

CULTURA(S): DEFINIÇÕES, DESAFIOS, PERCURSOS

GABRIEL MAGALHÃES
URBANO SIDONCHA
(ORG.)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

CULTURA(S): DEFINIÇÕES, DESAFIOS, PERCURSOS

GABRIEL MAGALHÃES
URBANO SIDONCHA
(ORG.)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Cultura(S):
Definições, Desafios, Percursos

Organização

Gabriel Magalhães e Urbano Sidoncha

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes
Catarina Moura (capa)

ISBN

978-989-654-482-9 (papel)
978-989-654-484-3 (pdf)
978-989-654-483-6 (epub)

Depósito Legal

448353/18

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2018

© 2018, Gabriel Magalhães e Urbano Sidoncha.

© 2018, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Apresentação	9
Gabriel Magalhães e Urbano Sidoncha	
Ciência e Cultura: confluências, oposições e ambivalências	17
Paulo Serra	
Da Cultura de exigência à exigência de Cultura. Notas sobre as formações superiores universitárias em Cultura	27
Urbano Mestre Sidoncha	
Comunicação e Cultura: distâncias e convergências num mundo em rede	39
João Carlos Correia	
Do muro como limite, símbolo e lugar de expressão. A Arte Urbana e os seus contextos	51
Catarina Grácio Moura	
Pedagogia e cultura: breves contributos para a formação de futuros agentes culturais	77
Ana Catarina Pereira	
O caleidoscópio beirão. Ensaio sobre a identidade cultural da Beira Interior	87
Gabriel Magalhães	
Colóquio "Cultura(s): Percursos, Definições, Desafios"	97
João Morgado	
A Beira Interior real e a Beira Interior sonhada	105
Nuno Francisco	
Dez Filmes para uma História do Cinema	117
Luís Nogueira	
Os museus e o reforço da autoestima das comunidades locais: o caso do Museu da Castanha na Aldeia do Bispo (Guarda)	133
Alexandre António da Costa Luís e Carla Sofia Gomes Xavier Luís	

WOOL – Covilhã Arte Urbana. Um olhar sobre o festival	147
Pedro Seixo Rodrigues	
Percurso(s) e Desafios: o Caso do Centro de Estudos	
Jesué Pinharanda Gomes	157
Maria de Fátima Assunção Pinheiro e Maria Joana Frazão Monteiro Patrício	

APRESENTAÇÃO

Gabriel Magalhães

Urbano Sidoncha

A aposta nos estudos da cultura foi cedo entendida pela Universidade da Beira Interior e pela sua Faculdade de Artes e Letras como uma diretriz estratégica, que vinha dar resposta a demandas de ordem e natureza diversas que há muito se faziam sentir. Essas necessidades não vinham apenas do exterior, traduzindo o reconhecimento crescente que à cultura era devido nas mais diversas esferas da vida em comunidade – política, social, económica. Foram também necessidades de outra índole, de natureza endógena, traduzindo desta feita uma ideia de comunidade que, enquanto academia, desejávamos e desejamos ser, indicando de permeio um novo e decisivo impulso que pretendíamos dar à investigação em cultura, aos seus fenómenos respetivos e aos seus múltiplos e riquíssimos desdobramentos.

Esse desiderato foi plenamente alcançado com a criação, em 2012, da Licenciatura em Ciências da Cultura, erguida no horizonte de um sentido de especialização que nos parecia cada vez mais premente: o de um olhar angular que verticaliza, que densifica, mas sem perder de vista a moldura compreensiva ampla e o olhar sinótico que tudo coloca em contexto, permitindo-nos perceber não apenas o «que há», mas fundamentalmente o «como há», aquela indispensável perspetiva sem a qual o conhecimento científico se torna insuportavelmente artificial e abstrato.

A necessidade de um olhar que se faz “pelo canto” e já não apenas “pelo centro” do olho não pretendia ser, todavia, simplesmente uma metáfora eloquente, antes

a sinalização de opções epistemológicas que tínhamos muito claras: como campo de racionalidade, a filiação no horizonte das *Ciências do Espírito*; como *escola*, a reinterpretação do modelo de difusão e transferência de competências e de valorização e disseminação do conhecimento científico, ora pensados na ótica de um compromisso sólido, vertical, autêntico, vivo e mobilizador com a comunidade que nos serve de enquadramento.

Há menos de um ano, em setembro de 2017, iniciava-se uma nova etapa no processo de consolidação da área da cultura na Universidade da Beira Interior. Essa data assinala o arranque dos trabalhos do então *novel* Curso de Mestrado em Estudos de Cultura, dando músculo, coerência e horizonte ao percurso iniciado com a criação do Curso de Licenciatura. Por sobre os objetivos científicos e pedagógicos de grande monta que estiveram na raiz da criação desses dois Cursos – e eles foram reconhecidos à saciedade pela Agência de Avaliação e Acreditação do Ensino Superior no ato da aprovação das novas formações – foram os seus mentores guiados por um conjunto de orientações de fundo que traduziam uma ideia de Universidade que nos irmanava, e que ontem como hoje nos vem guiando os passos: o seu compromisso com a comunidade, não apenas com aquela que circula *intramuros*, mas também com aquela que lhe serve de contexto, com aquele exterior que nos define interiormente e que nos faz, justamente, «Universidade da Beira Interior».

Essa ligação entre a Universidade e a região que a acolhe constituiu para a área académica da cultura na UBI um postulado de sempre. Uma Universidade tem, por inerência de sentido, uma vocação que ultrapassa largamente as fronteiras impostas pela sua implantação numa região, fixando-se num horizonte intencionalmente mais vasto, nacional e internacional. Sendo indiscutivelmente isso, ela é também um fator de desenvolvimento regional, condição que a UBI assumiu sem complexos, interpretando-a não como entrave à sua pretensão legítima de projeção em geografias mais vastas, mas justamente como base de sustentação que a nutre e vivifica. Essa estratégia encontrou, do lado da região e na pluralidade dos seus atores – pessoais e institucionais, públicos e privados –, um acolhimento que acabaria por cons-

tituir a argamassa de todo o projeto, fazendo convergir num mesmo polo uma visão comum que coloca a cultura no centro da mudança, mudança feita de inovação, de criação e de capacidade para empreender, a tríade que define o escopo do projeto académico da cultura na UBI.

O presente livro funciona como mais um passo dado em todo este trajeto. De facto, são já várias as publicações que levámos a cabo, mas, nestas páginas, fica particularmente patente a “vida íntima”, por assim dizer, do trabalho que se tem realizado na Universidade da Beira Interior com base quer na Licenciatura em Ciências da Cultura, quer no Mestrado em Estudos de Cultura, um trabalho múltiplo e diversificado, que abrange a reflexão teórica e as preocupações pedagógicas, assim como o intercâmbio de experiências com muitas instituições e personalidades que se dedicam a estas matérias. Como já se referiu, esta colaboração com os agentes culturais não se esgota nas desejadas cumplicidades regionais, alargando-se a todo o país, bem como ao estrangeiro, seja na sua vertente europeia, seja na brasileira. Contudo, tal e como neste livro se poderá ver, a região da Beira Interior e o desafio que ela representa, também no âmbito cultural, são algo que assumimos claramente.

Entretanto, impõe-se fazer a história ou, talvez melhor, a crítica genética dos estudos que se contêm neste livro. O título do presente volume – *Cultura(s): Definições, Desafios, Percursos* – inspira-se num colóquio que teve lugar na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior no dia 12 de outubro de 2017 e que foi mais uma jornada académica promovida pela nossa Licenciatura em Ciências da Cultura e pelo Mestrado em Estudos de Cultura. E dizemos “inspira-se” porque, na designação deste livro, se alterou a ordem dos substantivos presentes no subtítulo do colóquio. Este enunciava “Percursos, Definições, Desafios”, e estas páginas preferem a sequência “Definições, Desafios, Percursos”. De algum modo, esta alteração sinaliza subtilmente um dado muito importante: a presente publicação não constitui apenas a recolha das comunicações e experiências apresentadas num encontro universitário. Sem dúvida, alguns dos textos têm origem nessa jornada. Mas esta compilação vai mais além, acrescentando a essas

contribuições outras elaboradas por docentes da Universidade da Beira Interior que têm trabalhado na área das Ciências da Cultura ou dos Estudos de Cultura.

Com efeito, sentimos que a tríade “Definições, Desafios, Percursos”, relacionada com a expressão “Cultura(s)” e com a pluralidade que nesta se manifesta, engloba muito do que temos feito nesta área académica na Universidade da Beira Interior. De aí que a tomemos como lema sob o qual apresentamos alguma da nossa produção. Na área das “Definições”, por exemplo, está todo um trabalho concetual, teórico, que constitui um terreno assumido como próprio desde o início da Licenciatura em Ciências da Cultura. É nesse campo especulativo que se situam os textos de Paulo Serra, sobre a relação entre ciência e cultura, de Urbano Sidoncha, sobre a complexa questão do lugar que a cultura ocupa na Universidade portuguesa, de João Carlos Correia, sobre o diálogo entre cultura e comunicação, e de Catarina Moura, que reflete sobre as implicações teóricas/filosóficas da arte que se faz nos muros das nossas ruas. De algum modo, neste desejo de definir, de pensar, de refletir, a área da cultura que existe na UBI abre-se a todas as perspetivas do mundo. Contudo, esta área académica das Ciências da Cultura e dos Estudos de Cultura também configura, como já foi dito, um compromisso com a região da Beira Interior. E essa articulação com o espaço em que nos situamos reflete-se em todo este volume, mas de um modo particular na secção dos “Desafios”, onde Nuno Francisco, João Morgado e Gabriel Magalhães debatem a questão da identidade cultural da Beira Interior. Entretanto, Ana Catarina Pereira apresenta uma experiência pedagógica também ela muito marcada pela vivência da interioridade.

Não somos, porém, apenas reflexão – também nos orientamos de forma decidida para a ação. E é essa dimensão do agir na comunidade envolvente, ou de colaborar com o que se faz na sociedade, no âmbito da cultura, que explica a secção dos “Percursos”, onde um texto de Luís Nogueira escolhe dez filmes como rumo para revisitar a história do cinema, ao passo que Alexandre Luís e Carla Xavier retratam a realidade do Museu da Castanha, em Aldeia do Bispo, no distrito da Guarda. Por outro lado, Pedro Seixo

Rodrigues apresenta-nos as variadas rotas do WOOL, o conhecido festival de arte urbana da Covilhã, enquanto Maria de Fátima Pinheiro e Joana Patrício nos contam o caminho andado pelo Centro de Estudos Jesué Pinharanda Gomes, uma iniciativa do município do Sabugal.

Aqui fica uma palavra de muita gratidão para todos os que colaboraram neste volume e, também, para as diversas instituições que têm estabelecido parcerias, quer com a Licenciatura em Ciências da Cultura, quer com o Mestrado em Estudos de Cultura. Estas cumplicidades têm sido fundamentais para o nosso trabalho. Estas palavras de agradecimento são palavras finais apenas para sinalizar que elas são primeiras na ordem de relevância que efetivamente conta, a ordem genética das razões. Como tal, é justo que elas se estendam às pessoas, aqui identificadas por economia nas suas funções institucionais, sem as quais esta aposta nos estudos de cultura na UBI não teria sido consequente: aos membros das comissões instaladoras dos Cursos de Licenciatura em Ciências da Cultura e de Mestrado em Estudos de Cultura; aos membros das diversas comissões científicas que, na FAL e na UBI, compreenderam e caucionaram a relevância deste projeto; ao Presidente da FAL, pelo apoio incondicional, simultaneamente pessoal e institucional, à causa das Ciências da Cultura/Estudos de Cultura, e sem o qual não teríamos colocado sequer a primeira pedra. Finalmente, não poderíamos deixar de agradecer aos nossos alunos por terem confiado à área académica da cultura da UBI o destino das suas formações e, nessa medida, por nos terem confiado uma parte dos seus destinos.

CIÊNCIA E CULTURA: CONFLUÊNCIAS, OPOSIÇÕES E AMBIVALÊNCIAS

Paulo Serra

Universidade da Beira Interior, LabCom.IFP

Confluências

As “ciências da cultura” – as ciências que se propõem como objeto algo chamado “cultura” – remontam pelo menos a finais do século XIX e princípios do século XX. De facto, é no decurso desse período que a antropologia se afirma em países como a França, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos, com autores como Mauss, Malinowski, Radcliffe-Brown ou Boas – para citarmos apenas os que Eriksen e Nielsen (2001/2013. pp. 46 ss) designam como os “quatro pais fundadores”.

No entanto, a “cultura” teorizada e estudada nesse período é, no essencial, a dos povos ditos “primitivos”, não europeus/ocidentais. O conceito de cultura só alcança verdadeira universalidade quando, várias décadas depois, a antropologia – dita “das sociedades complexas” – passa a orientar-se também para o estudo das próprias culturas europeias/ocidentais. Ainda que, nos primeiros tempos, se dedique a estudar aí sobretudo subculturas consideradas minoritárias e mesmo desviantes como as dos jovens, dos negros, dos gangues, dos grupos étnicos, dos imigrantes, etc. – um exemplo paradigmático desta orientação é a obra *Street corner society: The social structure of an Italian slum*, de William Foote Whyte, datada de 1943 –, a antropologia passa, depois, a estudar temas tão “normais” como o parentesco, o trabalho, a escola, o tempo livre, as festas, o desporto, os campone-

ses, a mobilidade social, etc. É possível afirmar, assim, que “na sequência da revolução metodológica dos anos 1970, o trabalho de campo em países ocidentais tinha-se tomado um lugar comum, e os anos 1980 veriam uma produção considerável de publicações nesse gênero (...)” (Eriksen e Nielsen, 2001/2013. p 168).

Para esta reorientação da antropologia terão contribuído não apenas fatores endógenos, ligados ao desenvolvimento da própria disciplina, mas também fatores como o fim dos colonialismos, a integração crescente de todos os lugares e povos no sistema global (devida, por sua vez, a fatores como as migrações, as telecomunicações, a circulação de bens e serviços, o turismo, as redes de transportes, etc.), a emergência da cultura de massas, e, a nível mais teórico e político, a emergência de correntes centradas nas questões da cultura, como foi o caso da Escola de Frankfurt e dos *Cultural Studies* ingleses.

Ao definir a cultura como seu objeto, a antropologia ocupa um lugar paradoxal no conjunto das ciências humanas: por um lado, ela assume-se como a ciência humana total, na medida em que identificando o homem com a cultura, ela não deixa espaço para as outras ciências humanas; por outro lado, porque muitos dos vários aspetos da cultura que ela pretende estudar – a economia, a política, a linguagem, etc. – são, eles mesmos, objeto de outras ciências humanas. O paradoxo só é resolvido à custa de uma redefinição mais limitada da própria antropologia, atribuindo-se-lhe como objeto não a cultura mas determinados aspetos da cultura ou, o que é o mesmo, um certo “ponto de vista” sobre a cultura, paralelo aos “pontos de vista” das outras ciências humanas. Assim, referindo-se aos ensaios incluídos na sua obra *The interpretation of cultures*, Clifford Geertz sublinha que todos eles argumentam a favor de “um conceito de cultura estreito, especializado e, imagino, teoricamente mais poderoso para substituir o famoso «conjunto mais complexo» de E. B. Tylor, que (...) me parece ter chegado a um ponto em que obscurece muito mais do que revela.” (Geertz, 1973, p. 4).

Desta forma, e tal como aconteceu com as ciências humanas, que ao emergirem em torno do conceito de “homem” só o puderam fazer dissolvendo a própria ideia de homem como totalidade (Foucault, 1966), também a emergência das ciências da cultura só pôde ser feita dissolvendo a ideia da cultura como totalidade, fragmentando-a, tornando-a caleidoscópica. Isso releva não de uma qualquer deficiência ou imperfeição das ciências humanas mas antes porque, devido a condições epistémicas que Foucault discute no capítulo X de *Les mots et les choses*, “todas as ciências humanas se entrecruzam e podem sempre interpretar-se umas às outras, [que] as suas fronteiras se apagam, [que] as disciplinas intermediárias e mistas se multiplicam indefinidamente, [que] o seu objeto próprio acaba mesmo por dissolver-se.” (Foucault, 1966, p. 369). O mesmo é dizer que, tal como acontece com o homem, também no caso da cultura sabemos cada vez mais acerca dos seus vários aspetos específicos, e cada vez menos acerca do todo e do seu sentido.

Os cursos ditos de “ciências da cultura” procuram, entre outros objetivos mais pragmáticos e aplicados, reconstituir teoricamente essa totalidade da cultura, abrigando-se sob o chapéu da “interdisciplinaridade”. Contudo, e tal como acontece em outros campos científicos – as ciências da comunicação são uma boa ilustração –, a interdisciplinaridade, quando existe, existe sempre à volta de objetos de investigação específicos – o Carnaval, por exemplo –, e funciona mais numa lógica de adição dos saberes do que da sua verdadeira interpenetração.

Mas, mais decisivo do que isso, a expressão “ciências da cultura” pode ser vista como um verdadeiro oxímoro, se tivermos em conta que a ciência é, por um lado, um elemento predominante em cada uma das culturas particulares contemporâneas e, por outro lado, um elemento cuja universalidade tende a erodir essas particularidades e a homogeneizar as culturas.

Oposições

Se entendermos a cultura no seu sentido global, de tudo o que é criado pelos homens e se acrescenta, assim, à natureza, a ciência é uma dessas criações e é, portanto, parte da cultura – e uma parte que, sobretudo a partir da sua transformação em tecnociência, no decurso do século XIX, foi ganhando uma importância cada vez maior face aos outros elementos da cultura.

No entanto, se entendermos a cultura no sentido de cultura de um grupo – um povo, uma comunidade –, então a ciência não só não pode ser vista como parte dessa cultura, como se opõe mesmo a essa cultura, e a todas as outras, em pelo menos três aspetos decisivos, analisáveis sob a forma de oposições:

1. Oposição particularismo/universalismo. O que caracteriza cada uma das culturas é a existência de uma identidade que se torna consciente mediante a diferença/oposição em relação às outras (Appadurai, 1996). Pelo contrário, o que caracteriza a ciência é a sua universalidade, a sua recusa do particularismo; a universalidade é mesmo vista, já desde Aristóteles, como uma das duas características definidoras da ciência, a par da necessidade. Mesmo se, como mostrou Kuhn, os cientistas se dividem em diferentes “paradigmas” e “comunidades”, essa divisão pressupõe a partilha de um certo conjunto de valores, de práticas e de conhecimentos mais gerais, pelo que também aqui se poderia dizer que o que os une é sempre muito mais do que aquilo que os separa.
2. Oposição oral/escrito. A cultura vive-se e partilha-se de forma predominantemente oral; a ciência aprende-se e transmite-se, fundamentalmente, pela escrita. Com efeito, a ciência encontrou no livro uma metáfora fundadora, como o mostram “os famosos passos de Galileu sobre o Livro do Mundo escrito num alfabeto geométrico que a ciência decifrará. Neste sentido, Galileu e Gutenberg pertencem à mesma configuração epistemológica.” (Gil, 1984, p 357). Verifica-se deste modo, na ciência, “a articulação da objectividade dos conhecimentos com a neutralidade

de uma escrita que transcreve uma ciência de coisas mudas (*res*), e não de dicções verdadeiras (*voces*).” (Gil, 1984, p. 357). O livro científico não é, por conseguinte, um livro escrito na linguagem ordinária, ambígua, polissêmica, mas numa linguagem unívoca – idealmente, a linguagem matemática –, que junta ao seu rigor e precisão a universalidade que é exigência básica da ciência (À matemática junta-se hoje, e cada vez mais, o inglês ou, mais concretamente, o chamado “inglês técnico”). Por isso mesmo, o livro científico por excelência é o compêndio, que já não conhece autores ou estilos, mas apenas resultados coletivos e anónimos (Gil, 1984, p. 388). É certo que, como sublinharam autores como McLuhan (1967) e Anderson (1996), foi a escrita, em particular a escrita impressa do livro e do jornal, que permitiu a construção quer das literaturas nacionais quer das próprias “comunidades imaginadas” que são os estados-nação; note-se, no entanto, que aqueles autores se referem a uma forma de escrita que podemos designar como “artística” e/ou “cultural”, e não científica.

3. Oposição teoria/prática. O saber que constitui a cultura consiste, fundamentalmente, num conjunto de conhecimentos práticos, concretos e contextualizados, e não num conhecimento teórico, abstrato e descontextualizado (Gil, 1984, p. 366).

Devido a fatores como a emergência do capitalismo transnacional, a constituição dos diversos impérios coloniais, a generalização da escola pública obrigatória e a explosão dos livros e jornais, entre outros, o carácter universalista, quirográfico e teórico da ciência moderna tendeu a fazer dela, sobretudo a partir do século XIX, um poderoso fator de esbatimento e mesmo destruição das culturas ditas, a partir daí, “tradicionais” – e isso a começar pelas culturas dos próprios estados-nação colonizadores/conquistadores. Com efeito, “o tipo ideal da sociedade moderna situa-se acima das culturas e contra elas, segundo o princípio de um *melting-pot* generalizado, operando nas instituições económicas (o mercado), políticas (a representação) ou cognitivas (a escola).” (Gil, 1984, p. 386).

Ambivalências

O que acabámos de dizer acerca das relações entre cultura e ciência não significa, no entanto, que esta última se possa considerar como anti cultura – desde logo porque, como já observámos, ela é uma criação cultural entre outras. Significa, outrossim, que a ciência é um elemento cultural dotado de um cariz hegemónico que tende, em cada uma das culturas, a canibalizar os outros elementos – a religião, a política, a arte, etc. – pondo em causa, desse modo, a existência dessas culturas como identidade e diferença. De facto, a ciência aparece como uma forma de cultura “portadora do privilégio de dizer a verdade sobre o mundo onde formas concorrentes de culturas seriam capazes apenas de produzir opiniões ou, retomando uma expressão durkheimiana, ilusões «bem fundadas».” (Nunes, 2001, p. 311).

A ciência coloca, deste modo, todas e cada uma das culturas perante um dilema: ou entrincheirarem-se no tradicionalismo anticientífico, promovendo os valores do “castiço” e do “antigo” – esta foi, como se sabe, a opção básica do Estado Novo português, muito bem simbolizada no célebre concurso da “Aldeia mais Portuguesa de Portugal”; ou, pelo contrário, adotarem um modernismo científico-tecnológico, promovendo os valores do “progresso” e da “novidade”. Ora, se a primeira posição se afigura praticamente como insustentável – no caso português, ela só teve “sucesso”, relativo e de curta duração, à custa da transformação de Portugal num país cercado de muralhas –, a segunda posição coloca-nos à beira da barbárie, isto é, perante o risco de apagarmos, da nossa história e das nossas vidas, todo um conjunto de formas de pensar e de sentir que dão sentido e resposta às diversas questões da nossa existência – algo que a ciência sempre foi, é e será incapaz de fazer, já que ela não é mais do que um saber instrumental, que nos faculta os meios para determinados fins mas nada nos pode dizer acerca desses fins. Essa é uma tarefa que cabe à religião, à arte, à filosofia, à cultura a que pertencemos como um todo.

Não admira, assim, que o progresso científico e tecnológico – bem como o conjunto de novas possibilidades produtivas, comunicacionais e organizacionais que dele decorrem – tenha vindo a ser visto, de há muito e por múltiplos autores, como uma das causas da “crise da cultura”.¹

Para nos referimos apenas ao caso português, num texto intitulado “Meditação sobre a cultura”, Delfim Santos, depois de constatar que “é inegável que a cultura europeia se encontra em crise”, procura não só identificar a novidade do tipo de crise que é essa mas também as suas causas principais. A crise contemporânea é, para o filósofo, uma crise que nada tem a ver com as crises permanentes que são condição da cultura e da vida em geral, e que se resolviam repetindo, no presente, as ideias já experimentadas no passado – como aconteceu, para darmos um exemplo nosso, com o humanismo greco-latino na época do renascimento. Ora, não há ideias do passado que, hoje, nos possam vir salvar: “falta-nos (...) um ideal a realizar, que se tenha já objectivado no passado.” (Santos, 1946/1987, p. 396).

Dito de outra forma: o progresso científico e tecnológico erode a eficácia da tradição cultural – e ser tradição é, no fundo, a função essencial da cultura: “Uma das funções mais importantes da cultura consiste em criar ambiente e dar vida artificial ao que, de outra maneira, teria desaparecido com a sua época de florescência. Não há, portanto, cultura sem tradição.” (Santos, 1946/1987, p. 408).

A tradição cultural, ao ser vista como inaplicável ao tempo presente, tende pura e simplesmente a ser posta de lado, o que nos deixa numa situação de desorientação radical, frente a um passado que já se sabe que não é e a um futuro que ainda não se sabe o que é; ou, como diz o título original/inglês do livro de Hannah Arendt que mencionámos atrás, “entre o passado e o futuro”. Invertem-se, assim, os meios e os fins em relação ao que acontecia nos períodos de crise do passado: se aí “os homens caminharam pouco seguramente para finalidades claras e bem definidas, os homens de

1. A “crise da cultura” é tema central de autores e livros tão importantes como os seguintes (a tradução dos títulos é da nossa responsabilidade): Georg Simmel, *A tragédia da cultura*; Ernst Cassirer, *Lógica das ciências da cultura*; Hannah Arendt, *A crise da cultura*.

hoje caminham seguramente (...) para uma finalidade não só pouco clara e imprecisa, mas também totalmente nova e muito vaga.” (Santos, 1946/1987, p. 396).

De forma análoga, também Fernando Pessoa glosa, em vários passos do seu *Livro do Desassossego* – que é, em muitos aspetos, o livro do nosso desassossego – o tema da “crise da cultura”. Assim, referindo-se ao “trabalho destrutivo das gerações anteriores” à sua – um trabalho que, feito em nome da “ciência” e da “positividade”, é começado no âmbito da religião e se alarga à moral e à política –, o poeta identifica como seu resultado principal a “indisciplina” – a desorientação, a crise – que caracteriza a cultura contemporânea:

Ébrias de uma coisa incerta, a que chamaram «positividade», essas gerações [anteriores à do próprio Pessoa] criticaram toda a moral, esquadrinharam todas as regras de viver, e, de tal choque de doutrinas, só ficou a certeza de nenhuma, e a dor de não haver essa certeza. Uma sociedade assim indisciplinada nos seus fundamentos culturais não podia, evidentemente ser senão vítima, na política, dessa indisciplina; e assim foi que acordámos para um mundo ávido de novidades sociais, e com alegria ia à conquista de uma liberdade que não sabia o que era, de um progresso que nunca definira. (Pessoa, 1997, p. 221, grafia atualizada).

Podemos dizer, deste modo, que a ciência – com o seu carácter universalista, quirográfico e teórico – foi a causa principal que conduziu à atual “crise da cultura”, essencialmente distinta de todas as crises do passado.

Ora, esta “crise” tem hoje, com a emergência da chamada “globalização” – que, e a acreditarmos em Appadurai (1996), tem na ação conjugada das redes de comunicação eletrónicas e das migrações a sua causa principal –, uma segunda crise, que pode ser vista quer como uma extensão quer como uma radicalização da anterior. Mas a tese de Appadurai não significa que a ciência não continue a ser um poderoso fator de “globalização” – mas, tão-só, que o seu papel é hoje ampliado e potenciado por novos fatores, que emergiram sobretudo a partir dos finais dos anos 60.

Assim, e em jeito de conclusão, a relação entre ciência e cultura não pode deixar de ser vista como ambivalente: ao mesmo tempo que as “ciências da cultura” são o sinal de um interesse pela cultura, o reconhecimento da centralidade das questões da cultura na nossa sociedade, mesmo uma forma de registar e conservar as diversas culturas, o empreendimento científico e tecnológico como um todo trabalha contra as culturas, contra a sua riqueza e diversidade, a favor de uma cultura cada vez mais global e homogênea – aquilo a que alguns autores, com razões bem fundadas, chamam a “McDonaldização da sociedade”, assente em princípios alegadamente racionais como a eficiência, a calculabilidade, a previsibilidade e o controlo (Ritzer, 1993).

Referências

- Anderson, B. (1996). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London, New York: Verso.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gil, F. (1984). *Mimesis e negação*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Eriksen, T. H., & Nielsen, F. S. (2001/2013). *A history of anthropology*. London: Pluto Press.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.
- McLuhan, M. (1967) *Understanding media: The extensions of man*. London, New York: Paperbacks.
- Nunes, J. A. (2001). Teoria crítica, cultura e ciência: o(s) espaço(s) e o(s) conhecimento(s) da globalização. In B. S. Santos (Ed.), *Globalização: Fatalidade ou utopia?* (pp. 297-338). Porto: Afrontamento.
- Pessoa, F. (1997). *Livro do desassossego*, Volume I. Lisboa: Ática.
- Ritzer, G. (1993). *The Mcdonaldization of society: An investigation into the changing character of contemporary social life*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Santos, D. (1946/1987). Meditação sobre a cultura. In *Obras completas* (2ª ed., Vol. III, pp. 395-411). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DA CULTURA DE EXIGÊNCIA À EXIGÊNCIA DE CULTURA. NOTAS SOBRE AS FORMAÇÕES SUPERIORES UNIVERSITÁRIAS EM CULTURA

Urbano Mestre Sidoncha

Universidade da Beira Interior / LabCom.IFP

1. Antecedentes

Com o objetivo de refletir brevemente sobre o sentido das formações superiores em cultura, entendi que o testemunho mais interessante para o leitor – talvez por ser aquele cujo conteúdo não se fixa sob o signo da ausência, mas também por ser aquele que está mais próximo dos objetivos globais do volume que acolhe esta reflexão – seria o que nasce da experiência, ainda em processo de sedimentação, da formação em cultura que, na Universidade da Beira Interior, iniciámos no ano letivo 2013-14, com a criação da Licenciatura em Ciências da Cultura. Esse capital de experiência, que está ainda, como foi dito, numa fase de aprofundamento, cresceu e robusteceu-se com a formalização da proposta de criação de um Mestrado em Estudos de Cultura, que entrou em funcionamento no ano letivo 2017/18.

Ao assumir este objetivo, experimentarei a dificuldade de ter de vencer a estranha e em certa medida inusitada referência endogâmica que resulta da construção de uma narrativa em que a proverbial distância entre objeto de estudo (a formação em Cultura da UBI) e investigador (a própria UBI, aqui na pessoa do autor deste trabalho) não se verifica. Para quem lê estas considerações preliminares, a expectativa de um discurso urdido na entronização acrítica de uma formação por parte de

quem nela teve intervenção direta será, pois, legitimamente insuportável. Foi com este cuidado a fixar-se como decisão teórica de fundo que optei antes por considerar a proposta formativa da UBI em cultura apenas como ponto de partida para uma incursão mais vasta, embora necessariamente austera nos seus propósitos, sobre a experiência portuguesa na formação universitária nesta ainda emergente área científica, procurando identificar ainda as causas que explicam o diagnóstico de uma certa aposta tardia e hesitante neste campo de formação. Mas também esse propósito, como é fácil de ver, não está isento de dificuldades: de facto, como inventariar e produzir sínteses a partir de uma realidade multifacetada sem incorrer no perigo de produzir visões oblíquas e unilaterais, e sem cair no erro, de resto injustificável, da generalização grosseira que tritura a diferença, oblitera as singularidades, para se instalar na mui cómoda figura da síntese, tantas vezes despojada de significado e de vida?

O que trago ao leitor é precisamente um pequeníssimo *frame* de uma realidade que tem justamente na impermanência o seu traço distintivo, e é assim, na rigidez dessa conjuntura, que deve ser interpretada a marcha da argumentação que será doravante expendida, o que justificará ainda o carácter parcial, provisório e profundamente inconclusivo das considerações subsequentes.

Neste domínio, a especificidade da situação portuguesa, de que a formação em cultura na UBI é singular testemunho, deve ser perspectivada a partir de critérios ou métricas tangíveis que nos permitam, por um lado, diagnosticar as dificuldades de implementação destas formações no sistema português de Ensino Superior, sem deixar de considerar, por outro lado, os novos desafios que as formações universitárias em cultura, em Portugal como noutras latitudes, estão obrigadas a enfrentar. Para o efeito, identifico três hipóteses distintas, mas que caminharão a par: i) relevância política, ii) enquadramento legal aplicável e iii) moldura científico-epistemológica. As três perspetivas serão, entretanto, indexadas a uma trilogia de conceitos cuja inicial é o “i”: assim, e para cada uma delas, teremos como suas marcas distintivas, respetivamente, a “instabilidade”, a “incoerência” e a “indeterminação”, para

resgatar o oportuno diagnóstico das *três tristes tradições* que Paulo Miguez e Albino Rubim, ao abrigo de uma produtiva parceria científica e académica com a Universidade Federal da Bahia, trouxeram à colação numa das suas passagens recentes pela UBI.

2. A cultura no horizonte das prioridades políticas

Falemos do primeiro “i”, o de *indeterminação*. Uma formação superior universitária não é uma ilha distante que sobranceiramente se arroga dessa lonjura para sinalizar opções que a realidade de que ela é parte não sanciona. Não é esse o sentido da autonomia universitária que a lei portuguesa consagra, nem o atual modelo de financiamento das nossas Universidades, ancorado, como é sabido, na clássica lei da relação entre oferta formativa e procura dos estudantes, se mostra minimamente favorável a essa disjunção. Serve isto para dizer que a oferta de cursos superiores nas Universidades portuguesas é, não raras vezes, um reflexo de escolhas estratégicas consubstanciadas em opções políticas, tantas vezes a fonte do juízo que instaura o valor que ultimamente se disseminará pelos demais setores da sociedade e que se refletirá também, como não podia deixar de ser, no desenho dos planos estratégicos das Universidades e nas suas apostas formativas. Não se vislumbra aqui, porém, um sentido crítico e de denúncia que as minhas palavras abertamente esconjuram. Uma Universidade que sabe incorporar nos seus valores e na sua missão as escolhas da comunidade de que ela, Universidade, é parte constitutiva e fundamental é, principalmente nestes tempos de vertiginosa deiscência e de metamorfoses¹ constantes, uma qualidade à la Darwin que objetivamente lhe assegura a permanência. O que já me parece estar nitidamente nos antípodas dessa leitura benigna é antes a concessão fácil a modismos, que é o outro lado dessa moeda e a que infelizmente também assistimos, numa interpretação de superfície desse juízo axiológico que instaura o valor e que leva a que se criem cursos em que se

1. O próprio conceito de “metamorfose” pode, curiosamente, ser esgrimido para definir uma moldura compreensiva mais favorável para a ideia de “cultura”, como fica claro no livro *Metamorfoses da Cultura*, dado à estampa em 2017 (Sidoncha & Moura, 2017).

prometem vistosos frutos não obstante o desprezo e o esquecimento a que são condenadas as suas raízes.

Serve este brevíssimo enquadramento para sinalizar que o supramencionado critério da relevância política será profusamente semântico para o tema que aqui nos propomos tratar se atentarmos nas considerações já esgrimidas a montante e que identificam, *grosso modo*, um sistema de vasos comunicantes entre opções políticas, enquanto refletem as prioridades de uma comunidade, e as formações superiores universitárias que não são, como disse, alheias à sinalização dessas prioridades.

O debate só faz sentido, entretanto, num quadro de liberdade, ou, diríamos antes, num quadro de respeito pelas liberdades. Num artigo publicado recentemente num jornal diário português, o Reitor da UBI sublinhava precisamente que o inevitável pilar da ciência é a liberdade (Fidalgo, 2016), traduzindo um dos postulados de maior alcance da visão humboldtiana de Universidade. Não faz sentido por isso, creio, recuperar um tempo em que as Universidades se mantinham, estritamente por razões exógenas, impermeáveis aos grandes debates culturais que grassavam um pouco por toda a parte no mundo livre, fruto evidentemente do garrote imposto pela vigência do Estado Novo que, sob a capa de uma *política do espírito*, fitava a cultura como instrumento de propaganda. Reportar-nos-emos, portanto, ao período de vivência em democracia e às principais decisões que, nesse período, resgatam a cultura ao esquecimento a que as quatro décadas anteriores, salvo honrosas exceções, a haviam tristemente sentenciado.

É em democracia que a cultura passa a ocupar um espaço de progressivamente maior preponderância na organização da nossa vida em comunidade, ao ponto de se ter convertido, sem sofismas, em “função e assunto de Estado” (Marques, 2014, p. 30), com reflexos diretos na sua orgânica e na própria ação governativa. Nesse período, que coincide com um processo de autonomização política e administrativa das questões culturais, destacam-se duas preocupações centrais: i) discussão dos conteúdos da política cultural e seu papel no processo das profundas mudanças então em curso; ii) natureza e configuração das instituições do Estado que a deviam interpretar.

Esse processo – que atravessa um longo período, iniciado ainda na vigência da primavera marcelista, os seis governos provisórios e todos os governos constitucionais até hoje –, não obstante os inequívocos progressos relativamente à situação inicial, foi pautado por momentos de grande instabilidade. O ponto é este: a instabilidade que conheceu, entre nós, o processo de autonomização política e administrativa da cultura, feito sem um critério minimamente auditável e remotamente transparente², seja na gestão dos conteúdos, no suporte orgânico a emprestar à ação governativa nessa área, ou finalmente na própria profusão de titulares (mais de vinte ministros e um infindável rol de secretários de Estado numa democracia que celebrou recentemente quarenta e dois anos³), teve um impacto que não é certamente despreciando na perceção serôdia e largamente indeterminada da cultura como eixo estruturante para a organização e desenvolvimento da sociedade, o que dificilmente pode ser dissociado do diagnóstico que entre nós deve ser feito de uma certa aposta hesitante e tardia da Universidade portuguesa nesta área de formação, a qual, em rigor, está em ainda parte por cumprir, como veremos adiante.

3. Ambiguidades no/do enquadramento legal aplicável às formações em Cultura

Falemos agora do “i” de *incoerência*. A aposta na formação em cultura é uma obrigação estatutária da Universidade portuguesa. A Lei da Assembleia da República 108/88 de 24 de setembro coloca fortemente o enfoque na dimensão humanística e cultural da missão da Universidade, ela própria definida como centro coordenador de atividades científicas e culturais. As Universidades, lê-se no n.º 1 do art.º 1º do articulado, “são centros de criação, transmissão e difusão de cultura” e, reforçando a tese há pouco expandida sobre o sistema de vasos comunicantes entre prioridades políticas

2. Isso mesmo sublinha Fernando Pereira Marques (2014, p. 57): “Ao avaliarem-se os programas e as práticas é difícil encontrar fundamentos sólidos para estas diferentes opções que, evidentemente, não deveriam ser casuísticas. Verifica-se mesmo não haver razões de fundo de caráter estratégico – ou, mais rigorosamente, de política cultural –, sendo determinantes as circunstâncias nascidas da gestão das relações interpartidárias ou a personalidade das pessoas convidadas para desempenhar os cargos.”

3. No mesmo período de 40 anos em França, cujo início se assinala em 1959 quando o Presidente Francês, Charles de Gaulle, convidava André Malraux para o cargo de «ministre d’État chargé des Affaires culturelles», ocuparam a pasta apenas catorze titulares.

– traduzidas na concretude da ação do Estado – e os planos estratégicos das Universidades e suas apostas formativas, o nº 1 do art.º 4º da mesma Lei 108/88, refere textualmente que “As universidades devem colaborar na formulação, pelo Estado, das políticas nacionais de educação, ciência e cultura [...]”.

Duas notas telegráficas no domínio da hermenêutica jurídica: a visibilidade que esta Lei empresta à dimensão cultural não obriga evidentemente, na pura superfície da Lei, da letra da Lei, a apostar em cursos de Ciências da Cultura, tanto mais que parece evidente que “cultura”, no seu uso substantivo, se refere aqui a uma certa conceção humanista, “como expressão da caminhada do Homem para o aperfeiçoamento e superação das manifestações mais elementares da sua condição” (Marques, 2014, pp. 29-30), perfeitamente consentânea, portanto, com a organização e visão clássicas da Universidade. Além disso, uma Lei, como norma jurídica abstrata e geral que é, está impedida de fazer menção a *condições de facto* na sua expressão particular e concreta. Mas se nos adentrarmos no espírito da Lei, outro tanto não poderá ser dito, já que parece pouco crível que as Universidades possam, como prescreve a Norma, coadjuvar o Estado na definição das políticas nacionais de cultura, assumidas agora sem ambiguidades como função e assunto de Estado, se elas próprias não apostarem firmemente na formação nessa área nuclear que dará conteúdo às prioridades políticas definidas a montante e que oportunamente são vertidas em corpo de Lei. Com efeito, se o objetivo da *criação, transmissão e difusão da cultura* assume o papel central que esta Lei objetivamente lhe concede, forçoso será reconhecer que as formações em Ciências da Cultura estão, por inerência de sentido, naturalmente vocacionadas para cumprir um tal desiderato, e que, portanto, deviam traduzir uma aposta coerente da Universidade portuguesa de harmonia com os seus valores e com a sua missão, na finalidade resolutamente assumida de *cultivar, estudar, criar e comunicar cultura*. O curso de Licenciatura em Ciências da Cultura da UBI, bem assim como o seu Mestrado em Estudos de Cultura, traduzem precisamente essa intenção, oportunamente assumida como aposta estratégica da Universidade.

Mas está a arquitetura jurídica portuguesa, considerada na sua globalidade, apetrechada para ajudar as Universidades – convergindo nesse ponto com o interesse do próprio Estado que a supramencionada Lei 108/88 explicitamente identifica e consagra – na prossecução dessa aposta na formação em cultura? Direi eufemisticamente que tenho dúvidas. A sustentá-las está uma Portaria, a nº 1031/2009, de 10 de setembro, alterada pela Portaria nº 103/2015, de 8 de abril e aprovada pela Portaria nº 256/2005, de 16 de março. Antes de entrar no seu conteúdo, permito-me explicar telegraficamente ao leitor que, na ordem jurídica portuguesa, “Portaria” é um ato do poder administrativo que a Constituição da República concede exclusivamente ao Governo, permitindo-lhe regulamentar em detalhe um determinado assunto. No caso desta Portaria, fixa a aplicação da *Classificação Nacional das Áreas de Educação e Formação* (os afamados códigos CNAEF) aos cursos lecionados pelos estabelecimentos do Ensino Superior⁴. A classificação das áreas obedece a um sistema hierárquico em que é utilizado um código de dois dígitos, sendo que o primeiro indica o “grande grupo”, as áreas científicas (são 9), e o segundo o subgrupo, ou subáreas científicas, identificando áreas de estudo (25 no total), e que contempla adicionalmente uma outra área cujo código termina em 9 para identificar os programas não classificados noutras subáreas científicas. Juntou-se ainda um terceiro dígito para indicar a área de educação e formação, tendo sido sinalizadas 77 áreas. Esta nota pode parecer marginal no contexto desta discussão se vier acoplada ao argumento de que esta classificação é utilizada pela Direção-Geral de Estatísticas da Educação e Ciência para fins eminentemente estatísticos, inserida no âmbito mais vasto do Sistema Estatístico Nacional. Mas se acrescentarmos que é também o critério de afetação de propostas de criação de novos cursos às Comissões de Avaliação Externa (CAE) que, pela Agência Portuguesa de Acreditação e Avaliação do Ensino Superior, avaliam as propostas de criação de novos cursos, talvez a dúvida quanto à centralidade

4. Não se trata em todo o caso de uma excentricidade portuguesa. A tabela doméstica tem por base a Classificação Internacional Tipo da Educação, da UNESCO, e a classificação das áreas de formação elaborada em consórcio pelo EUROSTAT (Gabinete de Estatísticas das Comunidades Europeias) e pelo Centro Europeu para o Desenvolvimento da Formação Profissional, com o objetivo “de suprir a inexistência de uma classificação internacional harmonizada na área da formação [...]”.

desta observação se eclipse. Isso significa, portanto, que o destino dessas propostas começa a ser definido precisamente no ato da atribuição de uma área CNAEF.

Essa classificação é feita, num primeiro momento, pelas Comissões Instaladoras dos novos cursos e é depois ratificada ou revogada pela A3ES sem consulta ou notificação prévias, que goza da prerrogativa, portanto, de atribuir, considerando a natureza da proposta formativa que lhe cabe apreciar, uma nova área CNAEF. Para concretizar o que se pretende dizer, socorro-me aqui do exemplo que conheço de forma mais próxima, o do Curso de Licenciatura em Ciências da Cultura da UBI. Na proposta que foi submetida à Agência de Avaliação, propusemos aquela que nos parecia ser a única classificação coerente, atendendo aos princípios fundadores da formação, à sua fundamentação de base epistemológica e à concretude de sua grelha curricular: para o Grande Grupo recomendámos “Artes e Humanidades”, identificando, ato contínuo, “Humanidades” para a Área de Estudo e sinalizando, por fim, a única área de formação que, nesse contexto, estava disponível: “Humanidades – programas não classificados noutra área de formação”, as célebres Áreas de Estudo híbridas identificadas pelo dígito 9. Sabe quem participou do processo de criação desse novo curso que essa opção de classificação, nomeadamente no que concerne à identificação da Área de educação e formação, foi tomada a contragosto, já que se tratava, objetivamente, de uma classificação feita *pela negativa*, que manifestamente não fazia *jus* à solidez, coerência e harmonia do plano de estudos. Que fez, entretanto, a A3ES? No uso legítimo de suas prerrogativas, reclassificou a proposta, atribuindo-lhe o código CNAEF 312, ou, traduzindo para português corrente, alojando-a no Grande Grupo das *Ciências Sociais, Comércio e Direito*, instalando-a posteriormente na Área de Estudo das *Ciências Sociais e do comportamento* (a qual, por certo, nenhum sociólogo de inspiração behaviorista desdenharia) e domiciliando-a, finalmente, na Área de formação e educação afeta à *Sociologia e outros estudos*. Se relativamente à proposta inicial de classificação tínhamos já as reservas que expus anteriormente, e que à distância de alguns anos me parecem agora mais válidas

e procedentes, a solução preconizada pela A3ES exigirá, por maioria de razão, uma hermenêutica mais sofisticada e de difícil alcance. Com efeito, não apenas mantém a situação de indeterminação quanto à Área de formação e educação – “outros estudos” sugere o mesmo grau de indeterminação que a solução “programas não classificados noutra área de formação”, como ainda desconsidera olímpicamente, ao inscrever a proposta de graduação na Área de formação de Sociologia, a imensa literatura científica relevante que aparta as Ciências da Cultura, na firmeza das suas convicções de base epistemológica, da tradição dos *Cultural Studies*. Felizmente isso não trouxe consequências indesejáveis para a proposta – que foi aprovada com distinção –, mas o facto de ser assim, considerando as circunstâncias já elencadas, é porventura o mais vivo testemunho da inusitada atualidade do aforismo de Wittgenstein (1961, 1.21), de que algo pode ser o caso ou não ser o caso e tudo o resto permanece na mesma.

4. Indeterminação na moldura científico-epistemológica

A aposta da Universidade no cumprimento da sua missão como centro de criação, transmissão e difusão de cultura só deixará de ser titubeante se a sua identidade, como área de formação, estiver consolidada e bem definida, e é aqui, estou em crer, que haverá do nosso lado alguma coisa a fazer. Para o explicar, socorro-me do último conceito da tenebrosa trilogia dos “i”, para sinalizar agora uma situação de *indeterminação* de base epistemológica que subsiste nesta área de formação das Ciências da Cultura e de que o exemplo anterior, embora incrustado num plano diverso, é bem o testemunho. O ponto é este: a incoerência no plano das Leis e dos Regulamentos diretamente aplicáveis às formações em cultura, em vez de encontrar uma oposição firme dos investigadores, descobre um inesperado aliado do lado da própria Academia quando ela insiste em sublinhar o inquebrantável vínculo entre flutuação e indisciplina semânticas do conceito de cultura, que ninguém de bom senso disputa, e ambiguidade disciplinar das formações que dele se ocupam. Luís Machado de Abreu, a propósito de um estudo sobre a presença das Ciências da Cultura na Universidade portuguesa, produz uma afirmação que considero lapidar para o ponto que quero aqui sublinhar.

O texto reza assim (Abreu, 2007, p. 15): “A expressão «Ciências da Cultura», além de só recentemente ter começado a circular no mundo de língua portuguesa, continua a não ter significado preciso, pelo que o seu uso enferma de considerável ambiguidade. Se atendermos à própria semântica do termo «cultura» [...] compreende-se que subsista ainda uma semântica demasiado flutuante.” A falta de robustez, a ambiguidade de uma área de formação como as Ciências da Cultura, a mesma que a coloca na classificação CNAEF sob o signo da alteridade – merecendo, como vimos, a categorização esdrúxula para área de formação de “outros estudos” –, é assim atribuída, sem pudor, à polissemia do conceito de cultura. Parece-me que é de insistir neste ponto: a denúncia sem quartel da indisciplina e ambiguidade semânticas de cultura é hoje uma estratégia claramente sobrevalorizada⁵. Persistir nela e imputar-lhe os males que vimos discutindo – sem querer hipotecar obviamente a correlação que existe entre a fina tessitura de um objeto e a formação que dele se ocupa – não apenas não resolve nada como agudiza consideravelmente o problema a vários níveis. Destacaria apenas dois sintomas de uma interminável lista⁶.

Um primeiro sintoma é sobreveniente numa sorte de amálgama de culturas científicas, fruto da subsunção desta área de formação na categoria das disciplinas científico-naturais, vinculando-a, ato contínuo, ao seu registo de produtividade, quando necessário seria a recolocação das Ciências da Cultura na esfera das *Geisteswissenschaften*. Não se trata de negligenciar, como facilmente se percebe, o valor da especialidade. Também essa suspeita, esgrimida em tom de acusação, é sintoma da marcha triunfante de um certo modelo de ciência e tecnologia, apoiado em estratégias reducionistas, que as epistemologias pós-positivistas de alguma forma, entretanto, já permitiram refrear.

Um segundo sintoma: a dificuldade que temos em encontrar formações superiores universitárias que vejam a/na cultura o seu *core business* (para

5. A esse propósito, vide Sidoncha, 2016.

6. Esse ponto foi discutido com alguma verticalidade e pretendida abrangência no trabalho com o título “Ciência, Cultura, Ciências da Cultura – Subsídios para uma leitura epistemológica” (Sidoncha, 2017, pp.191-213).

introduzirmos aqui o registo da negação do ócio). A cultura surge habitualmente na designação de algumas dessas formações – e também nos respetivos planos de estudo – como mera determinação objetiva do objeto que importa verdadeiramente tratar, ou diminuída pela solicitação, *ab initio*, de uma espécie de adenda categorial, também ela vertida na definição dessas formações e respetivas grelhas curriculares, adenda que muitas vezes se toma pelo próprio objeto de estudo, assim desqualificando os Estudos de Cultura, e lembrando que é essa adenda, em boa hora solicitada, que permite circunscrever a exprobadada polissemia do conceito e que de alguma forma empresta seriedade à formação que dela se ocupa.

5. Considerações finais

Resulta claro das considerações anteriores que a valorização dos Estudos de Cultura no horizonte das formações superiores em Portugal depende de um conjunto alargado de fatores, e que alguns deles estão claramente para lá da área de influência direta da própria Universidade. Mas isso não a iliba das responsabilidades que são suas, desde logo na definição de uma moldura científico-epistemológica mais coerente, que permita contrariar os efeitos sobrevenientes nos muitos equívocos que pontuam os enquadramentos legais aplicáveis a esta área de formação, de sua vez subsidiários de opções políticas enviesadas e, não raras vezes, pouco informadas. A exigência de cultura, entendida como expressão de um cabal cumprimento da missão cultural da Universidade deve, pois, ter como correlato uma cultura de exigência, que é precisamente aquela forma de apropriação que não depende, por ser um postulado de primeiríssima hora da própria ideia de Universidade, de qualquer modalidade de hermenêutica jurídica ou de vontade política de espécie alguma, mas que saberá determinar, como sempre sucedeu numa Universidade firmemente comprometida com os seus princípios fundadores, as mudanças de que ela própria carece para cumprir com maior eficácia a sua missão.

Bibliografia

- Abreu, L. M. (2007, julho). No horizonte das Ciências da Cultura. *Brotéria*. Vol. 165, 7-18.
- Fidalgo, A. (2016, outubro 22). A ciência, de esquerda ou direita?. *Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/10/22/ciencia/opiniaio/a-ciencia-de-esquerda-ou-direita-1748442>
- Marques, F. P (2014). *Cultura e Política(s)*. Lisboa: Âncora Editora.
- Sidoncha, U. (2016). Ciências da Cultura da UBI: Um *case study*. In U. Sidoncha & C. Moura (Eds.), *Culturas em Movimento: Livro de Atas do I Congresso Internacional sobre Cultura* (pp. 357-373). Covilhã: Ed. LabCom.IFP (Coleção Ars).
- Sidoncha, U. (2017). Ciência, Cultura, Ciências da Cultura – Subsídios para uma leitura epistemológica. In Sidoncha, U & Moura, C. (Eds.), *Metamorfoses da Cultura* (pp. 191- 213). Lisboa: Nova Vega.
- Wittgenstein, L. (1961). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge&Kegan Paul.

COMUNICAÇÃO E CULTURA: DISTÂNCIAS E CONVERGÊNCIAS NUM MUNDO EM REDE

João Carlos Correia

Universidade da Beira Interior, LabCom.IFP

I. O paradigma dialógico e o paradigma informacional

A relação entre as noções polissémicas de cultura e de comunicação configura-se em torno de discursos que tratam dos mesmos objetos reais tais como sejam os meios de comunicação, as práticas culturais, os objetos artísticos, as políticas de comunicação e outros fenómenos em que a partilha de significados se reveste de evidência particular (Caune, 2008). Duas perspetivas podem ser recordadas a propósito desta hipótese.

Uma primeira perspetiva emergiu nas ciências sociais e foi enfatizada no pensamento antropológico contemporâneo. Interroga-se a mesma sobre a experiência vivida oriunda da relação que o sujeito estabelece com o mundo social. Os discursos que fazem parte dessa perspetiva têm raízes nos saberes específicos da antropologia cultural, da sociologia da cultura, da psicologia social, da comunicação, da linguística e da psicanálise onde se cunharam uma grande parte de seus conceitos. Os partidários desta perspetiva buscam identificar o que, no campo da cultura – tomada em seu sentido amplo –, diz respeito às trocas simbólicas. É a posição que é assumida, de modo mais claro, por Clifford Geertz:

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarra-

do a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. (Geertz, 2008, p. 24)

Assim, as interações, as influências e as mediações culturais podem ser entendidas como modalidades de transmissão entre o passado e o presente, entre os espaços públicos e a vida privada e entre as diversas províncias de significado finito. Esse pensamento, para utilizar uma expressão de Émile Benveniste apropriada por Caune (2008), implica uma linguística fundada no conceito de enunciação e distingue dois modos de “significância” que correspondem à distinção entre língua e discurso. A significância semiótica está ligada à lógica do signo. A significância semântica, ligada ao sentido, resulta do mundo da enunciação e do universo do discurso (Benveniste, 1969, como referido em Caune, 2008, p. 34). Estes dois modos de se referir à cultura através de uma análise linguística clamam pela sua indissociabilidade pois a copresença desses dois modos confere à cultura a sua dimensão de mediação que se manifesta, ao mesmo tempo, como produção do sentido e como construção da forma.

Ao invés, uma segunda perspectiva resulta da ênfase unilateral da dimensão semiótica. Reduz os processos de significação à sua dimensão puramente transmissiva. Origina uma dissolução informacional da cultura. Na melhor das hipóteses, subsume-a num conceito redutor de comunicação, pois a dimensão performativa da comunicação só funciona em contexto. Esse é o enviesamento tecnocrático que está na raiz de alguma teoria da comunicação centrada na capacidade de transmissão do canal.

II. A artificialidade e o valor analítico das dicotomias

Neste texto, defrontamo-nos com duas soluções ou propostas que nos parecem ser, ambas, escolhos para a compreensão da cultura e da comunicação e das interações existentes entre ambas:

Uma consistiria em proceder à redução da cultura a uma dimensão já de si minimalista da comunicação, em que esta se limitaria à seleção dos meios mais eficazes para atingir determinados recetores, identificando-se, pois, com a clareza da mensagem, a correção do código e o afastamento da entropia. No fundo, chegaríamos a uma visão da teoria matemática da comunicação aplicada ao campo específico dos fenómenos culturais, com o paradoxo adicional de esquecer o que a comunicação tem de mais eminentemente relacionado com a dimensão cultural. Mesmo sob o ponto de vista de um desenvolvimento num cunho cibernético, a teoria matemática da comunicação entendida na sua visão mais redutora de Shanon e Weaver não é compatível com uma visão pragmática e dialógica como a que surge Gregory Bateson (1972), para quem a comunicação não se resume à linguagem como sistema de signos, mas remete para a própria fala.

Não é que seja possível contornar a dimensão semiótica, a correta construção dos signos e a busca da sua eficácia. A questão é que a **pura** eficácia que se busca na pura instrumentalidade corre o risco de ser brutalmente ineficaz. No limite, profundamente opaca e autorreferencial, esquecendo os fins da própria comunicação, nomeadamente a que resulta da partilha de significados que se encontra no cerne da cultura e é o fim da comunicação.

No lado oposto do espectro, pode ser encontrado um conjunto de teorias que, apesar da sua importância para compreender o vínculo estreito entre cultura, comunicação e sociedade, apesar da sua importância para a introdução do elemento contextual, relacional e dialógico, se traduz numa redução culturalista da comunicação. Estamos mais ou menos familiarizados com a emergência do paradigma interpretativista nas ciências sociais. Este propõe a substituição de um método indutivo e analítico, aplicável às ciências naturais (o tipo de operação intelectual em que a disputa sobre os métodos implicava a referência à palavra *Eklären*) e a sua substituição consequente por um método que implica a compreensão de um conjunto de fenómenos praticados por um sujeito, que só pode ser plenamente obtida através da atribuição de um sentido à ação, como pretendia Max Weber (2002, p. 5).

A impossibilidade em imaginar a sociedade sem a dimensão semântica é o motivo principal das numerosas relações entre as Ciências da Comunicação, as Ciências da Cultura, as Ciências Sociais e as Humanidades. O significado permeia todas as realidades sociais. Relaciona-se com diversos elementos epistemológicos que estão na origem destas ciências, nomeadamente com a distinção entre “explicar” e “compreender”, em torno da qual os primeiros grandes cientistas e filósofos sociais refletiram e debateram a especificidade das ciências humanas. Os fundadores desta ciência tiveram que proceder à sua demarcação. O próprio Weber demarcou um conjunto de contributos para o debate nomeadamente referindo Karl Jaspers (*Allgemeine Psychopathologie*), Tönnies (*Gemeinschaft und Gesellschaft*) e Simmel (*Probleme der Geschichtsphilosophie*) (Weber, 2002, p. 5).

Muitos setores da Teoria Social interrogam-se: “Como é possível comunicar?”; “Como é possível interiorizar padrões de comportamento?” – respondendo de imediato que tal acontece através dos símbolos. Para Max Weber, a explicação sociológica devia a sua especificidade ao facto de esta se debruçar sobre uma ação dirigida a outrem dotada de sentido subjetivo (2002, p.5). Durkheim (1987 p. 45), por sua vez, considerou que esta explicação exigia uma ciência que aplicava o método racionalista aos factos sociais. Logo estes teriam de ser encarados como coisas, isto é, algo dotado de uma facticidade semelhante à dos objetos das ciências naturais.

Karl Otto Apel (Paris, 2000) cita um autor chamado Johann Gustav Droysen, o qual afirma que há três métodos científicos possíveis: o método especulativo (Filosofia e Teologia), o método explicativo (*Eklären*), próprio da Física Matemática, e o método da compreensão (*Verstehen*), próprio das Ciências Históricas, das quais as Ciências Sociais se reclamam. (Apel, 2000, p. 10). O ponto de vista hermenêutico é descrito por Apel usando as referências que lhe permitem fundar epistemologicamente a defesa de Ciências que implicam a análise de comunidades humanas, ciências estas onde a exigência da compreensão dos outros homens é essencial.

Desta feita, forneceram-se argumentos que Max Weber retomou e introduziu, argumentos estes com os quais Dilthey, no século XIX, tinha respondido

a autores que consideravam que as Ciências do Espírito deviam seguir o programa positivista das Ciências causalmente explicativas concebidas de acordo com o método das Ciências Naturais. Dilthey defendeu então que o fundamento filosófico das Ciências do Espírito devia ser uma espécie de «psicologia compreensiva». Algumas passagens citadas de Dilthey explicam este posicionamento: “explicamos a natureza e compreendemos a vida psíquica” (Apel, 2000, p. 14). A ênfase da vida psíquica levantou dificuldades. As ideias de experiência vivida e a aproximação quase existencialista aprofundada por algumas correntes da filosofia da vida tornaram este percurso limitado quer sob o ponto de vista epistemológico quer metodológico. Isso levará os fundadores que seguiram a matriz weberiana a considerarem que não é possível analisar as subjetividades individuais, mas antes ver como estas se objetivam em produtos espirituais, culturais, etc.

A importância dada à dimensão semântica não se reduziu às ciências sociais compreensivas influenciadas pela hermenêutica, fenomenologia ou pragmatismo. Durkheim e Mauss também identificaram o papel do símbolo na sociabilidade, criando um pilar de análise das relações entre sociedade e comunicação. Mauss atribui (a si próprio e a Durkheim) a tese segundo a qual não é possível comunicar entre os homens sem símbolos comuns, permanentes, exteriores aos estados mentais dos indivíduos, considerando mesmo que uma das características dos factos sociais é precisamente o seu aspeto simbólico (Tarot, 1999, p. 151).

Com efeito, a perspectiva objetivista revela-se numa citação de Mauss com uma estrutura aporética: “os factos sociais explicam os conceitos; os conceitos explicam os factos”. De um lado, a explicação apela ao materialismo inerente à sociologia. Mas, por outro lado, o social está ligado a estados mentais, representações e crenças partilhadas (Tarot, 1999, p. 239).

Mais recentemente, vale a pena considerar os trabalhos de Jeffrey Alexander, um neo-funcionalista que partindo de Durkheim não deixa de assinalar a importância de uma chamada virada cultural, resultante de uma redescoberta da hermenêutica, e de uma viragem linguística, decorrente da

importância que teriam a Lógica, a Semiótica, a Pragmática e a Retórica nas novas humanidades contemporâneas.¹

III. Os limites da comunicação e da cultura

Um dos problemas que resulta desta centralidade (conferida ao símbolo) será, pois, o de saber a extensão excessiva do conceito e, em especial, a delimitação das fronteiras entre comunicação e cultura.

Um dos motivos desta dificuldade consiste em distinguir o que é especificamente comunicacional em relação ao conjunto dos fenómenos culturais. Muito do que se diz sobre Comunicação seria talvez aplicável à Cultura. Ora, esta distinção é de facto fascinante e complexa, sendo difícil, mas, também, essencial determinar e reconhecer a diferença que separa a primeira da segunda.

De uma forma relativamente fácil, podia admitir-se que a primeira inclui o reportório dos significados partilhados coletivamente por todos. Ela é o fluxo dos significados compartilhados por uma dada sociedade, a teia de significados em que mergulha o ser humano.

In anthropology, the claim for culture's autonomy as an object of study is itself dependent on the recognition of man's distinctiveness as opposed to animal. It is a distinctiveness grounded in man's consciousness, his language and his attempts to make sense of his world. (Silverstone, 1981, p. 2)

A cultura surge como o conjunto dos significados que impregnam e orientam a vida social. O problema consiste em larga medida na adoção de um critério específico para a comunicação.

Será que resulta daqui que todos os objetos podem ser considerados símbolos? Será que resulta daqui a tal impossibilidade já aqui sugerida de

1. Jeffrey Alexander estudou de forma exaustiva a fase da obra de Durkheim que se tornou conhecida apenas através de *Formas Elementares da Vida Religiosa*. Destacou que só em aulas mais recentes posteriormente publicadas a sua análise dos símbolos foi explicitamente aplicada a esferas da vida contemporânea como a moral, a política ou a organização profissional, o que permitiu uma reavaliação do contributo deste autor na relação entre símbolo e sociedade (Alexander, 1988, p. 2-3).

delimitar a comunicação em relação ao objetivo cultural? Na verdade, terá que admitir-se que todas as coisas são portadoras de significado para alguém que as interpreta como tal.

Aqui, surge lugar para uma distinção entre os complexos culturais que implicam a comunicação intencional de significado e outros complexos culturais que não implicam essa comunicação intencional de significado. Todos os complexos culturais de comunicação estão organizados como sistemas de significação e como linguagens dotadas de eixo paradigmático e de eixo sintagmático, mas nem todos os complexos culturais de significação visam intencionalmente a comunicação de significado.

Quando estudamos comunicação é possível olharmos uma casa ou um tanque de guerra como símbolos que nos dizem algo sobre os produtores desses objetos.

O tanque, enquanto símbolo, pode ser estudado do ponto de vista das Ciências da Comunicação, porque pode ser usado ou ser percebido como símbolo do poderio de um país. Para além da intenção com que um tanque foi feito, primordialmente para matar, um tanque pode funcionar como um símbolo: por exemplo, zona reservada a estacionamento de tanques ou símbolo do poderio militar de pátria.

Tais “coisas”, embora signifiquem “secundariamente”, não deixam de possuir um significado sem o qual, aliás, não seriam, sequer, inteligíveis. Por exemplo, a casa, em primeira instância, serve para habitar, mas, naturalmente, tem uma dimensão cultural que resulta da sua inserção num sistema de significação. Ou seja, tem uma dimensão semântica, cultural que remete para a nossa mundividência dos significados de “habitar”, “doméstico”, “lar”, “público, privado”. Tem, também, uma dimensão semiótica relacionada com a construção da significação que nos permite identificar o objeto num determinado sistema de signos: um bairro rico, um bairro pobre pode remeter para uma dimensão sónica da arquitetura. A casa ostenta signos pertencentes ao sistema de linguagem específico da arquitetura. Só por reconhecermos os estatutos e práticas sociais associados a esses signos,

é possível reconhecer a funcionalidade da casa. Isto é: nem a “utilidade” de um objeto é separável da sua significação.

Por outro lado, encontram-se “coisas” – palavras, sinais de trânsito, sons – que têm uma existência especialmente assente na atribuição de significado ao mundo, e às quais reconhecemos a existência de uma especificidade simbólica. É o caso dos signos e símbolos aos quais recorreremos expressamente para partilhar significados. Uma letra ou uma palavra ou um sinal de trânsito fazem logo à partida parte desse mesmo sistema de significação, ou seja, foram feitos para isso (instrumentalidade) e são aprendidos primordialmente como tal. Porém, também não são meramente instrumentais porque a compreensão de qualquer signo não pode ser separada do seu contexto cultural. É por isso que traduzir é tão difícil. A sua diferença específica consiste no facto de possuírem uma finalidade própria, cultural adquirida e reconhecida, que é “comunicar”. Mas “comunicar” implica reconhecimento dos horizontes de cultura circundantes.

IV. Indústrias culturais e criativas

A partir do século XX, o papel das indústrias culturais e criativas emergiu com as inovações em matéria de difusão das imagens e dos sons abrangidos no conceito benjaminiano de reprodutibilidade técnica. Este conceito abrange o relato da dessacralização da cultura, da destruição da aura, da perda do valor de culto em função do valor de exposição que marcava uma mudança fundamental da receção da obra de arte. O aparecimento das indústrias culturais marca um momento em que a dimensão instrumental (disseminar, transmitir, “divulgar”, expor) se torna um elemento fundamental. Aparentemente, o texto benjaminiano testemunha o predomínio da instrumentalidade sobre a finalidade. Benjamin é dos primeiros autores que, ao examinar a época de reprodutibilidade, implica a cultura com a enunciação, com os horizontes de significado, com um momento novo da construção do sujeito individual e coletivo em que a receção, a apreciação e os desvios implicam outra dimensão não exclusivamente técnica, a qual passa pela democratização e pela politização da arte. Nesse sentido, ele

inscreve a reprodutibilidade técnica num fenómeno que pode ou não ser resgatado pelas diferentes apropriações sociais e não apenas por uma ideia ingénua de recetor ativo (Benjamin, 1987).

Mais recentes no mundo digital e pós-moderno, as tecnologias da informação, da comunicação e do entretenimento parecem proceder a uma semiotização generalizada do mundo oferecendo “experiências mais intensas e envolventes”. À medida que o predomínio da forma informativa prolifera, surge o domínio dos simulacros autorreferenciais: espelhos que projetam imagens sobre outros espelhos que remetem para ecrãs, sem encontrar referente (Kellner, 2004, p. 2). cremos, todavia, que a mobilização feita pelas indústrias culturais, estas, em particular, da cultura humanística (as realizações culturais e artísticas), e pelas indústrias criativas, estas em particular da cultura antropológica (a cultura do quotidiano que envolve as normas valores e costumes), não significa a desconexão com a dimensão do valor e da significação. Nesse sentido, é possível retomá-las no âmbito de estudos humanísticos que incluam uma atenção particular à comunicação e a à cultura.

V. Hipóteses em jeito de conclusão

Em face dos problemas levantados, constitui-se a vontade de extrair algumas conclusões que contribuíssem para ajudar a clarificar o debate:

- a. As práticas culturais têm uma dimensão semiótica e semântica que remetem, respetivamente, a um tempo, embora sem correspondência direta, para a cultura e para a comunicação.
- b. A dimensão semiótica refere-se particularmente à materialidade da construção sógnica, se quisermos à língua, ao código, traduzindo, por isso, uma maior atenção aos meios, sem com isso descurar os fins (a relação entre meio e fins não é em boa verdade separável. Quando muito, uma pode ser sobrevalorizada).
- c. A dimensão semântica encarara as práticas culturais como a partilha de valores, normas e tradições que se traduzem, segundo Geertz (2008), na

formulação de uma concepção simbólica da cultura, em que o homem fica preso de uma segunda pele – a cultura – que ele próprio tece.

- d. A natureza desta distinção é analítica. Ambas as dimensões são essenciais para os fenómenos em causa. Há uma relação dialética no estritamente lógico do termo: a dimensão sógnica é um dos modos de ser dos fenómenos estudados, mas só faz sentido quando relacionada com a dimensão semântica. Não existe uma sem outra. A cultura e os seus fenómenos não existem nem se reduzem à presença de uma instrumentalidade mediática mesmo num sentido lato (não confinado apenas aos chamados meios de comunicação social) que ajuda à produção desses fenómenos.
- e. A redução da comunicação ao paradigma informacional e ao modelo emissor – recetor será profundamente mecanicista e redutora se não acolher os contextos e a ação recíproca que se verifica entre instrumentos, meios e fins humanos. A redução das Ciências da Comunicação à natureza meramente informacional e a consideração dos meios como meros instrumentos não permitem entender a sua natureza social.
- f. Tal significa a adoção de uma postura em que as mesmas práticas podem ser entendidas de um ponto de vista predominantemente, mas não exclusivamente comunicacional; ou possam ser entendidas de um ponto de vista predominantemente, mas não exclusivamente cultural. A especificidade dos fenómenos comunicativos e culturais implica sempre imbricar a um tempo instrumentalidade e finalidade. Podemos assim falar, a propósito de comunicação e de cultura, em duas formações discursivas que abrangem os mesmos fenómenos (Foucault, como referido em Caune, 2008, p. 33).
- g. Esta interligação tornou-se mais visível à medida em que assistimos a um processo de semiotização generalizada dos ambientes circundantes, cada vez mais presente de forma clara na mediatização crescente do espaço público e privado. Torna-se, por sua vez, mais visível do que nunca na emergência das indústrias criativas, na inovação tecnológica e na va-

lorização do patrimônio, com consequente substituição do valor de uso pelo valor de troca e do valor de culto pelo valor de exposição bem patente na passagem dos museus destinados à preservação aos chamados museus pedagógicos, em que a exposição se torna cada vez mais fundamental (Caune, 2008, p. 34). Aí, os campos delimitados pelas Ciências da Comunicação e pelas Ciências da Cultura conhecem uma acentuada sobreposição (acentuada no sentido em que se torna mais evidente). As Ciências da Comunicação estão aparentemente mais próximas da eficácia dos meios. Pode dizer-se que dão mais atenção a dimensões das práticas culturais que têm a ver com a exposição, a receção e a persuasão.

- h. Porém, em última instância, é apenas uma postura analítica pois a eficácia dos meios só existe na relação com os fins. Os fins da Comunicação são fins que são ao mesmo tempo unicamente culturais e unicamente comunicacionais. Logo, essa proximidade é mais perceptível nos fenómenos intuídos, mas está presente em todos os domínios de constituição partilhada de significados abrangidos pelas humanidades. Esta frase, aparentemente paradoxal, apropria-se de um texto de Dewey, citado pelo meu colega Pedro Pinto de Oliveira em texto ainda inédito: “Communication is uniquely instrumental and uniquely final” (Dewey, 1929, p. 204). Nem a comunicação perde os horizontes da cultura. Nem a cultura prescinde da dimensão da comunicação.

Referências Bibliográficas

- Alexander, J. C. (1988). *Durkheimian sociology: Cultural studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Apel, K. O. (2000). *Expliquer – Comprendre: La controversie centrale des sciences humaines*. Paris: Cerf.
- Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology*. New Jersey: Janson Aronson.
- Benjamin, W. (1997). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense.

- Caune, J. (2008, dezembro). As relações entre cultura e comunicação: Núcleo epistêmico e forma simbólica. *Líbero*, Ano XI, nº 22, 33-42.
- Dewey, J. (1929). *Experience and nature*. London: George Allen And Unwin.
- Durkheim, E. (1987). *As regras do método sociológico*. Lisboa: Presença.
- Geertz, C. (2008). *A interpretação da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Kellner, D. (2004). *Baudrillard: A critical reader*. Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers.
- Mauss, M. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspetiva.
- Rosato, R. (1988). *Culture and truth*. London: Routledge.
- Silverstone, R. (1981). *The message of television: Myth and narrative on contemporary culture*. Avebury: Ashgate Publishing Company.
- Tenbruck, F. H. (1989). The cultural foundations of society. In Hans Haferkamp (ed.), *Social structure and culture*. Berlin, Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- Tarot, C. (1999). *De Durkheim à Mauss: L'invention du symbolique*. Paris: La Découverte/M.A.U.S.S.
- Weber, M. (2002). *Economia y Sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.

DO MURO COMO LIMITE, SÍMBOLO E LUGAR DE EXPRESSÃO. A ARTE URBANA E OS SEUS CONTEXTOS

Catarina Grácio Moura

Universidade da Beira Interior, LabCom.IFP

“Recusamos a fome! Queremos pão” são palavras que, ocasionalmente, podemos ler ainda nas paredes portuguesas, muitas vezes esbatidas até ao limite da legibilidade, resistindo ao passar dos anos como testemunho não só do passado e das circunstâncias políticas que as motivaram, mas também de uma história de sobrevivência à censura humana, que a democracia dotou certamente de maior subtilidade, mas não logrou extinguir — como um vírus que, quando se manifesta, vamos descobrindo como conter, mas nem sempre como curar. No entanto, há lugares feitos palavras / ou palavras feitas lugares / onde só o tempo parece atrever-se a tocar. É o caso destas, especificamente, que a Covilhã guardou durante anos numa parede qualquer de uma rua qualquer, de tal modo desbotadas que a própria noção de que, embora o parecesse, fora de facto verde a cor original com que, sem propósito estético ou brio caligráfico, haviam sido um dia toscamente pintadas, iludia as (já em si questionáveis) certezas da nossa capacidade percetiva.

Ao longo dos últimos 25 anos, as paredes da Covilhã têm perdido paulatinamente o registo das mensagens que os operários, as associações que os representavam e os

seus habitantes em geral foram deixando nelas durante décadas, pintando com tinta as palavras / a indignação / a revolta / a resistência / a luta / a que não podiam dar voz antes de abril de 1974. E quando hoje passamos nessas mesmas ruas e lhes lemos nas paredes outras palavras, mas ainda palavras, percebemos que, embora se tenha alterado a motivação e o sentido, há uma voz ausente que resiste. A palavra resiste. E o incômodo permanece. Das frases que obrigavam quem a queria ignorar a confrontar-se com a fome do povo — fome de pão, de dignidade, de mudança, de conhecimento, de possíveis — ou com a revolta da classe operária, aos vários tipos de marcas gráficas e imagéticas (cujo amplo espectro pode ir da simples *tagg* à criação de painéis ou murais ilustrados de grandes dimensões, passando pelas técnicas mais comuns do *Graffiti* e do *Stencil*, mas também pelo mero instinto de inscrição que pode partir de qualquer pessoa, levando-a a querer deixar a sua marca, pelos mais variados motivos e, predominantemente, sob a forma de escrita, em superfícies como mesas de escola, bancos de jardim, troncos de árvores, portas de casas-de-banho públicas, entre várias outras) que agora ocupam esses mesmos espaços, se algo permanece em comum é, efetivamente, o incômodo. Por norma, vêmo-lo traduzido, com abertura ou subtileza, assumida ou dissimuladamente, numa desconfortável sensação de invasão — seja ela do espaço público ou do espaço próprio (noção que pode referir-se tanto à propriedade privada como a uma dimensão puramente psicológica) — que muitos preferem rotular de vandalismo. Um rótulo óbvio, em múltiplos casos justificado, mas também negavelmente confortável, pois ajuda a evitar que tenhamos de nos confrontar tanto com o que possa motivar no outro essa necessidade de invasão, como com o conjunto de explicações ponderáveis para o desconforto sentido com o que lemos ou vemos.

Cornbread loves Cynthia

Nem tudo o que pintamos num muro ou numa parede é testemunho de uma mesma história, mas conta-nos certamente aspetos distintos da nossa

complexa relação com a imagem e com a nossa própria vontade, capacidade e possibilidade de expressão. Ao longo dos últimos anos, *Graffiti*, Arte Urbana e, talvez com menos frequência, *Street Art* têm vindo a designar, de forma abstrata, todo o conjunto de manifestações artísticas produzidas em espaço(s) público(s), nomeadamente inscrições murais e outras marcas criativas deixadas em lugares coletivos, revelando não só a dificuldade de fazer sentido de fenómenos tão recentes e prolíficos, mas também a inevitável complexidade que faz com que tenhamos deles muitas versões e interpretações — muitas *estórias*, no fundo —, reforçando a ambiguidade de múltiplos conceitos facilmente misturados e aplicados de forma equívoca e indistinta (por vezes pelos próprios artistas / autores). Torna-se, assim, comum ver classificar como Arte Urbana o que seria, na verdade, *Graffiti* ou *Street Art*, e vice-versa, sem clara noção de que os três movimentos, embora possam ocasionalmente confluir, não têm a mesma história e, por norma, não dizem de facto respeito ao mesmo tipo de criações, técnicas e objetos da cultura visual. Um dos aspetos que terão certamente em comum é o grau de exposição que, logo à partida, os determina, na medida em que se definem a partir do território onde essa visibilidade atinge o seu máximo potencial: a rua. Mas é também a rua o lugar onde mais facilmente se torna explícita a tensão entre a legalidade e a ilegalidade, o permitido e o proibido que, em grande medida, traça a fronteira que, permitindo diferenciá-los, demonstra igualmente o modo como alguns artistas vão navegando nesse limite, incapazes de resistir ao estímulo e à adrenalina da transgressão.

Para o *Graffiti*, tudo terá começado quando, em finais da década de 1960, a frase “*Cornbread loves Cynthia*” surge repetidamente pintada a preto com uma lata de *spray* pelas paredes de Filadélfia, transformando o seu autor, Darryl McCray (a.k.a. *Cornbread*) na principal referência do que viria a transformar-se numa tendência absolutamente viral. No entanto, embora saibamos que, enquanto fenómeno, se torna particularmente significativo a partir dos anos 1970, em Nova Iorque, contagiando depois, a um ritmo

rápido e progressivo, a Europa e o mundo, é difícil falar dele a partir de uma noção unificada da sua história, desde logo enquanto corrente artística. O que, sim, podemos afirmar é que, independentemente das suas distintas expressões, não só em termos geográficos, mas também à medida que vai evoluindo ao longo do tempo, o *Graffiti* terá sempre uma relação íntima com a escrita, resultando da exploração visual do *grapho* (do grego *graphó*, escrever, *graphê*, o ato de deixar escrito e, por afinidade, inscrito) e tendo muitas vezes na assinatura (*tagg*) o seu principal motivo formal. Deixar a nossa marca é algo tão físico como simbólico, traduzindo um iniludível “*Estive aqui*” que, na cronologia deste movimento, será inequivocamente territorial, tendo tanto a ver com demarcação, como com invasão e provocação.

As descobertas arqueológicas de Pompeia e de alguns túmulos Egípcios revelam, já desde a Antiguidade, a tendência humana para associar a transgressão ao ato de deixar marca nas superfícies, trazendo ao nosso conhecimento imagens de teor crítico e humorístico (como caricaturas, por exemplo) deixadas — acredita-se — por escravos (ou pessoas cuja condição social fosse caracterizada pela privação) como forma de provocação àqueles que os subjugavam. A crispação sociopolítica causada pelo permanente contraste entre uma vida de privilégio e o seu radical oposto não se ausentaria desta história. De facto, é entre as comunidades densamente habitadas e marcadas pela miséria e violência, sobretudo na periferia das grandes metrópoles norte-americanas, que o *Graffiti* encontrará terreno fértil para proliferar e se manifestar como grito de revolta contra essas mesmas assimetrias, facilmente enquadrado pelo *Hip Hop*, um movimento cuja origem lhe é contemporânea e com o qual a associação será tão musical, como cultural, visual e política.

Não é aleatório que a palavra *vândalo* nos remeta para os povos germânicos que, no decorrer das invasões bárbaras que tiveram lugar na Europa ocidental dos primeiros tempos da era cristã, se caracterizavam pelos seus métodos cruéis de destruição da propriedade alheia, com particular incidên-

cia no que se considerasse possuir algum tipo de valor histórico ou cultural – estratégia clara de subjugação do *outro* através da eliminação do registo em que ancorava o sentido e a força dessa alteridade, reduzindo-o, mais do que à escravatura e à servidão, a uma condição de *não existência* devido à perda violenta dos vínculos (familiares, materiais e imateriais) aos quais se encontrava associada a sua identidade e identificação. Durante grande parte da sua história, o *Graffiti* tem sido rotulado de vandalismo pelo modo como, tantas vezes, se traduziu (visualmente e não só) através da agressão e da destruição. A sua vertente estética nunca se demarcou de uma dimensão inevitavelmente política, fosse ela consciente ou não, exprimindo através da provocação e do choque o assumir de uma causa social que obrigava as pessoas a confrontarem-se com o lado *feio*, sujo, caótico, violento e imperfeito que constituía a versão invisível, feita de gentes também elas invisíveis, da cidade e do mundo ordenados em que acreditavam viver e de onde há muito se haviam ausentado a dignidade e os direitos que tantos davam por adquiridos e inalienáveis à condição humana. É à luz deste contexto que devemos compreender afirmações como a da *graffiter* australiana Vexta:

I did a few paintings about vandalism just to reclaim the term, and just go, you want to say I'm a vandal, fine (...) I'm quite happy to be a vandal. If you tell me I can't do something that doesn't mean I'm not going to do it. I think vandalism can be really, really positive. Vandalism can highlight certain issues and be a really empowering thing. I encourage people to vandal when it is like that. (Stewart, 2005, p. 87)

Para o *graffiter*, um dos factores mais fortes de inspiração, entusiasmo e *empowerment* continua a ser o desafio imposto pela dificuldade de acesso ao local escolhido e pela adrenalina da ilegalidade que leva a que cada criação traduza também, simbolicamente, uma forma de conquistar o respeito de toda uma comunidade, motivando a permanente superação (própria e do outro). No entanto, a perceção coletiva deste tipo de expressão da nossa cultura visual insiste em vê-lo exclusivamente como ataque e destruição da propriedade público-privada, impedindo que, durante muito tempo, se com-

preendesse não só a sua evolução técnica e estilística, mas também o facto de muitos artistas se apropriarem dos espaços com intuito de os melhorar.

"le sublime de l'utile dans la vie publique"

Embora a Arte Urbana tenda a ser contratada ou comissionada, distanciando-se assim de todas as criações entendidas como *invasivas*, tem em comum com muitas das manifestações atuais do *Graffiti* essa preocupação com o tratamento e a melhoria estética do espaço escolhido, partindo de um princípio não só de respeito pela identidade do local, mas também de recuperação ou disfarce da sua degradação, procurando assim acrescentar um sentido e um valor renovados tanto a esses lugares, como à relação que com eles têm as pessoas que os habitam, alterando o olhar e a perceção instalados pelos hábitos de uma convivência de anos. Não será, portanto, de estranhar que a noção de Arte Urbana surja pela primeira vez no contexto da Arquitetura e do Planeamento Urbanístico, ou seja, de uma ideia de Arte Pública¹ com um papel social a desempenhar, nomeadamente o de melhorar o ambiente e a experiência do/no local para o qual é concebida.

Foi na Bélgica e nos Estados Unidos, em finais do séc. XIX, que pela primeira vez surgiram sociedades que explicitamente se designavam como promotoras da Arte Pública, devendo por isso situar-se aí as origens do ciclo da Arte Pública moderna: aquele em que a Arte Pública se opõe ao sistema de coleções mercantilizadas e/ou institucionalizadas de obras de arte. (Abreu, 2015, p. 15)

Acredita-se ter sido, possivelmente, na Bélgica da segunda metade do século XIX, que a expressão *Arte Pública* surgiu pela primeira vez, num artigo intitulado *L'Art Regenerateur*, procurando designar um segmento da produção artística destinado a todos os cidadãos, em consonância com movimentos

1. Talvez se encontre aqui a justificação para o facto de, hoje em dia, em distintos contextos, vermos aplicar a designação *Arte Pública* ao que é, na realidade, *Arte Urbana* — sendo que, na nossa perspetiva, os dois conceitos se referem a tipos distintos de obras pensadas (e, no primeiro caso, necessariamente encomendadas) para o espaço público.

como o inglês *Arts & Crafts* que, na perspectiva de Abreu (2015, p. 17), constituiria o embrião europeu do qual procederiam os seus enunciados estéticos e ideológicos. A influência deste movimento fez-se notória na obra do pintor e arquiteto belga Henry van de Velde, bem como do arquiteto Charles Buls, burgomestre de Bruxelas que, juntamente com Ildefonso Cerda e Camillo Sitte, foi um dos pioneiros do urbanismo moderno, além de um ativo promotor da Arte Pública, com destaque para o restauro da *Grand Place* de Bruxelas, onde podemos encontrar atualmente um memorial em sua homenagem (Abreu, 2015, p. 19). Imbuído do espírito democratizante que estes movimentos destilam um pouco por toda a Europa na viragem do século, é a Charles Buls que se deve a criação, em 1893, de uma sociedade de artes decorativas, em Bruxelas, designada *L'Oeuvre de l'Art Appliqué à la Rue et aux Objets d'Utilité Publique*, que ele mesmo presidirá a partir do ano seguinte. Abreu refere que, de acordo com o historiador Michel Smets, a expressão *Arte Pública* surgida no artigo *L'Art Regenerateur* poderia ter sido utilizada como abreviatura da referida Sociedade, dada a designação original ser demasiado longa para se tornar cómoda no seu uso comum. O conceito, no entanto, foi claramente definido:

L'Art public, c'est-à-dire, le sublime de l'utile dans la vie publique, était anciennement une règle de civilisation à laquelle on ne dérogeait que sous peine de déchéance morale, tandis qu'aujourd'hui, il est une exception, et la vulgarité de l'utile dans la vie publique est devenue générale! (Abreu, 2015, p. 21)

Para além de pretenderem revestir de forma artística tudo o que se ligasse com a vida pública contemporânea, os membros desta sociedade definiram como objetivo transformar as ruas em locais capazes de educar a população, atribuindo assim à arte uma dimensão — e uma missão — claramente social.

Não pode esquecer-se, no entanto, que a promoção explícita de uma arte dita pública remonta igualmente aos Estados Unidos da América (EUA) onde, entre as décadas de 1890 e 1920, assistimos à implementação do *City Beautiful Movement*, liderada por arquitetos, paisagistas e reformadores vindos da planificação urbanística, e cuja influência se sentiu com particular acuidade em cidades como Cleveland, Washington D.C. e Chicago. Este movimento começava, desde logo, por afirmar que a Arquitetura, o Design e os problemas sociais não deveriam ser entendidos separadamente, encorajando os profissionais destas áreas a manterem uma atitude de permanente *engagement* com as suas comunidades. O conceito subjacente à implementação deste projeto ideológico — que emerge num momento da história dos EUA em que a população urbana começava, pela primeira vez, a superar em número a população rural — passava não só por melhorar a aparência da cidade (incorporando um centro cívico, parques, jardins e, à semelhança do que havia procurado fazer-se em Paris, por exemplo, grandes *boulevards*), mas também por facilitar a fluidez do tráfico de pessoas e veículos, reagindo à perceção de que, à medida que cresciam, as cidades se iam tornando locais de aspeto desagradável, congestionados, caóticos, sujos e, muitas vezes, inseguros. O facto de a insalubridade pública e a poluição afetarem a totalidade do espectro populacional, indiferentes a riqueza ou pobreza, foi um dos principais fatores que garantiu apoio financeiro, político e social a este movimento de restauração. No entanto, com o passar do tempo, tornou-se óbvio que estavam apenas a ser observados os aspetos estéticos da questão, ignorando as dimensões social e económica que lhe estavam (ou deviam estar) necessariamente hifenizadas.

Não é, portanto, fortuita a associação histórica, aos mais distintos níveis, de um pensamento sobre o papel da arte e da imagem no espaço público a uma noção paralela de propriedade e apropriação. Com a expansão das cidades para fora de um território bem delimitado e organizado, que terá o seu inevitável expoente no século XX, quando as grandes metrópoles se encontram

já plenamente instituídas, vemos erguerem-se muros protetores (físicos e simbólicos) que fazem com que o território urbano se transforme, progressivamente, não só num cenário, mas também num promotor de profundas clivagens, assimetrias e tensões sociais, definidas a partir do contraste entre o centro urbano e a periferia suburbana, com facilidade transformada em *gueto*. As comunidades muradas, resguardadas, fazem dessa fronteira um limite, reforçando noções de inclusão e exclusão ao determinar, no fundo, quem está *in* ou *out*, metáfora que ajuda certamente a compreender o modo como, nesta cidade feita metrópole, o muro passa a traduzir, a partir desse momento, uma fortíssima lógica simbólica de contestação, tornando-se espaço de manifestação gráfica de uma voz que, social, cultural e politicamente, não existe, não tem espaço, mas que, por isso mesmo, descobre na provocação, na agressão, na transgressão e, desde logo, no incômodo e na inconveniência, uma forma (literalmente uma forma) de não ser ignorada e não se deixar silenciar.

As mensagens pintadas nas paredes antes e na sequência do *Mai de (19)68*, em Paris (frases como “*Soyez réalistes, demandez l'impossible!*”, “*Les murs avaient des oreilles, maintenant ils ont la parole*” ou “*Il est interdit d'interdire*”), bem como as que encontrávamos pelas paredes portuguesas antes da *Revolução de Abril* de 1974, criticando a censura e a opressão características do regime salazarista, são em grande medida devedoras dessa mesma lógica histórica que vê na parede e no muro um lugar para a palavra que, em determinados contextos ou circunstâncias, não pode ter voz. Vindo da tradição do *Graffiti*, é talvez o *Stencil* a técnica que, hoje, mais joga com a noção de mensagem — ainda política, por vezes, mas sobretudo destinada a causar algum tipo de impacto, fazendo as pessoas voltar o rosto em recusa, pensar ou, simplesmente, sorrir a partir daquilo que lhes é dado a ler e que pode assumir os mais diversos tons, do lirismo de uma afirmação como “*Simpatizo contigo — e é isso que eu temia*” à assertividade de “*Resist, Rebel, Reclaim*” (associada ao familiar símbolo da reciclagem, mas alterando-lhe parcialmente

a forma e, consequentemente, o sentido), passando pela saudável instigação de “*Humor: não saia de casa sem ele*” ou citações como “*É urgente o amor*”, recorrendo à poesia do fundanense Eugénio de Andrade.

A metamorfose do valor

Na verdade, tanto da parte da Arte Urbana, como do *Graffiti*, passando pelo *Stencil* e pelas múltiplas manifestações que a *Street Art* pode assumir (entre as quais *Performance* e *Body Painting*), um dos aspetos mais interessantes destas propostas criativas é a multiplicidade de formas e técnicas que envolvem e se traduzem em cada obra, parcialmente definida pela diversidade de *backgrounds* e formação dos artistas envolvidos, vindos hoje de um amplo espectro de áreas que inclui, entre outras, as Belas-Artes, a Arquitetura ou o Design, característica que, não excluindo nem menosprezando o contributo, tantas vezes impressionante, dos tradicionais autodidatas que integram este universo, tem contribuído para uma evolução qualitativa das obras produzidas e da complexidade dos projetos que as enquadram — e, possivelmente, para a sua legitimação em função de uma lógica de *valor* à qual a cultura ocidental permanece claramente permeável.

Se, por um lado, a Arte Urbana se caracteriza por fugir a uma definição fixa e quebrar barreiras clássicas relativamente ao que as pessoas ainda hoje consideram poder classificar-se e ter valor como ‘Arte’², gerando públicos involuntários entre todos aqueles que, sem se aperceberem, usufruem diariamente daquelas imagens no contexto dos espaços que habitam sem sentirem qualquer barreira definida pela noção de “*terem de compreender*” o que estão a ver, acreditando necessitar de algum tipo de conhecimento espe-

2. Conceito profundamente contaminado pelo cânone que, durante cerca de quatro séculos – a partir do momento em que os valores Humanistas do Classicismo renascentista começam, paulatinamente, a substituir as lógicas representativas medievais, definindo o humano como referência para a imagem (aspeto que a invenção da Perspetiva confirma e reforça) - determinou como Belas-Artes a Pintura, a Escultura e a Arquitetura, definindo padrões muito concretos não só para a representação, mas para o próprio fazer, com inevitável impacto ao nível da perceção do que é, então, representado e criado. O “realismo” da imagem, a sua “beleza”, a “perfeição” com que é executada, o “talento” do artista, permanecem conceitos de tal modo enraizados na nossa noção de valor, que dificilmente conseguimos desagregá-los da avaliação que fazemos de tudo o que nos seja apresentado como obra de arte, alheios muitas vezes ao que esse tipo de apreciação tem de relativo e culturalmente construído.

cífico para que essa relação seja possível³ (como tantas vezes acontece com a Arte Contemporânea, nomeadamente a Arte Pública Contemporânea, objeto de grande distanciamento relativamente ao público em geral, em grande medida justificado pela incompreensão dessas criações e do que possam ser o seu sentido ou os objetivos dos seus criadores), por outro lado, este tipo de obras é / pode ser, por definição, efêmero, estando literalmente exposto às vicissitudes do tempo devido à rigidez da sua ligação ao lugar, a rua. Consequentemente, uma das problemáticas porventura mais relevantes que emerge das discussões que, ao longo dos últimos anos, têm cruzado o discurso mais geral da Arte Contemporânea com as questões mais específicas da Arte Urbana, diz respeito à necessidade ou não da sua conservação. Em causa está, por exemplo, o facto de a mesma não reunir consenso, pois se, por um lado, conservar pode contrariar a essência da obra e o modo como celebra uma transitoriedade que é, também ela, característica não raras vezes reconhecida à era em que vivemos, ignorando assim o contexto e os objetivos da sua criação, por outro lado sabemos que não cuidar pode significar, efetivamente, perder a obra em causa, devido à ação inclemente de fatores como o clima, a poluição ou a mão humana. O facto de estarem na rua e de, integrando o espaço público, serem vistas por extensão como *coisa pública*, expõe estas obras à possibilidade de serem *tocadas*, quebrando a distância (durante séculos pautada pelo exagero do seu carácter ritual e sacralizado, que as *Vanguardas* se encarregam de começar a *des-/cons-/truir*) que definiu, em termos históricos, a relação entre o público e a arte sem que essa interação tenha sido prevista como parte do sentido da obra (como acontecerá com algumas instalações e *performances*) ou possa sequer ser integralmente controlada para a proteger, deixando-a inevitavelmente vulnerável a possíveis atos de destruição, com origem nas mais diversas

3. Há ainda quem aponte como problema a possível ignorância da população relativamente ao valor do que é proposto pela Arte Urbana, podendo ocasionalmente, nalgumas zonas ou comunidades, sentir-se alguma resistência às criações planeadas. Os inúmeros exemplos surgidos em Portugal nos últimos anos, de norte a sul do País, no Litoral como no Interior, contrariam essa expectativa, sendo a Covilhã e a região que a integra um excelente reflexo disso mesmo.

motivações (entre as quais podemos incluir a paradoxal e aparentemente irracional ausência de motivação).

Será inevitável que o valor atribuído a estas obras se veja, então, ponderado por oposição a outras, sejam elas esculturas ou edificações várias que, ao longo do tempo, foram sendo criadas para existir no / ocupar o espaço público, o que as expõe aos mesmos fatores de desgaste da Arte Urbana, mas relativamente às quais a necessidade de preservação nunca é questionada, assumindo-se como dado adquirido, uma vez que, cultural e coletivamente, não colocamos em dúvida o seu valor artístico e o facto de integrarem o nosso património e, em consequência, algo que queremos e devemos não só preservar, como legar. Aspeto a que certamente não são alheias as políticas governamentais (e autárquicas) de encomenda e aquisição de obras para locais públicos, deixando nos contribuintes a nem sempre confortável consciência de que essas decisões são tomadas com recurso a dinheiros públicos sem que, no entanto, por norma a população seja informada ou auscultada a respeito das opções tomadas — algumas das quais cabalmente contestadas *a posteriori*.

Talvez por isso tenha sido tão controverso e, ao mesmo tempo, tão relevante o modo como a contemporaneidade começou por destruir uma noção tanto de Arte como de História enquanto áreas cujo valor, forma e sentido deveriam ser pensados e definidos a partir do objeto. Afirmá-lo não significa, como sabemos, que o objeto se tenha ausentado da História da Arte, mas apenas que o tipo de objetos que nela encontraremos ao longo do século XX será, depois da máquina fotográfica, do Cinema, da revolução das mediações técnicas e do impacto do abstracionismo, do conceptualismo e da *performance* (não apenas como movimentos artísticos específicos, mas como tendências transversais), radicalmente diferente do que fora até ao século XIX. Desde logo porque ousámos, possivelmente como nunca antes, questionar-lhes a natureza e, com ela, o *tal valor* — sendo que, ao longo e em consequência desse mesmo processo de questionamento, foi a própria

noção de valor que se alterou. Quando, em 2001, o artista belga Francis Alÿs envia à Bienal de Veneza, em sua representação, a obra que intitula *O Embaixador*, não é difícil apreender que, ao vivermos tempos em que um pavão vivo pode ser aceite como obra de arte (como já antes acontecera, nomeadamente com um cavalo de competição intitulado *Uma Verdadeira Obra de Arte* por Mark Wallinger), algo de profundamente radical aconteceu, provocando transmutações que muitos classificam de irreversíveis, mas que, no fundo, poderão ser apenas um sintoma *deste tempo que é o nosso*, parafraseando M. Foucault — e, como tal, não perdurar para além dele. Em causa está não só o valor artístico desta obra, mas o próprio conceito de obra enquanto algo que resulta do trabalho, do esforço, da técnica e do talento de alguém.

A metamorfose aqui detetada tem a sua raiz na progressiva deslocação do objeto para o conceito que começa no século XIX, motivada em grande medida pelo aparecimento da fotografia e, com ela, de um meio capaz de gerar reproduções por princípio cada vez mais fiéis da realidade. Uma das grandes novidades trazidas pela era de *Oitocentos* passa pela diversidade de *modos de fazer* e de ver, vertidos em múltiplas práticas ou movimentos artísticos que coexistem em simultâneo, sem necessariamente competir ou antagonizar uns com os outros (ainda que essa tendência se verifique num ou noutro caso, dando seguimento ao que parecera ser apanágio histórico da evolução artística — sempre um fenómeno menos linear e mais complexo do que as explicações meramente cronológicas e/ou sequenciais podem fazer parecer). Introduce-se assim, como tendência, a pluralidade (de meios, estilos e formas), por vezes caótica, que o século XX viria acentuar como característica da Arte Contemporânea até aos nossos dias. Uma pluralidade assente no indivíduo e na possibilidade que a evolução técnica, a par do seu reflexo e da sua reflexão na e pela obra, mais que permitir, incentivam por definição. Livre para experimentar plasticamente com a realidade tal como ela se imprime em si, o artista não tardará a explorá-la para além de

todos os seus limites, exprimindo-a a partir da cor e do conceito levados à depuração máxima da/pela abstração e criando à relação do século XX com a arte uma séria dificuldade. Por um lado, permite-lhe acesso como nenhum outro, beneficiando do carácter democratizante inerente a meios técnicos rapidamente tornados tecnológicos com os quais a comunicação e, com ela, os conteúdos e a imagem se tornaram características exponenciais da vida contemporânea, que lhes banaliza a presença até à exaustão. Por outro lado, a nossa familiaridade com a imagem veiculada pela técnica, cuja qualidade enquanto reprodução da realidade cria muitas vezes a ilusão de que poderá substituir-se a ela, complexifica a nossa relação com a arte, cuja evolução observamos, perplexos, à medida que se afasta de todos os nossos referenciais históricos e de qualquer noção herdada coletivamente do que ela poderia e deveria ser, instalando-se em territórios com os quais uma significativa maioria não consegue relacionar-se, quer estética, quer intelectualmente.

Com o abandono de um modo específico de fazer, a obra de arte começa por ficar comprometida, mais do que como objeto, como índice ou vestígio do gesto, vendo ausentar-se a comunhão entre intelecção e concretização, intenção e forma, que o investimento físico na sua criação tornava explícita, gerando um traço que tantas vezes se tornou assinatura, marca distintiva do estilo de alguém. Assumido o protagonismo da sua dimensão conceptual, o século XX foi pródigo na aproximação progressiva da arte à vida, celebrando a efemeridade em detrimento da continuidade que, durante séculos, permitiu fazer história e foi parte da noção coletiva de valor. Observámos, então, uma curiosa inversão na sua relação com o tempo e com o espaço: o primeiro viu-se condensado através da progressiva valorização do *aqui e agora* de uma obra que se pretende, cada vez mais, experiência, e o segundo viu-se ampliado, libertado de constrangimentos como a moldura ou o nicho (que reforçavam na obra o seu valor decorativo) e expandido, através do movimento, da desmaterialização, da criação como ambiente e relação entre as

partes e o todo ou da apropriação do mundo e do corpo como material de trabalho.

Depois da morte de Deus e da morte do homem, o *mundo desencantado* que Weber tão bem descreve na viragem do século XIX para o século XX veria ainda anunciadas a morte da arte e, mais tarde, do autor⁴. *Mortes* que (na medida em que assumem não uma declaração, mas uma interrogação), mais que uma metáfora, foram uma hipérbole, se não para o fim, pelo menos para a crise das *grandes narrativas* sobre as quais, de algum modo, se haviam erguido os pilares do pensamento ocidental. Soubemos, sempre, que a arte não morreu, mas ao vermos sublinhado o seu carácter transitório e, através dele, a sua ligação especular ao material, vemos comprometer-se um sistema assente numa lógica de registo e preservação como condições de acesso e valorização numa cultura que, mais que nunca, interpreta a exposição / visibilidade como sinal inequívoco de valor.

É curioso como, também a este nível, o muro se impõe de (e como uma) forma claramente simbólica, pois no âmbito de uma cultura que, ao longo de mais de um século, tem vindo a sublinhar a importância da visibilidade e da transparência — marcadamente favorecidas pela evolução das tecnologias da imagem e pela progressiva desmaterialização de meios e suportes —, ele representa, no fundo, a separação com o que permanece obscuro e opaco: o que, paradoxalmente, talvez exponencie a relevância, não apenas estética, mas política (e, portanto, também inevitavelmente ética) daquilo que nele é escrito, criado e dado a ver.

4. Faz-se aqui referência ao texto “A morte do autor”, de Roland Barthes (1968), podendo também evocar-se por afinidade, ainda que indiretamente, “O que é um autor?”, de Michel Foucault (1969).

“Inumeráveis são as narrativas do mundo”⁵

A alusão à escuridão como lugar do desconhecido, não sendo novidade, permanece interessante. Ao pensar a cidade do início do século XX, Simmel refere o medo do contacto (*Berührungsangst*) e o modo como a visão figurava, já então, nas estratégias modernistas de controlo e neutralização do que provocava ansiedade e angústia. Os arquitetos modernos projetam cidades de vidro e, através delas, a utopia da sociedade transparente. A noção de transparência como consequência da ordem racional e como mecanismo de controlo é convocada pelo ideal de um *panotismo universal*⁶, cujo expoente contemporâneo seria a câmara de vigilância, símbolo familiar e banal da visão desencarnada, permitindo observação, conhecimento e controlo à distância. A vigilância banalizou-se na nossa cultura como forma de controlo disfarçada de proteção (“Sorria, *está a ser filmado. Para sua proteção.*”), instituindo uma aparentemente natural tendência para a ordem sob a qual late o desejo de escapar à desordem das coisas físicas (aludindo à metáfora da escuridão, da obscuridade, como ilustração do caos e do desconhecido).

De maior ou menor dimensão, a cidade constituiu-se, desde sempre — quase por definição —, à custa da desconstrução e da fluidez da identidade, do anonimato do indivíduo desenraizado, sem pertença, à procura de novas referências num lugar que tem tanto de possibilidade como pode ter de hostil no encontro (e confronto) com o *outro* e com o desconhecido que o *outro* é. Pensar a cidade tem sido, por isso, um progressivo ensaio de fabricação

5. “Inumeráveis são as narrativas do mundo” é a frase com que Roland Barthes dá início a “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. Cf. R. Barthes (2001). “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, pp.1-2.

6. Remetendo para o Panóptico de Jeremy Bentham, filósofo do final do século XVIII e autor de uma lógica arquitetónica para o que poderia ser o funcionamento ideal de uma prisão, permitindo o controlo de todos os prisioneiros, colocados em celas individuais a partir das quais podiam ser vistos de uma torre central cuja iluminação os impedia de perceber quando (ou por quem) estavam ou não a ser observados, instalando assim um sentimento de onisciência invisível e, com ele, de poder. Mais tarde, o Panóptico — cuja estrutura, mais do que prisões, viria a influenciar a construção de outros edifícios necessários à funcionalidade organizada exigida pelas cidades em expansão do século XIX, tais como fábricas, hospitais ou escolas, por exemplo — viria a ser invocado por Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1975), como símbolo de uma sociedade da vigilância. Para este autor, a questão fulcral do panotismo — como, aliás, sublinharia Deleuze — reside não tanto no poder de ver sem ser visto, mas sobretudo na capacidade de impor uma conduta ou comportamento.

de um espaço de reconexão e articulação de novas formas de sociabilidade, particularmente a partir do projeto modernista e da sua ambição totalitária e tecnocrática de, a partir da construção de uma *nova sociedade*, criar também o *Novo Homem*. A visão dominante fez prevalecer um ideal de cidade otimizado, defendendo a racionalização dos processos urbanos em nome da maximização da sua eficiência, o que conduz à exploração de soluções tendencialmente simplificadas e, por isso, muitas vezes desajustadas face à complexidade confusa da *cidade real*, ponto de contacto e potencial conflito entre múltiplas culturas e respetivas tradições.

A cidade é, por natureza, um espaço em permanente tensão, interrogação e (re)interpretação, simultaneamente manifestadas no espaço e no tempo — no *seu espaço* e no *seu tempo*. A sua geografia imprime-se na sua história tanto como a própria história irá redesenhando, no tempo, a configuração física original, domesticando-a em função da configuração humana. Uma cidade no Interior de um país, como o é a Covilhã, apresentará e apresentar-se-á, inevitavelmente, através de múltiplas versões dessa mesma *interioridade*, observada e projetada a partir das mais diversas perspetivas, da Arquitetura ao Urbanismo, passando pela Arte e pelo Design, por exemplo. Assume-se, assim, a premissa de que a imaginação é essencialmente espacial e incorporada (Merleau-Ponty, 2005) — ganhando, por isso, forma não apenas através do tipo concreto de narrativas que alimenta sobre a identidade local e regional, mas também da habitação, da materialidade dos objetos e do ambiente construído em geral, ajudando a criar relações sociais diversificadas e alternativas, nutrindo políticas emocionais contra-hegemónicas e mapeando novas trajetórias de desejo.

A arte ensaia, na e para a cidade, muitos dos seus espaços de memória e reconexão, refletindo o processo pelo qual um lugar se procura a si mesmo através do olhar e do gesto de alguém. Não será, portanto, casual que o “contexto da arte” pareça ter-se tornado, na perspetiva de Sardo, um “*universo fluído de migrações de procedimentos, técnicas, tradições, história, estórias*,”

relações, protocolos, ficções e documentos” (2017, p. 21), realidade apenas contemplável após o que define como falência ou substituição dos parâmetros criados para a classificação e para o entendimento da obra de arte a partir do universo das disciplinas ou dos géneros,

o que significa que os dispositivos artísticos, tomados neste sentido, não coincidem com os campos disciplinares, mas com as transformações líquidas de procedimentos que se sedimentaram, se problematizaram, se hierarquizaram e se criticaram até ao limite da sua viabilidade. (Sardo, 2017, p. 21)

Talvez por isso a presença do *Festival de Arte Urbana WOOL* na Covilhã desde 2011 (data da sua primeira edição) tenha vindo a tornar-se um fenómeno tão interessante, pelo modo como está a alterar a face da cidade, fazendo com que parte da sua *superfície expressiva* seja hoje constituída por um número já significativo de murais — paredes, muros, ruínas — que vem dotando o centro histórico de uma nova roupagem estética. Além da sensibilização da comunidade local para um tipo de arte que desconhecia e que melhorou claramente, não só a aparência, mas a sua própria relação com os locais intervencionados, o WOOL fez nascer para a Covilhã um novo tipo de turismo, dado serem já muitos os apreciadores de Arte Urbana que se deslocam à cidade apenas para fazer o percurso e ver as obras, gerando na população local, particularmente na faixa etária mais envelhecida que habita a zona onde está, para já, instalada a maioria dos projetos, um misto de curiosidade e sentido renovado de identificação e orgulho relativamente ao seu espaço envolvente.⁷

7. Paralelamente, e graças ao próprio dinamismo das pessoas envolvidas na Organização e na expansão do seu conceito, o WOOL conseguiu levar à Covilhã, quer sob o formato de Festival, quer de Residência Artística, alguns dos artistas que, na atualidade, mais se têm destacado nesta área (sobretudo em Portugal, mas não só) — sendo que, nalguns casos, a sua participação chegou já a ser iniciativa dos próprios, ou seja, foram eles que contactaram a Organização para propor essa participação e não o oposto. Vhils, Arm Collective, BTOY (2011), KRAM (2012), Add Fuel, Mr. Dheo, Bordalo II, Tamara Alves (2014), Samina e Pantónio (2015) são alguns dos nomes que assinam murais como Oddments, Portugal pelas Costuras, Owl Eyes ou Wild Orphan, entre tantos outros que podemos encontrar um pouco por toda a cidade, do Largo de Nossa Senhora do Rosário à Rua e ao miradouro das Portas do Sol, passando pela Rua Direita e pela 1º de Dezembro, nas escadas laterais da Câmara Municipal.

Quando percebemos o processo envolvido em cada criação, compreendemos o quanto se empenham em refletir, individualmente e no seu conjunto, aqueles que, de acordo com o seu ponto de vista (ou após a pesquisa realizada), constituiriam os distintos aspetos da identidade local e regional: a relação com a paisagem envolvente, o passado operário em ligação à indústria de lanifícios, a fratura exposta causada pela falência e encerramento compulsivo das fábricas, a convivência com a sua ruína, as pessoas, os seus costumes, os seus objetos,... sublinhando, através do amplo espectro de estilos e técnicas que configuram a riqueza e diversidade da Arte Urbana, a *viragem etnográfica* vivida também pela Arte Contemporânea, permitindo-nos explorar o modo como os artistas se envolvem com os universos que, depois, procuram traduzir material e imgeticamente, contribuindo assim para abrir caminhos e, com eles, conectar culturas e comunidades *across borders*. O artista que assina como *Samina*, por exemplo, escolheu a Rua das Portas do Sol, inspirando-se em quem ali vive. O seu mural representa o Sr. Viseu, “*retrato da cidade, sendo parte da sua história, enquanto trabalhador das fábricas de lanifícios, enquanto jogador de futebol e enquanto residente do centro histórico*”.⁸

Será, também por isso, pertinente recordar a *Teoria dos Lugares de Memória*, formulada e desenvolvida a partir dos Seminários (e posteriores publicações) orientados na *École Pratique des Hautes Études* de Paris por Pierre Nora, entre 1978 e 1981.

(...) enquanto cristalizações do passado, os lugares de memória podem ser objectos, instrumentos ou instituições, não dependendo a sua definição da natureza concreta que os molda, mas apenas da realidade que os habita: uma realidade de que os mesmos são, então, depositários, enquanto condensações simultâneas do trabalho da História (sedimentações) e afloramentos da perpetuação da *Memória* (reminiscências). Entendidos assim, os *lugares de memória* são documentos e traços

8. WOOL - Festival de Arte Urbana da Covilhã (em linha). Consultado a 11/11/2017. Disponível em: <http://www.woolfest.org>

vivos, que se constituem no cruzamento histórico-cultural e simbólico-intencional que lhes dá origem (...). (...) podemos dizer, com Philip Nys, quando este se refere à arte dos jardins, que os lugares de memória são simultaneamente lugares *in situ* e lugares *in visu*. Ou seja, que os *lugares de memória* constituem-se a um tempo enquanto coisa *em-si* e enquanto experiência *para-nós*: um feixe de realidade material e mental. (Abreu, 2005, pp. 215-217)

É possível que hoje, e cada vez mais, a identidade se jogue no território da memória e do que façamos com ela. Em plena era cibernética, em cujo cerne estão máquinas com uma capacidade de memória / registo sem paralelo na história humana, assistimos simultaneamente à desmaterialização de processos e artefactos e, no mesmo gesto, ao desaparecimento progressivo e sistemático dos portadores clássicos de informação. Com tudo o que continua a ter de coletivamente alucinatório⁹, a Internet — e a sociabilidade que alimenta à conta de todo o tipo de cruzamentos, interseções e mensagens electrónicas — não deixa qualquer vestígio material do *outro* e da *coisa em si*, apenas código, puro rasto digital, que desaparecerá no momento em que não for atualizado ou energeticamente alimentado o suporte em que se encontre armazenada a informação em causa. Desaparecida a mensagem e o rasto, desaparecerá a memória objetiva (essa que, desde a invenção da escrita, tornámos mais claro que [sobre]vive nos e através dos objetos) e, com ela, a história e a possibilidade de uma arqueologia, pelo menos tal como têm sido pensadas e efetivadas até ao momento, desde que também elas foram criadas como modelos de funcionamento e sistematização da nossa cultura.

De algum modo, a questão da conservação, do registo, da materialidade da *superfície expressiva*, é uma preocupação que retorna consistentemente, que permanece em nós, como parte de nós, a par de um conjunto de outras

9. Remetendo para a definição que William Gibson deu, em 1984, de ciberespaço, ao criar - para a sua novela *Neuromancer* e, portanto, no âmbito da ficção - esse que viria a ser um dos conceitos mais marcantes das últimas décadas, certamente fundamental para o que conhecemos posteriormente (e desde então) como cibercultura. Cf. GIBSON, W. (1984). *Neuromancer*, London: Voyager.

práticas e fantasias a que não resistimos, que também nos definem e que, com similar consistência, a fazem perigar. Reais ou metafóricos, a parede, a ruína e o muro têm sido uma interface constante, feita ora de evidência, ora de subtileza e invisibilidade / ocultação, mas sempre (também) de possibilidade de fluxo, abertura e ligação no modo como configuram e *in-formam* o imaginário — artístico, mas também social, cultural, histórico — e a nossa relação com ele.

As paredes e os muros da Covilhã fizeram-se e fazem-se, com ela, *lugares de memória*. São a superfície expressiva que a veste e que, nesse gesto, a redefine como experiência, *feixe de realidade material e mental*, viva e pulsante, no seio da qual a identidade é um sentido aberto que, vindo do passado, não pode existir sem futuro e permeabilidade à mudança que ele possa representar. As obras que se desenhavam nas suas paredes, nas suas ruínas e nos seus muros confluem com as que, nas últimas décadas, temos visto classificadas como *site-specific* ou, mais recentemente, *site-oriented*, dada a necessidade de ponderarem não só o modo como se apropriam do espaço — quer estejamos a considerar a expansão da obra no espaço, quer a integração do espaço como parte do sentido global da obra —, mas também como tiveram de se ajustar a ele, tornando-se um elemento integrador e integrado e não uma imposição *site-opressiva*, alienante e alienada.¹⁰ São lugares de memória porque, com maior ou menor fidelidade, se inspiram na memória, ajudando a fixá-la e, ato contínuo, a (re)criá-la também.

10. Um dos casos mais conhecidos pelo desajuste e imposição da obra ao espaço para o qual tinha sido pensada será, talvez, o da escultura *Tilted arc* (Arco inclinado), de Richard Serra, obra minimalista de grandes dimensões, instalada em 1981 na Federal Plaza de Nova Iorque, onde gerou desconforto e oposição, sobretudo porque erguia uma cortina de aço que dificultava o livre trânsito dos pedestres. Enquanto *site-specific*, o sentido desta obra ancorava na inseparabilidade física entre o objeto e o lugar para o qual fora concebido. Tal como Serra afirmou no momento, removê-lo seria destruí-lo. No entanto, após quatro anos de luta judicial, a obra foi considerada *site-opressiva* pela própria entidade que a financiara, tendo sido desmontada e removida em 1989.

Referências bibliográficas

- ABREU, J. G. (2005). *Arte Pública e Lugares de Memória*. Revista da Faculdade de Letras CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO. I Série vol. IV, Porto 2005, pp. 215-234.
- ABREU, J. G. (2015). *As Origens Históricas da Arte Pública*. Convocarte – Revista de Ciências da Arte. Nº 1, Dezembro 2015, Edição FBAUL-CIEBA (Secção Francisco d’Holanda e Área de Ciências da Arte e do Património), pp. 14-27. e-ISSN (em linha): 2183-6981. Disponível em: www.convocarte.belasartes.ulisboa.pt
- BARTHES, R. (2001). “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In *Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes.
- CARVALHO, R. (2016). *A Cidade Social: Impasse. Desenvolvimento. Fragmento*. Lisboa: Edições Tinta-da-China.
- CORDEIRO, P. e TEIXEIRA, R. (2011). “Um mundo de muros (gráfico animado)”, Infografia publicada a 09/11/2011, in Expresso On-line (em linha). Consultado a 12/11/2017. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/multimedia/infografia/um-mundo-de-muros-grafico-animado=f544692>
- DEAR, M. (2013). *Why Walls Won’t Work: Repairing the U.S.-Mexico Divide*. Oxford: Oxford University Press.
- EXD’17 *Before & Beyond: Conferências de Lisboa*, Catálogo da experimentadesign, 30/09/2017, Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, Lisboa.
- FOUCAULT, M. (2004). *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão* (R. Ramallete, Trad.) (29ª Ed.). Petrópolis: Veneza.
- FOUCHER, M. & DORION, H. (2007). *Fronteres, Catàleg d’Exposició*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Barcelona: Contraste.
- GIBSON, W. (1984). *Neuromancer*. London: Voyager.

- JONES, R. (2016). “*Borders and Walls: Do Barriers Deter Unauthorized Migration?*”, in MPI - Migration Policy Institute (em linha). Consultado a 28/10/2017. Disponível em: www.migrationpolicy.org/article/borders-and-walls-do-barriers-deter-unauthorized-migration
- ROBINS, K. (1996). *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*. London: Routledge.
- SARDO, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro.
- STEWART, J. (2005). “*Graffiti Vandalism? Street Art and the City: Some Considerations*”, in Unesco Observatory, Faculty of Architecture, Building and Planning, The University of Melbourne Refereed E-Journal (em linha). Consultado a 15/10/2017. Disponível em: http://education.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0003/1105752/jeff-stewart.pdf
- VALLET, É. (Ed.) (2014). *Borders, Fences and Walls: State of Insecurity?*. Farnham, UK: Ashgate Publishing.
- WOOL - Festival de Arte Urbana da Covilhã (em linha). Consultado a 11/11/2017. Disponível em: <http://www.woolfest.org>

PEDAGOGIA E CULTURA: BREVES CONTRIBUTOS PARA A FORMAÇÃO DE FUTUROS AGENTES CULTURAIS

Ana Catarina Pereira

Universidade da Beira Interior / LabCom.IFP

Nos parágrafos preambulares que aqui se iniciam é pertinente assumir que o possível interesse despertado pelo pragmatismo do título, à volta de metodologias de ensino e/ou de novos métodos de aprendizagem, será, em leitores ou leitoras mais persistentes, provavelmente frustrado. O texto que se segue não apresenta fórmulas ou obvenções mas breves aporias. Resulta, essencialmente, do questionar de uma docente em permanente formação, que mantém a expectativa de aprendizagem constante ao longo de todos os futuros e expectáveis anos de atividade. Resulta também da constatação da inexistência de uma formação, curso, unidade curricular frequentada ou presença em debates que prescrevessem essas mesmas fórmulas, tendo o percurso da docência no Ensino Superior partido do puro mimetismo referencial.

Reiterada a advertência, constata-se ainda que abraçar a carreira académica numa era de profusão de imagens e de informação, atenções dispersas e diversidade de interesses de alunos/as, representa uma circunstância inusual, traduzível em inúmeras potencialidades críticas. Em cursos superiores com uma forte componente cultural e/ou artística, essas potencialidades adensam-se, sobretudo para quem se questiona sobre a performatividade da sua função enquanto docente.

A aporia renova-se, assim, em cada aula. Como a cada parágrafo desta proposta. Se a exposição perante uma turma, composta por distintos níveis de empenho e participação, representa um risco calculado e uma interpelação às naturais reservas, a meta-exposição ultrapassa o estatuto de exercício terapêutico, num convite ao debate, à formulação de respostas e/ou de novas perguntas.

No caso de estudo que aqui se apresenta, a regência da unidade curricular de “Programação e Organização de Eventos Culturais” – na Universidade da Beira Interior, ao longo dos dois últimos anos – atribui o mote a uma breve dissertação em torno de objetivos que podem ser estipulados para a formação de futuros agentes culturais. A tentativa de equilíbrio das vertentes teórica e prática, bem como a necessidade de preparação para o mercado de trabalho – no qual, por tratar-se de uma disciplina de final de curso, alunos e alunas irão previsivelmente dar entrada nos meses seguintes –, têm ditado a evolução de uma experiência que ultrapassa a sala de aula, alargando-se à região do Interior de Portugal, num debate intrínseco acerca das potencialidades e obstáculos do próprio contexto.

Procurando sintetizar ou clarificar os breves e iniciáticos apontamentos: a observação, a curiosidade e a capacidade de aprendizagem são inerentes e essencialmente espontâneas ao ser humano. Não obstante, estamos conscientes da dificuldade de melhorar e promover esses sentidos em audiências heterogêneas, educadas num acesso permanente (esse, comum) a imagens em movimento e a dispositivos tecnológicos. Os estudos acerca da deterioração da capacidade de concentração de crianças e jovens criados numa era de erupção ininterrupta de informação multiplicam-se. Paralelamente, a chegada ao meio universitário, muitas vezes correspondente aos primeiros anos de maior liberdade, longe do controlo dos até aí encarregados de educação, soma fatores adversos aos já enunciados.

Nessa perspectiva, os/as docentes do Ensino Superior são sobrecarregados com uma responsabilidade recente: a de tornarem os seus conteúdos e questionamentos tão ou mais atrativos do que os restantes estímulos. O objetivo

de formar profissionais competentes, intelectualmente desenvolvidos e aptos a responder aos desafios do mercado de trabalho na contemporaneidade, associa-se assim a um maior questionamento dos seus *modus operandi* e das suas práticas pedagógicas. Não transpondo para a sala de aula uma imensa sucessão de imagens interpeladoras, nem tão pouco mantendo um estilo contínuo de *ted talk* ou concentração em *soundbytes*, frases-chave e perguntas retóricas, o/a professor/a universitário/a é hoje confrontado/a com novos desafios, paradigmas e diretrizes que incitam ao questionamento de princípios até aqui genericamente aceites.

Para além disso, entendemos que, no Ensino Superior – nomeadamente nos já mencionados cursos de índole artística e cultural –, o debate se afirma particularmente urgente, tendo em conta o significativo número de docentes com um percurso que não privilegiou a formação pedagógica. Referimo-nos, em concreto, a professores/as que iniciaram a sua carreira após (ou em paralelo com) um percurso como investigadores/as ou profissionais de áreas essencialmente performativas, tais como as Ciências da Comunicação ou as Ciências da Cultura, a Música, o Teatro, o Cinema, o Direito, a Dança, as Artes Plásticas, entre outras. Nestes casos, o desafio de ensinar ou formar é duplo, pela não existência de uma vivência prévia que os dotasse de competências pedagógicas específicas, distintas da apreensão de técnicas de falar em público, mais facilmente adquiríveis em *workshops* e sessões particulares. A entrada na sala de aula é assim, na maioria dos casos, espoletada por processos de imitação, na tentativa de reprodução dos hábitos e tendências de modelos prévios de antigos docentes; ou, no extremo oposto, pela negativa, na criação de um modelo que rejeita as práticas nas quais haviam anteriormente tomado parte.

De todas as questões que procuramos aqui lançar sobressai também a constatação da especificidade do Ensino Superior face aos anteriores graus de ensino. O facto de ser frequentado, essencialmente, por jovens adultos impossibilita a mera transposição de métodos e técnicas vocacionados para crianças ou adolescentes, ainda que revestidos de uma maior exigência a todos os níveis. Por outro lado, constatamos que este é o grau a que me-

nor atenção tem sido votada. As teses de mestrado e de doutoramento em Educação, em Portugal, estudam sobretudo os ensinos Básico e Secundário, patenteando-se, deste modo, um escasso interesse da Academia pela própria Academia.

Não obstante, em Portugal, como na generalidade dos países europeus, a implementação do designado “Processo de Bolonha”, que tem vindo a concretizar-se desde 2006/07, tem exigido e gerado novos paradigmas de formação, quer pelo encurtamento do período das licenciaturas, quer pelo acentuar da visão dos mestrados como complementos fundamentais da profissionalização. Numa breve análise da Declaração de Bolonha, assinada a 19 de junho de 1999 pelos Ministros da Educação de 29 países europeus, destacam-se alguns tópicos, tais como a promoção de um Ensino Universitário com padrões europeus uniformes, que facilite a mobilidade internacional de docentes e a própria cooperação entre instituições. A aprendizagem contínua de estudantes e de professores é também incentivada, menos num sentido da transmissão de conhecimento do que na promoção da autonomia.

Para princípios complementares aos estipulados por Bolonha, recorde-se, havia já apontado a Declaração Mundial sobre a Educação Superior no Século XXI (UNESCO, 1998). No artigo 1º sublinha-se que o Ensino Superior deve: “a) educar e formar pessoas altamente qualificadas, cidadãos e cidadãos responsáveis, capazes de atender às necessidades de todos os aspectos da atividade humana, oferecendo-lhes qualificações relevantes, incluindo capacitações profissionais nas quais sejam combinados conhecimentos teóricos e práticos de alto nível mediante cursos e programas que se adaptem constantemente às necessidades presentes e futuras da sociedade.” Na alínea seguinte do mesmo artigo reforça-se a necessidade de uma: “[...] aprendizagem permanente, oferecendo uma ampla gama de opções e a possibilidade de alguns pontos flexíveis de ingresso e conclusão dentro do sistema, assim como oportunidades de realização individual e mobilidade social, de modo a educar para a cidadania e a participação plena na sociedade com abertura para o mundo, visando construir capacidades endógenas e consolidar os

direitos humanos, o desenvolvimento sustentável, a democracia e a paz em um contexto de justiça.”

Tendo em conta as referências apontadas, centremo-nos, então, na formação de futuros programadores e gestores culturais. Na unidade curricular lecionada ao terceiro ano do curso de Ciências da Cultura, contacto com alunos/as finalistas do primeiro ciclo, que se encontram, em muitos casos, a realizar estágios ou que já foram tendo experiências esporádicas no mercado de trabalho, nesta área. Os objetivos gerais estabelecidos ditam que, no final do processo de ensino-aprendizagem, o/a estudante deva ser capaz de:

- Compreender o papel do/a programador/a cultural no panorama artístico contemporâneo;
- Manifestar um sentido crítico em relação aos conteúdos e formatos de programação cultural;
- Desenvolver um projeto de programação cultural e de parcerias institucionais;
- Comunicar ideias, problemas e soluções, resultantes das atividades de análise, síntese e reflexão realizadas individualmente ou em grupo.

Em termos mais específicos, o corpo discente deve:

- Perspetivar diferentes tipos de eventos culturais;
- Conhecer as principais fases do processo de planeamento;
- Propor e desenvolver diferentes estratégias de comunicação;
- Reconhecer os diferentes públicos intervenientes no processo de programação cultural;
- Manifestar competências de trabalho em equipa;
- Gerir dificuldades e obstáculos colocados às distintas atividades a realizar;
- Apresentar e defender a atividade cultural desenvolvida perante o seu público-alvo;
- Recolher informação noticiada sobre o seu projeto, bem como compreender a própria avaliação do público presente;
- Auto e hétero-avaliar, na sua totalidade, os aspetos positivos e negativos dos projetos finais.

A avaliação de cada aluno ou aluna é ainda sustentada em quatro pontos, alguns deles desenvolvidos individualmente, e outros em grupo. À participação em aula e à intervenção ativa foi atribuída uma percentagem de 10 pontos percentuais da nota final do/a discente. Outros trinta por cento da nota final correspondem, por sua vez, a uma entrevista realizada e apresentada em aula, dirigida a um/a programador/a cultural cujas funções e atividades despertem os interesses específicos de cada um/a, para que sejam colocadas questões de ordem essencialmente performativa, relativas ao dia-a-dia de quem trabalha nesta área. Neste ponto, salientamos a diversidade de conteúdos, com entrevistas a responsáveis pela programação de museus, arquivos municipais, teatros, bibliotecas, centros culturais, associações recreativas e/ou desportivas, mas também voluntários/as de organizações não governamentais, *freelancers* com uma carteira diversificada de clientes, docentes de escolas de ensino artístico, entre outros. As entrevistas são gravadas em vídeo, não sendo avaliada a qualidade de imagem, mas o conteúdo da conversa desenvolvida. Se algumas questões são comuns e generalistas, traduzindo-se na definição básica de programador cultural ou no percurso que levou o/a entrevistado/a a assumir aquela função, outras revelam já preocupações e ambições particulares de desenvolvimento de futuros trabalhos semelhantes.

Parte das aulas do semestre são também distinguidas com a presença efetiva de programadores culturais, que promovem o seu trabalho e respondem às dúvidas colocadas pela própria audiência. Os saberes e práticas adquiridos são, posteriormente, alvo de avaliação num relatório-síntese, e ao qual corresponde uma percentagem de trinta pontos percentuais da avaliação final. Pretende-se, deste modo, que a frequência da unidade curricular fomente a criticidade, o questionamento e a arguição dos/as futuros agentes e programadores culturais, também eles/as sujeitos históricos, com identidades culturais próprias. O “lugar de si” procura assim ser compatível com a perspetiva integradora, a que Paulo Freire alude quando diz: “uma das tarefas mais importantes da prática educativo-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com

o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. A assunção de nós mesmos não significa a exclusão dos outros. É a ‘outredade’ do ‘não eu’, ou do *tu*, que me faz assumir a radicalidade de meu *eu*.” (Freire, 2015, p. 42)

Os restantes trinta pontos percentuais da nota final exprimem a avaliação quantitativa de um evento cultural programado e realizado, individualmente ou em grupo. Ao invés de se orientar, de uma forma rígida, a ação, é dado um mote que possa fomentar ideias e concretizações válidas, já que a Escola é, na sua génese, o local privilegiado para o teste de competências e o fomento de experiências. Neste sentido, em entrevista ao jornal *El País*, em julho de 2016, George Steiner falava da importância do regresso a essa cultura, acentuando que o Ensino Superior deveria corresponder a um momento em que o estudante pudesse (re)descobrir as suas falhas e construir-se a partir daí: “É muito mais importante cometer erros do que tentar entender tudo desde o início e de uma vez só. É dramático ter claro aos 18 anos o que você tem que fazer e o que não.” (Steiner em *El País*, 2016, [link](#))

Também Agostinho da Silva, inspirando-se em Baden-Powell, instigava uma “educação que lhes temperasse a vontade [a alunos e alunas]” (Silva, 2000, p. 27). “Temos que levar gente”, acrescentava, “não a uma vida cómoda, a uma vida fácil, mas temos que ter a coragem de levá-la a uma vida difícil” (Silva, 2000, p. 26), promovendo-se, deste modo, “uma escola de educação da iniciativa de cada um” (Silva, 2000, p. 28).

Os resultados da estratégia desenhada e implementada vão sendo, finalmente, ecléticos, heterogêneos, com distintos níveis de versatilidade e de qualidade. Ultrapassando-se, como apontava no início, o edifício da universidade, foram sendo promovidas atividades culturais em distintas associações dos concelhos da Covilhã, Belmonte e Fundão, nas aldeias, vilas e cidades; para públicos infantojuvenis, diversificados ou seniores; em escolas, lares,

anfiteatros, pavilhões desportivos, casas rurais, edifícios abandonados, jardins públicos, bibliotecas, museus e mesmo num castelo, com um teto de estrelas a iluminar uma noite de fados. Já assistimos às perguntas mais desconcertantes de crianças e de idosos, às reações emotivas daqueles que tiveram um dia de alteração do quotidiano e aos agradecimentos pelo esforço de cooperação entre alunos/as e o meio envolvente. Não tendo, na conclusão que nos é permitido ir retirando a partir destes primeiros anos, qualquer pretensão de prescrever receitas ou fórmulas mágicas, sublinhamos unicamente a necessidade de mais e melhores eventos culturais, numa região do Interior, onde as gentes e as vontades vão prevalecendo, face à inconstância dos poderes políticos. Da inquietude daqueles e daquelas que frequentam o Ensino Superior podem continuar a surgir projetos de semelhante dimensão, vontade e concretude. Os resultados, esses, não são mensuráveis pela rígida tabela de zero a vinte valores que pauta a avaliação final, mas numa escala de atenções diversas dos públicos que fomos envolvendo, acarinhando e respeitando ao longo de todo o processo.

A inspiração para escrever estas notas dispersas, com maior vontade do que pertinência científica, vem assim daqueles que me fazem, todos os dias, combater o silêncio e a insegurança de uma exposição pública, atualizando conteúdos, reformulando questões, aportando novas ferramentas. Mas também daqueles que se deixaram envolver num processo colaborativo especial, desenvolvido na Universidade da Beira Interior para toda a Beira Interior. Das pessoas que tocámos, informámos, sensibilizámos, comovemos, interessámos e, de algum modo, fomos contagiando.

Referências bibliográficas:

- Freire, P. (2015). *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Leite, C. & Ramos, K. (2012). Formação para a docência universitária: uma reflexão sobre o desafio de humanizar a cultura científica. *Revista Portuguesa de Educação*. Volume 25, número 1, 7-27. Braga: Universidade do Minho.

- Silva, A. (2000). *Textos pedagógicos II*. Lisboa: Âncora Editora.
- Steiner, G. (2016). “Estamos matando os sonhos de nossos filhos”. Entrevista ao jornal *El País*, versão brasileira. Conduzida por Borja Hermoso, publicada a 4 de julho de 2016. Disponível, na íntegra, em: http://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/29/cultura/1467214901_163889.html?id_externo_rsoc=Fb_BR_CM

Relatórios, declarações e normas institucionais:

- Brighton, U. (2009). *ADC – LTSN learning and teaching fund project: Effective assessment in art and design. Writing learning outcomes and assessment criteria in art and design*. Disponível, na íntegra, em: http://ual-researchonline.arts.ac.uk/629/1/cltad_learningoutcomes.pdf
- Bolonha, Declaração (1999). *Declaração conjunta dos ministros da educação europeus, assinada em Bolonha*. Itália, 19 junho 1999. Disponível, na íntegra, em: http://media.ehea.info/file/Ministerial_conferences/05/3/1999_Bologna_Declaration_Portuguese_553053.pdf
- UNESCO (1998). Declaração mundial sobre educação superior no século XXI: Visão e ação 1998. In *Conferência mundial sobre educação superior*. Paris, 9 de outubro de 1998. Disponível, na íntegra, em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Direito-a-Educa%C3%A7%C3%A3o/declaracao-mundial-sobre-educacao-superior-no-seculo-xxi-visao-e-acao.html>

O CALEIDOSCÓPIO BEIRÃO. ENSAIO SOBRE A IDENTIDADE CULTURAL DA BEIRA INTERIOR

Gabriel Magalhães

Universidade da Beira Interior

As funções de diretor do curso de Ciências da Cultura, uma licenciatura que nasceu e se tem desenvolvido em profundo diálogo com o seu enquadramento regional, funções essas exercidas entre 2015 e 2017, obrigaram o autor destas linhas a refletir sobre a existência ou não de uma realidade cultural a que pudéssemos chamar “Beira Interior”. De facto, a questão é a seguinte: onde estamos quando estamos aqui? E este “aqui” poderá ser Belmonte, Castelo Branco, a Covilhã, o Fundão, a Guarda ou Sabugal, por exemplo. Em suma, por outras palavras: existe, culturalmente, uma região com fronteiras que se possam desenhar e a fotografia espiritual de uma identidade?

Para começar a responder a esta pergunta, citaremos um episódio narrado pelo historiador Fernão Lopes: durante a revolução de 1383-85, num momento em que já se dera a batalha dos Atoleiros e se passara o drama do cerco de Lisboa, as tropas castelhanas entraram pela Beira dentro, sem qualquer resistência por parte dos fidalgos da região. Motivo desta bélica falta de comparação? Os desentendimentos entre a nobreza da zona, quezílias que impediam a organização eficaz da resistência perante as tropas invasoras.

Encontrando-se em Guimarães, longe do cenário em que isto acontecia, D. João I, diante desta situação, exclama a sua surpresa, transcrita por Fernão Lopes (1990, 2, p. 44):

Maravilhado sou de Gonçalo Vasques e de Martim Vasques e daqueles fidalgos da Beira que lá estão andarem assim os inimigos perante eles como por sua casa, fazendo tanto estrago como dizem que fazem, e não lhe porem a praça e deixarem-nos assim roubar e ir a seu salvo.

Isto é, o fundador da dinastia de Avis surpreendia-se com o facto de a aristocracia da Beira não fazer frente (“porem a praça”) aos castelhanos, deixando-os andar à vontade (“como por sua casa”). Por trás disto, havia, com efeito, como explicação do estranho facto, profundas rivalidades entre a aristocracia da zona.

É curioso: passados tantos séculos, ainda hoje se sente esta divisão no nosso espaço regional. Somos um território de vilas e cidades e, na maioria dos casos, nos perfis destas localidades ainda palpitam as ameias dos velhos castelos. E, quando não há castelo, há casas senhoriais: outro poiso da fidalguia local. Cada uma destas terras tem a sua vida própria, os seus interesses – a sua personalidade. E a partir de fios tão diversos torna-se muito complicado tecer uma rede. Neste sentido, a região da Beira Interior desenha uma tapeçaria impossível, feita e desfeita, como a de Penélope, pelas astúcias de interesses locais, que ora aproximam, ora distanciam as localidades.

Por isso, se alguém nos diz que é natural da Beira Interior, ou doutro nome genérico que este espaço possa ter, pouco ficamos a saber. Mas, se acrescentar que é da Guarda, de Belmonte, da Covilhã ou do Fundão, o seu retrato começa a definir-se. Porque cada um destes lugares conserva, ciosamente, o seu espírito próprio: a sua individualidade. É como se nestes nomes ainda vivessem, em formas novas, os seus velhos fidalgos: castelões transfigurados muitas vezes em autarcas ou figuras de referência – sempre bem conscientes das necessidades do seu burgo, mas, com frequência, incapazes de terem uma visão mais ampla, mais abrangente. O horizonte reduz-se, bastantes vezes, àquilo que se vê da torre de menagem local.

Isto que dizemos no que respeita aos responsáveis não seria assim se as pessoas, o cidadão comum, não seguissem um padrão equivalente. Com efeito, as vidas entranham-se na própria vila, ficam como que hipnotizadas pelo lugar que lhes coube – e é com alguma dificuldade que se viaja para as outras localidades de uma teia que, deste modo, nunca chegará a ser a tal tapeçaria ideal. Não são assim tantos os que praticam uma transumância constante dos eventos dos outros lugares: algo que seria essencial para a criação de um sentimento regional.

De resto, este fechamento da própria vida, este descer das persianas da nossa biografia para não ver o mundo todo que nos envolve revela-se particularmente bem nos ambientes que se refletem na escrita de António Alçada Baptista e, em particular, nessa maravilhosa novela que é *Tia Suzana, Meu Amor*. O narrador, apertado numa vida estreita em forma de sombrio corredor, encontra o alívio de outras paisagens para o seu coração na tia Suzana (Baptista, 2001, p. 12):

A minha tia Suzana era um pequeno oásis no meio da desolação daquele deserto sem sol. Sim, era um deserto sem sol e sem areia porque tudo estava sempre cheio de nuvens, a chuva deixava ficar a humidade no tempo e a minha memória, na sua autoflagelação, só me fazia recordar coisas passadas no Inverno.

Portanto, fecham-se as cidades, “desertificam-se” espiritualmente, e as pessoas ficam também fechadas, desertificadas. Não todas, obviamente, mas existe, em cada cidade, um certo magnetismo de vazios e de solidões que nos atrai, nos hipnotiza.

De resto, este fracasso da unidade, ou até de uma real cumplicidade, tem, também, não o neguemos, uma paradoxal beleza. Porque a alma específica de cada terra nos fascina quando dela nos aproximamos e começamos a conhecê-la. A Guarda flutua no seu ar fresco, como que numa nuvem de pedra, com as testas das casas mesmo ao pé do céu. A sua célebre coleção de efes distingue-a das letras das outras cidades. Estranha urbe esta, em que os ricos, por vezes muito ricos mesmo, se vestem humildemente, como se

fossem os empregados das suas fortunas. Esta Guarda em que as pessoas, bem simpáticas, assumem, porém, uma reserva cautelosa.

A Covilhã é ambição e delírio de futuros: uma cidade que se dividiu, nos tempos da sua vida industrial, entre os que esmagavam e os que eram esmagados – e ainda hoje se sente, no trato humano, o velho jogo destas tensões. Funciona, pois, a Covilhã como uma constante partida de póquer que se reflete no urbanismo da cidade, urbanismo esse que foi, também ele, sendo jogado aos dados pelos covilhanenses. De todos estes solavancos resultou uma cidade constantemente desfigurada, de tanto desejar o porvir. A obra atrevida, original do escritor Manuel da Silva Ramos conta-nos muito bem algumas destas feridas e suas cicatrizes, por exemplo num texto como *Pai, Levanta-te, Vem Fazer-me um Fato de Canela!* (2013). Porque a Covilhã é uma cidade desgarrada pelo próprio sucesso. E o dinamismo vertiginoso da bela escrita de João Morgado, e da fábrica da sua obra, onde cintilam livros como *Diário dos Infiéis* (2010), são sinais claros de que o autor é filho desta cidade.

O Fundão, por seu lado, funciona como uma galante mistura de cerejas, alguma minuciosa indústria e distinção cultural. Trata-se de uma cidade que soube hastear muito bem todas as suas bandeiras, entre elas os estandartes de Eugénio de Andrade e Albano Martins, poetas naturais do concelho. Se tivéssemos de lhe dar uma letra, seria o dê de doçura, diplomacia e, de novo, de distinção. Em cada rua fundanense reinam sossegos de chá inglês tomado às cinco em ponto da tarde. E todos estes quietos vagares se projetam muito bem no espelho comovido, ternurento da prosa de ficção do jornalista e escritor Fernando Paulouro Neves (2003).

Quanto à vila de Belmonte, representa o mais enigmático e mágico lugar da rede do interior beirão. Debaixo das suas pedras, se as levantarmos, saem fadas, navegadores, rabis e índios brasileiros, bem como esse OVNI da história que é a torre de *Centum Cellas*. Belmonte constitui uma magnífica coleção de silêncios, acentuada pelas muralhas do seu belíssimo castelo.

Quanto a Castelo Branco, estamos perante uma cidade toucada de Alentejo, embora não lhe pertença, e arejada de ventos espanhóis, que para ela são

um bom casamento. A urbe albicastrense, que é a capital de distrito, sente-se, para quem a vê com a Gardunha pelo meio, como um satélite. Uma lua do que vamos sendo. Obtêm-se lá alguns burocráticos salvo-condutos, e a bela, culta, elegante poesia de António Salvado também chega de Castelo Branco, em pacotinhos atados com fio do norte. Entre os livros deste vate (Salvado é um dos poucos poetas nacionais que, hoje em dia, poderemos designar por este culto sinónimo), contam-se obras preciosas, como é o caso de *Auras do Egeu e de Todos os Mares* (2011).

E este é momento de o próprio autor deste texto fazer o seu *mea culpa*: porque também ele se agasalhou na sua cidade, e há vilas como Sabugal, Penamacor e outras, pelas quais passou, mas cuja alma ainda não conhece bem.

Entretanto, entre todos estes polos urbanos, cada um com o seu nariz levantado na paisagem, existe uma poalha de aldeias que adormeceram e não se tornaram também castelos contemporâneos. Nelas, pelo contrário, impõe-se uma lógica de ruínas progressivas, metamorfoses para trás no tempo, enquanto as cidades principais iam sofrendo transformações para a frente, no futuro. Funcionam como múmias habitacionais, que por vezes se expõem nessa bela vitrine que são as Aldeias Históricas de Portugal. Maravilhoso projeto cultural este, que deu uma vida nova a terras que eram já apenas espectros no horizonte. Vendo estes fantasmas, percebe-se que cada uma das cidades subsistentes teve e tem de velar muito bem por si porque, no interior de cada uma delas, existe a possibilidade de que as ruínas acabem por vencer. Ninguém está livre de ser coberto pelas tempestades de areia dos desertos que pairam na nossa região.

Feita de cidades que vivem no permanente jogo da própria sobrevivência, este espaço tem uma geometria altamente variável, consoante as partidas que decorrem no tabuleiro do presente. Assim, um covilhanense, em termos católicos, ajoelha na Sé da Guarda, mas a vassalagem que presta à administração tende a acontecer em Castelo Branco. As próprias Aldeias Históricas, de que agora mesmo falámos, desenharam uma constelação que

difere bastante da Ursa Maior administrativa e da Ursa Menor episcopal. Por vezes, surgem iniciativas que redesenham o mapa, com a criação recente de uma rede de Bibliotecas, chamada, em sigla, RIBBSE, que veio traçar a sua própria cartografia.

Somos, pois, uma região sem uma capital que nos centre. Na realidade, a nossa capital é Lisboa. Isto pode parecer uma evidência, mas há coisas não tão evidentes que nesta evidência se contêm: Lisboa atrai poderosamente os beirões do interior. Para resolverem os problemas desta terra, costumam atirar-se à capital, mandar no país todo e, já agora, fazer uns jeitos burocráticos ao berço natal. Esta veia para a política do beirão “ambicioso de poder e mando” anotou-a Miguel Torga no seu *Portugal* (1993, pp. 75-76). Muitos destas bandas dão o salto do poleiro local para o trono nacional, sem que, nesta história, haja uma sede intermédia regional. A atração por Lisboa, o modo como este espaço se dessangra nessa direção, constitui uma das razões da impossibilidade de uma área coerentemente definida. Porque todos os verdadeiros espaços regionais apontam o míssil de uma cidade alternativa à capital do país em que se integram.

Poderia, porventura, dizer-se que a Serra da Estrela nos daria o centro que não temos. Ela constitui a enorme Torre de Menagem geológica deste espaço. Contudo, as montanhas, mais do que unir, desunem. Criam muros, fronteiras – e multiplicam à sua volta a diversidade dos humanos mundos. Acontece isso, por exemplo, com os Pirenéus, cujos recôncavos potenciaram as variedades culturais: a Navarra, Aragão, Andorra, a Catalunha. E os próprios Alpes se transformaram numa complicada encruzilhada de países, cheia de costuras fronteiriças.

Aproveitamos aqui para fazer uma anotação algo lateral: não deixa de ser curioso constatar que a Covilhã, com a voracidade que lhe é própria, se apoderou da Serra da Estrela. De facto, chama-se a si mesma “cidade-neve”, mas o mesmo poderia fazer Gouveia, por exemplo. Em certo sentido, a urbe dos lanifícios usurpou esse gigante montanhoso, que pertence a muitos lugares – entre eles, por exemplo, Manteigas – e não apenas aos covilhanenses. A

intimidade entre a Covilhã e a Serra da Estrela constitui uma magnífica jogada de promoção turística, um mito cultural extremamente bem gerado e, posteriormente, alimentado com cuidado e constância. O próprio romance de Ferreira da Castro, *A Lã e a Neve* (1976), para isso contribuiu.

Na verdade, a Serra da Estrela, a partir desta narrativa, passou a estar indissociavelmente ligada, no nosso imaginário cultural, à Covilhã. Contudo, o “monstro de xisto e de granito” (Castro, 1976, p. 63) poderia ser visto a partir da sua vertente ocidental: a de Gouveia. Recordemos o início de *Cântico Final*, um dos romances de Vergílio Ferreira, nascido precisamente em Melo, concelho de Gouveia:

Por uma manhã breve de Dezembro, um homem subia de automóvel uma estrada de montanha. Manhã fina, linear. O homem parou um pouco, enquanto o motor arrefecia, e olhou em volta, fatigado. Aqui estou. Regressado de tudo. Pelo vale extenso até a um limite de neblina, viam-se aqui e além indícios brancos de aldeias, brilhando ao sol. Que dia é hoje? Pelos campos perpassava uma alegria estranha, talvez do sol e daquele fundo silêncio a toda a volta, sem uma voz repentina das que sobem e vibram nas manhãs de trabalho. E de súbito lembrou-se: para o fundo do vale, ouviu o dobre dos sinos do Freixo. Manhã de domingo, manhã de infância, sinos de outrora. Correntes misteriosas de vento traziam as suas vozes, enchiam delas o espaço, diluíam-nas em distância. Outras vozes atiravam-nas contra a massa da montanha, traziam-lhes o eco de longe, e todo o ar estremecia de memória. Vozes de sinos antigos, vozes do tempo, súbito alarme de que fascinação?

O autor de *Para Sempre* propõe um outro olhar dirigido para este espaço: um olhar marcado pelo lirismo metafísico. Portanto, a Serra, até literariamente, dá origem a diversidades: na sua vertente oriental, inspirou o neorrealismo, a escrita sociológica de Ferreira de Castro; na vertente ocidental, pelo contrário, originou o lirismo metafísico, existencialista de Vergílio Ferreira.

Não é só, pois – e retomando o fio da nossa exposição –, por causa da tradição de cada cidade se fechar no seu cerro que a Beira Interior possui uma

lógica de divisões, de compartimentações: a montanha também contribui para isso. Quando, desde a Covilhã, se vai a Gouveia, aquele dar a volta à Serra pela A23 e pela A25, em certos dias mais cansados, sabe quase a dar a volta ao mundo. E esta separação gerada pela Estrela é ecoada também pela Gardunha: outra costura na paisagem – e é talvez por isso que, quando se passam os túneis dessa Serra, se tem a impressão de deslizar para outro planeta, que começa a ser, mas ainda não é, o Alentejo. Vemos assim que a noção de Beira Interior, negada pela tradição histórica, onde o que encontramos é uma rede algo conflituosa de aldeias e burgos, é também recusada, posta em causa pela própria geografia.

Além da história e da geografia, esse conceito cheio de boa vontade que é a Beira Interior tem ainda um terceiro inimigo – o estrangeiro. Com efeito, quem cá vive assiste, no Verão, ao regresso dos navegadores que partiram destas praias sem mar (por vezes, puros desertos existenciais) rumo às cidades da França, do Luxemburgo, da Bélgica, da Suíça: novas Índias que inventaram para si. Boa parte do que poderíamos ter sido foi empurrado pela necessidade para estas outras pátrias. E esse esvaziamento dirigido para o exterior do país é paralelo ao que provoca a cidade de Lisboa.

Tendo em conta todas estas condicionantes, viver e trabalhar na Beira Interior constitui uma arte de paciências cujo objetivo é a sobrevivência. No entanto, detetados os infernos, contemos os paraísos, que são bastantes – e que nos dão o espelho mais consolador para a nossa identidade. A beleza da paisagem, a quietude dos dias, a sensação de segurança. Eu não falaria de “qualidade de vida” – porque faltam os grandes museus, a possibilidade de ver certos filmes, certos espetáculos, e muitas outras coisas. Mas, sem dúvida, este espaço agasalha suavemente o nosso corpo, embora, se nos fixarmos demasiado nele, possa porventura ir esvaziando a nossa alma.

Portanto, não existe, na realidade, uma coerente Beira Interior, mas há, pelo menos, três coisas que se poderiam fazer para melhorar o percurso destas terras. A primeira passa por uma política de Estado que as valorize efetivamente, e não apenas de palavra, em gestos cíclicos de simpatia, que poucas

consequências práticas têm. Isto é, a política para o interior só vai funcionar quando surgir como uma parte de uma política nacional ampla mais coerente. É evidente que o país teria muito a ganhar em reequilibrar a sua distribuição populacional e o seu dinamismo. Isso equivaleria a redesenhar-se a si próprio e a corrigir o velho erro dos Descobrimentos, apontado, em 1871, por Antero de Quental (1982, pp. 285-292). Seria um voltar à nossa verdade. E esta política para o interior funcionaria enfim – porque seria uma política para todo o país.

Existe, ainda, uma segunda ideia importante: a revitalização desta zona não deve passar só por investimentos do Estado, nem sequer por essas simbólicas deslocações, ou realocações, dos órgãos de soberania. Era vital que se dessem benefícios às empresas e aos trabalhadores independentes. O dinamismo do Estado, sempre algo sonâmbulo, não chega para preencher estes espaços. Esta deveria ser uma zona onde fosse mais fácil, pelos incentivos fiscais, criar uma atividade, desenvolver um negócio. Medida esta que exigiria uma enorme coragem política, mas que realmente mudaria o destino desta área, evitando sobretudo a desertificação humana.

Voltemos, no fim deste ensaio, a Fernão Lopes. Na verdade, no início deste estudo, não se contou a história toda dos fidalgos desavindos. Com efeito, aqueles caprichosos nobres da Beira que não se entendiam – lá acabaram por chegar a acordo. Juntaram as suas forças. Em vez de palha espalhada pela paisagem, tornaram-se um firme feixe. E o resultado foi a vitória de Trancoso (Lopes, 1990, 2, pp. 45-49). Aquelas hostes castelhanas que tinham entrado pelo país dentro “como por sua casa” acabaram por encontrar pela frente um exército inimigo forte, solidário, bem organizado. E a vitória trancosense foi decisiva para o evoluir da guerra.

O que nos mostra isto? Que, enquanto não houver uma reconfiguração do país – sendo difícil que alguém tenha a coragem política de a fazer –, não devemos cruzar os braços, morrendo muito devagar a nossa morte. Com efeito, existem coisas que podem ser feitas: muitas sinergias passíveis de ser criadas. É sempre possível vencer a batalha de Trancoso, seja quando

for que ela tenha lugar. Por conseguinte, tratando-se de um percurso difícil de cumprir, uma realidade essencialmente problemática, a Beira Interior não está condenada. E o curso de Ciências da Cultura da UBI representa uma peça mais do puzzle com horizontes de futuro que por cá podemos construir.

Referências Bibliográficas:

- Baptista, A. A. (2001). *Tia Suzana, Meu Amor*. (10ª ed.). Lisboa: Presença. [1989]
- Castro, J. M. F. de (1976). *A Lã e a Neve*. (12ª ed.). Lisboa: Guimarães Editores. [1947]
- Ferreira, V. (s. d.). *Cântico Final*. (s. l.): Portugália. [1959]
- Lopes, F. (1990). *Crónica de D. João I*. (M. Lopes de Almeida e A. de Magalhães Basto, eds.). (Vols. 1-2). S. l.: Civilização. [século XV]
- Morgado, J. (2010). *Diário dos Infiéis*. Lisboa: Oficina do Livro.
- Neves, F. P. (2003). *Os Fantasmas Não Fazem a Barba*. Lisboa: Cuidado com o Cão.
- Quental, A. de (1982). *Prosas Sócio-Políticas*. (Joel Serrão, ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Ramos, M. da S. (2013). *Pai, Levanta-te, Vem Fazer-me um Fato de Canela*. (s. l.): A23 Edições.
- Salvado, A. (2011). *Auras do Egeu e de Todos os Mares*. Lisboa: Fólio Exemplar.
- Torga, M. (1993). *Portugal*. (6ª ed.). Coimbra: Edição do Autor. [1950]

COLÓQUIO “CULTURA(S): PERCURSOS, DEFINIÇÕES, DESAFIOS”

João Morgado

Escritor

“Existe ou não uma identidade cultural própria na Beira Interior?”

Confesso que a primeira reação foi fazer a pergunta aos meus amigos, de Castelo Branco até à Guarda. Devo confessar que ficaram perplexos sem saber bem o que responder. O que nos leva a depreender que não há uma resposta óbvia.

Levantam-se desde logo dúvidas existenciais:

O que é ser Beirão? E ser Beirão é... ser de onde?

da Beira Baixa? da Beira Alta? da Cova da Beira? da Beira Interior? da Beira Interior Norte? da Beira Interior Sul?

A administração do território evoluiu ao longo dos tempos:

- Nos primórdios tivemos as Comarcas;
- No Séc. XVII - As Províncias;
- No Séc. XIX - As prefeituras;
- E mais tarde os Distritos;
- No Séc. XX repusemos a Províncias;
- Em 1969, na sequência do III Plano de Fomento Nacional, criamos as Regiões e Sub-regiões de Planeamento;
- Em 1986, no âmbito da União Europeia, Portugal criou as unidades territoriais para fins estatísticos - as NUTS;
- Agora recentemente, as Comunidades interurbanas.

Estas divisões podem ser quantificadas estatisticamente: território; população; empresas; rendimentos... o que necessário for, pois como sabem, uma simples folha de Excel faz maravilhas com os números!

Mas como disse por graça o economista americano, Aaron Levenstein, “a estatística é como um biquíni. O que mostra é sugestivo, mas o que esconde é essencial”.

Talvez estas divisões nos digam muito em termos políticos, estatísticos, económicos. Talvez tenham sido importantes instrumentos de gestão administrativa. Mas, na verdade, pouco nos dizem o que somos culturalmente enquanto povo.

Assim, com todas estas divisões já nos uniram à Extremadura, já nos ligaram a Coimbra, já nos esticaram até ao Douro, já nos abandonaram como um pequeno distrito, já nos casaram com outro pequeno distrito, já nos retalharam em NUTS e comunidades. Ou seja – e perdoem a brincadeira – parecemos uma senhora da má-vida que um dia vai com uns e no outro dia é empurrada para os braços de outros.

Ou numa versão mais católica: parece a história da menina órfã que é acomodada aqui ou além com boa-vontade e espírito cristão, mas a quem todos fazem questão de sublinhar que não pertence à família...

Pegando numa palavra que meu avô usava, o “tornadouro” – que era onde se mudava o sentido das águas quando se regava o campo –, esta região era no mapa de Amorim Girão, em 1933, o tornadouro entre a Beira Transmontana e a Beira Alentejana. Ou seja, um território mal definido, na transição do rochoso para a planície.

Ora, sabemos que a paisagem e a linha do horizonte marcam o pensamento do homem, e este é a essência da sua cultura. Mas o que se vislumbra em Castelo Branco não é o mesmo da Guarda, nem é o mesmo de Seia... então como esperar um pensamento similar? Uma atitude, um comportamento, uma cultura comum?

A Beira Interior é uma divisão política, mas dificilmente será uma divisão com caracterização cultural própria. Porque essa não se impõe por decreto, sedimenta-se ao longo de gerações.

O que é uma identidade cultural? Não sou um académico, tomarei para mim uma definição simples. Uma identidade cultural é um território definido, com um conjunto de valores intrínsecos, denominadores comuns que nos identificam, nos personalizam e, sobretudo, nos distinguem dos demais.

Pergunto: há um denominador comum entre um albicastrense e um egita-niense? E poderá um covilhanense rever-se nesse denominador? Em *grosso modo*, creio que não.

E pergunto: o que temos que, verdadeiramente, nos diferencie das outras regiões?

A imagem do Beirão está cimentada numa certa ruralidade e na sua etnografia. Um povo católico, conservador, cuja cultura foi influenciada por séculos de superação e adversidades. A geografia e uma história marcada por tempos árduos de fome, de guerra, de emigração, de desertificação, transformaram a cultura beirã num quadro de luta constante contra o destino agreste, com o suor do rosto e a honestidade da sua palavra.

Mas esta é uma imagem idêntica a quase todas as regiões do interior. Não nos distingue.

E mesmo assim, este é um álbum de fotografias a preto e branco que já não nos representa.

Esta já não é a Beira de hoje. A Beira de hoje está rasgada por autoestradas, por comunicações, por indústrias, pelo ensino superior. Já não somos essa Beira rural, católica, fechada, sofrida... até um certo linguajar regionalista desapareceu.

Então, o que nos caracteriza ainda?

Um político local dizia-me que o único que temos hoje em comum é uma certa “cultura da implosão e de guerras intestinas”.

Meio a rir meio a sério, não deixa de mexer numa certa ferida da nossa maneira de ser e estar. Aliás, essa rivalidade interna pode explicar o reforço das identidades locais e a anulação de uma personalidade regional convicta e forte.

Há hoje uma identidade da Covilhã, do Fundão, de Belmonte, da Sertã, de Almeida... mas poderemos falar verdadeiramente de uma identidade marcante da Beira Interior?

Pela minha parte, dizer que não, pode parecer uma heresia, não me atrevo a tanto, mas estará certamente pouco explícita. Entendo que há uma forte cultura na região, mas haverá uma cultura beirã, sedimentada, que nos distingua claramente?

Disse Vergílio Ferreira (2013, p. 69): “Disseste ou escreveste milhões ou muitos milhares de palavras. E deve haver nessa nebulosa uma estrela que seja a tua. Mas não a saberás nunca.”

E digo eu: Talvez haja uma identidade cultural nessa nebulosa da nossa diversidade e não o saberemos ... de tão difusa que está.

Vejamos:

Já vivi em Lisboa e no Porto.

Se me perguntavam se era eu Beirão? Eu, claro, dizia que sim. Uma daquelas afirmações de pertença, que se assumem com orgulho. “Sou Beirão”

Mas, na verdade, para além de uma orientação geográfica sobre as minhas origens, não creio que esta asserção lhes trouxesse outra qualquer informação relevante – a tal identidade que não é visível. Já quando alguém nos diz ser Alentejano, Algarvio ou Transmontano passa-nos um quadro de referências que vai muito além da geografia.

Ajustamos essa pessoa

- a uma paisagem,
- a uma gastronomia,
- a um estilo musical,
- a um sotaque,
- a um contexto social...

Até mesmo as anedotas, só são entendidas tendo por base um quadro mental que temos do espaço e das suas gentes. Há, portanto, uma identidade cultural dessas regiões que é claramente perceptível. E não falo de modelos académicos, mas sim de menções de reconhecimento simples, popular.

Acontece que, quando eu dizia que era Beirão, nunca entendi que isso suscitasse grande conversa, a não ser de pessoas que aqui tinham raízes ou amigos. Uma ligação mais pessoal que cultural, portanto.

E mesmo quando acontece juntarem-se dois Beirões, não é propriamente um encontro de irmãos. Fazem logo questão de separar as coisas.

“Tu de onde és? Eu sou daqui. Eu sou d’álem.”

Fica cada um a defender a sua terra, o seu quinhão, como dois vizinhos a discutir o muro de partilha das quintas.

Caros amigos, por vezes temos de olhar para nós com os olhos dos outros. Quando trabalhei em Lisboa tinha uma equipa de vendas onde se juntava uma alentejana, um madeirense e um algarvio.

- Eu era o Serrano. Não o Beirão.

Quando trabalhei no Porto. Eu dizia:

“Este fim-de-semana vou lá abaixo à Covilhã”

E eles corrigiam-me: “não, você vai lá acima, que a serra é mais alta!”

Ou seja, a serra era a referência.

Ainda hoje, quando vou a Lisboa, os meus amigos dizem por graça “que o lobo da serra desceu à cidade”.

Ora, o que nos dizem estas histórias?

É que fora desta região, nunca me identificaram como Beirão, mas sempre me tomaram como serrano.

E mesmo dentro desta região, da dita Beira Interior, aconteceu o mesmo. Quando trabalhei em Castelo Branco eu tratava os meus amigos por *ro-lheiros* – remetendo-os para a cortiça, para a planície, dizendo que eram norte-alentejanos. Eles tratavam-me por *lãzudo*, remetendo para a pastorícia, para a serra. Uma vez mais a separação dentro da mesma região.

Nestas histórias, o denominador comum é sempre a serra. Isso remete-nos para uma marca, essa sim, reconhecida, a Serra de Estrela. Há todo um quadro de referências identitárias:

- O lugar mais alto de Portugal continental
- A montanha
- O granito
- A neve
- O pastor
- O burel
- O cão da serra
- O queijo da Serra
- A carqueja
- O zimbros
- O cabrito
- O turismo
- A própria literatura

Este são pontos-chave facilmente identificáveis por todos os que nos observam, e perfeitamente assimilados por quem cá vive.

Há assim mais afinidades entre as povoações e gentes que vivem na corda da serra, do que os que vivem no eixo Castelo Branco-Covilhã-Guarda. Grosso modo, este eixo resume-se a coordenadas do GPS, já a encosta da Estrela constitui um elo cultural – incorpora uma verdadeira e forte identidade. A montanha surge não como fator de separação mas, pelo contrário, como agregador de uma cultura própria.

Mia Couto escreveu (2000, capítulo V):

“Eu quero a paz de pertencer a um só lugar, eu quero a tranquilidade de não dividir memórias.”

Ao contrário da Beira – seja qual for a sua configuração geográfica –, a Serra de Estrela é para muitos um lugar de pertença, onde não se dividem memórias com ninguém. É o lugar onde as raízes culturais mais se consolidaram e sobreviveram ao desgaste da modernidade que tende a uniformizar tudo, a globalizar tudo.

É um caso a debater, mas... *a nódoa no peito de nos encostarmos ao cajado* pode ser a referência forte da nossa cultura, a nossa marca identitária mais importante.

Referências Bibliográficas:

COUTO, M. (2000). *A Varanda de Frangipani*. Lisboa: Caminho.
FERREIRA, V. (2013). *Pensar*. Lisboa: Quetzal.

A BEIRA INTERIOR REAL E A BEIRA INTERIOR SONHADA

Nuno Francisco

Universidade da Beira Interior

Como nos definirmos para além das fronteiras que traçam os mapas? Como definir estas Beiras de tantos nomes? A Beira Alta, a Beira Baixa, a Beira Serra, a Beira transmontana; geografias de tantos nomes que desde a fronteira se estendem entre o Douro e o Tejo, lugares de resguardo, lugares de fronteira, linhas avançadas de defesa do território, guardiãs de parte da fronteira terrestre que nos une à Europa e de onde tantas ameaças e oportunidades assomaram.

Esta Beira, sempre à beira de algo ou de alguém, ou como o dicionário nos tenta esclarecer: *A pouca distância de; Muito próximo de; Na extremidade ou na margem de; Na iminência de; Perto de...*

Sempre fomos um torrão de geometria e designação variáveis, e, por definição, sempre estivemos demasiado perto de algo, sempre estivemos em vias de... É aí que talvez nos encontremos novamente.

Mas estar *perto de* nunca foi sinónimo de *chegar efetivamente a*.

É, talvez, por aqui, que devamos olhar para esta região que se chama de Interior, esta Beira Interior, esta entidade não formal, não formalizada, que nos habituamos a reconhecer comumente como a soma dos distritos de Castelo Branco e da Guarda: cerca de vintena e meia de concelhos arrumados à beira das fronteiras das amea-

ças e das oportunidades que ajudam a guardar há vários séculos. É nestas contrastadas paisagens que vivem pouco mais de 350 mil pessoas. Hoje.

Esta Iminência de algo... que o termo à *Beira de...* implica levar-nos mais longe do que uma mera visão administrativa sobre o território, saber onde começam e acabam as fronteiras.

O problema não é, como nunca foi, onde começam as fronteiras administrativas que fazem de nós beirões, ainda para mais num país sem vincadas ambições regionalistas. E esta iminência muito facilmente se pode converter numa premência, uma necessidade da qual urge, em primeiro, tomar-se consciência e, depois, convertê-la em ação. E nesta Beira Interior há fronteiras, sim, mas não são tanto as fronteiras visíveis que se identificam muito facilmente nos mapas, mas são, sobretudo, as fronteiras intangíveis que nos unem: aquelas que são forjadas na memória e na ausência. Estas são as verdadeiras fronteiras que não habitam nos mapas, mas que habitam em nós, na partilha de uma mesma condição.

Esta é a nossa união, a Beira forjada na mesma travessia dos tempos, partilhando as mesmas conquistas, resistências, adversidades, e, até, os mesmos silêncios e lamentos sobre as inúmeras faces da lonjura, sejam elas as daqueles que tiveram que partir por motivos de escassez económica, alimentando constantes fluxos migratórios, sejam aquelas que formalmente nos colocam, também fruto dessa constante delapidação demográfica, demasiado longe da vista e do coração de quem tem responsabilidades acrescidas pela harmonia de um território que se vai esvaindo de gente e de oportunidades. É esta a Beira Interior das aldeias onde se esperava ansiosamente por uma carta ou por um telefonema com novas vindas do outro lado dos Pireneus, esta Beira refém da saudade de quem teve que partir para demasiado longe, raramente por espírito de aventura, quase sempre fruto da necessidade.

Não se trata de mais um lugar comum sobre como a união faz a força, mas a de tomarmos a consciência de que a realidade só se poderá alterar por quem a sente e a vive no quotidiano. É essa realidade partilhada por muitos que sustenta a força de uma união.

O mais poderoso dos indutores de uma consciência regional comum é termos um quotidiano que é efetivamente partilhado e sentido, não em dias contados, mas em experiências partilhadas em todas e na amplitude de todas as suas causas e efeitos: o das escolas que encerram por falta de crianças, a dos amigos e familiares que emigraram porque a dinâmica económica é demasiado incipiente para encararem outra alternativa. É o vaguear por aldeias e vilas semidesertas e apercebermo-nos de que o silêncio vem conquistando um espaço que já foi o nosso. É olhar para os últimos dados do Instituto Nacional de Estatística e constatar que são municípios desta Beira Interior a alimentar o fundo da tabela do índice de envelhecimento nacional, como são os casos de Almeida, Oleiros e Penamacor. É nesta partilha que nasce a perceção de causa comum, de uma região – toda ela – a braços com as suas circunstâncias que pouco diferem de concelho para concelho. Do Douro ao Tejo.

Não se trata, naturalmente, de invocar ou desejar uma qualquer forma de saudosismo de tempos pretéritos, do culto de um modo de vida ou de contextos económicos de subsistência do passado e cujos resultados todos conhecemos.

Não se trata, igualmente, do desejo da chegada de uma figura ou a excecional ocorrência de uma situação salvífica que resolva os nossos problemas e extinga as nossas angústias, apesar de tantas vezes a tentação seja a de projetar no longe e no difuso a esperança de uma solução permanentemente adiada.

No livro *A Nova Teoria do Sebastianismo*, o ensaísta Miguel Real confronta-nos precisamente com estes profundos complexos e, até, desejos de que alguém ou algo resolva os problemas por nós.

Um face a face com aquilo a que Eduardo Lourenço apelidou, n' *O Labirinto da Saudade*, de o “máximo de existência irrealista” de Portugal – o sebastianismo; um derivado de um eterno retorno a uma realidade real ou imaginada, a perene ânsia pela chegada de uma entidade exterior à realidade vigente que nos reconduza pelo caminho da prosperidade e da glória perdidas.

Este sebastianismo é descendente direto de uma incapacidade de mudar um destino incompreensivelmente adverso, alimentando uma ânsia de um retorno improvável. Vale a pena citar Miguel Real neste ponto. Hoje, ser sebastianista não é o permanente aguardar pelo regresso de D. Sebastião numa qualquer manhã de nevoeiro, “como o Messias regenerador da sociedade portuguesa”. Agora, o sebastianismo revela-se, na “plena consciência de que em Portugal só se atinge um patamar próspero de vida se algo (uma instituição) ou alguém dotado de elemento carismático nos prestar um auxílio que nos retire, por meios extraordinários, do embrutecimento e empobrecimento da vida quotidiana” (Miguel Real, *Nova Teoria do Sebastianismo*, Lisboa, D. Quixote, 2014, pp. 14 e 15).

Ora, creio que já todos chegámos, ou chegaremos em breve, à conclusão de que parte substancial das soluções para os problemas de um país, neste caso, ou de uma região, terá sempre como ponto de partida uma convergência comum de interesses e de objetivos. De resto, a realidade vai tratando de nos elucidar sobre isso.

Mas como definir, então, uma região? Pela coerência espacial, pela imponência das montanhas que abraça ou pela vastidão das planícies que se rasgam rumo ao horizonte? Pela coerência cultural, forjada nos usos e costumes que trespassaram gerações e firmaram um cunho identitário próprio? Uma Identidade é forjada inevitavelmente pelos contextos sociais e económicos. Desde os tempos da Beira como uma das linhas de defesa do território, esta Beira agrícola, erguida nos campos e no suor dos dias, na sobrevivência ganha na enxada que revolve a terra, a sobrevivência garantida nas galerias das Minas das Panasqueira ou até numa sobrevivência mais intangível dos que não partiram, resistindo e prosseguindo nestes lugares da ausência, de onde tantos milhares foram impelidos a partir porque o limiar da felicidade e da abundância raramente coincidiram com o limiar destas e de outras fronteiras da Beira.

É nesta Beira a perder população, esta Beira que é uma das regiões mais envelhecidas do país, onde, como já escrevi – tal como outras ideias que aqui

já referi – nas páginas do Jornal do Fundão, “o despovoamento é matriz, fantasma persistente e futuro ameaçador da nossa vivência coletiva.”

Entre o Censos de 2001 e o Censos de 2011, a Beira Interior perdeu cerca de 30 mil habitantes, o que equivale ao varrimento do mapa de um concelho como o do Fundão, atualmente, o quarto mais populoso da Beira Interior. Nesse mesmo ano, apenas 11,7% dos cidadãos da Beira Interior tinham menos de 15 anos, enquanto os idosos (mais de 65 anos) representavam já cerca de 25,6%.

Esta deriva está longe de ser uma característica das típicas representações do Interior em definhamento, com imagens que já são ícones instituídos do tratamento mediático destas realidades: aldeias erigidas em ruas vazias, idosas vestidas de negro sentadas num banco ou na soleira da porta, os relatos de outros tempos de escolas cheias, de ruas vibrantes de juventude. Se estas imagens e relatos não deixam de ser exatos, traduzindo uma complexa, profunda e progressiva alteração das dinâmicas sociais nestas geografias rurais, a realidade não se confina apenas a estes instantâneos.

As próprias vilas e cidades, que são as derradeiras barreiras da região a esse êxodo, ressentem-se da marcha deste poderoso exército que ameaça as perspetivas de médio e longo prazo. A baixa natalidade, incapaz de renovar as gerações, bem como os negativos saldos migratórios não estão confinados às geografias mais rurais e distantes das urbes. O número de encerramento de escolas do Primeiro Ciclo na região, o decrescente número de alunos nos vários ciclos de ensino, são sinais para se entender melhor a realidade em que nos situamos.

A regressão demográfica está a afetar e continuará a condicionar, se não se reverter a situação, a consolidação deste espaço regional, vedando-lhe trajetos de afirmação. Este profundo problema que congrega em si vários e díspares fatores continua a clamar por um amplo debate regional, que resulte na criação de estratégias comuns que visem estancar a hemorragia demográfica.

Não é fácil, naturalmente, encontrar antídotos imediatos para tão profunda condição. Mas a responsabilidade que cabe às atuais gerações – a nós –, é precisamente a de dar um inequívoco sinal de inconformismo. A questão demográfica, quer na sua vertente de natalidade, quer na dos saldos migratórios, está intimamente ligada ao nosso futuro e ao legado que deixaremos.

Então, o que nos define como região? Exatamente o mesmo que define cada um de nós e que nos molda a personalidade: a nossa memória, as nossas vivências, a capacidade de reação às contrariedades e a vontade de, a partir daí, continuar a projetar o futuro e deixar um legado.

O que hoje se sobrepõe a tudo o resto nesta Beira Interior é a questão da afirmação enquanto precioso fragmento territorial portador do património cultural que abraça. A Beira Interior como uma parte viva e dinâmica, querendo fazer parte de um todo e não assumindo o papel de mero repositório de memórias, lamentos ou silêncios. Prosseguir dinamicamente aquilo que Anthony Smith nos diz sobre a identidade coletiva, este “sentimento de continuidade”, esta “memória partilhada sobre acontecimentos e períodos anteriores da história da comunidade e as noções alimentadas por cada geração sobre o destino coletivo dessa unidade e a sua cultura” (Anthony D. Smith. *A Identidade Nacional*, Lisboa, Gradiva, 1997, pp 41 e 42).

O que esta Beira Interior tem hoje de real é uma coesão – ainda que não seja perfeitamente evidente para todos – que lhe é dada por este cariz de urgência, de enfrentar a ameaça dos fantasmas da ausência, do abandono e do esquecimento que povoam, em diferentes escalas, este contínuo territorial, de Vila de Rei até Vila Nova de Foz Côa. Terras do Interior, à Beira de um futuro que estará sempre ao nosso alcance, mas que requer, mais uma vez, renovados sacrifícios. O que faz de nós, nesta região, obrigatoriamente cúmplices numa demanda comum pela irradicação destes ameaçadores vultos e pela procura de soluções que garantam a sustentabilidade de um futuro que contrarie as pesadas tendências que comprometem a viabilidade do território, enfraquecendo a nossa própria memória e identidade.

A região a que chamamos Beira Interior está veiculada, quer se queira, quer não, a esta travessia comum, onde os trilhos da evidência são demasiadas vezes submersos na visão paroquial, em claro contraste com a realidade circundante, que não reconhece os limites das freguesias e dos concelhos. E aí não podemos esperar que outros resolvam um problema que numa primeira fase é exclusivamente nosso: a perceção de que este quotidiano partilhado só será viável através de uma idêntica partilha de esforços e pela ação conjunta.

Olhando para as fronteiras reais, a Beira foi uma das seis divisões – comarcas, depois províncias – em que se dividia, Portugal, até ao século XIX.

Na reforma administrativa de 1832, o território interior da Beira foi dividido em duas províncias, a Beira Alta e a Beira Baixa, tendo a parte litoral sido agrupada com a comarca do Porto, dando origem à província do Douro.

Em 1936, Portugal foi novamente dividido em províncias. A divisão implementada dividia o país em 13 “regiões naturais”, quatro das quais no território da antiga Beira: Beira Litoral, Beira Baixa, Beira Alta e Beira Transmontana. Foram criadas as províncias da Beira Litoral, Beira Baixa e Beira Alta, esta última englobando, também, a região natural da Beira Transmontana. A Beira Litoral incluiu Leiria e parte do seu distrito, que nunca haviam pertencido à antiga Beira.

Em 1998 estiveram efetivamente desenhadas as fronteiras da Beira Interior num mapa que foi submetido a votação no referendo sobre a regionalização. A 8 de novembro desse ano, os portugueses foram chamados para se pronunciarem. Em cima da mesa estava a instituição formal da região administrativa da Beira Interior, juntamente com Entre-Douro e Minho, Trás-os-Montes e Alto Douro, Beira Litoral, Estremadura e Ribatejo, Região de Lisboa e Setúbal, Alentejo e Algarve. A resposta, quer regional, quer nacional, foi esclarecedora: não! E a história, claro, continuou. Por entre resignações e alívios, quase 20 anos depois, o assunto continua esquecido, apesar de, posteriormente, se ter tentado avançar para o terreno com propostas híbridas que supostamente iriam reforçar a cooperação e a estru-

turação de políticas regionais comuns. Até hoje, reconheçamos que nada de muito relevante há a registar nesse domínio, a não ser, quer por convicção, quer por necessidade, alguma boa vontade para se potencializar recursos e estratégias comuns.

As comunidades intermunicipais instituídas (onde os municípios da Beira Interior acabaram repartidos por três entidades destas) são outro elixir para se tentar fomentar uma maior coordenação política e estratégica entre os municípios, com o chamariz de acesso a Fundos Europeus como pano de fundo.

O ano de 1998 já vai longe, e ainda hoje se procura uma consequente e duradoura cooperação regional, precisamente para criar soluções comuns para problemas comuns. Entretanto, o tempo passa e as densas tonalidades das dificuldades que percorrem este território continuam por cá. A virtude do mapa de 1998 é que este contemplava a existência administrativa de uma região que tinha os mesmos problemas e procurava as mesmas soluções. Apesar de sabermos tudo isto, e apesar da não formalização da região da Beira Interior num processo de regionalização, as grandes oportunidades de entendimento continuarão sempre a passar por nós, pela nossa capacidade de pensar este espaço comum.

A Beira Interior enquanto realidade administrativa dotada de uma relativa autonomia financeira e deliberativa para lidar com os problemas de contexto nunca existiu no mapa, é certo. Essa Beira Interior real, de papel firmado e fronteiras confirmadas em referendo não existe, mas existem as outras fronteiras, porventura as mais relevantes; aquelas que delimitam a nossa vivência comum, as nossas angústias, sonhos e esperanças. Sim, porque também partilhamos sonhos e esperanças neste vasto território. É aí que nos alimentamos quando insistimos em continuar a construir o futuro comum. É aí que sonhamos a Beira Interior para lá de qualquer fronteira real.

E, reparemos, como o sonho também habita lugares e se materializa no nosso quotidiano. Basta olhar em volta. Estamos numa casa que foi uma das grandes conquistas desta região, descendente direta da Beira Interior que

se alimenta do sonho e da esperança. É sempre um momento extraordinário falar desta região que resiste aos seus espartilhos já referenciados num espaço que recebe milhares de estudantes de todo o país e do estrangeiro. Uma Universidade que tem o nome de uma região, desta Beira Interior. Um facto que, por fim, nos faz questão de lembrar que, afinal, a fronteira entre a Beira Interior sonhada e a Beira Interior real pode ser mais difusa do que julgamos.

DEZ FILMES PARA UMA HISTÓRIA DO CINEMA

Luís Nogueira

Universidade da Beira Interior / LabCom.IFP

Prólogo

O convite: amável. O desafio: difícil. A solução: (im) possível. Quando fui instado a apresentar uma lista de dez filmes que, de algum modo, ilustrasse a história do cinema, recebi a proposta com entusiasmo. E, simultaneamente, com apreensão. Eu tenho a minha própria lista, o meu *top 10*, mas nem nele podia confiar – é uma lista estável, certamente, mas que não recusa uma ou outra mutação, por um motivo ou por outro: a descoberta de uma nova obra, a reavaliação de uma outra. Uma estratégia possível, e quem sabe mais segura, seria tomar de empréstimo alguma lista já existente de entre as inúmeras que proliferam um pouco por todo o lado. Seria mais seguro, na medida em que a certificação viria de especialistas, profissionais ou estudiosos. Mas seria menos estimulante, com certeza, já que não evidenciaria a subjetividade de qualquer escolha, sobretudo quando de obras artísticas se trata, nem o contexto em que a mesma é apresentada. De entre todas, as mais idóneas seriam eventualmente aquelas que ciclicamente o British Film Institute e a revista *Sight and Sound* organizam recorrendo aos préstimos de centenas de realizadores e críticos. Não deixei de as ter em conta, claro, mas preferi partir para uma seleção mais pessoal, evidenciando escolhas por vezes heterodoxas e, por isso, suscetíveis de controvérsia – mesmo que involuntária.

Em termos metodológicos, também me permiti operar no exterior da ortodoxia. Por cada um dos dez filmes, quis apresentar hipóteses que poderiam ser igualmente válidas, alternativas possíveis, opção que reenvia para uma convicção: qualquer descrição histórica comporta linhas paralelas, é feita em contraluz (se mudarmos o ponto de onde olhamos, vemos iluminadas novas verdades), ou como um palimpsesto (uma escolha indicia sempre traços de uma alternativa subsumida), ou, para usar uma ideia própria do cinema, em fora de campo (o que não mostramos pode ser tão importante ou mais do que o que se vê). Há uma lógica sincrónica e uma lógica diacrónica em todos os fenómenos e uma só se completa com a outra. Por isso, não deixando de, no final, apresentar uma lista de dez filmes, deixo outros trilhos ou caminhos que o leitor poderá percorrer por conta própria.

Esta ideia de percursos paralelos, de bifurcações e cruzamentos, quase de hipertextualidade ou constelação, não escamoteia que cada passo tem um ponto de partida decisivo. Como olhar para o cinema na sua multidimensionalidade? Ele pode ser entendido de um modo lúdico ou sério, a partir da americanização global ou das singularidades regionais, privilegiando a ficção dominante ou o compromisso documentarista, enaltecendo a fábrica de sonhos ou a ontologia realista, valorizando o universalismo narrativo ou a margem experimentalista, elogiando a perfeição sistemática das convenções de género ou o rasgo visionário do autor singular, sublinhando a nobreza do papel cultural ou a democraticidade ecuménica do entretenimento, tomando a arte como o objetivo último ou a técnica como o princípio primeiro, incidindo na ética como motor de todos os discursos ou na estética como motivo autónomo de todas as obras, favorecendo a pertinência do tema ou a ousadia do estilo. Nenhuma perspectiva é eterna, nenhuma escolha é inquestionável. Contextualizado o exercício, passemos à sua elaboração.

Os inícios

Comecemos pelo início. Ou começemos pelo presente. Na realidade, as origens perpetuam-se como memória ou revelação no tempo e o presente pode sempre ser um eco do passado. Basta ver como aquilo que por vezes

se chama *pré-cinema* e o que se designaria por *pós-cinema* se podem aproximar: tomemos as experiências de análise e decomposição fotográficas do movimento operadas por Eadweard Muybridge e Etienne Jules Marey na segunda metade do século XIX e contrastemo-las com procedimentos *high tech* como o *bullet-time effect* que espantou todos os olhares em *Matrix* (1999) ou a *motion/performance capture* a que James Cameron recorre em *Avatar* (2009) e não podemos deixar de ficar surpresos com a semelhança entre dispositivos e procedimentos que distam mais de um século na história da tecnologia cinematográfica. É como se a história fosse, em parte, um eterno retorno ou, pelo menos, se inscrevesse em ciclos de reenvios e recuperações.

Se a propósito de Muybridge e de Marey e das suas impressionantes e pioneiras experiências podemos eventualmente, assentando numa metáfora genealógica, falar de primos afastados, no que respeita às obras seminais dos irmãos Lumière e de Georges Méliès, pode bem falar-se de gémeos falsos. É graças a elas que, mesmo que inadvertidamente, a mais decisiva e perseverante distinção na ontologia do cinema se opera: aquela que se dá entre ficção e documentário. E essa diferenciação, mesmo que regularmente abalada ao longo do tempo e frequentemente denegada na atualidade, permanece e permanece, apesar de sujeita a aporias e paradoxos, como uma espécie de polarização magnética que ora aproxima uma obra, um autor ou um espectador para um, ora para outro desses extremos. Pode falar-se de gémeos na medida em que a sua génese é contemporânea e o aparato matricial que serve a ambos é o mesmo; fala-se de falsidade porque nenhuma pureza imaculada pode ser atestada: ainda que em graus diversos, em toda a ficção perpassa algo de documental e em todo o documentário existem vestígios de ficcionalidade. Também por aqui, e logo desde aqui, portanto, se poderia fazer uma história dos hibridismos e mutações que o cinema foi conhecendo ao longo do tempo.

Anos 1910

Após a novidade dos primeiríssimos anos, o cinema começa a desenhar a sua identidade, a alargar as suas possibilidades, a operar como um fator decisivo na cultura, no imaginário, na economia ou na política mundial. No começo as suas origens são deveras humildes. Tanto assim é que os próprios Lumière falaram do seu legado como uma invenção sem futuro, uma mera curiosidade científica que nunca teria um sucesso abrangente. Mas nem todos comungaram do pessimismo desta profecia e bem cedo se digladiaram pelo domínio e exploração do cinematógrafo. Thomas Edison, que propusera os seus próprios dispositivos cinematográficos (o cinetógrafo e o cinetoscópio, este último um aparato de visionamento individual que, em certa medida, antecipava os dispositivos de realidade virtual que na atualidade proliferam como a última promessa de imersão mediática), não se coibiu de encetar a chamada *guerra das patentes*, resultante do desejo de controlar o acesso aos aparatos de produção cinematográfica e que, ironicamente, teve como resultado o surgimento de Hollywood (foi aí que os visados por Edison e seus correligionários encontraram o seu reduto e montaram uma indústria ímpar na história do século XX). São também origens humildes, pois é nas traseiras dos cafés e nos recintos de *vaudeville* que as primeiras exhibições cinematográficas têm lugar, entre números de circo e outros espetáculos de variedades, eventos bastante afastados do mundo artisticamente nobre e prestigiado do teatro ou da ópera, o qual olhava arrogantemente o novo meio.

Mas as coisas haveriam de mudar em pouco tempo. Primeiro, os *nickel-odeons* oferecem aos espectadores espaços específicos para a exibição cinematográfica, fazendo-os sonhar por uns míseros cinco centimos. Depois, os *movie palaces*, salas para centenas ou mesmo milhares de espectadores, disseminam-se um pouco por todos os EUA e pelo mundo. É o período das megalomanias totais: o sistema de estúdios vai-se instaurando e instituindo um modelo de produção racionalmente industrial, prometendo um espetáculo inigualável em cada nova obra. Um espetáculo grandioso que já os italianos tinham adotado como modelo em longos épicos com milhares

de figurantes e cenários exuberantes que David Griffith exponenciaria em *Intolerance* (1916). Era um tempo de ambições desmedidas que atravessava o mundo, do novo ao velho continente. Era o tempo em que o cinema se ia tornando, apesar da Primeira Guerra Mundial, a arte mais importante do século e o meio de massas que mais influenciaria o imaginário mundial até ao surgimento da televisão.

Anos 1920

Uma década decisiva. Para muitos, e para mim, a verdadeira idade de ouro do cinema. Porquê? Porque talvez não seja arriscado dizer que em nenhum outro período o cinema se terá questionado tanto a si próprio e tenha tentado levar tão longe o seu potencial expressivo como aconteceu nesse momento de inúmeras quimeras e ousadias, vertigens e exacerbamentos. As revistas de crítica cinematográfica e os cineclubes surgem em França e depois um pouco por todo o lado, tornando-se espaços de análise e reflexão privilegiados da arte cinematográfica. A eles se devem, em parte, ideias e movimentos genuinamente vanguardistas, modernos e inquietos como o cinema puro (em França), o cinema absoluto (na Europa do Norte) ou o expressionismo alemão. Na União Soviética, os tempos de agitação política conheciam uma dinâmica especular no campo artístico: a experimentação laboratorial e a discussão teórica proporcionam avanços sem medida na linguagem cinematográfica. Um filme que pode muito adequadamente ilustrar este furor experimentalista e esta ousadia formal é *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov, verdadeira sinfonia urbana, moderna, vertiginosa, misto de documentarismo e experimentação, antepassado notável do videoclip e do filme-ensaio. É um filme sobre a visão, em especial a visão cinematográfica e todas as suas promessas, o cine-olho. Mas, pessoalmente, é em França que encontro o maior visionário da história do cinema, Abel Gance. Cineasta de uma compulsão criativa herdada do romantismo, em dois filmes experimenta e, quase diríamos que esgota, o frenesim omni-escópico do cinema: *A Roda*, de 1922, e *Napoleão*, de 1927. Neste último, multiplica a dimensão do ecrã por três, numa dimensão épica que se equipara à figura que retrata. É uma espécie de epítome de uma

década sem paralelo na inventividade e diversidade estilística e temática do cinema, e que fecha com chave de ouro o designado período *mudo*. Genial e inigualável.

Tal furor inventivo e tamanha ousadia exploratória seriam abalados a partir de 1927 com a adoção do som síncrono no cinema. Este nunca mais seria o mesmo. Poucos filmes, livros, discursos, opiniões ou críticas demonstram com tanta veemência esta mudança como algumas das cenas e dos diálogos de Norman Desmond em *Sunset Boulevard* (1950), filme-elegia por um modo de entender e fazer o cinema que não mais voltaria, assinado por Billy Wilder. Tudo se resume numa furiosa acusação aos criadores cinematográficos por terem substituído os rostos por palavras: “words, words, words, and more words!”. Onde antes a luz e a montagem, os rostos e os gestos, desmultiplicavam as capacidades criativas do cinema, agora os diálogos e a linearidade narrativa vêm impor um padrão formal dominante através da estabilização dos gêneros, a qual conduziria a um classicismo frequentemente enredado num conservadorismo previsível. Desta mutação faz um divertido e nostálgico retrato o musical *Singin in the Rain* (1952), autêntico contraponto a este lamento *noir* cujo último plano é uma espécie de metáfora do próprio cinema americano em direção à decadência. Se um é uma ode à alegria, o outro é um lamento sobre uma urna.

Anos 1930

Referi-me aos gêneros em geral, referir-me-ei agora ao musical em particular. Ambos são consequência em larga medida da sincronização do som no cinema. Os gêneros vão-se codificando ou, pelo menos, convencionalizando, ao longo da década, obedecendo a preceitos claros e respondendo a expectativas reconhecíveis. É um período marcado por dois acontecimentos maiores: a plenitude da Grande Depressão e os presságios da Grande Guerra. O primeiro ocuparia um espaço temático substancial no filme de gangsters e no musical; o segundo seria servido pelo gênio polêmico de Leni Riefenstahl. Do musical pode, e deve, sempre destacar-se um nome: Busby Berkeley, o mago realizador e, sobretudo, coreógrafo que encheu de des-

lumbramento e espanto os ecrãs mundiais. Em *42nd Street*, *Gold Diggers of '33* ou *Footlight Parade*, todos de 1933, transformou o palco num esplendoroso Olimpo onde deusas desfilam, dançam e levitam como se tudo o que é essencial se pudesse condensar ora num sonho sensual ora num pesadelo musicado e encenado com o mínimo detalhe geométrico ou o mais realista dramatismo. Um olimpo bem diferente daquele encenado em *O Triunfo da Vontade* (1935) ou *Olímpia* (1938) por Leni Riefenstahl, deliberados instrumentos de propaganda nazi que traziam aos ecrãs os demónios do Mal que no final da década ensombrariam atrozmente a Europa.

Entretanto, o musical – tantas vezes qualificado de escapista – migrava e apossava-se de um outro género: a animação. Neste caso, é *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) que instaura o modelo que seria replicado incontavelmente ao longo do tempo. Com esta primeira longa metragem de animação, Walt Disney fazia entrar no ideário mundial uma expressão que elevaria o *happy ending* à sua formulação mais depurada: “e viveram felizes para sempre”. Disney oferece mundos de cor e música, vibração e encanto, que não apenas ocuparam o imaginário infantil de modo contundente como influenciaram toda uma produção de animação num país distante, o Japão, que, na segunda metade do século, em larga medida, disputou aos americanos a primazia neste tipo de cinema. Mas, obviamente, o *happy ending* é apenas um delírio ficcional. E isso mesmo o comprova um dos grandes filmes hollywoodescos da década, *Gone with the Wind* (1939), mural de *americana* em estado superlativo, no qual os protagonistas não conseguem nunca ultrapassar uma rivalidade inconciliável. Para eles, desde o início, apenas o sofrimento e a infelicidade se inscrevem como destino de vida, com um cinismo e uma amargura que ficou bem expressa numa frase famosa – “frankly, my dear, I don’t give a dam!” –, dita no momento de abandono de toda a esperança num futuro radioso.

Anos 1940

Chegam os anos 40. Tempo de encruzilhadas, catástrofes, genocídios, maldade ilimitada e banal. O cinema americano vive o seu apogeu e sequente

declínio. E é no seu apogeu que uma das maiores obras-primas surge; mas ao arrepio das convenções e valores estéticos vigentes. *Citizen Kane* (1941), primeira obra de Orson Welles que lhe asseguraria um lugar perene na história do cinema, é um filme de imaginação visual notável, concebido por um *enfant terrible* prodigioso que nunca encontraria um lugar confortável no contexto dos estúdios americanos. Narrativa e estilisticamente singular, o seu estatuto permaneceu e permanece no cume do prestígio artístico de Hollywood, ao ponto de, na referida lista *BFI/Sight and Sound*, apenas na última votação o seu perpétuo lugar de melhor filme do mundo ter sido destronado por *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock. Ao rebelde genial sucede o mestre do suspense. Justo? Injusto? A cada um cabe o seu juízo e as suas razões. Aceitável? Claro. Afinal de contas, falamos, no caso do cineasta inglês, de uma obra de um autor que, só por si, se tornou sinónimo de um género, o *thriller*, tantas foram as obras de indiscutível qualidade que no seu contexto realizou. Cada um a seu modo, são filmes sobre obsessões e vertigens – de poder, de amor – e obras de uma riqueza estilística, narrativa, visual e temática notáveis.

Uma das maiores encruzilhadas da época é também um dos seus sinais mais claros de modernidade: no momento em que o *studio-system* norte-americano vive o seu apogeu, do outro lado do Atlântico um movimento cinematográfico vem recolocar o cinema no seu lugar, se assim podemos dizer, deslocando-o do ambiente controlado do estúdio para o espaço aberto e imprevisível da rua. Trata-se do neorrealismo, o movimento italiano que fez da autenticidade estética e do compromisso ético com os tempos difíceis que então se viviam um mandamento intransigente, como raramente se encontrou na história do cinema. “As coisas estão aí, para quê manipulá-las?” tornou-se a doutrina (poi)ética dos seguidores, como fez Roberto Rossellini em *Roma, Cidade Aberta* (1945), filmado com a escassez de meios e a urgência que o momento sociopolítico impunha: a Segunda Guerra Mundial e as consequências devastadoras da mesma. Ora, foi também esse acontecimento nefasto o pretexto para um dos mais acarinhados filmes de sempre, história de sacrifício amoroso (sacrifício que de alguma forma espelha os

martírios das personagens neorrealistas), para alguns talvez a melhor história alguma vez contada: *Casablanca* (1942). Filme de propaganda e resistência, capaz de angariar em cada um de nós a mais abnegada devoção à causa da liberdade, é um daqueles filmes a que se volta sempre com igual ternura cinéfila e convicção ideológica.

Anos 1950

A Segunda Guerra Mundial é também o motivo para a evocação de uma das grandes figuras da história do cinema, um dos seus símbolos mais perenes e, também ele, merecedor de igual enternecimento por parte de infantes e idosos: Charlie Chaplin. É na década de 50 que vê aproximar-se o fim da carreira, mas não sem que antes, no início do decénio anterior, tenha oferecido uma das mais brilhantes sátiras anti-bélicas em *The Great Dictator* (1940), no qual profere um notável discurso pacifista, ele que, na década de 20, se tinha oposto convictamente à introdução do som síncrono por, no seu entender, este fazer perigar aquela que considerava a mais perfeita das formas de expressão: a pantomima. Pantomima que lhe valeu um estatuto icónico praticamente ímpar. Entre os poucos ícones capazes de rivalizar com Chaplin no panteão simbólico de Hollywood conta-se Marilyn Monroe. Também aqui, como na pantomima chaplinesca, o corpo é o veículo expressivo, mas num sentido completamente diferente: agora é o corpo sexualizado, ingénua ou perversamente, que se nem tudo diz nem tudo mostra, muito provoca. Em *Seven Year Itch* (1955), Marilyn é autenticamente *o pecado que mora ao lado* (título do filme em português), mas também o vestido que (des)vela. A sensualidade cinematográfica encontrava naquela imagem (reproduzida em inúmeros posters, revistas, paródias) uma espécie de ideal – mesmo para aqueles que nunca viram o filme.

Esta é também a década dos primeiros samurais e dos últimos cowboys. O western, esse género que funcionava como sinédoque do próprio cinema, com os seus heróis impolutos e os seus vilões intoleráveis, feito de iconografia precisa e violência urgente, chegava ao fim do seu período mais profícuo, ao mesmo tempo que o cinema oriental penetrava no circuito dos festivais

ocidentais. Grande responsável por essa ponte entre Oriente e Ocidente é *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, esse desafio narrativo quase insolúvel que, com a sua narrativa não linear e a sua perspetiva múltipla, arrebatou o júri do Festival de Veneza em 1951. Desde então, muitas foram as trocas semióticas entre os dois contextos, com cowboys a darem origem a samurais e samurais a transformarem-se em heróis, como são bem exemplo as obras de Sergio Leone, George Lucas ou Quentin Tarantino. Mas se os samurais estavam a chegar, os cowboys mereciam uma despedida em grande. E é isso que acontece em *The Searchers*, de John Ford, o clássico de 1956 onde John Wayne brilha, mais uma vez, como figura maior do western. O papel e o poder do *studio-system* enfraquecia e o cinema não seria o mesmo nas décadas seguintes. Era disso que se tratava: uma despedida. Outros seriam responsáveis pela reinvenção do cinema nas décadas seguintes, pela sua *modernidade*.

Anos 1960

Os responsáveis por o cinema não ser o mesmo depois dos anos 50 têm nomes, e eles são conhecidos: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais; *Cahiers du Cinéma*; Cinémathèque Française. É nas sessões da cinemateca francesa e nas páginas da *Cahiers du Cinema* que incuba o grupo de jovens irreverentes, arrogantes, fascinantes, brilhantes, que certificaria a modernidade cinematográfica. O ano de 1959/60 é marcante: *Hiroshima, meu Amor*, *Os 400 Golpes* e *O Acochado* constituem uma tríade extraordinária de talento. Mas é em *O Último Ano em Marienbad*, em 1961, que, na minha opinião, o ímpeto iconoclasta, deconstrutivista, demolidor da *nouvelle vague* vai mais longe. Verdadeiro labirinto narrativo, semiótico e formal, neste filme Alain Robbe-Grillet, o guionista, e Alain Resnais, o realizador, desmantelam todos os pressupostos e certezas do classicismo que ainda se vislumbravam nas obras antes referidas. As memórias, as identidades, o tempo e o espaço deixam de ser coerentes, fiáveis, reconhecíveis. Mas se o labirinto é a metáfora que atravessa *Marienbad*, é num assobio que ouvimos a melodia operática e violenta que em *O Bom, o Mau e o Vilão* (1966) nos põe em contacto com uma reinterpretação do western onde sobrevive não

mais do que o esqueleto clássico, preenchido por uma ironia modernista que vai do inusitado *trielo* final ao suor e à sujidade dos rostos, da música de Morriconne tantas vezes samplada à vertigem da montagem no desfecho.

Ao mesmo tempo que a trilogia do *homem sem nome* de Sergio Leone trazia o western para a Europa, o cinema norte-americano afundava-se nas águas do Nilo com a *Cleópatra* (1963) de Elisabeth Taylor, verdadeiro vórtice de controvérsia mediática e pesadelo de produção. E se as divas são eternas, este filme marcaria, de algum modo, uma espécie de revisão do poder olímpico do cinema. É como se a velha Hollywood nele encontrasse muitas das suas dificuldades e contradições, ao apresentar um mundo antigo e sumptuoso num momento em que a *pop culture* começava a impor-se definitivamente como *ethos* do *zeitgeist*: descontraído, leve, irónico, provocador. Ao mesmo tempo, como se de uma dupla personalidade se tratasse, podemos ver em *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, o outro lado desta ostentação autocelebratória do cinema americano: um filme não sobre as máscaras artificiosas e superficiais de um mundo exuberantemente pagão, mas sobre as máscaras íntimas, profundas, viscerais, dilacerantes do humano que se confronta com os seus abismos mais dolorosos ou insondáveis. Temos, então, todo um jogo de espelhos no cinema desta década de transição entre o cinema clássico e o cinema moderno: um cinema-planeta de espetacularidade megalómana e um cinema-autor de reflexão contida.

Anos 1970

A *disputatio* sobre o melhor filme de sempre tem tanto de polémico como de excitante, de perene como de inconsequente. Se em anos recentes, *Vertigo* e *Citizen Kane* parecem estar nas melhores condições para discutir o trono, pela minha parte gostava de introduzir, agora e aqui, um juízo absolutamente subjetivo e indicar o meu filme preferido: *2001-A Space Odyssey* (1968). A obra-prima de Stanley Kubrick não tem produção desta década, mas do final da anterior. E se o evoco nesta altura é porque julgo que encontraria em *The Godfather* (o fresco-gangster que Francis Ford Coppola realizou em 1972) um bom contendor pelo título. São dois filmes incontornáveis e que

merecem bem o honroso epíteto de filmes de culto, tal a devoção de que um e outro são merecedores. São também dois títulos que, contribuindo de modo decisivo para o imaginário ocidental das últimas décadas, possuem ainda peculiaridades que sublinham os paradoxos de muita criação artística: *2001* tornar-se-ia um filme de referência não apenas no seu género específico, a ficção científica, mas na história do cinema em geral, e isto apesar da extrema indiferença com que foi recebido pelo público e mesmo do desdém de muita crítica; *The Godfather* é, seguramente, uma das obras maiores de um cineasta autoral, sempre em busca de uma espécie de utopia libertadora que o levaria à ruína financeira, mas que resulta, ironicamente, não de um projeto estritamente pessoal, mas de uma encomenda a que o realizador respondeu.

Ao lado de Coppola, facilmente encontramos, muito frequentemente, o nome de Martin Scorsese como dois dos cineastas maiores da sua geração, a geração da nova Hollywood e dos *movie brats* que, bebendo ora na cultura *underground* ora no cinema de autor mundial, legaram um conjunto de obras de uma ousadia que poucas vezes a indústria americana se permitiu. Do cineasta nova-iorquino permanece, como um dos momentos mais altos, o monólogo de Travis Bickle ao espelho em *Taxi Driver* (1976), crónica negra e melancólica de uma violência urbana, física e psicológica como apenas amiúde o cinema americano nos mostrou, refletindo no espelho retrovisor uma cidade sem alma, caótica, perversa, bestial. É como fosse a própria *big apple* e mesmo os EUA a verem-se sujos ao espelho, entre o psicótico e o temerário, a deriva e a pulsão: “are you talking to me?”. Do outro lado do mundo, neste tempo simultaneamente gélido e escaldante da tensão americano-soviética, o espelho assume também um papel importante, mas aqui de cariz intimista, confessional, poético: falamos do filme de Andrei Tarkovski, precisamente denominado *O Espelho* (1975), onde, na minha opinião, o cineasta russo se aproximou como nunca de um cinema entre a abstração poetizante e o lirismo filosofante, o ensaio e a autobiografia, com planos-sequência, *slow-motion*, sépia, preto e branco, incêndios, levitações, tudo a deslocar-nos para uma outra dimensão de sentido, simultaneamente

dentro e fora das imagens, esculpindo o tempo cinematográfico como se de uma matéria viva se tratasse. Para muitos o maior cineasta de sempre, mesmo os que não concordam com este veredicto sucumbem inevitavelmente a um estilo único e siderante, transcendente e hermético.

Anos 1980

Mesmo sabendo nós que o cinema não é o nado-morto que os seus próprios progenitores renunciaram, a verdade é que o cinema nunca parou de morrer... e de ressuscitar. É provável que a nenhuma outra arte ou meio tenha sido tantas vezes prognosticado o fim. Em 1980, *Heaven's Gate*, de Michael Cimino, ficaria para a história como um marco muito menos pelos seus méritos artísticos do que pelo estrondo do seu insucesso comercial. Foi ele que, pelo menos simbolicamente, pôs termo a um período de liberdade criativa sem paralelo em Hollywood, o qual nos deu obras tão longe do cânone temático ou estilístico do cinema americano como *Easy Rider*, *Midnight Cowboy* ou *The Wild Bunch*, todas do final da década de 60. Visto hoje, retrospectivamente, é caso para dizer que a tempestade se estava mesmo a adivinhar, que os sinais eram visíveis. E talvez esses sinais não tenham merecido a atenção devida porque, paralelamente, a vertente mais espetacular da nova Hollywood, que tinha em Steven Spielberg e George Lucas os seus mais notórios proponentes, ia acumulando sucessos, de *Jaws* (1975) a *Star Wars* (1977). De algum modo, pode então dizer-se, alegoricamente, que a Estrela da Morte, a arma de destruição cósmica de *Star Wars* aniquilou as portas do Céu que dão o nome à obra de Cimino. E é precisamente com *Star Wars* que a ideia de um cinema americano dominador do imaginário mundial se restabelece, depois da crise que esta cinematografia conheceu no fim da era dos estúdios. A saga imaginada por George Lucas torna-se então um fenómeno de culto, já não no sentido estrito que a cinefilia dá à expressão, isto é, de uma obra peculiar com uma pequena legião de devotos, mas no sentido de uma verdadeira matriz de desmultiplicação mediática – hipermediática, multimediática, transmediática – cujo universo se expande em *comics*, *videojogos*, *merchandising* e toda uma panóplia de plataformas, com milhões de seguidores à escala planetária.

No início desta década, precisamente no mesmo ano, em 1982, duas obras de cariz muito diferente oferecem-nos vislumbres de um futuro pouco brilhante, questionando o humano nas suas mais variadas dimensões: social, política, económica, tecnológica, identitária, biológica ou ecológica. São eles *Koyaanisqatsi*, filme-alerta e filme-manifesto sobre a nossa relação com o planeta e as consequências da inconsciência empreendedora-industrial da nossa ação, obra sem diálogos, feita de imagens precisas, montagem exímia e música hipnotizante; e *Blade Runner*, especulação tecno-filosófica sobre a essência do humano, sobre os limites da consciência e da nossa condição de seres pensantes e sencientes. São filmes que colocam, de formas diferentes mas não sem pontos de contacto, a mesma questão: qual o poder do criador (o humano) e da criatura (a máquina), do mecanismo e da mente? Qual o nosso lugar no mundo, enquanto indivíduos e enquanto comunidade? Se filosofia e cinema por mais de uma vez se aproximaram ao longo da história, estes dois casos são seguramente dos mais profícuos e felizes e ganham, estou em crer, em serem olhados, ouvidos, analisados, interpretados e teorizados em conjunto.

Anos 1990

É precisamente o papel das máquinas no cinema, mas aqui na sua criação, que *Toy Story* (1995) vem recolocar de forma muito vincada e decisiva no virar do milénio. Afinal de contas, trata-se do primeiro filme integralmente feito em computador, sem recurso a qualquer registo fotoquímico, processo desde o início imprescindível na atividade cinematográfica. Estávamos em vias de passar do grão, esse indício de autenticidade das imagens mecanicamente reproduzidas, ao pixel, esse sinal de uma imagem computadorizada, digital, artificial. É, ainda que não só, um marco decisivo no cinema por motivos técnicos; mas é também, tratando-se de um filme de animação, uma obra que anuncia uma tendência: nos anos recentes, as histórias são das crianças e o cinema é cada vez mais dirigido a um público infantil ou juvenil. Mas a História, essa, é dos adultos, como nos mostra Jean-Luc Godard nas suas *História(s) do Cinema*, projeto produzido ao longo de dez anos (entre 1988 e 1998), no qual o cinema se cruza com a literatura, a pintura, a

história ou a filosofia para nos dar: um mundo de maravilhamentos e atrocidades; visões que se confrontam, desafiam, articulam, espelham; uma voz singular, a do próprio realizador, um dos mais profícuos, provocadores, experimentalistas da história do cinema.

Se no fim desta década o cinema de animação conquistaria um relevo, quer comercial quer criativo, como nunca conhecera ao longo do tempo, apontando os estúdios a um cada vez mais vasto público infantil, a banda desenhada, seguramente um dos suportes fulcrais da *pop culture* do século XX, entrava no cinema de um modo quase poderíamos dizer super-heróico: ao longo do novo milénio a adaptação deste tipo de histórias conhece uma espécie de frenesim constante, com universos em expansão narrativamente imparável e financeiramente programada, tornando-se estes filmes em alguns dos novos *blockbusters* planetários (veja-se *The Dark Knight*, de 2008, de Christopher Nolan), um sucesso que, no cinema de género, apenas conhece paralelo nas sagas de fantasia ou de ficção científica (dois géneros que, aliás, convergem frequentemente nas histórias de super-heróis). Esta dimensão espetacular do cinema torna-se avassaladora e, para muitos, intolerável, e conhece o seu duplo, em tudo assimétrico (narrativa, financeira, estilística, criticamente falando), no chamado cinema de autor, o qual vai resistindo em produções de prestígio artístico inquestionável, com as suas celebrações e premiações em festivais especificamente dedicados. E é deste modo que, de alguma maneira, podemos resumir o estado das coisas no cinema, passado mais de um século sobre o seu surgimento: entre o *blockbuster* tecnologicamente hipersofisticado e o filme de autor esteticamente contido e depurado, de que *O Cavalo de Turim* (2011), de Bela Tarr, de um virtuosismo extremo no seu preto e branco e no seus planos-sequência, é um dos mais notáveis exemplos.

Epílogo

Foi pedida uma lista. Depois desta viagem, finalizando o suspense e satisfazendo o compromisso, aqui fica ela. Não são os dez melhores filmes da história do cinema; não são os meus dez filmes preferidos; não são os dez fil-

mes que alguém escolheria; não são os dez filmes que eu escolheria noutro dia. Mas são dez filmes que, apesar das ausências – que muitos considerarão indesculpáveis – e das escolhas – que alguns considerarão abusivas –, nos podem ajudar a compreender o lugar do cinema na cultura e na história.

São estes os dez filmes, e uma brevíssima justificação para a sua escolha: *Viagem à Lua* (França/1902), porque é uma obra de génio visionário e magia inventiva, incapaz de envelhecer; *O Homem da Câmara de Filmar* (URSS/1929), porque sintetiza um vertiginoso espírito de experimentação visionária que atravessou a década; *Gone with the Wind* (EUA/1939), porque numa cinematografia de *happy endings*, é um filme de amargura e frustração em dimensão épica; *Citizen Kane* (EUA/1941), porque durante décadas foi considerado o melhor de sempre, e sempre será um dos bons; *Roma, Cidade Aberta* (Itália/1945), porque inscreveu o cinema na vida e na história com uma urgência que muito do cinema futuro não mais abandonou; *Persona* (Suécia/1966), porque sumariza a obra de um autor que fez da inquirição sobre a existência um programa intransigente; *2001 – A Space Odyssey* (EUA/1968), porque é o filme que mais nos aproximou de Deus (mesmo a um ateu como o autor deste texto); *O Espelho* (URSS/1975), porque os espectros, as memórias, as nuances, as demoras podem mostrar mais do que o real, nos podem transcender; *Star Wars* (EUA/1977), porque desenhou o espectador futuro, o de hoje, juvenil e infantil, quase adulto ou nostálgico; *História(s) do Cinema* (França/1988-98), porque o cinema atravessou um século e o mostrou como nenhuma outra arte, na sua miséria e na sua grandeza.

OS MUSEUS E O REFORÇO DA AUTOESTIMA DAS COMUNIDADES LOCAIS: O CASO DO MUSEU DA CASTANHA NA ALDEIA DO BISPO (GUARDA)

Alexandre António da Costa Luís e Carla Sofia Gomes Xavier Luís
Universidade da Beira Interior

Neste século XXI, num mundo que se encontra expressivamente marcado pelo fenómeno da globalização, o turismo tem vindo a ganhar crescente relevo, movimentando milhões de pessoas em todo o planeta. Especifique-se que o turismo cultural é ultimamente conotado como “a área de maior crescimento no Turismo global e, cada vez mais, tem sido tomado como a maior área de desenvolvimento de produto pelos destinos turísticos em busca de diversificação” (Caetano, 2016, p. 11). Por conseguinte, o turismo está presente, de uma maneira cada vez mais vincada, na sociedade (do lazer) atual, compondo uma atividade de inquestionável valia não só no tocante ao desenvolvimento económico e, de preferência, sustentável das populações locais, como ainda no que diz respeito à enunciação/divulgação das respetivas estruturas identitárias. Sem surpresa, perante o aumento do número de indivíduos que circulam de umas zonas para outras, perseguindo objetivos como a aprendizagem e o entretenimento, muitas regiões, conscientes do recrudescimento da competitividade entre destinos turísticos, têm procurado tirar maior e melhor partido dos seus tesouros culturais e naturais, explorando, entre outros aspetos, o alargamento da noção de património.

Efetivamente, não é excessivo salientar que o património, quando devidamente apreciado, conservado e

manejado nas suas diversas vertentes, configura um valioso recurso, com múltiplas valências, ao serviço da promoção da melhoria das condições e qualidade de vida das populações, graças, sobretudo, ao préstimo estratégico exercido no capítulo do progresso económico, social e cultural, isto é, da (re)vitalização dos territórios e das comunidades, da definição e salvaguarda do universo de memórias e identidades, da educação patrimonial da sociedade e do fomento de distintos atos e lazeres turísticos.

Refira-se, desde logo, que qualquer exercício de equação da identidade implica forçosamente um conjunto de atenções. Conforme explica Daniel Calado Café,

falar de identidade passa por discernir e objectivar especificidades de um território para determinar a identidade sócio-cultural de uma comunidade. É importante ter consciência de que é a herança comum, o património e memórias colectivas que conferem personalidade à identidade cultural e reafirmam o nosso legado colectivo. (2007, p. 38)

Note-se ainda que “a cultura assume-se cada vez mais como uma forma de lazer, como uma opção de ocupação de tempos livres, à disposição de uma sociedade mais instruída e com mais rendimento disponível. Assiste-se a uma consciência mais generalizada da importância da cultura como factor de desenvolvimento das sociedades” (Caetano, 2016, p. 53).

Claro está, a utilização do património por intermédio dos setores do turismo e da cultura, num quadro que se deseja marcado pela proliferação de ondas de sinergia positiva e multiplicadoras de oportunidades entre ambos os domínios, assenta, em forte medida, no aproveitamento dos museus e do consequente magnetismo que geram junto de variados públicos (nacionais e internacionais), já que nestes lugares encontramos reunido muito do caudal informativo e de sensações que o excursionista/visitante/turista deseja arrecadar, concretamente através dos espólios materiais e imateriais e do leque de experiências que a instituição museu consegue ofertar (Caetano, 2016, p. 52). Dito por outras palavras,

acompanhando o crescente fluxo turístico, muitas regiões do planeta têm sabido retirar frutos das suas riquezas naturais e culturais. É neste último contexto que os museus assumem cada vez mais uma importância significativa, pois permitem a construção e legitimação de uma identidade, ampliando a auto-estima da comunidade onde se inserem, perante um mundo onde os fluxos transnacionais são crescentes. (Magalhães, 2003, p. 220)

Olhando para Portugal, que tem beneficiado, dentro das suas fronteiras, da ausência de conflitos bélicos, de ataques terroristas e de desastres naturais, com exceção dos incêndios, os quais, em bom rigor, até são com frequência causados pela mão humana, constata-se que é cada vez mais recorrente sinalizar-se a importância de se apostar, com renovada determinação e esclarecido sentido estratégico, na expansão da projeção interna e externa do nosso produto turístico, bem como na conceção, reinvenção e diversificação da oferta fornecida aos visitantes, nacionais ou estrangeiros. Temos assistido à multiplicação das iniciativas, algumas, por sinal, bastante criativas, que ajudam ao alargamento da base motivacional das deslocações turísticas, quer, por exemplo, em relação ao turismo de massas quer no tocante ao segmentado, isto é, ao turismo de nichos, onde figuram o científico, o gastronómico, o de pesca, o religioso, o rural, o de saúde, o da Terceira Idade... (Caetano, 2016, pp. 8-10), demonstrando que Portugal é, do ponto de vista do turismo e portanto da sua atratividade, um país que não se limita ao tradicional conceito de “sol e praia”, ostentando, na verdade, um vasto leque de razões para ser visitado, dado que, apesar da sua reduzida dimensão territorial, dispõe de um património, natural, cultural e paisagístico, invulgar.

Portugal apresenta, todavia, em matéria de desenvolvimento e de distribuição demográfica, graves assimetrias. Olhando particularmente para o mundo rural, é notório, sobretudo desde meados do século passado, que tem sido afetado por um conjunto de mudanças, de natureza económica, social, cultural e política. Entre outros aspetos, lembramos que Portugal, a partir dos finais da Segunda Guerra Mundial, apostou irremediavelmente numa política económica de industrialização como principal via de desen-

volvimento, para além de sobressair, nas décadas que se seguiram, como um país fortemente atingido pelo aumento do fenómeno da emigração, sem olvidarmos a acentuada migração dos meios rurais para os maiores centros urbanos, alimentando, por exemplo, a litoralização. Independentemente dos diversos cenários, as provas ou vestígios de profundas modificações no universo agrário são irrefutáveis, assistindo-se, em termos genéricos, a um recuo do emprego no setor primário, ao medrar do abandono da paisagem rural no âmbito das suas componentes funcionais, ao despovoamento e envelhecimento da população, dramas em que o Interior, infelizmente, se tem vindo a especializar, em suma, à gradual perda de vitalidade económica e social do meio rural, com especial incidência nos recintos de baixa densidade e mais apartados dos espaços urbanos, deixando uma triste imagem de lugares longínquos e anémicos, de difícil acesso, isolados, marginais e pobres. Tudo isto acaba, em alguns casos mais extremos, por conduzir ao surgimento e à proliferação de juízos de valor negativos, que revelam uma insuficiente consideração para com o universo rural e os seus habitantes.

Por oposição a este duro cenário, temos, entre outras dinâmicas e tendências, visto aparecer, aqui e ali, de uma forma cada vez mais recorrente, projetos, programas e movimentos, muitos de proximidade, que se destinam, no essencial, a garantir a retoma do sentimento de pertença a dado lugar, impulsionando a conservação e a valorização do património endógeno, quer natural quer humano, o revigoração das memórias, se possível convertendo-as em identidades, e a reabilitação de tradições. Nesse sentido, escusado será dizer que os museus funcionam “como singulares guardiães de memórias e histórias, desempenhando um papel preponderante, integrados em processos que visem a promoção, desenvolvimento e revitalização de uma comunidade local” (Caetano, 2016, p. 72). Para além do seu tradicional papel de recolha, preservação e inerente divulgação patrimonial, ao resgatar bens do anonimato, do esquecimento e da ignorância, os museus operam também como criadores de património, agentes de patrimonialização. Digamos, portanto, que, em matéria de afirmação dos espaços rurais ou em contexto rural aqui destacados, bem como de reforço da identidade

e da autoestima das populações que aí moram, os museus emergem como instrumentos de eleição, exercendo um valioso papel social. A própria União Europeia tem contribuído para esta orientação, ao colocar cada vez maior ênfase na necessidade de se apostar convictamente na valorização e diversificação de novas atividades como um dos pilares nucleares da regeneração e sustentabilidade do mundo rural. Compreensivelmente, apela-se para que esses espaços sejam contemplados e estimulados com a instalação de infraestruturas e equipamentos indispensáveis à manutenção, com condições de qualidade dignas, dos moradores nos meios rurais. Os museus integram naturalmente essa lista. Maria Margarida Rodrigues Amado esclarece que

os espaços museológicos, em especial os de localização rural e de dimensão local, quase sempre, elementos de leitura do território, da sua história, dos seus modos de viver e da sua cultura, poderão constituir factores de uma rede coerente de estruturas, de recursos, de equipamentos essenciais no reforço de uma identidade e na emergência de uma relevância geográfica, com potencial atractivo. Para isso, torna-se necessária a sua afirmação enquanto estruturas dinamizadoras de acções culturais, como unidades didácticas e pedagógicas, sendo relevante a sua contribuição no estudo da história local, para deste modo contribuir eficazmente na rede de novos actores capazes de promover o desenvolvimento. (2011, p. III)

De igual modo, a investigadora Clara Sofia Martins Caetano escreve:

Em espaço rural, os Museus podem constituir elementos fundamentais na divulgação do respectivo património local, no qual se reflecte e se encontra a história, a tradição e a imagem antiga do mundo rural, onde os visitantes possam perceber como se trabalhou e viveu naqueles lugares, o que se produziu, as histórias que se contavam, as tradições das gentes. Neste sentido, o Museu poderá constituir um instrumento privilegiado de descoberta ou de reinvenção das vias e das formas de intervir no desenvolvimento, promovendo a actividade dos artesãos, a produção, a venda, a manutenção do saber-fazer, a criação de riqueza;

ou articulando-se com algumas intervenções no território, ao nível dos parques naturais, paisagens ou manutenção de equipamentos. (2016, p. 1; cf., ainda, Brito, 2004)

Claramente, o setor museológico português, ao longo das derradeiras décadas, sem estar isento de óbvias e variadas debilidades, tem vindo a destacar-se como um campo dotado de apreciável vitalidade, mas igualmente marcado por uma considerável heterogeneidade, ou, se preferirmos, pelo medrar da vastidão e complexidade das realidades/atividades museológicas (cf., entre outros, Neves, Santos, & Nunes, 2008). É de sinalizar que Portugal tem-se inclusivamente tornado um dos países dianteiros “na criação dessa nova forma de museologia apelidada de *Nova Museologia*” (Magalhães, 2003, p. 212), onde, entre outras vertentes, os museus estão orientados para as suas comunidades e se torna possível observar uma autêntica e ativa participação das mesmas.

O estudioso Paulo Carvalho adverte que,

em Portugal, apesar das dificuldades que decorrem dos diferentes critérios que estão na base da recolha e publicação de dados estatísticos sobre os museus, é opinião aceite a de que o número de museus tem vindo a crescer e a diversificar as temáticas e os territórios de intervenção em resultado de iniciativas que envolvem tutelas e meios de financiamento muito diversos, desde programas na área da cultura e do turismo até instrumentos de desenvolvimento rural ou mesmo de apoio a intervenções de valorização ou requalificação de margens ribeirinhas com a manutenção de paisagens rurais e a sua recuperação/valorização para utilizações de características lúdicas e culturais. (2012, p. 311)

O mesmo autor também informa que

a crescente iniciativa de criação de museus e espaços museológicos rurais não pode ser dissociada do alargamento do conceito de museu e das práticas museológicas, dos novos territórios do lazer lúdico e cul-

tural, e dos desafios ou oportunidades de desenvolvimento sobretudo em territórios com maior potencial de recursos endógenos vinculados ao património. (2012, pp. 298-300)

Percebe-se facilmente que o objeto central do presente trabalho, o Museu da Castanha situado na freguesia de Aldeia do Bispo, concelho da Guarda, Beira Interior, enquadra-se precisamente nessa tendência ascendente, registada no panorama nacional, de investimento na organização de espaços museológicos, desde logo enquanto veículos dinâmicos de acesso à cultura da população e aliciantes estruturas de desenvolvimento local. Digamos que, nos dias de hoje, não há nenhuma localidade, cidade, vila ou aldeia, que não pretenda desfrutar de um museu. Aliás, não constitui novidade que grande parte dos municípios dispõe de museus. Assim, encontraremos museus apelidados de clássicos, ostentando variadas exposições permanentes, todavia, como bem faz notar Clara Sofia Martins Caetano,

cada vez mais o fenómeno que se observa é o do surgimento dos museus etnográficos, considerados museus de território que contam, preservam e perpetuam a história local. Geralmente, estes são museus rurais, característicos de cada região e que surgem da necessidade e crescente interesse de valorizar identidades, promover os produtos da terra, ilustrar formas de fazer e saberes de antigamente, numa tentativa de preservar a memória nestes tempos tecnológicos e em que tudo acontece a uma velocidade alucinante. Neste sentido, estes museus servem também para relembrar as nossas origens e memórias, não muito longínquas, em que praticamente tudo era feito à base do esforço manual e alimentado pela força motriz do corpo humano. (2016, p. 24)

Com base na informação transmitida num artigo da autoria de Tânia Santos, publicado no jornal *O Interior*, a 14 de dezembro de 2006, e intitulado “Museu da Castanha já pode ser visitado”, este espaço museológico afeto à comunidade de Aldeia do Bispo, com mais de duas centenas e meia de habitantes e localizada numa zona alta que dista cerca de 6 Km da cidade da Guarda, começou a ser idealizado em 1997 (Santos, 2006). Nesse

mesmo texto, explica-se que “a cedência de uma antiga casa em ruínas”, por parte de uma família natural da aldeia, foi “determinante” para que a obra se tornasse uma feliz realidade (Santos, 2006). Ficamos também a saber, à luz desta notícia e de outras fontes, que o projeto de arquitetura, em todas as suas especialidades, foi ofertado por outro filho da terra, o que ajudou igualmente a pôr em prática a vontade manifestada pela população local de construir o museu (Santos, 2006; Museu da Castanha no “Portugal em Direto”, RTP, 2016). Consultando a página da internet relativa ao Museu Etnográfico de Aldeia do Bispo – “MUSEU DA CASTANHA”, tomamos conhecimento de que, “a nível financeiro, foi decisiva a comparticipação da Pró-Raia e do PIC LEADER (70%), para a construção deste equipamento público, tendo suportado o restante encargo a Junta de Freguesia” (Freguesia de Aldeia do Bispo – Guarda, 2013).

A seleção deste fruto como protagonista do museu em apreço deriva do facto de a castanha ter exercido uma assinalável influência no quotidiano da população, ocupando, ao longo de várias centúrias, uma função crucial na economia e etnografia da povoação, proporcionando, a título de exemplo, trabalho e alimento para muita gente. Malgradadamente, as doenças e os incêndios, como os de 2003 e 2017, que têm assolado a região nos últimos decénios, dizimaram quase na totalidade o universo de castanheiros de Aldeia do Bispo, que outrora pintavam a paisagem envolvente e forneciam madeira, fruto e beleza paisagística.

Num plano mais abrangente, que abarca várias regiões do país, tais como Beira Interior e Trás-os-Montes, temos necessariamente de sublinhar a importância que o castanheiro, uma das espécies vegetais com elevada longevidade e imponente, e a castanha, uma semente que aparece no interior de um ouriço, transportam consigo, mormente em domínios como o seu valor económico, a riqueza de tradições culturais (lúdicas, orais...) e gastronómicas, a terapêutica popular, o artesanato, a expressão na literatura (veja-se, por exemplo, Agustina Bessa-Luís, Aquilino Ribeiro, Camões, Miguel Torga), a toponímia, o registo de vivências e histórias que ajudam a esculpir memórias e identidades. A relevância assumida por tal árvore leva

inclusivamente alguns autores a falar de “civilização do castanheiro” (cf., entre outros, Laranjo et al., 2007, p. 71). Não podemos também deixar de especificar que a castanha, consumida em fresco, seca ou em formato farinha, constituiu durante centenas de anos um alimento central no campo da dieta de muitas das famílias campestres, em especial das áreas montanhosas, exercendo um papel nuclear em matéria de subsistência, por sinal bastante próximo daquele que, na atualidade, é desenvolvido pela batata. Não olvidemos que “as castanhas grandes destinavam-se à venda, ficando as mais pequenas para o consumo caseiro, enquanto as chochas e as bichas se destinavam à alimentação final do porco” (Laranjo et al., 2007, p. 58). Muitos são aqueles que recordam o modo como as castanhas eram armazenadas, depois da secagem nos tradicionais caniços. E quem nunca usufruiu junto de familiares e/ou amigos do dia de São Martinho (11 novembro), celebrado com os populares magustos? Este período é tradicionalmente conhecido como o “«Verão de S. Martinho», tempo de alegria, feiras e festas para comemorar o fim das colheitas. Comem-se as castanhas, bebe-se o vinho novo, a jeropiga ou a água-pé, canta-se, contam-se histórias, ...vive-se a tradição!” (Laranjo et al., 2007, p. 11).

Regressando a Aldeia do Bispo, edificado também com o intuito de reavivar o cultivo dos soutos, numa zona fria e montanhosa do país onde o castanheiro resulta bem, o Museu Etnográfico em estudo foi inaugurado a 8 de dezembro de 2006, como se pode ler na placa. O citado espaço museológico procura cumprir o desiderato de mostrar às gerações atuais e futuras um conjunto de aspetos e ensinamentos concernentes a uma produção que já foi a maior referência económica da freguesia, propiciando, desde logo, o acompanhamento de “todo o percurso biológico deste precioso fruto do Outono” (Freguesia de Aldeia do Bispo – Guarda, 2013). Sem surpresa, por seu intermédio, intenta-se, de igual modo, auxiliar os esforços focados na preservação da especificidade da cultura local, relembando o passado e as vivências em múltiplos domínios estruturantes da citada freguesia. “A par do restauro do património existente”, fica, portanto, a indicação de que o Museu da Castanha “veio contribuir para o reforço da autoestima da popu-

lação local, uma vez que tem agregado um espólio considerável existente na aldeia, o qual está exposto e valorizado de forma condigna” (Freguesia de Aldeia do Bispo – Guarda, 2013).

Sob a tutela da Junta de Freguesia, este espaço museológico tem vindo, em qualquer dia da semana, desde que previamente agendado, a abrir as suas portas a distintos públicos, como alunos de diversos estabelecimentos de ensino, utentes dos centros de dia, pessoas provenientes de variadas partes do país. Fisicamente, por assim dizer, apresenta mais do que um piso, e, como já se mencionou, está eminentemente voltado para a castanha, oferecendo ao visitante a possibilidade de observar exposições permanentes e temporárias. Concretizando, tal como é frisado no texto que consta do Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro, que, pela sua riqueza informativa, passamos de imediato a transcrever,

este Museu apresenta três coleções em exposição permanente: a do Ciclo da Castanha, com peças diversas, relacionadas com toda a temática da castanha, provenientes da recolha seletiva de ofertas, com caráter temporário ou definitivo, de particulares residentes em Aldeia do Bispo, e outras adquiridas pela Junta de Freguesia; a coleção de arte sacra, com objetos e peças da Paróquia, cedidas por protocolo entre a Junta de Freguesia, Comissão da Fábrica da Igreja e Cúria Diocesana da Guarda, existindo ainda, nesta exposição, peças oferecidas por particulares; e a coleção de pintura, que apresenta 16 telas cedidas ao Museu da Castanha, pelo Centro Cultural de Aldeia do Bispo e particulares. (Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro, Beira Interior Norte, Museu da Castanha)

Na mesma fonte são elencadas outras atividades, tais como:

Exposições temporárias de pintura, escultura, bordados e rendas, tapeçaria artesanal, fotografia. Oficina de artesanato relacionado com a castanha. [...] Comemoração dos aniversários do Museu com atividades culturais, como a realização de magustos de rua, recriação de tasqui-

nhas com feira de venda de produtos da terra, etc. (Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro, Beira Interior Norte, Museu da Castanha)

Em relação às diversas exposições temporárias realizadas neste museu, inserido na tipologia de “Museus Mistos e Pluridisciplinares” (Roteiro dos Museus e Espaços Museológicos da Região Centro, Beira Interior Norte, Museu da Castanha), não podemos deixar de salientar a que teve por tema “o orago de São Martinho na Diocese da Guarda”, isto no campo da arte sacra, a qual foi inclusivamente referida numa reportagem da autoria de Jorge Esteves, produzida para o programa televisivo “Portugal em Direto”, da RTP, de 8 de novembro de 2016. Acrescente-se que esta reportagem incluiu uma visita pela aldeia, onde se recordou o tradicional ambiente festivo vivido aquando da apanha da castanha. Ficou ainda patente, entre outras informações dignas de nota, que a castanha “martaínha” (cf., a seu respeito, Instituto Nacional dos Recursos Biológicos, I.P. et al., 2008) é a variedade mais frequentemente selecionada para o cultivo, posto que, além da mais vendável, é a que não apodrece tão rapidamente.

De entre o caudal de atividades desenvolvidas em torno da castanha, tais como colóquios/conferências, ações de formação sobre enxertias, destacamos a “Festa da Castanha”, que decorreu entre 29 e 30 de outubro de 2016, promovida pela Junta de Freguesia de Aldeia do Bispo, com o apoio da Câmara Municipal da Guarda. Tratou-se de “um evento de animação sócio comunitária, focado na preservação e valorização dos produtos endógenos da terra, em particular do precioso fruto de outono, a castanha” (Beira.pt, 2016). Tendo o museu por epicentro, esta festa contou com o envolvimento de toda a comunidade que se transformou numa espécie de museu vivo, na medida em que todos deram o seu contributo da forma que entenderam. Desde música tradicional, diversas tasquinhas, lojas de artesanato (onde não faltaram os tradicionais quadros feitos com casca de castanha que, no passado, ornamentavam invariavelmente as salas das casas destes habitantes, sendo colocados ao lado das fotografias de familiares), exposições e venda de produtos da terra, a festa em apreço contou igualmente com o I

Concurso “A melhor castanha da Aldeia”, o jantar “Sabores e Paladares da Castanha”, o *showcooking* “A arte de cozinhar a castanha” e o II Concurso “O melhor doce com castanha”. Finalmente, a entrega de prémios dos concursos foi celebrada à volta de um magusto de rua (Beira.pt, 2016).

Em suma, são iniciativas desta natureza que atestam e complementam a importância do Museu da Castanha, cujo nascimento veio, sem dúvida, fortalecer a autoestima da comunidade local e gerar junto dos autarcas a vontade expressa de dotar este equipamento público das condições indispensáveis à sua integração numa “Rota dos Museus”. O Museu de Aldeia do Bispo, aqui trazido à colação, é apenas um exemplo entre tantos outros existentes por esse país fora, isto num quadro europeu de política cultural onde os museus surgem cada vez mais como peças fundamentais e versáteis de tal política, conscientemente apostada no desenvolvimento local, logo com os olhos postos no futuro. Parece-nos óbvio que, ao contribuir para o robustecimento no seio das povoações do desejo de dar continuidade à recuperação e à valorização das suas raízes culturais, ao possibilitar o envolvimento ativo dos habitantes neste exercício de conservação do seu património endógeno e da sua memória coletiva, ao favorecer a reposição do imaginário de cada um, ao potenciar ações de animação doméstica, ao promover a educação cultural das populações e ao aumentar a visibilidade das mesmas, a entidade museu, não isenta de evolução, forma um valioso instrumento de dignificação e de reforço da autoestima pessoal e das comunidades locais.

Referências Bibliográficas

Amado, M. M. R. (2011). *O Museu do Pão em Seia: Uma iniciativa de desenvolvimento local com expressão nacional*. (Dissertação de Mestrado em Geografia Humana, Ordenamento do Território e Desenvolvimento). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal.

- Beira.pt (2016). Feira da Castanha em Aldeia do Bispo. Disponível em: <https://beira.pt/agenda-de-eventos/festas-e-romarias/feira-da-castanha-aldeia-do-bispo-guarda/> [Consult. 25-10-2017].
- Brito, J. (2004). Pessoas e lugares. *Jornal de animação da rede portuguesa LEADER +*. II Série, n.º 24.
- Caetano, C. S. M. (2016). *Museus rurais: Dos lugares de memória aos territórios de lazer e turismo*. (Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento de Produtos de Turismo Cultural). Instituto Politécnico de Tomar, Portugal.
- Café, D. C. (2007). *Património, identidade e memória: Proposta para a criação do museu do território de Alcanena*. (Dissertação de Mestrado em Museologia no Curso de Mestrado em Sociomuseologia). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal.
- Carvalho, P. (2012). Património e museus em contexto rural: dos lugares de memória aos territórios do lazer e do turismo. *Biblos*, n. s. X, 293-316.
- Freguesia de Aldeia do Bispo – Guarda (2013, dezembro 8). Museu Etnográfico de Aldeia do Bispo - “MUSEU DA CASTANHA”. Disponível em: <http://www.terralusa.net/?site=110&sec=part8> [Consult. 25-10-2017].
- Instituto Nacional dos Recursos Biológicos, I.P. et al. (2008). *Variedades de castanha das regiões centro e norte de Portugal*. Lisboa: Edição de Instituto Nacional dos Recursos Biológicos, I.P. INRB, I.P.
- Laranjo, J. G., Cardoso, J. F., & Peixoto, F. (Eds.) (2007). *Na Rota da Castanha em Trás-os-Montes*. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Magalhães, F. P. O. (2003). Museologia, ecomuseus e o turismo: uma relação profícua?. *Antropológicas*, n.º 7, 211-224.
- Museu da Castanha no “Portugal em Direto”, RTP (2016, novembro 8) [ficheiro em vídeo]. Disponível em: [Parte 1]: <http://www.rtp.pt/play/p2225/e258319/portugal-em-direto> [Parte 2]: <http://www.rtp.pt/play/p2225/e258319/portugal-em-direto/535799> [Consult. 30-11-2017].

- Neves, J. S., Santos, J. A. dos, & Nunes, J. S. (2008). Os museus em Portugal: políticas públicas e dinâmicas do sector em Portugal nos anos mais recentes. In *VI Congresso Português de Sociologia 2008*, (1-17). Disponível em: <http://historico.aps.pt/vicongresso/pdfs/768.pdf> [Consult. 01-12-2017].
- Roteiro dos museus e espaços museológicos da Região Centro, Beira Interior Norte, Museu da Castanha. Disponível em: http://roteiromuseus.ccdrc.pt/museu_fichaGeo.aspx?idMuseu=237&tipologia=6®iao=168 [Consult. 25-10-2017].
- Santos, T. (2006, dezembro 14). Museu da Castanha já pode ser visitado. *O Interior*. Disponível em: <http://www.ointerior.pt/noticia.asp?idEdicao=373&id=15286&idSeccao=4337&Action=noticia> [Consult. 25-10-2017].

WOOL – COVILHÃ ARTE URBANA. UM OLHAR SOBRE O FESTIVAL

Pedro Seixo Rodrigues

1. O nascimento do WOOL

O WOOL - Covilhã Arte Urbana nasceu da vontade dos seus três fundadores e organizadores (Pedro Seixo Rodrigues, Lara Seixo Rodrigues e Elisabet Carceller) em aliar duas paixões que os unem: a arte urbana e a cidade da Covilhã.

Quando, em finais de 2010, começámos a pensar neste projeto, a arte urbana estava a conquistar um novo patamar no panorama artístico mundial. Em Portugal, embora de forma mais tímida, começavam a surgir alguns murais autorizados e de maiores dimensões, principalmente nas grandes cidades do litoral, nomeadamente em Lisboa, obtendo desta forma cada vez mais destaque ao nível dos média e redes sociais.

Nós acreditávamos nas potencialidades da Covilhã para acolher arte urbana. A configuração do seu centro histórico e a existência de diversas fábricas abandonadas proporcionavam “telas” adequadas a este tipo de manifestação artística. Após termos contactado com vários artistas urbanos que, tal como nós, também eles acreditaram no potencial da cidade e mostraram-se desde logo interessados em poder contribuir para tal.

Nesse mesmo período, abriram as candidaturas de apoio a projetos pontuais da Direção Geral das Artes. Decidimos então passar das ideias para o papel e formalizar o nosso projeto de candidatura. Entre os mais

de 100 projetos concorrentes ficamos em 8º lugar, sendo que apenas os 15 primeiros classificados recebiam financiamento. De referir ainda que recebemos a pontuação mais alta em dois dos subcritérios de avaliação.

Este apoio foi o ponto de partida essencial para a concretização do nosso projeto. Posteriormente tivemos também outros apoios importantes, tais como a Câmara Municipal da Covilhã, as tintas CIN, a Montana (latas de spray) e algumas outras empresas e pessoas que se foram juntando ao projeto, colaborando na medida das suas possibilidades.

2. O que define, e diferencia, o WOOL

O nome escolhido para o Festival é um jogo de palavras entre WOOL (“lã” em inglês) e o seu (quase) homófono WALL (“parede” em inglês). Com a escolha do nome WOOL, pretendíamos homenagear e valorizar o passado da Covilhã (a antiga “Manchester Portuguesa”), tão intimamente ligado à transformação desta matéria-prima, nas suas inúmeras fábricas de lanifícios. Em simultâneo, fazíamos uma referência dissimulada às paredes (*walls*), que se assumem como suporte primordial para intervenções de arte urbana. Para além do que foi mencionado, a opção de utilizar o nome em inglês não foi um mero acaso, pois acreditámos que ajudaria a internacionalizar de forma mais rápida e eficaz o nosso projeto.

Relativamente ao formato do festival, estudámos a realidade cultural existente na Covilhã e considerámos qual a forma mais adequada de introduzir murais de arte urbana de artistas de renome internacional na cidade.

Desde o início que ambicionámos trazer os melhores artistas estrangeiros, mas como é óbvio não podíamos deixar de mostrar o elevado nível dos artistas urbanos portugueses. Nesse sentido, definimos que o Festival convidaria, sempre que possível, artistas nacionais e estrangeiros. Quanto aos critérios de seleção destes artistas, baseamo-nos sempre em vários fatores, sendo que os principais são: a qualidade das suas obras, bem como a nossa convicção de que o percurso artístico está em evolução. Igualmente, temos

sempre o cuidado de convidar, em cada edição, artistas cujas propostas, a nível estético e técnico, sejam diferentes. Este facto permite-nos mostrar a grande diversidade de estilos existente no panorama da arte urbana mundial.

Cada artista é convidado para realizar uma residência artística de curta duração na Covilhã (normalmente pelo período de uma a duas semanas). Durante este período, o artista realiza, por um lado, um mural no espaço público e, por outro, uma atividade paralela (normalmente uma conversa/palestra ou *workshop*).

Durante o tempo que o artista está a realizar o mural, tentamos criar as condições propícias para que exista uma aproximação entre o artista e a população. Para além da interação com as pessoas que passam pelo local onde está a ser realizada a intervenção, também organizámos visitas guiadas, algumas delas com estudantes (ensino secundário e universitário), para estimular o interesse em vários momentos do processo criativo. Em relação à atividade paralela, esta permite, no âmbito da educação não-formal, um contacto ainda mais direto com os artistas para conhecer aspetos como as suas fontes de inspiração, processos criativos, técnicas ou reflexões/pensamentos em volta da arte. Neste sentido, pretendemos formar novos públicos e despertar e/ou enraizar os interesses artísticos dos cidadãos.

Outra das premissas do WOOL é que as intervenções realizadas pelos artistas tenham sempre alguma relação com a cidade e/ou a região, ou seja, que sejam *site-specific*, pensadas e idealizadas especialmente para a Covilhã.

Finalmente, falta referir que a zona de atuação preferencial do festival é o centro histórico. Trabalhamos em fachadas de edifícios devolutos ou empenas degradadas. Com as intervenções de arte urbana estes locais são requalificados, ganhando uma nova imagem e uma relação/vivência renovada por parte dos moradores.

3. Os objetivos do projeto

O WOOL tem por objetivos principais:

- Trazer a esta cidade do interior de Portugal alguns dos artistas urbanos mais conceituados a nível nacional e internacional, de modo a dinamizar a oferta cultural da cidade e da região, promovendo a descentralização e a correção de assimetrias regionais;
- Fomentar, promover e valorizar esta disciplina artística contemporânea que, a partir de diferentes técnicas, utiliza como suporte para as suas criações o espaço público, democratizando o acesso à arte;
- Associar esta atividade de criação artística a propostas educativas, de formação, de participação e de partilha, de modo a incentivar a qualificação e a coesão dos cidadãos.

Tem por objetivos secundários:

- Requalificar os espaços intervencionados (fachadas de prédios devolutos, empenas, muros de suporte, etc.), melhorando esteticamente a envolvente e dando nova vida à paisagem urbana;
- Dotar a cidade e a região de uma programação periódica relacionada com esta manifestação artística;
- Proporcionar, com cada nova edição, a criação de um roteiro de arte urbana na cidade, acrescentando outro ponto de interesse turístico à mesma;
- Documentar e divulgar, nacional e internacionalmente, todas as intervenções do WOOL, fomentando progressivamente a associação da Covilhã a uma cidade de arte urbana.

4. Da primeira edição de 2011 até à edição deste ano (2017)

A primeira edição do WOOL - Festival de Arte Urbana da Covilhã teve lugar entre setembro de 2011 e março de 2012.

Ao contrário do que sucedeu nas edições seguintes, cujos artistas estiveram na cidade em simultâneo, na primeira edição cada residência aconteceu de forma individual. Pensámos que desta maneira conseguíamos criar um foco de atenção maior no trabalho de cada artista e estabelecer uma certa regularidade na programação de eventos ligados à arte urbana, aumentando a oferta de eventos culturais da cidade.

Como artistas convidados para a primeira edição tivemos: o coletivo de artistas portugueses *ARM Collective*, formado por Gonçalo Ribeiro aka MAR e Miguel Caeiro aka RAM, o artista urbano português com maior reconhecimento internacional, Alexandre Farto aka VHILS, a artista de Barcelona Andrea Michaelson aka BTOY e uma ação do projeto global “Inside Out Project” promovido e acompanhado pelo artista francês JR.

Lamentavelmente, por falta de apoios, em 2012 e 2013 não pudemos avançar com a edição anual, tal como pretendíamos. Ainda assim, em 2012, e em virtude de termos estabelecido contacto com alguns artistas, optámos por avançar com um evento a que chamámos “Extra Wool”. Para este evento contámos com a colaboração do artista urbano Marc Altafulla aka KRAM, de Barcelona, que aceitou deslocar-se até à nossa cidade para realizar a sua intervenção, em condições bastante diferentes das inicialmente acordadas aquando dos primeiros contactos.

Ao verificarmos que não conseguíamos continuar com o Festival na Covilhã, tivemos que analisar quais eram as nossas alternativas e decidimos apostar num caminho paralelo. Percebemos que, se esperássemos passivamente até termos oportunidade de realizar a 2ª edição, o nome e a divulgação que tínhamos conseguido associar ao WOOL e à Covilhã acabariam por ser esquecidos e, no futuro, deveríamos começar novamente do zero.

Neste sentido, optámos por realizar atividades ligadas à arte urbana fora da Covilhã, mas tendo o cuidado de colocar sempre a marca WOOL, ou como parte integrante do nome do evento ou nos campos de parceiro/organizador da atividade, conforme o caso.

Algumas destas atividades foram realizadas sem apoios, apenas com o intuito de não deixarmos morrer o WOOL. Outras surgiram ao sermos contactados por entidades públicas e privadas para realizarmos a curadoria de projetos de arte urbana que pretendiam implementar, conhecedoras do nosso desempenho. Ainda outras se concretizaram após a aceitação dos projetos apresentadas por nós a diversas Câmaras Municipais. Após termos conseguido concretizar o sonho do Festival, e de ver os bons resultados obtidos, não nos podíamos conformar em deixá-lo cair no esquecimento ou acabar.

Na enumeração destas atividades paralelas, o primeiro destaque vai para o «WOOL on TOUR», que se concretizou em várias edições. Este evento realizou-se de 6 em 6 meses, durante os *Open Day* da *LXFactory*, em Lisboa. Sob a coordenação do WOOL, pintaram dezenas de artistas urbanos em diversas paredes desse complexo criativo e empresarial situado em Alcântara.

De referir ainda que, em conjunto com o *CoworkLisboa*, concebemos e implementámos o projeto «LATA65», um *workshop* de arte urbana para idosos, cuja primeira edição foi com os utentes do Centro Social e Paroquial de Alcântara. O projeto teve enorme impacto mediático e foi mais tarde apoiado pelo Orçamento Participativo de Lisboa para a realização de várias sessões com diferentes centros de dia da cidade. Atualmente já foram realizados *workshops* um pouco por todo o País, para além de alguns no estrangeiro (EUA, Brasil, França, Espanha, etc).

Apesar de tardar uma nova edição do WOOL na Covilhã, foram várias as ações e eventos que realizámos ou a que nos associámos, das quais merecem destaque as seguintes:

- Diversas edições do *workshop* de *stencil* do artista EIME;
- Realização de um *workshop* e um mural pelo artista brasileiro Nilo Zack, na Escola Secundária Quinta das Palmeiras, da Covilhã, e exposição de trabalhos de pequeno formato no Espaço 33, na Guarda;

- Curadoria e produção de várias intervenções realizadas nas duas edições do Festival *Fusing Culture Experience*, da Figueira da Foz;
- Mural do artista Add Fuel, realizado para a Divisão de Ação Social e Família da Câmara Municipal de Coimbra;
- Mural e *workshop* do artista MAR, para o programa Muralidades, responsabilidade da Associação Beira Serra e da Junta de Freguesia da Boidobra;
- Murais do artista Pantónio, Nespoon e Milu realizados durante Festival CALE, no Fundão.

Igualmente, apostámos na divulgação do WOOL em diversas palestras e conferências, nomeadamente em edições do *Pecha Kucha* (Fundão) e do *Ignite* (Covilhã e Lisboa), sessões de conferências da Universidade Lusófona, da Universidade da Beira Interior, da Universidade de Arquitetura do Porto, da Escola Secundária Quinta das Palmeiras e Escola Secundária Campos Melo, entre outras.

Participámos também em diversos eventos para os quais fomos convidados. São caso disso o *ExpandYourMind*, organizado por um colectivo de alunos da UBI, na Covilhã, o *Creative Camp* do canal 180, realizada em Abrantes ou ainda a participação no Festival IN – Inovação e Criatividade, como entidade integrante do *stand* da *LXFactory*.

Finalmente, não podemos deixar de referir o trabalho de curadoria que consistiu na selecção dos 11 artistas portugueses que participaram no projeto «TOUR PARIS 13», organizado pela *Galerie Itinerrance*, de Paris. Neste projeto participaram mais de 100 artistas de todo o mundo que intervieram em toda a extensão (interior e exterior) dos 9 pisos de um edifício de habitação, convertendo-o na maior exposição de arte urbana jamais realizada.

Após o percurso relatado, torna-se evidente que, desde 2011, a nossa experiência e os nossos conhecimentos relativos à arte urbana foram crescendo exponencialmente. O WOOL tornou-se um nome/marca conhecido e respeitado no mundo da arte urbana (artistas, galleristas, apreciadores), sinónimo

de profissionalismo no que diz respeito a organização, de valorização do trabalho dos artistas e de boa divulgação do projeto, três eixos essenciais para o sucesso de qualquer projeto.

Foi então que em 2014 voltámos a reunir apoios necessários para a realização de nova edição do WOOL, graças à aprovação e obtenção de financiamento pelo bom resultado obtido da candidatura apresentada aos apoios pontuais da DGArtes e apoio por parte da Câmara Municipal da Covilhã e algumas outras entidades e empresas.

A segunda edição do WOOL decorre em outubro de 2014 e os artistas convidados para esta edição foram: o Bordalo II, a Tamara Alves, o Add Fuel e o MrDheo, todos artistas nacionais, mas com trabalhos realizados no estrangeiro. O motivo pelo qual foram convidados apenas artistas nacionais deveu-se apenas a questões relacionadas com o enquadramento da candidatura, que valorizava a participação de artistas portugueses. Para além destes artistas, tivemos ainda a presença do artista ±maismenos± (artista surpresa) e da Luísa Cortesão, artista conhecida como «L* is not an artist» e autora do logo do projeto «Lata65».

Importa referir que a intervenção realizada pelo Bordalo II (“owl eyes”, mais conhecida por “olhos de mocho”) foi considerada no final do ano como uma das 25 melhores paredes de 2014 realizadas em todo o Mundo. Graças a esta distinção, tanto o WOOL como o artista ganharam imenso impacto mediático e projeção a nível mundial.

Em 2015, realizámos nova edição do WOOL, que decorreu em outubro. Visto que nesse ano apenas tivemos apoio por parte da Câmara Municipal da Covilhã e algumas empresas, o festival foi obrigado a reduzir o seu formato, tendo convidado para essa edição dois artistas portugueses: o Pantónio e o Samina.

Lamentavelmente, em 2016 voltámos a não conseguir reunir os apoios necessários para realizar nova edição do WOOL, mas após reuniões com diversas entidades e empresas (em especial o apoio do Hotel «Puralã»), con-

seguimos conceber nova edição do festival em 2017, voltando ao formato mais completo.

Assim, decidimos convidar 4 artistas (2 nacionais e 2 internacionais), que estiveram em residência artística em simultâneo, tendo o festival decorrido em junho desse ano. Pudemos contar com a presença do coletivo de artistas portugueses Halfstudio e do Third, da Galiza veio Doa Oa e da Argentina recebemos o artista urbano Bosoletti.

Para além das “conversas com os artistas” e das duas exposições realizadas (“wool meets roubaix” e “wool pieces”), também realizámos o *workshop* de arte urbana para idosos “Lata65” e tivemos um concerto do músico Noiserv que decorreu no *New Hand Lab*.

Depois deste breve resumo do percurso que o WOOL já percorreu, dos momentos bons e menos bons, resta-nos referir que atualmente, entre intervenções “oficiais” e “não oficiais”, já existem espalhadas pelas ruas da Covilhã cerca de 25 peças, que se traduzem num percurso de arte urbana bastante interessante, que permite a quem nos visita conhecer a zona histórica através da arte, transformando este trajeto numa mais-valia do ponto de vista turístico.

Assim sendo, esperamos continuar a realizar intervenções artísticas na Covilhã, de forma a completar o percurso iniciado em 2011, através do qual já podemos conhecer: o percurso da lã, desde a Serra da Estrela, com a presença da ovelha e o pastor, até à fábrica, com um operário que fia e carrega a cidade nas costas, que pintaram os ARM Collective; o retrato, esculpido pelo Vhils, de um homem de idade e o seu olhar melancólico, que pretende alertar para o envelhecimento do interior e a solidão que afeta grande parte da população idosa; o pastor, adaptado de um postal antigo, que a Btoy pintou como se fosse um *stencil*; a lenda da fera da aldeia de “Teixeira” que serviu de inspiração para o Kram; o mocho que o Bordalo II realizou utilizando lixo na sua execução; o chamar de atenção para as antigas técnicas tradicionais que se vão perdendo, que serviu de base à intervenção da Tamara Alves; a reinterpretação dos padrões de tecidos e azulejos por parte do Add Fuel; a

homenagem que o MrDheo fez às mulheres, que em suas casas trabalhavam como “metedeiras de fios”, que no caso da sua intervenção recuperavam uma bandeira de Portugal; os andorinhões que vagueiam entre março e setembro pelos céus da Covilhã e que agora estão durante todo o ano numa empena de um edifício da cidade, graças à intervenção do Pantónio; o Sr. Viseu, antigo trabalhador dos lanifícios e jogador do Sporting Clube da Covilhã, retratado numa parede junto da sua antiga casa, pelo Samina; as espécies vegetais, pintadas pela Doa ao, que serviam para tingir os tecidos que eram fabricados na antiga Real Fábrica de Panos da Covilhã; o coração mecanizado, que tenta representar o que era o “motor” da Covilhã, as suas fábricas e os seus teares, que o Third representou na sua intervenção; a metáfora da decadência da indústria dos lanifícios que o Bosoletti interpretou através de figuras femininas; e o fado “Covilhã, cidade neve”, que os Halfstudio aproveitaram para, através da utilização dos versos “cidade flor” e “em ti mora o meu amor”, realizar uma intervenção em duas paredes que se unem através da palavra de fundo “amor”.

E é esse sentimento (Amor) que nos motivou e continua a motivar para continuarmos a acreditar neste projeto, que é o WOOL – Covilhã Arte Urbana.

PERCURSO(S) E DESAFIOS: O CASO DO CENTRO DE ESTUDOS JESUÉ PINHARANDA GOMES

Maria de Fátima Assunção Pinheiro
e Maria Joana Frazão Monteiro Patrício
Câmara Municipal do Sabugal

“Se procuras onde moro,
Moro à beira da serra;
Sou d’ao pé de Val de Espinho,
Quadrazais é a minha terra.”

(*O Cancioneiro de Quadrazais*, por Pinharanda Gomes,
Lisboa, 1964)

Quem é Jesué Pinharanda Gomes?

Jesué Pinharanda Gomes nasceu a 16 de julho de 1939, em Quadrazais, concelho do Sabugal, distrito da Guarda.

Iniciou os estudos na Cidade da Guarda, tendo frequentado a Escola dos Gaiatos e o Colégio de São José. Desde muito cedo o autor manifestou interesse pelas atividades culturais. Considera-se um autodidata, embora tenha frequentado áreas de estudo diversas. Iniciou a sua atividade literária aos 16 anos. Em 1959 colaborou com o semanário *Correio da Beira*, do qual foi relator. Nesse ano viajou para Lisboa, onde exerceu a sua atividade profissional, no ramo comercial, ao longo de 42 anos. Colaborou ainda em inúmeros jornais de referência nacional, bem como em Revistas Culturais e Temáticas, em Enciclopédias e Dicionários, entre outras, na *Enciclopédia Verbo*, na *Enciclopédia de Fátima* e no *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Proferiu mais de 200 intervenções como palestrante em coló-

quios, conferências e congressos nacionais e estrangeiros. O autor escreveu e editou imensos livros, acerca das mais variadas temáticas e áreas de estudo, onde se destacam a Filosofia, Religião e História, Etnografia, Geografia, Linguística, História Eclesial, Literatura, História da Filosofia e Biografia.

Como surgiu o Centro de Estudos no Sabugal?

Em 2008, por manifesta vontade do autor, e não tendo descendência direta, este doou o seu Espólio ao Município do Sabugal, celebrando-se um Protocolo inicial, em 3 de outubro do mesmo ano. Os primeiros livros chegaram à Biblioteca Municipal em finais de 2009.

Em 2010, procedeu-se à inventariação e catalogação das obras e seleção do espólio do autor, por diferentes classes, de acordo com as áreas de estudo, encontrando-se à data catalogados cerca de 7000 livros.

No dia 9 de junho de 2012, foi inaugurado o Centro de Estudos Jesué Pinharanda Gomes (CEJPG), situado no Centro Dr. José Diamantino dos Santos, funcionando o mesmo como coleção especial da Biblioteca Municipal. Este espaço acolhe a Biblioteca e o Acervo Pessoal do autor, do qual fazem parte documentos pessoais e a sua correspondência pessoal, sendo que esta última será disponibilizada ao público após a sua morte.

No ano de 2012, aquando da comemoração do Dia do Concelho, a 10 de novembro, foi condecorado com a atribuição de uma medalha de ouro, como forma de reconhecimento e dedicação, colaboração e identificação ao Património Cultural, sendo considerado um dos ilustres escritores e pensadores do Concelho do Sabugal.

Atividades:

1) Comemoração anual do aniversário do Centro.

1º Aniversário

· Aula Aberta – A Obra de Pinharanda Gomes (08/06/2013);

Outras Aulas Abertas:

- A Obra e o Pensamento. Estudos e Testemunhos (07/09/2013);
- Direitos Humanos no Mundo Contemporâneo (10/12/2013).

2º Aniversário

Exposição de livros e imagens de Stº António (de 06 a 13/06/2014).

3º Aniversário

Chá das Cinco... com Stº António (12/06/2015).

4º Aniversário

Filosofia e Religião (09/06/2016).

5º Aniversário

Linguagem de Fronteira (09/06/2017).

No dia 4 de setembro de 2017, foi dado mais um passo no acordo de colaboração entre a Universidade da Beira Interior e o Município do Sabugal, tendo sido celebrado um aditamento ao protocolo existente. O CEJPG visa ser o motor para a cooperação em Projetos de investigação, ações conjuntas de caráter científico, realização de seminários, colóquios e congressos, iniciativas editoriais, e estágios para os alunos de Ciências da Cultura.

Encaramos esta parceria como “Uma Porta Aberta” ao Conhecimento...

Centro de Estudos Jesué Pinharanda Gomes

O Centro de Estudos Pinharanda Gomes é um espaço que acolhe cerca de 7000 livros, da biblioteca pessoal deste ilustre pensador vivo, distribuídos por diferentes temáticas, dispostas por distintas classes de acordo com o assunto, área e âmbito do conhecimento, onde se destacam as áreas da Filosofia (cerca de 800 livros), Religião e Teologia (aproximadamente 1000 exemplares).

O seu pensamento livre no âmbito da Filosofia levou-o a traduzir Platão e Descartes.

Publicou:

- O Discurso do Método *Serve a Vaidade de Um Arrivista*, Pinharanda Gomes, Lisboa (1964);
- *Um Manifesto* de 7 páginas onde o autor explica porque se propôs traduzir a obra de Descartes. O seu intuito era a publicação de uma obra facilmente acessível ao público;
- *O Banquete ou do Amor* (Pref. Trad. e notas de Pinharanda Gomes), Editora Atlântida, 1968;
- Pinharanda Gomes traduz a obra de Platão e cria uma relação entre os textos Platónicos e a Filosofia;
- Traduziu também *Fedro ou da Beleza*/Platão, Lisboa: Guimarães & Ca, 1981;
- Contribui ainda em inúmeras revistas e publicou um sem número de separatas, sobre temas filosóficos e a História da Filosofia;
- O número 1 da Revista *Nova Águia* (de referência filosófica) inclui o ensaio inédito “Anamnese da Ideia de Pátria”, de Pinharanda Gomes.

Conhecer o CEJPG

Este Centro, dedicado ao investigador, ensaísta e filósofo Jesué Pinharanda Gomes, reúne todo o acervo documental particular, bem como cerca de 3500 opúsculos e a correspondência pessoal do autor.

Disposição das Obras

Numa estante inicial, encontramos obras do autor e outras publicações contendo contributos e prefácios. Seguem-se outras 8 estantes, as quais se encontram catalogadas de acordo com a seguinte ordem:

0. Generalidades

Nesta classe encontram-se atas, dicionários, enciclopédias e publicações periódicas, onde se destacam, entre outras, as Enciclopédias Luso-Brasileiras, da Cultura e da Filosofia (Editora Verbo).

Por curiosidade identifica-se o *Dicionário Mundial de Mulheres Notáveis*, Lello & Irmão – Porto, 1967, onde se lê: “De facto a mulher é a humanidade

inteira. A sua influência sempre foi enorme sobre os homens, ainda os mais viris e enérgicos.”

Ao nível das publicações periódicas, destacamos as revistas *Eborênsia*, *Praça Velha* e *Nova Renascença* (com as suas coleções praticamente completas).

1. Filosofia

Segue-se a classe da Filosofia, com cerca de 800 livros, onde se encontram nomes de renomados e ilustres pensadores Portugueses, tais como Sampaio Bruno, Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra e Miguel Real, entre outros.

Salienta-se:

As Obras completas de Platão (reunidas em vol. – Edição Bilingue (Grego/ Inglês), Londres (1977-1982).

2. Religião e Teologia

Encontram-se dispostos cerca de 1000 livros, entre eles a *Suma Teológica*, de Santo Tomás de Aquino, escrita pelo próprio e editada em Madrid pela Editorial Católica (1949-1964), (16 Vol.). O autor, nascido em Itália, foi o pai do tomismo e grande impulsionador da Teologia Natural.

3. Ciências Sociais, Política, Economia, Direito, Administração Pública, Serviço Social e Etnografia

Na classe da Educação, destacam-se as *Cartas sobre a Educação da Mocidade*/ António Nunes Ribeiro Sanches, Coimbra: Imp. da Universidade, 1922. Esta é uma obra rara com uma tiragem especial, de 100 exemplares numerados e rubricados. As *Cartas* foram dirigidas ao Monsenhor Salema em 1760, onde o autor expõe o Plano Geral de Educação, desde o ensino primário ao universitário, dividindo a mocidade em três grupos sociais, já que entendia que o povo não devia estudar.

5. Matemática, Ciências Naturais;

6. Ciências Aplicadas;

7. Artes;

8. Língua, Linguística e Literatura;

9. Monografias, Geografia, Biografia e História.

É de salientar:

A História de Portugal, dirigida por Damião Peres em 1928;

Os Descobrimentos Portugueses, de Jaime Cortesão, publicados em 1958;

História da Etiópia, de Pero Pais, impresso pela Tipografia Portuense, entre 1945 e 1946.

80 - Linguística

Destaque para o livro:

Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram/Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, Porto: Civilização, 1983-1984.

82, 82-1 e 869 - Literatura Geral, Poesia e Literatura Portuguesa

Na Literatura Portuguesa, optou-se por dar continuidade à cota antiga (869), descurando as Regras Portuguesas de Catalogação, visto que na Biblioteca Municipal já se utilizava a cota referenciada, e sendo esta uma Coleção Especial que integra o Catálogo Geral da Biblioteca, não fazia sentido utilizar uma cota diferente.

Obras em destaque

- *Camões*, Almeida Garrett, Porto: Lello & Irmão/Lisboa: Aillaud & Lellos, 1937, anotado por Teófilo Braga;
- *Poemas de Deus e do Diabo*, José Régio, Lisboa, Portugalíia, 1958 (5ª edição).

Obras Únicas disponíveis no CEJPG...

- *Lições de Filosofia*, Manuel António Ferreira Tavares, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1846;
- *Memórias sobre o Concelho do Sabugal*, Joaquim Manuel Correia, Lisboa: Federação dos Municípios da Beira-Serra, 1946 (1ª edição);
- *Exercícios Espirituais e Meditações da Via Purgativa*, escritas pelo P. Manoel Bernardez, Lisboa: na oficina de Antonio Pedrozo Galram, 1731 (1º e 2º Vol.);
- *Jardim da Europa*, Agostinho Campos, Lisboa: Aillaud, Bertrand, 1919;
- *O Lapidário del Rey D. Alfonso X el Sabio*, Lisboa, MDCCXXIX.

Para terminar deixamos uma frase do autor, para reflexão e convidativa a uma visita ao Centro como Espaço de Cultura, Conhecimento e Sabedoria:

*Sem liberdade não há filosofia. Difícil, de ciclópico entendimento é, porém, a recíproca: sem filosofia não há liberdade (...) O perpétuo socorro da filosofia plana sobre os sítios da prisão e do naufrágio, sobre os caminhos da liberdade orientados para a verdade (...) assim como não há liberdade sem filosofia, **não há cultura sem filosofia.*** (in *Peregrinação do Absoluto*).

| **DEFINIÇÕES** | CIÊNCIA E CULTURA PAULO SERRA | DA CULTURA DE EXIGÊNCIA À EXIGÊNCIA DE CULTURA URBANO SIDONCHA | COMUNICAÇÃO E CULTURA JOÃO CARLOS CORREIA | O MURO COMO LIMITE, SÍMBOLO E LUGAR DE EXPRESSÃO CATARINA MOURA | **DESAFIOS** | PEDAGOGIA E CULTURA ANA CATARINA PEREIRA | O CALEIDOSCÓPIO BEIRÃO GABRIEL MAGALHÃES | EXISTE OU NÃO UMA IDENTIDADE CULTURAL PRÓPRIA NA BEIRA INTERIOR? JOÃO MORGADO | A BEIRA INTERIOR REAL E A BEIRA INTERIOR SONHADA NUNO FRANCISCO | **PERCURSOS** | DEZ FILMES PARA UMA HISTÓRIA DO CINEMA LUÍS NOGUEIRA | OS MUSEUS E O REFORÇO DA AUTOESTIMA DAS COMUNIDADES LOCAIS: O CASO DO MUSEU DA CASTANHA NA ALDEIA DO BISPO (GUARDA) ALEXANDRE LUÍS E SOFIA XAVIER | WOOL - COVILHÃ ARTE URBANA: UM OLHAR SOBRE O FESTIVAL PEDRO SEIXO RODRIGUES | PERCURSO(S) E DESAFIOS: O CASO DO CENTRO DE ESTUDOS JESUÉ PINHARANDA GOMES MARIA DE FÁTIMA ASSUNÇÃO PINHEIRO E MARIA JOANA FRAZÃO MONTEIRO PATRÍCIO |