, 2:1-2, 107-122.
- Keurs, Pieter ter (2015) «L'objet qui vient de l'extérieur : un modèle anthropologique», intervención para o coloquio internacional *Objets-frontière* organizado por Sabine du Crest. Bordeos, 19 de novembro de 2015.



- Lebas, Apollinaire (1839) *L'obélisque de Luxor : histoire de sa translation à Paris, description des travaux auxquels il a donné lieu..., suivi d'un extrait de l'ouvrage de Fontana sur la translation de l'obélisque du Vatican*. París: Carilian-Goeury et V. Dalmont.
- ONTM [Office National du Tourisme de Madagascar] (2015) «Manuel des ventes». DVD. Antananarivo: ONTM.
- Plutarco (1985) *Vidas paralelas*. Vol. 1. [Trad. Pérez Jiménez, A.]. Madrid: Gredos.
- Rivas, Manuel (1992) *Toxos e flores*. Vigo: Edicións Xerais.
- Taylor, Peter J. (1994) *Geografía política; economía-mundo, estado-nación y localidad*. [Trad. Despujol Ruiz-Jiménez, A.]. Madrid: Editorial Trama.

## COLABORADORES

**Clara Sarmento** possui agregação em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro e Doutoramento em Cultura Portuguesa pela Universidade do Porto. Professora Coordenadora com Agregação no Politécnico do Porto. Fundadora e diretora do Centro de Estudos Interculturais e do Mestrado em Estudos Interculturais para Negócios do Politécnico do Porto. Membro da comissão científica e editora convidada da Cambridge Scholars Publishing. Vencedora do American Club of Lisbon Award for Academic Merit; Prémio CES para Jovens Cientistas Sociais (ex-aequo); bolsa PRODEP III, Comissão Europeia; 5 vezes vencedora prémio PAPRE, P.PORTO, para publicações em revistas de elevada qualidade científica; Gardners' (UK) autora do mês (Março 2020); Prémio Santander Uniconvid19. Interesses de investigação: literatura e cultura portuguesa e anglo-americana; cultura, turismo, negócios e desenvolvimento sustentável; teoria e prática dos estudos interculturais, estudos feministas e de género; graffiti e street art; metodologias de investigação em estudos culturais.

**Maria de Fátima Lambert** é doutorada em Filosofia Moderna e Contemporânea – Estética (1998); Mestrado em Filosofia /Estética (1986) Faculdade de Filosofia de Braga/ Universidade Católica Portuguesa. Professora Coordenadora em Estética e Educação - Escola Superior de Educação / Politécnico do Porto desde 2000. Após o Doutoramento foi Bolseira FCT no projeto “Writing and Seeing”, de 2000 a 2004. Coordena o Mestrado Património, Artes e Turismo Cultural e a licenciatura Gestão do Património na ESE/PP. Foi diretora do InED (Centro de Investigação e Inovação em Educação, ESE/PP), sendo atualmente Membro Integrado, coordenando vários projetos. Foi membro da Comissão Científica IHA, FCSH/UNL. Integra comissões científicas e/ou editoriais de Revistas em Portugal, Espanha e Brasil. Membro da AICA (Portugal). Conferencista e autora de vários livros publicados. Curadora Independente de exposições e residências artísticas, privilegiando o eixo Portugal, Espanha e Brasil.

**Laura Tallone** é licenciada em Letras e em Tradução Literária e Técnico-Científica. Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas. Título de

Especialista em Tradução, conferido pelo IPP. Investigadora do Centro de Estudos Interculturais. Professora Adjunta do ISCAP, onde leciona tradução técnica e jurídica e cultura espanhola para negócios. A sua área de investigação incide sobre o Ensino da Tradução.

**Sara Cerqueira Pascoal** é Professora Adjunta no ISCAP, onde leciona desde 1997. É doutorada em Línguas e Literaturas Românicas pela Faculdade de Letras do Porto, Mestre em Cultura Portuguesa e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (Português/Francês) pela mesma Faculdade. Investigadora do CEI (Centro de Estudos Interculturais – P. Porto) e Investigadora Integrada no IELT (FCSH- UNL), os seus interesses de investigação incluem os Estudos Interculturais, a Geografia Literária e a Literatura Comparada.

**Marco Furtado** é Licenciado em Línguas e Literaturas Modernas pela FLUP, Mestre em Estudos Luso-Alemães, Formação Bilingue e Intercultural, na Universidade do Minho e é Doutor em Estudos de Interpretação pela Universidade de Vigo. É professor adjunto no ISCAP – P.Porto. A sua área de investigação incide sobre os Estudos da Interpretação, Estudos Interculturais, História e Cultura Alemã Contemporânea e Cultura Alemã para Negócios.

**Isabel Ricardo** é Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas e licenciada em Assessoria e Tradução pelo ISCAP-P.PORTO. Atual assistente executiva e investigadora júnior no CEI, ISCAP-P.PORTO, iniciou a sua colaboração com o CEI em 2016 tendo participado em diversos projetos de investigação, incluindo o projeto StreetArtCEI, e editoriais, incluindo a co-edição do livro “Cultura & Negócios: Fluxos Criativos entre Culturas, Investigação & Empresas” e edição da E-REI – E-Revista de Estudos Interculturais n.º 6.

**Luísa Silva** é Mestre em Estudos Interculturais para Negócios e Licenciada em Comunicação Empresarial (ISCAP/P.PORTO). Investigadora júnior no Centro de Estudos Interculturais (CEI/ISCAP). Integra o projeto “StreetArtCEI”, do CEI/ISCAP, com participação em diversas comunicações e congressos nacionais. Criadora de percursos culturais taylor-made no âmbito turístico, cultural ou social.

**Gisela Hasparyk Miranda** é licenciada em Assessoria e Tradução pelo ISCAP-P.PORTO, atualmente investigadora junior researcher no CEI,

ISCAP-P.PORTO. Colabora com o CEI desde 2015 como estagiária, assistente executiva e bolsista de investigação em diversos projetos, nomeadamente StreetArtCEI, TheGenderWeb, Tec'n'Cool, atualmente dedicando-se especialmente ao StreetMusicCEI. Também participou em diversos projectos editoriais do Centro com a co-edição dos livros "Viagens Intemporais pelo Saber: Mapas, Redes e Histórias", "Cultural Tourism and Heritage in Northern Portugal" e como editora da E-REI – E-Revista de Estudos Interculturais n.º 7. Seus principais interesses de investigação situam-se entre a arte urbana, empreendedorismo, business culture e línguas e culturas.

**Pedro Furão Pereirinha** é licenciado em Tecnologias da Comunicação Multimédia (ISMAI). Mestre em Tecnologias da Comunicação, Informação e Multimédia (ISMAI). A frequentar o Mestrado em Estudos Interculturais para Negócios (ISCAP-IPP). Editor/Videógrafo (Megalito Media/Freelancer). Investigador Júnior no Centro de Estudos Intercultural (CEI/ISCAP/P.PORTO).

**Rogério Miguel Puga** é Professor Auxiliar na Universidade Nova de Lisboa e investigador do CETAPS, do CHAM e do CEC. As suas áreas de investigação são: estudos anglo-portugueses, escrita de viagens, estudos pós-coloniais e literatura inglesa.

**Anxo Fernandez Ocampo** é profesor titular no Departamento de Traducción y Lingüística da Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo. Possui longa experiência de docencia en traducción. Premio extraordinario de doctorado en traducción e interpretación. Premio Vicente Risco de Ciencias Sociales. Director de la colección de investigación ICOTI (Iconografía Contemporánea de la Traducción y de la Interpretación).



## Center for Intercultural Studies

Center for Intercultural Studies (CEI)  
Porto Accounting and Business School (ISCAP-P.PORTO)  
Office 333  
Rua Jaime Lopes Amorim, s/n  
4465-004 S. Mamede Infesta  
Portugal

E-mail: [cei@iscap.ipp.pt](mailto:cei@iscap.ipp.pt)  
Phone: + 351 22 905 0037 (ext. 333)



Centro de Estudos Interculturais



[cei\\_estudosinterculturais](#)



ISCAPCEI



CEI ISCAP

**[WWW.ISCAP.PT/CEI](http://WWW.ISCAP.PT/CEI)**