



Arte e identidade pelas estradas de Portugal: sombras e reflexos

João Paulo Costa Braz

Tese para obtenção do Grau de Doutor em
Media Artes
(3^o ciclo de estudos)

Orientador: Doutor Francisco Tiago Antunes Paiva

Júri:

Prof. Doutor Joaquim Mateus Paulo Serra
Prof. Doutor Álvaro António Gomes Domingues
Prof. Doutor João Paulo Gomes de Araújo Queiroz
Prof. Doutora Genoveva Linaza Vivanco
Prof. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria
Prof. Doutor Francisco Tiago Antunes Paiva
Prof. Doutora Sara Velez Estêvão
Prof. Doutor Paulo Manuel Ferreira da Cunha

Março de 2023

Declaração de Integridade

Eu, João Paulo Costa Braz que abaixo assino, estudante com o número de inscrição D2437 do curso de Media Artes da Faculdade de Artes e Letras declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 22 /03 /2023

Assinado por: **JOÃO PAULO DA COSTA BRAZ**
Num. de Identificação: 08429796
Data: 2023.03.22 08:41:43 +0000



Dedicatória

À Maria Amaral.

Se as viagens são os viajantes e se o que vemos não é senão o que somos, obrigado pela cumplicidade, motivação e partilha na nossa aventureira viagem da vida.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, o Prof. Doutor Francisco Paiva pela sua disponibilidade, apoio e acompanhamento rigoroso e generoso.

Agradeço aos meus guias e companheiros de viagem, Maria João Amaral e Álvaro Braga, pelo seu auxílio e paciência a explorar os surpreendentes caminhos deste país.

Aos criadores, Aureliano Aguiar e Sérgio Currais, pelos testemunhos das suas experiências nos processos de criação e execução das suas obras.

À Prof. Doutora Manuela Penafria, à Prof. Doutora Sónia Vespeira de Almeida e ao Prof. Doutor Álvaro Domingues, pelo seu aconselhamento e pela partilha dos seus conhecimentos.

Aos meus amigos, Cláudia Varejão, José Filipe Costa, João Canijo, Fernando Cabral e Tiago Fernandes, pelo incentivo e disponibilidade.

Nota de abertura

Este ensaio foi escrito ao abrigo do novo acordo ortográfico da Língua Portuguesa.

Salvo indicação em contrário, as citações em idioma estrangeiro foram traduzidas para português. Todas as traduções são da responsabilidade do autor.

As imagens das rotundas são sempre acompanhadas de hiperligação nas legendas para a georreferenciação dos respetivos locais, acessível no *Google maps*.

Os diversos elementos deste projeto estarão expostos em espaço físico e as hiperligações para consulta virtual encontram-se elencadas no capítulo “1. Partir”, do presente ensaio.

Resumo

Os milhares de objetos instalados nas rotundas rodoviárias de Portugal inscrevem uma singular marca na paisagem. Nestes objetos podemos encontrar ecos de temas e naturezas tão diversas como celebrações de figuras, acontecimentos e aspectos da memória regional coletiva e também propostas estilísticas e conceituais afins de certas tendências da Arte pública contemporânea.

A motivação dos responsáveis pela criação dessas peças passa por uma espécie de expressão da “identidade” da comunidade e do lugar. Mas que alma é essa, capaz de cristalizar a cultura, os traços distintivos e a vida dos locais em objetos identitários? Logrará tal vontade de fixação da(s) identidade(s) do lugar tornar-se um símbolo contra o esquecimento e a homogeneização social e cultural global? Que outras questões no plano simbólico e estético levanta este fenómeno?

Os objetos, muitas vezes apresentados e considerados como representações artísticas, transformam o vazio central da rotunda num espaço potencial de criação e intervenção artística de grande formato. Contudo, tal localização em locais aparentemente desprovidos de enraizamento social e histórico, bem como a linearidade conceptual do programa, autoriza o questionamento do seu valor intrínseco, enquanto forma de Arte pública e de estratégia de marcação e/ou valorização da paisagem.

Tendo por base estas inquietações, este projeto de investigação aborda a produção e o uso destes objetos, relacionando e questionando as suas funções artísticas e identitárias no contexto português, tanto a partir de referências bibliográficas, como da observação *in loco*.

A partir de um trabalho de campo abrangente, foi realizado um mapeamento e registo audiovisual das várias expressões dessas obras, que serviu de mote à reflexão sobre a sua conexão com a conjuntura social e a memória coletiva das comunidades.

O resultado desta investigação encontra-se assim vertido neste ensaio, estruturado em torno das principais pistas teóricas e estéticas levantadas durante o trabalho de campo e no processo de criação de um conjunto de peças artísticas apresentadas, com recurso a dispositivos audiovisuais, gráficos e instalativos, que proporcionaram a experimentação de abordagens conceptuais e plásticas diversas, dialogando entre si de molde a fomentar uma reflexão crítica sobre este fenómeno.

Palavras-chave

Arte pública; Identidade; Tradição; Património local; Rotundas

Abstract

The thousands of objects installed at Portugal's traffic circles make a singular mark on the landscape. In these objects we can find echoes of themes and natures as diverse as celebrations of figures, events and aspects of collective regional memory and also stylistic and conceptual proposals related to certain trends in contemporary public art.

The motivation of the creators of these pieces is a kind of expression of the "identity" of the community and the place. But what is this soul, capable of crystalizing the culture, the distinctive traits, and the life of places in identity objects? Can this will to fix the identity(ies) of the place become a symbol against oblivion and global social and cultural homogeneity? What other symbolic and aesthetic questions does this phenomenon raise?

The objects, often presented and considered as artistic representations, transform the central emptiness of the traffic circle into a potential space for large-scale artistic creation and intervention. However, such location in places apparently devoid of social and historical roots, as well as the conceptual linearity of the program, allows the questioning of its intrinsic value as a form of public art and as a strategy to mark and/or enhance the landscape.

Based on these concerns, this research project addresses the production and use of these objects, relating and questioning their artistic and identity functions in the Portuguese context, both from bibliographic references and from on-site observation.

From a comprehensive fieldwork, a mapping and audiovisual record of the various expressions of these works was made, which served as a motto for reflection on their connection with the social conjuncture and the collective memory of the communities to which they belong. The result of this research is thus expressed in this essay, structured around the main theoretical and aesthetic clues raised during the fieldwork and in the process of creating a set of artistic pieces presented, using audiovisual, graphic, and installation devices, which provided the experimentation of diverse conceptual and plastic approaches, dialoguing among themselves in order to foster a critical and in-depth reflection on this phenomenon.

Keywords

Public art; Identity; Tradition; Local heritage; Roundabouts

Índice

Dedicatória	V
Agradecimentos	VII
Nota de abertura	IX
Resumo	XI
Palavras chave	XI
Abstract	XIII
Keywords	XIII
Índice	XV
Lista de Figuras	XIX
I – Ensaio	1
1. Partir	5
1. 1. <i>Genius loci</i>	8
1. 2. “Por aí não há nada”	8
1. 3. “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”	8
1. 4. <i>Terra nullius</i>	9
1. 5. “Lugares perdidos”	9
1.6. <i>New Lisbon</i>	9
1. 7. Mapa.....	9
2. Andar em círculos	11
3. <i>Homo Viator</i> na terra de ninguém	13
4. O espírito guardião do lugar	23
5. Lugares Perdidos	27
6. Cidades brancas	31
7. Paraísos sonhados	39
8. <i>New Lisbon</i>	53
9. <i>Branding</i> identitário	57
10. Reflexos de Arte	63
11. A Arte da banalidade. A banalidade da Arte	73
12. Inútil paisagem	77
13. A velha cidade	85
14. A nova cidade	91
15. Não há Arte sem lugar	97
16. Arte por encomenda	103
17. A revolução saiu à rua	107
18. Bestiário, qual taxonomia	111
18. 1. Bestiário, propriamente dito	111

18.2. Rotunda – canteiro	114
18. 3. Rotunda da agricultura	114
18. 4. Rotunda da economia local	115
18. 5. Rotunda do artesanato	117
18. 6. Rotundas gastronómicas	119
18. 7. Rotundas de memória	120
18. 8. Rotundas de personalidades e eventos históricos	121
18. 9. Rotundas de profissões	123
18. 10. Rotundas de máquinas	125
18. 11. Rotundas desportivas	127
18. 12. Rotundas de ideais	129
18. 13. Rotundas artísticas	130
18. 14. Rotundas efémeras	131
18. 15. Rotundas avulsas	132
19. <i>Terra nullius</i>	135
19. 1. Rotunda do leão, Lisboa	137
19.2. Rotunda do rato, Covilhã	143
20. Um círculo sem princípio nem fim	151
20. 1. Uma viagem pessoal	151
20. 2. A água corre para a água	153
20. 3. Por fim, a Arte	155
II – <i>Opus</i>	157
A. Cronografia	159
1. Definição do projeto	159
2. Definição dos elementos do projeto.....	159
3. Cronograma geral	160
4. Desenvolvimento do ensaio	160
5. Artigos e participação em exposições	161
B. Caminhos	163
1. Percurso geral	164
2. Junho de 2020 - Percurso no Algarve	165
3. Junho de 2020 - Percurso no Alentejo	166
4. Agosto de 2020 - Percurso no Oeste	167
5. Junho de 2021 - Percurso na margem sul e Setúbal	168
6. Julho de 2021 - Percurso no norte litoral	169
7. Julho de 2021 - Percurso em Trás-os-Montes	171
8. Julho de 2021 - Percurso na Beira interior	171

C. Modus operandi	173
1. Equipamento	175
2. Ficheiros digitais	176
3. Aplicações de edição	176
D. Lista de obras produzidas	177
1. <i>Genius loci</i>	177
2. “Por aí não há nada”	177
3. “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”	178
4. <i>Terra nullius</i>	179
5. “Lugares perdidos”	179
6. <i>New Lisbon</i>	180
7. <i>She changes?</i>	181
8. “Índice circular”	182
9. “Cadeira de Arraiolos”	183
10. “Sem fim”	184
11. “Brillo boxes em Entrecampos”	185
12. <i>Rebranding</i>	185
13. “Boa viagem”	186
III – Referências	189
Índice toponímico	191
Bibliografia	207
Sitografia	215
Filmografia	219

Lista de Figuras

- Figura 01** - Rotunda *She changes* - Matosinhos
- Figura 02** - *She changes?* - João Braz, 2021
- Figura 03** - Rotunda da Anta, Caria
- Figura 04** - Placa na Rotunda da Anta, Caria
- Figura 05** - Medas de feno
- Figura 06** - “Índice circular” - João Braz, 2020
- Figura 07** - Rotunda do pinheiro dos abraços, Bobadela
- Figura 08** - Rotunda do pinheiro dos abraços, Bobadela
- Figura 09** - Rotunda “Quilómetro zero”, Chaves
- Figura 10** - Rotunda do Castelo, Mourão
- Figura 11** - Rotunda dos 5 éfes, Guarda
- Figura 12** - “Lugares perdidos #1” - João Braz, 2021
- Figura 13** - “Lugares perdidos #2” - João Braz
- Figura 14** - “Lugares perdidos #3” - João Braz, 2021
- Figura 15** - “Lugares perdidos #4” - João Braz, 2021
- Figura 16** - “Lugares perdidos #5” - João Braz, 2021
- Figura 17** - Rotunda da luz, Guarda
- Figura 18** - Rotunda da luz, Guarda - Ilustração
- Figura 19** - Placa na rua Maria Cardoso, Lisboa
- Figura 20** - Cerimónia de entrega do galo de prata a representantes de Monsanto, prémio Aldeia mais portuguesa de Portugal, Lisboa, 1939
- Figura 21** - Detalhe de montra de loja, Lisboa
- Figura 22** - Rotunda “O conquistador”, Corroios
- Figura 23** - Rotunda da cadeira, Arraiolos
- Figura 24** - “Cadeira de Arraiolos” - João Braz, 2021
- Figura 25** - “Portugal a banhos” de Joana Vasconcelos, Exposição “I’m your mirror”, Fundação de Serralves, Porto, 2019
- Figura 26** - Festas de Santo António, Lisboa, 1940
- Figura 26** - Detalhe de loja no bairro do Castelo, Lisboa
- Figura 28** - “New Lisbon - Custard pie” - João Braz, 2022.
- Figura 29** - “New Lisbon - Sunset Columns Pier” - João Braz, 2022.
- Figura 30** - “New Lisbon - Castel” - João Braz, 2022
- Figura 31** - “New Lisbon - Trolley” - João Braz, 2022
- Figura 32** - Rotunda do pão, Ul. Oliveira de Azeméis
- Figura 33** - Rotunda do assador de castanhas, Vinhais

- Figura 34** - Festa da castanha de Vinhais
- Figura 35** - “Rebranding” - João Braz, 2022
- Figura 36** - Rotunda do sapateiro, Almodôvar
- Figura 37** - Rotunda do mineiro, Almodôvar
- Figura 38** - Projeto de peça escultórica de Aureliano Aguiar
- Figura 39** - “Brillo boxes em Entrecampos” - João Braz, 2022
- Figura 40** - Rotunda do minerais, Castro Verde
- Figura 41** - Rotunda do radar, Paços de Ferreira
- Figura 42** - Rotunda dos Portões de São Pedro, Angra do Heroísmo
- Figura 43** - Maquete à escala da peça "Um círculo que não é um círculo" para a Rotunda dos Portões de São Pedro, 2001.
- Figura 44** - Rotunda “She changes”. Matosinhos.
- Figura 45** - "Sem fim" - João Braz, 2022
- Figura 46** - Trabalhador limpa estátua do Marquês de Pombal. 1930.
- Figura 47** - Rotunda do Marquês de Pombal
- Figura 48** - Rotunda do Marquês de Pombal - Comemoração de campeonato nacional de futebol pelo S.L. Benfica 2019
- Figura 49** - Rotunda da Caravela, Lagos
- Figura 50** - Rotunda “O Tempo do Homem na Terra”, Lagos
- Figura 51** - Rotunda de S. Francisco de Assis, Lisboa. Fotografia de
- Figura 52** - Esboços da peça “Cidade imaginária” para a rotunda de S. Francisco de Assis
- Figura 53** - Rotunda da Fundação Castro Alves. Famalicão
- Figura 54** - Inauguração da rotunda da Fundação Castro Alves. Famalicão, 2018
- Figura 55** - Rotunda Expo 98. Lisboa
- Figura 56** - Rotunda Rossio do Levante
- Figura 57** - Rotunda “25 de Abril”, Bragança
- Figura 58** - Rotunda “Memorial do 25 de Abril”, Lavradio
- Figura 59** - Rotunda “Movimento dos resistentes antifascistas”, Amora.
- Figura 60** - Rotunda "Liberdade, Diálogo e Democracia”, Lagos
- Figura 61** - Rotunda “Homenagem ao 25 de Abril”, Arrentela
- Figura 62** - Rotunda “Dino parque”, Lourinhã
- Figura 63** - Rotunda do polvo, Quarteira
- Figura 64** - Rotunda dos golfinhos, Quarteira
- Figura 65** - Rotunda do burro, Quarteira
- Figura 66** - Rotunda com árvore, Lisboa

- Figura 67** - Rotunda do feijão, Lardosa
- Figura 68** - Rotunda do morango, Canidelo
- Figura 69** - Rotunda da cadeira, Cristelo
- Figura 70** - Rotunda do caçador, Bragança
- Figura 71** - Rotunda do ouriço, Barcelos
- Figura 72** - Rotunda dos caretos, Bragança.
- Figura 73** - Rotunda do forçado, Cuba
- Figura 74** - Rotunda do assador de castanhas, Vinhais
- Figura 75** - Rotunda das sardinhas, Setúbal
- Figura 76** - Rotunda do Dolmen, Montalegre
- Figura 77** - Rotunda do chafariz do vento, Trancoso
- Figura 78** - Rotunda de D. Fuas Roupinho, Porto de Mós
- Figura 79** - Rotunda das comunidades, Almancil
- Figura 80** - Rotunda do bombeiro, Évora
- Figura 81** - Rotunda do calceteiro, Casais dos Vales
- Figura 82** - Rotunda das mulheres conserveiras, Portimão
- Figura 83** - Rotunda da locomotiva, Cuba
- Figura 84** - Rotunda da carregadeira, Vinhais
- Figura 85** - Rotunda da Força aérea, Alverca do Ribatejo
- Figura 86** - Rotunda do surfista, Ericeira
- Figura 87** - Rotunda do ciclismo, Évora
- Figura 88** - Rotunda da cidade do futebol, Cruz Quebrada
- Figura 89** - Rotunda das escolas, Setúbal
- Figura 90** - Rotunda dos 3 pastorinhos, Fátima
- Figura 91** - Rotunda da Praça 25 de Abril, Lisboa
- Figura 92** - Rotunda de Natal Mação.
- Figura 93** - Rotunda das minhocas Albufeira
- Figura 94** - Rotunda dos relógios Vila Flor
- Figura 95** - Rotunda chave da vila, Quinta do Conde
- Figura 96** - Rotunda do barco, Almada
- Figura 97** - Rotunda do G, Guarda
- Figura 98** - Rotunda do leão, Lisboa
- Figura 99** - Rotunda do leão 02, Lisboa
- Figura 100** - Rotunda do leão 03, Lisboa
- Figura 101** - Rotunda do leão 04, Lisboa
- Figura 102** - Rotunda do leão 05, Lisboa
- Figura 103** - Rotunda do leão 06, Lisboa

Figura 104 - Rotunda do leão 07, Lisboa
Figura 105 - Rotunda do leão 08, Lisboa
Figura 106- Rotunda do leão 09, Lisboa
Figura 107 - Rotunda do leão 10, Lisboa
Figura 108 - Rotunda do leão 11, Lisboa
Figura 109 - Rotunda do leão 12, Lisboa
Figura 110 - Rotunda do rato, Covilhã
Figura 111 - Rotunda do rato 02, Covilhã
Figura 112 - Rotunda do rato 03, Covilhã
Figura 113 - Rotunda do rato 04, Covilhã
Figura 114 - Rotunda do rato 05, Covilhã
Figura 115 - Rotunda do rato 06, Covilhã
Figura 116 - Rotunda do rato 07, Covilhã
Figura 117 - Rotunda do rato 08, Covilhã
Figura 118 - Rotunda do rato 09, Covilhã
Figura 119 - Rotunda do rato 10, Covilhã
Figura 120 - Rotunda do rato 11, Covilhã
Figura 121- Rotunda do rato 12, Covilhã
Figura 122 - Rotunda do rato 13, Covilhã
Figura 123 - Rotunda do rato 14, Covilhã
Figura 124 - “Boa viagem” - João Braz, 2022
Figura 125 - Cronograma geral do projeto
Figura 126 - Exposição nas Jornadas de Investigação em Artes 2022
Figura 127 - Conjunto dos percursos efetuados
Figura 128- Percurso no Algarve
Figura 129 - Percurso no Alentejo
Figura 130- Percurso no Oeste
Figura 131 - Percurso na margem sul e Setúbal
Figura 132 - Percurso no norte litoral
Figura 133 - Percurso em Trás-os-Montes
Figura 134 - Percurso na Beira interior
Figura 135 - Rotunda dos anzóis, Santa Cruz
Figura 136 - *Genius Loci*
Figura 137 - “Por aí não há nada” - Filme de João Braz
Figura 138 - “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”
Figura 139 - *Terra nullius* - João Braz
Figura 140 - “Lugares perdidos” - João Braz

Figura 141 - *New Lisbon* - João Braz

Figura 142 - *She changes* - João Braz

Figura 143 - "Índice circular" - João Braz

Figura 144 - "Cadeira de Arraiolos" - João Braz

Figura 145 - "Sem fim" - João Braz

Figura 146- "Brillo boxes em Entrecampos" - João Braz

Figura 147- *Rebranding* - João Braz

Figura 148 - "Boa viagem" - João Braz

I - Ensaio

“De nada sei
Como as pedras
Que nada sabem de
mim.”

(Mello, 1983: 205)

1. Partir

“Que força têm as coisas que conseguimos por acaso!”

(Bresson, 2020: 133)

Este projeto é uma viagem e uma viagem foi também o ponto de partida deste projeto.

Na primavera de 2018, numa das viagens regulares que faço ao Porto para lecionar a UC de “Montagem” na Universidade Católica encontrei por acaso, em Matosinhos, na rotunda da Praça da Cidade do Salvador, a escultura pública “*She Changes*” da artista norte-americana Janet Echelman. Esta peça consiste num conjunto elegante, delicado e flexível de membranas circulares, que se movem com fluidez ao vento. Esta rede tridimensional multicamadas flutua e lança desenhos de sombras cinemáticas no solo, enfatizando o bailado do vento.

Pela sua grande dimensão, esta obra preenche o campo visual de quem passa e remete-nos para um universo marítimo lembrando redes de pesca, navios e mastros da história marítima portuguesa, chaminés às riscas vermelhas e brancas do passado industrial da zona, rendas portuguesas, mar, criaturas e ondulações na água, entre outras possíveis analogias.



Figura 01 - Rotunda *She changes*, Matosinho.

Autoria: Janet Echelman, materiais: metal e fibra, dimensões: 4500 x 2400 cm, ano: 2005.

Fotografia de João Braz

O impacto que esta obra tem em quem por ali passa de automóvel é inquestionável e a força que resulta do seu movimento, transformando a pesada estrutura suspensa com 45 metros de diâmetro e mais de 1500 quilogramas numa forma leve, delicada e hipnótica, vivenciei-o como um momento poético em pleno trânsito rodoviário.

Esta experiência foi o ponto de partida para uma reflexão sobre a natureza e o sentido daquele objeto e de outros semelhantes: uma obra artística em que ecoam elementos tradicionais locais, transfigurados numa dimensão monumental que é observada por espectadores eventuais no interior de automóveis em movimento.



Figura 02 - *She changes?* - João Braz, 2021, técnica mista, 29 cm x 40 cm

Neste sentido, esta jornada consiste num percurso pessoal e único de reflexão e criação. É uma dupla jornada: uma viagem exterior que permite observar empiricamente e interagir *in situ*, um trabalho de campo por todo o território nacional, mapeando-o em simultâneo com a observação e registo audiovisual das várias expressões das obras colocadas no centro das rotundas e da relação destas com o contexto social e a memória coletiva das comunidades de pertença; é também uma viagem interior, criativa e reflexiva. Viajar entende-se aqui como um instrumento e modo de olhar o território com um intuito crítico, estético e de projeto artístico. Tomamos assim a aceção de percurso enunciada por Francesco Careri:

“Com o termo percurso indicam-se ao mesmo tempo o ato da travessia (percurso como ação de caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetónico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa).” (Careri, 2013: 31)

Este projeto de viagem encontrou suporte, entre outros, na obra de Careri “*Walkscapes - o caminhar como prática estética*” que encara a viagem como uma atitude artística *per se*, posta em prática com a escolha de um percurso específico, na esteira do *flâneur* e do situacionismo.

A viagem que me propus fazer traduziu-se num conjunto de experiências, descobertas, criações e reflexões de natureza histórica, antropológica e artística. Uma experiência estética e criativa que foi, simultaneamente, uma ação transformadora do espaço e da sua percepção e uma ação transfiguradora única, pessoal e interior.

Este projeto pretende ser ontologicamente multidisciplinar e heterodoxo nas opções que faz ao nível das abordagens e formas dos vários elementos que o constituem. A construção deste projeto assenta também na força do que conseguimos por acaso, que só poderá ter sentido se estivermos atentos ao que se pode revelar sobre formas diversas. Esta viagem não poderia ser entendida de outra forma. É um diálogo circular, porque permite fazer um percurso comunicante constante e contínuo entre os vários elementos, com múltiplas e diversas possibilidades de interpretação. Um movimento cíclico de reinício e reiteração.

Pretende-se que o resultado final seja representativo dos diferentes modos de observação do mesmo percurso, que permitem uma reflexão crítica e artística complementar. Qualquer um dos elementos exibido isoladamente seria parcelar e limitador. É o conjunto deles e o diálogo único que criam entre si e quem os testemunha que permite, a meu ver, espelhar uma expressão justa da viagem reflexiva e criativa efetuada.

Este ensaio não ambiciona ser definitivo nem pretende esgotar a reflexão sobre o tema. Procura antes constituir-se como uma viagem, ou melhor, um guia da viagem que acompanha, reflete, interroga e dialoga com todos os outros elementos que constituem este projeto criativo.

Neste ensaio, intitulado “Arte e identidade pelas estradas de Portugal: sombras e reflexos”, são explorados percursos de reflexão, suportados por uma pesquisa bibliográfica, sobre a origem, a presença e significado dos objetos colocados no centro das rotundas. Procura explorar-se também a sua diversidade de formas e conteúdos, a relação que estabelecem com o território e com as comunidades através da memória, das relações sociais, políticas e comerciais e a ligação destes objetos com a identidade e com a Arte.

São, pois, variados os caminhos que percorro e proponho neste ensaio. São percursos livres em várias direções, alguns longos e sinuosos como caminhos numa montanha, outros retos e que se estendem como percursos numa planície, muitos atalhos por territórios desconhecidos, alguns deles sem saída, outros revelando paisagens surpreendentes. Este ensaio procura, então, ser a cartografia de um atlas pouco explorado, integrando a produção de uma constelação de peças artísticas dotadas de relativa autonomia, em formatos e suportes distintos, como a seguir se descreve.

1. 1. *Genius loci*

Um livro fotográfico com cerca de 50 imagens, qual portfólio visual que explora a relação estética e plástica dos objetos nas rotundas com os espaços que habitam. Neste *photobook* pretende-se que as imagens dialoguem entre si e construam uma narrativa visual com uma forma e uma voz próprias.

Ligação para “Genius loci”:

<https://drive.google.com/file/d/1KgxDWujpycqLyJxx7YT7qjXtKhllLH9W/view?usp=sharing>

1. 2. “Por aí não há nada”

Média-metragem documental com a duração de 30 minutos, que pretende ser um bloco de notas vivas do processo de investigação em suporte cinematográfico. Num registo em certa medida diarístico, entre o filme-ensaio e o género *travelogue*, regista as experiências pessoais das viagens efetuadas no decurso deste projeto, combinando elementos de índole diversa, como vídeos das rotundas, imagens de arquivo, textos e palavras, sons ambiente, músicas ou imagens de outra natureza que remetem para o percurso pessoal desta investigação e para as interrogações teóricas e criativas que o projeto foi colocando ao longo da sua execução.

Ligação para “Por aí não há nada”:

<https://vimeo.com/737285415/19dfeb1efd>

1. 3. “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”

Esta vídeo-instalação com a duração de cerca de 13 minutos é composta por uma montagem de planos circulares à volta de sete dezenas de rotundas. Elaborada a partir da simulação do ponto de vista do observador no interior de um automóvel em movimento numa viagem que se transforma numa espiral infinita e obsessiva, esta

projeção é acompanhada pelo som de uma voz de software de GPS que dá indicações de percursos reais e imaginários e enuncia reflexões sobre a intersecção entre Arte e identidade. A fim de criar uma experiência imersiva mais intensa a projeção desta instalação deve acontecer numa sala *black box*.

Ligação para “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”:

<https://vimeo.com/654993529/21a88e069f>

1. 4. *Terra nullius*

A partir da perspetiva da rotunda como uma "terra que não pertence a ninguém", um local de passagem que é basicamente um vazio, vivido temporariamente e que possui uma identidade difusa e efémera, apresento dois ensaios fotográficos à volta de duas rotundas: a Rotunda do leão, junto ao estádio do Sporting Clube de Portugal, em Lisboa, e a Rotunda do rato, junto ao Polo I da UBI, na Covilhã.

Duas viagens à volta da ocupação de lugares, sem início e sem fim. Cada um destes ensaios fotográficos é constituído por 16 fotografias e é parte integrante deste ensaio no capítulo 22.

1. 5. “Lugares perdidos”

Um conjunto de 5 postais do início do século XX, que contêm fotografias de paisagens da Serra da Estrela e do Gerês, recortados de modo a eliminar a presença humana.

Estão integrados no capítulo 4 do ensaio “ O espírito guardião do lugar” e são uma interrogação visual sobre o modo como a presença humana contamina o território.

1. 6. *New Lisbon*

Um conjunto de 4 fotomontagens de rotundas em Lisboa, cujas placas centrais são constituídas por elementos imaginários ligados à exploração turística da cidade. O resultado é uma combinação visual irónica, irreal e desproporcionada que procura espelhar o contraste e a tensão entre a cidade e a imagem que se comercializa dela.

Este conjunto corresponde ao capítulo 8 e dialoga com o capítulo do ensaio “Branding Identitário”.

1. 7. Mapa

Um mapa disponível *online* com georreferenciamento dos locais observados e com informações e imagens dos objetos.

Ligação para o mapa online:

<https://goo.gl/maps/VQDeruwyZd7HyfHf6>

Estes elementos audiovisuais e fotográficos estão concebidos para serem exibidos em conjunto.

O conjunto de 50 fotografias Genius Loci, os ensaios fotográficos Terra nullius e as fotomontagens Lugares perdidos e New Lisbon serão igualmente impressos e expostos conjuntamente.

O documentário-diário “Por aí não há nada” e a instalação vídeo “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem” serão projetados separadamente em sala escura.

2. Andar em círculos

“A paisagem é um sem fim de evocações.”

(Domingues, 2009: 28)

Perto de Caria encontramos uma anta que quase parece verdadeira: uma réplica de um monumento megalítico situado no centro de uma rotunda, na estrada N18-3, a dois quilómetros desta freguesia do concelho de Belmonte, na região Centro, junto à encosta leste da Serra da Estrela. Perto da anta, uma placa assinada pelo presidente da Câmara não deixa dúvidas: trata-se de uma réplica “por influência”, construída com pedras em tudo semelhantes às de outra anta existente na região. Todavia, quem chega de automóvel e se depara com este objeto, sem tempo de ler a placa, não pode deixar de se interrogar sobre a sua autenticidade e sobre o que faz uma “construção pré-histórica”, ligada a rituais coletivos fúnebres de há cinco mil anos, no meio de uma via rodoviária.

As antas e outras estruturas megalíticas, como os menires, isolados ou dispostos em círculos — cromeleques, simbolizam o início da ação da humanidade na marcação e transformação da paisagem, na criação de uma identidade e memória coletivas devidamente situadas.



Figura 03 - Rotunda da Anta, Caria.

Autoria: s/info, materiais: pedra, dimensões: s/ info, ano: 2007.

Fotografia de João Braz



Figura 04 - Placa na Rotunda da Anta, Caria.
Fotografia de João Braz

À semelhança da réplica da anta de Caria, são inúmeros os objetos instalados nas rotundas rodoviárias de Portugal, dispostos com o objetivo de inscrever uma mensagem na paisagem, sobretudo dirigida a quem passa de automóvel. Nestes objetos podemos encontrar ecos — influência, diz a placa de inauguração — de temas e naturezas tão diversas como atividades típicas da região, homenagens a figuras locais, acontecimentos históricos e profissões, aspetos da memória regional coletiva, referência a eventos religiosos, desportos, evocações gastronómicas, réplicas de formas de Arte e vida “primitivas” e, mais raramente, formas e propostas estilísticas e conceptuais, que se aproximam de tendências da Arte contemporânea. Este é um fenómeno que encontramos por todo o país e que levanta múltiplas interrogações:

— Serão estas intervenções, tal como a da anta, relevantes pelo facto de representarem uma pulsão primordial de inscrição no território e na memória?

— Qual a razão da escolha das placas centrais das rotundas, dispositivos funcionais de regulação de tráfego, como locais de eleição para colocar e erguer este tipo de objetos?

— Terá a rotunda abandonado a função utilitária de distribuir o trânsito, tornando-se num elemento privilegiado de valorização da paisagem urbana e de criação de identidade e simbolismo, muitas vezes à falta de outro espaço público?

— Que significados tem a disseminação pelo território desta vontade de marcação simbólica e de representação identitária?

Ao viajar pelo país e circular constantemente por entre estes objetos não podemos deixar de pensar na contradição aparente em querer inscrever uma marca identitária num local de passagem rodoviária, onde viajantes em trânsito atravessam, por breves momentos, um espaço progressivamente genérico, sem identidade reconhecível, desprovido de relacionamento social e de história. — Será possível um território transformar-se num local habitado através destes objetos?

Estes objetos são muitas vezes apresentados como representações artísticas, criadas por uma variedade de artistas locais, nacionais ou internacionais, possuidores de um leque de obras de relevância artística diversa, em conformidade com o investimento feito pelos principais financiadores destes projetos - as autarquias locais. A versatilidade da sua ilha circular central, com dimensões que podem variar entre 2 e 50 metros, transforma a rotunda numa tela em branco que permite a criação artística em grande formato. Porém, serão tais objetos passíveis de serem considerados Arte pública?

Os responsáveis políticos locais, artistas e demais intervenientes procuram uma espécie de expressão do "espírito do lugar". — Mas que alma será essa? — Será possível objetificar a cultura a partir dos utensílios e traços da vida dos locais aí representados?— Será realmente possível fixar e cristalizar a identidade, a memória e o espírito de um lugar ou de uma dada comunidade?



Figura 05 - Medas de feno - Fotografia de João Braz

“Não há nada de estranho no círculo
ser a origem de todas as maravilhas”
Aristóteles (1936: 335)

Mircea Eliade, na sua obra “O mito do eterno retorno”, remete-nos para a existência de um tempo primordial - *ab origine* - ao qual o Homem tenta regressar de forma cíclica e circular, recriando-o e relembrando-o através de arquétipos. Esta necessidade de retorno, de reinvenção e recriação está intimamente relacionada com a ideia de uma memória coletiva que, do ponto de vista antropológico, a ritualização objetiva e renova: “A recordação de um acontecimento histórico, ou de uma personagem autêntica não perdura por mais de dois ou três séculos na memória popular” (Eliade, 2000: 58).

Este autor considera igualmente que “o carácter a-histórico da memória popular, a impotência que a memória colectiva manifesta em reter acontecimentos e as individualidades históricas” levam ao uso de arquétipos. (Eliade, 2000: 61).

A permanente tentativa do Homem regressar à origem relaciona-se com a constante procura de uma pertença e da segurança de uma qualquer identidade original. Poderão tais arquétipos surgir em locais tão inusitados como rotundas?

Regressemos à anta e às analogias que suscita. Celebrar uma presumível identidade local será a forma mais adequada e eficaz de assinalar a presença num dado território, tal como um monumento neolítico? Serão estes símbolos capazes de combater o esquecimento e a homogeneização social e cultural operada pela globalização? O que tem de artístico este fenómeno e as suas formas de expressão?

“Antes de erguer o menir (...) o homem possui uma fórmula simbólica com a qual transforma a paisagem. Essa forma era o caminhar.” (Careri, 2013: 27)

A réplica de uma “anta” levanta um conjunto de questões que nos servem de ponto de partida para uma viagem pelas rotundas de Portugal. Viagem que procura produzir uma cartografia observacional e empírica, um mapa multidisciplinar, crítico, analítico, histórico, documental, mas também criativo, sobre o lugar da identidade e da Arte no território, aqui analisada a partir deste tipo de objetos.

Nesta minha viagem constatei como o círculo está na origem e no fim de todas as “maravilhas” que são os objetos representados no centro das rotundas. O círculo é um símbolo universal com amplo significado. Representa as ideias de totalidade, perfeição, infinito, eternidade, atemporalidade, movimento cíclico, divindade e eterno retorno. Representa o Sol e também o zero no nosso sistema de numeração e está presente em toda a nossa existência.

Uma forma que une coisas tão improváveis como uma celebração divina como o “Dhikr sufi”¹, uma prática de veneração islâmica que utiliza cânticos, música e movimentos evocando repetidamente o nome de Deus e os círculos ao vento numa rotunda, um dispositivo circular que envolve os automobilistas numa experiência cinestésica circular centrípeta e centrífuga. É o círculo que dá forma e lugar à celebração da identidade local que encontrei nas obras artísticas das rotundas, a mesma identidade que se celebra no “Dhikr sufi”. Eis uma formalização circular possível da minha viagem:



Figura 06 - “Índice circular” - João Braz, 2020, Impressão de jacto de tinta em papel, 29 cm x 42 cm

¹ dhikr, (árabe: "lembrança" ou "menção"), oração ritual ou ladainha praticada por místicos muçulmanos (Sufis) com o propósito de glorificar a Deus e alcançar a perfeição espiritual. O dhikr é essencialmente uma "recordação" de Deus pela repetição frequente dos seus nomes. Originalmente uma simples recitação do Qur'ân e vários escritos religiosos entre ascetas e místicos, o dhikr é repetido em voz alta ou suavemente, acompanhada de postura e respiração prescritas. O dhikr é um método para alcançar a unicidade com Deus. Consultado em 29 de Abril de 2020, disponível em: www.britannica.com/topic/dhikr

3. *Homo Viator* na terra de ninguém

Solvitur ambulando
(Santo Agostinho, s.d)

“Resolve-se caminhando”. Esta ideia, atribuída a Aurélio Agostinho de Hipona, mais conhecido por Santo Agostinho, foi a fórmula por mim encontrada para procurar respostas para as questões que coloquei no decurso deste projeto criativo. O ato de caminhar fomenta um envolvimento com o território e proporciona uma melhor percepção da sua natureza, da sua dimensão e da sua relação com quem o habita. Uma ação que propõe uma viagem motivada “por algo” e “para algo”. Uma jornada de interrogações. Percorrer o país, viajando de norte a sul, de modo a desenhar um mapa alternativo de Portugal. Uma cartografia composta por objetos que representam aquilo que acreditamos ser, mas também aquilo que aspiramos a ser.

“Resolve-se caminhando” é também a proposta do ato de caminhar como prática criadora de experiências estéticas e artísticas, explorada por artistas como Richard Long, Hamish Fulton ou Robert Smithson. A minha “caminhada” é, também ela, uma reflexão criativa sobre a relação dos objetos dispostos nas rotundas com o território que os envolve. Um olhar sobre a força do que procuram exprimir e, concomitantemente, uma interrogação sobre a eventual natureza artística desses objetos.

"O ritmo do caminhar gera um ritmo de pensamento e a passagem por uma paisagem ecoa ou simula a passagem por uma série de pensamentos" (Solnit, 2014: 3).

Se caminhar é pensar e procurar obter respostas, é pois como *Homo Viator*, literalmente o “homem que caminha”, que representa uma fenomenologia do viajante narrada por Homero na antiguidade clássica e associada à ideia de peregrino na Idade Média, que inicio esta minha viagem exterior e interior. Uma viagem pelo território que é uma narração pessoal, contada com recurso às variadas formas escritas, plásticas e audiovisuais que integram este projeto.

Na EN230-6, perto de Bobadela, concelho de Oliveira do Hospital, podemos encontrar um conjunto escultórico no centro da rotunda, que fica fora da pequena localidade. Um dos objetivos deste conjunto estilizado constituído por figuras humanas dispostas sob um arco é, claramente, fazer uma referência aos vestígios romanos no

centro da vila, constituídos pelas diversas ruínas de um fórum, de um arco e de um anfiteatro.



Figura 07 - Rotunda do pinheiro dos abraços, Bobadela.
Autoria: Luis Queimadela, materiais: pedra, betão, dimensões: s/info, ano: 2005.
Fotografia de João Braz



Figura 08 - Rotunda do pinheiro dos abraços, Bobadela.
Fotografia de João Braz

À volta desta rotunda e em contraste com todo o campo vazio, apenas podemos encontrar o esqueleto de um pequeno prédio abandonado, cuja construção ficou parada e que disputa em volumetria com o conjunto escultórico. Rotundas em locais como este, afastados dos centros habitados das povoações, são a principal escolha para a instalação dos objetos simbólicos e identificadores das comunidades. Espaços como esta rotunda parecem entrar em contradição com os objetos que se colocam invariavelmente no centro.

Marc Augé propõe a denominação de “Não-lugares” para espaços como este, indefinidos, deslocados ou espaços de trânsito - estradas, aeroportos, vias aéreas e ferroviárias, hotéis, idênticos em todo o mundo:

“Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar” (Augé, 2016: 69)

O espaço da rotunda da Bobadela não possui nenhuma das três características que Marc Augé identifica como próprias de um lugar antropológico: não é identitário, não é relacional e não é histórico. É um espaço de passagem habitado por um simulacro, votado a viajantes em trânsito, sozinhos numa terra de ninguém. Um não-lugar.

As mudanças ocorridas nas zonas urbanas ao longo de século XX são, segundo Augé, fruto de uma sobremodernidade que alterou profundamente as próprias cidades e as vidas dos seus habitantes, originando o aparecimento e a existência de lugares que não são passíveis de ser analisados como lugares antropológicos.

Os não-lugares têm a particularidade de se definirem pelas suas instruções de uso ou mensagens informativas (circular pela direita na autoestrada, aviso de próxima área de serviço, apelo à visita a cidades históricas...) e relacionam-se com os lugares através de referências e protocolos a que reportam. A rotunda de Bobadela é como um qualquer outro não-lugar. Nela existem duas placas informativas: uma com a indicação “Campo de futebol” e outra, colocada mesmo na placa central da rotunda, junto ao conjunto escultórico que representa o fórum romano, indicando com uma seta a direção “Ruínas de Bobadela”. A representação do fórum na rotunda funciona como um apelo à visita das “verdadeiras” ruínas. Um aviso gigante, em pedra, prometendo descobrir e vivenciar uma experiência alguns quilómetros à frente. Um simulacro, portanto.

A rotunda, com este objeto que interpela quem passa, continua a ser um espaço sem identidade e sem relacionamento ou a presença destes objetos transforma este não-lugar em outra coisa?

À entrada de Chaves, na atual EN102, situa-se um marco no centro de uma pequena rotunda. Assinala o início da antiga estrada nacional n.º2 que liga Chaves a Faro. Um pequeno paralelepípedo em pedra indica que ali é o quilómetro zero da antiga estrada, a maior em Portugal, construída sobre o percurso original de uma estrada romana, cobrindo uma distância de 740 Km e atravessando onze distritos. Estas características foram redescobertas e tornaram-na uma atração turística nos últimos anos, especialmente para os *motards*, levando muitos a desejar vivenciar a experiência de percorrê-la de Chaves a Faro.

A área onde se situa a rotunda, nos arredores de Chaves, de indistinto local de passagem de trânsito, passou a ser local de paragem de inúmeros viajantes que iniciam ali o seu percurso na Estrada nacional n.º2. Estas pessoas fotografam-se junto ao marco, no centro da pequena rotunda, e deixam lá a sua marca, seja afixando autocolantes dos seus motoclubes ou, simplesmente, escrevendo o seu nome no marco de pedra.



Figura 09 - Rotunda “Quilómetro zero”, Chaves.
Autoria: Junta Autónoma de Estradas, materiais: pedra, dimensões: s/info,
ano: marco quilométrico original datado de 1945. Fotografia de João Braz

A cidade de Chaves, a sua autarquia e as atividades comerciais locais abraçaram este movimento e usam-no com fins promocionais turísticos. O acréscimo de turistas representa um aumento de dormidas, refeições e comércio na cidade. Nas lojas, o marco do quilómetro zero tornou-se um ícone e um símbolo que se reproduz em t-shirts e porta-chaves. Poderá um não-lugar como esta rotunda transformar-se em lugar após passar a ter este tipo de presença humana?

Atravessar territórios urbanos. “Espaços intermediários ou espaços do entre, do meio-lugar” (Careri, 2020: 9).

Este “meio-lugar” surge como um espaço que Michel de Certeau denominou de “lugar praticado” (Certeau, 1994: 202) - um espaço que é transformado pelo sujeito através do seu uso, da sua ocupação e da sua vivência.

“Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares emaranham-se, interpenetram-se. A possibilidade de um não-lugar nunca está ausente seja de que lugar for. O regresso ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares” (Augé, 2016:92).

Tal distinção sugere que é plausível a transformação de um não-lugar num lugar e seria precisamente durante essa transformação, que surgiria a ideia de meio-lugar. Este, não sendo um lugar preciso, surgiria num espaço não categorizado nem como lugar, nem como não-lugar, permitindo apenas ser identificado pela forma como seria apropriado pela presença humana.

O espaço da rotunda na estrada, povoado por estes objetos solitários, poderá ser um não-lugar, mas o relacionamento e a interação com quem passa, o simples gesto de tirar uma “*selfie*” junto ao marco do quilómetro zero em Chaves faz parte do processo de transformação que ocorre neste espaço e que pode caracterizar-se como uma marca de um meio-lugar, um “lugar praticado” a caminho de se tornar um verdadeiro lugar.

4. O espírito guardião do lugar

“Há um ponto central em que um homem
já não se distingue d’uma pedra...
ou d’uma nuvem.”

(Pascoaes, 1973: 21)

Não há em Portugal uma intervenção em rotundas que leve tão à letra a ideia da representação da localidade como a que encontramos na EN256, à entrada de Mourão, na margem do Alqueva. Uma reprodução à escala reduzida do castelo medieval da localidade, reconstruído e restaurado, está disposta no centro da rotunda como uma maquete. Alguns viajantes e turistas ali estacionam e fotografam-se por entre as muralhas e torres do castelo em miniatura, que se assemelham às reproduções de edifícios “históricos” do “Portugal dos pequenitos” - inaugurado em 1940 e idealizado pelo Estado Novo como um parque temático lúdico e pedagógico para dar a conhecer às crianças uma visão idílica do património do império português em miniatura .



Figura 10 - Rotunda do Castelo, Mourão.

Autoria: s/info, materiais: pedra, cimento, dimensões: s/info, ano: s/info.
Fotografia de João Braz

A reprodução do castelo ocupa toda a placa central da rotunda. À sua volta apenas azinheiras, plantações intensivas de olival e, ao fundo, bem mais pequeno do que a miniatura, podemos ver o castelo original.

Quem criou este local parecia pretender dar corpo à alma do lugar e apresentá-lo a quem passa, disposto numa rotunda, parecendo querer dizer: “Isto é Mourão. Isto somos nós.”

Genius loci - locução latina que significa o espírito do lugar, usada por diversos autores em variadas áreas, assume-se quase invariavelmente como um conjunto de diferentes fatores que descrevem um lugar, sendo estes responsáveis pela sua identidade e pelo espírito que aí ressoa. Em termos arquitetónicos, manifesta-se como afirmação de uma perspetiva fenomenológica do ambiente e da conexão entre o lugar e a identidade. *Genius loci* diz portanto respeito ao conjunto de características socioculturais, arquitetónicas, artísticas e ambientais que definem um espaço, um território, uma vila ou cidade. É ele que agrega em si o caráter do lugar.

Independentemente do termo utilizado, génio de lugar ou espírito do lugar, este é parte integrante da existência e, de acordo com o ambiente envolvente, o lugar adquire uma identidade ou espírito próprio.

”*Genius loci*” é um conceito romano. De acordo com as crenças romanas qualquer ser independente tem o seu “genius”, o seu espírito guardião. Este espírito dá vida às pessoas e aos lugares, acompanhando-os do nascimento até à morte e determina o seu caráter ou essência” (Schultz, 1984: 18)

Atualmente, devido às grandes alterações de mobilidade, tecnológicas e de modos de vida, ocorridas nas cidades, localidades e regiões, que estimularam novos ritmos, novas maneiras de pensar e sentir, um novo sentido e significado de lugar surge associado a uma forma de pensar coletiva que procura, cada vez mais, as suas origens e a sua história, regressando a um passado distante, regresso esse provocado pela falta de identidade sentida num mundo cada vez mais globalizado.

Em Mourão, o castelo que serviu como fortaleza para guardar os limites do território tem agora uma nova função a partir da sua reprodução na rotunda: ser o guardião da alma da vila, da memória e do espírito dos mouranenses, que nele se reveem.

A 9 de Junho de 2014, na véspera da comemoração do dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas, o então Presidente da República, Aníbal Cavaco Silva, inaugurou a rotunda dos *5 éfes* na cidade da Guarda, no local que antes era conhecido como a rotunda da Ti Jaquina. A população tinha atribuído este nome

não oficial ao local, devido ao quiosque que nele existia há 36 anos, propriedade de Joaquina Escada, que se viu obrigada a fechar o negócio com a reconversão da rotunda. O quiosque foi substituído por uma peça escultórica em betão e metal onde estão recortados os nomes dos cinco adjetivos que a comunidade local apresenta como características do espírito daquela cidade: forte, farta, fria, fiel e formosa.

A explicação para esta classificação é comumente atribuída a uma mistura mistificada de motivos geográficos, históricos e estéticos: forte porque as muralhas, a torre, e a posição geográfica do castelo testemunham a sua força; farta graças à fertilidade e abundância do vale do Mondego; fria por se situar junto à Serra da Estrela; fiel porque o Alcaide-Mor do Castelo se negou a entregar as chaves da cidade ao Rei de Castela durante a crise de 1383-85; formosa pela sua inata e singular beleza.



Figura 11 - Rotunda dos 5 éfes, Guarda.

Autoria: C. M. Guarda (técnicos autarquia), materiais: betão, ferro, dimensões: s/info, ano: 2014.
Fotografia de João Braz

A relação das populações com o lugar forma-se através da identificação e do reconhecimento. Cada lugar é único, contém uma história que, com as suas qualidades próprias e a intervenção humana, define a sua identidade. O lugar permite-nos construir vida, permite-nos habitar e perpetuar a nossa identidade, isto é, “o lugar é a concreta manifestação do habitar humano” (Schultz, 1984: 6).

Um espaço habitado que ganha significado e valor pela presença humana enquanto habitante físico e utilizador do lugar.

O *Genius loci* é formado por unidades concretas (edifícios, paisagens, objetos) e unidades abstratas (memórias, rituais, comemorações, histórias), que em conjunto concorrem para criar um lugar e conceder-lhe um espírito. O *Genius loci* está portanto em constante reconstrução devido à permanente tensão entre a necessidade de mudança e a continuidade das comunidades, variando ao longo do tempo e de cultura para cultura em consonância com as suas memórias.

A substituição do quiosque da Ti Jaquina por uma homenagem às cinco “virtudes” da cidade da Guarda é um exemplo claro da mutação e redefinição do *Genius loci*. Uma mudança feita pela força institucional que pretendeu assinalar no local a própria ideia “oficial” desse território e da sua comunidade, uma materialização simbólica da *persona* da Guarda. A ideia de lugar fortalece-se através da autenticidade e do caráter que lhe são conferidos. Estas qualidades podem desenvolver-se através dos significados simbólicos que se atribuem ao lugar, como o seu uso como edificador de memória. Quanto mais o homem se identifica com o lugar, mais se apropria dele. Um espaço só se torna um lugar porque alguém lhe dá uso e vida.

O lugar do espaço do quiosque da Ti Jaquina era habitado de forma muito diferente do novo lugar da rotunda dos 5 éfes, mas ambos são espelho da relação total homem-lugar, que corresponde à necessidade humana de fixar-se num lugar, tornando-o habitável e sentindo-se parte dele. O homem só habita um lugar onde e quando o ambiente e o espaço têm algum significado, onde o lugar tem caráter, mesmo quando esse caráter é uma memória de um lugar antigo ou um monumento erguido às qualidades da cidade.

A placa da inauguração do Presidente da República entretanto desapareceu, mas já ninguém precisa dela para reconhecer neste lugar a cidade “Forte, Farta, Fria, Fiel e Formosa”.

5. Lugares Perdidos

“Onde vamos livres
Onde vamos presos
Correr como rios
Durar como pedras
e lançar raízes”

(Reis, 2017: 99)

“Lugares perdidos” parte deste poema de António Reis e do reflexo que nele encontro da ideia do espírito guardião do lugar. Um conjunto de cinco postais do início do século XX, que contêm fotografias de paisagens na Serra da Estrela e no Gerês são recortados e manipulados de modo a eliminar a presença humana mas permitindo que essa ausência seja visível. Deste modo desenvolvo uma interrogação visual sobre a existência e ausência deste espírito guardião na memória colectiva. Que território existe sem identidade e sem memória?



Figura 12 - “Lugares perdidos #1”
João Braz, 2021, técnica mista, 14 cm x 9 cm

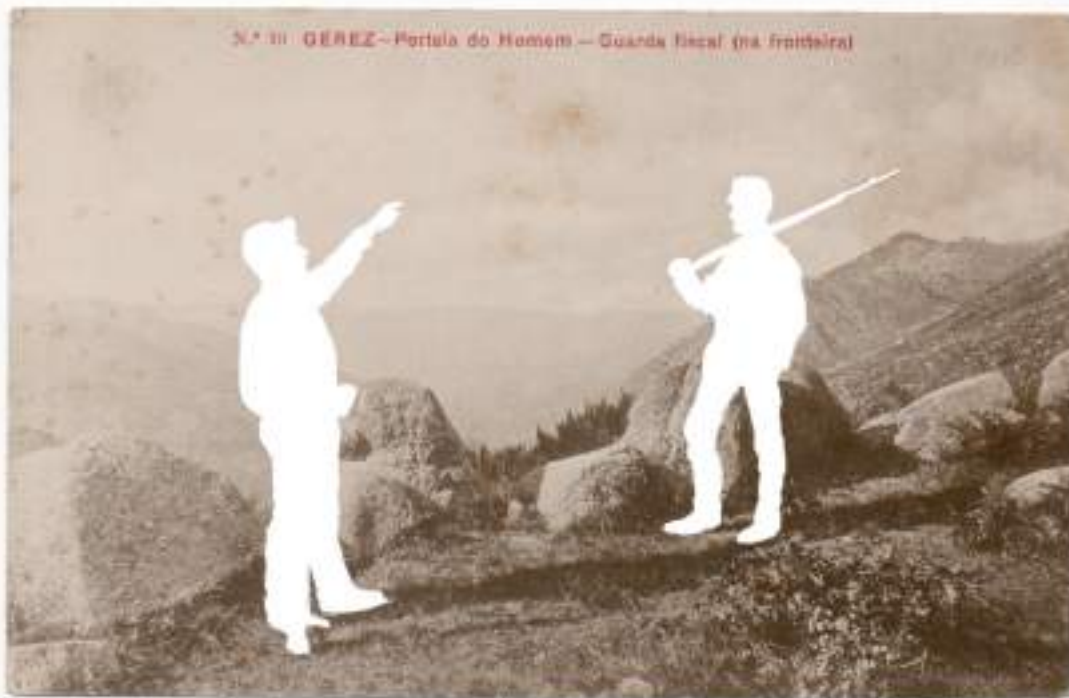


Figura 13 - “Lugares perdidos #2”
João Braz, 2021, técnica mista, 14 cm x 9 cm

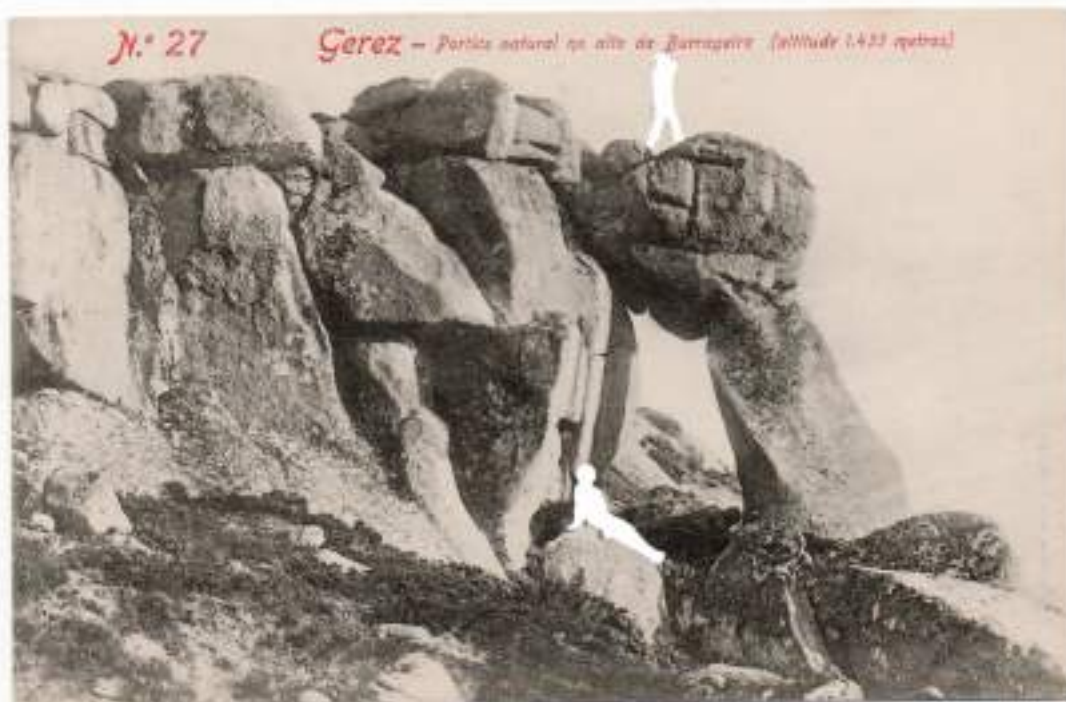


Figura 14 - “Lugares perdidos #3”
João Braz, 2021, técnica mista, 14 cm x 9 cm



Figura 15 - "Lugares perdidos #4"
João Braz, 2021, técnica mista, 14 cm x 9 cm



Figura 16 - "Lugares perdidos #5"
João Braz, 2021, técnica mista, 14 cm x 9 cm

6. Cidades brancas

“A estrada inteiramente insubjectiva
Branca, branca, sem pensamento algum.”
(Campos, 1993: 234)

Na Guarda, em 2013, Álvaro Amaro ganhou as eleições autárquicas. Numa das suas primeiras ações como presidente de câmara, chamou para uma reunião os engenheiros, arquitetos e designers que trabalhavam na autarquia e lançou-lhes o desafio de proporem peças artísticas para três rotundas com o objetivo de “valorizar” as entradas da cidade. Como presidente da Câmara pretendia que as peças a promover se tornassem novos marcos icónicos da cidade. Sérgio Currais, designer de comunicação, foi um dos que respondeu ao desafio e propôs a “Rotunda de luz”. A rotunda dá acesso ao Bairro da Luz e Sérgio pensou que a melhor homenagem ao bairro onde crescera seria essa peça constituída por uma coluna cilíndrica que de noite reflete a luz de discos concêntricos de lâmpadas LED que se iluminam com múltiplas cores na base da coluna. O projeto, com um orçamento de cem mil euros, demorou dez meses a estar concluído e foi inaugurado na véspera de Natal de 2014 com um desejo do Presidente da Câmara: que estas obras se tornassem “pontos de atracção”. Álvaro Amaro, tinha já anteriormente considerado que a inauguração deste tipo de obra em rotundas “se enquadrava na aposta da autarquia que é «fazer aumentar a auto-estima», «aumentar o poder de atracção» e estimular a economia local.» (Presidente da Câmara da Guarda disse que as rotundas da cidade vão ser «pontos de atracção» - *Jornal Terras da Beira*, 2016)

Hoje, a rotunda feita de luz não atrai assim tantos visitantes, mas é, segundo Sérgio Currais em entrevista inédita (Currais, 2021), “um ponto de referência na cidade, reconhecido e apreciado pelos locais como algo que já “faz parte do ADN da cidade”.

Será possível que objetos como a “Rotunda da Luz” contribuam para reforçar a identidade de uma cidade? Existem características que distinguem as cidades ou estarão estas a tornar-se semelhantes?



Figura 17 - Rotunda da luz, Guarda.

Autoria: Sérgio Currais e Nuno Morais, materiais: Acrílico, aço, betão, leds, dimensões: s/info, ano: 2015.
Fotografia de Sérgio Currais

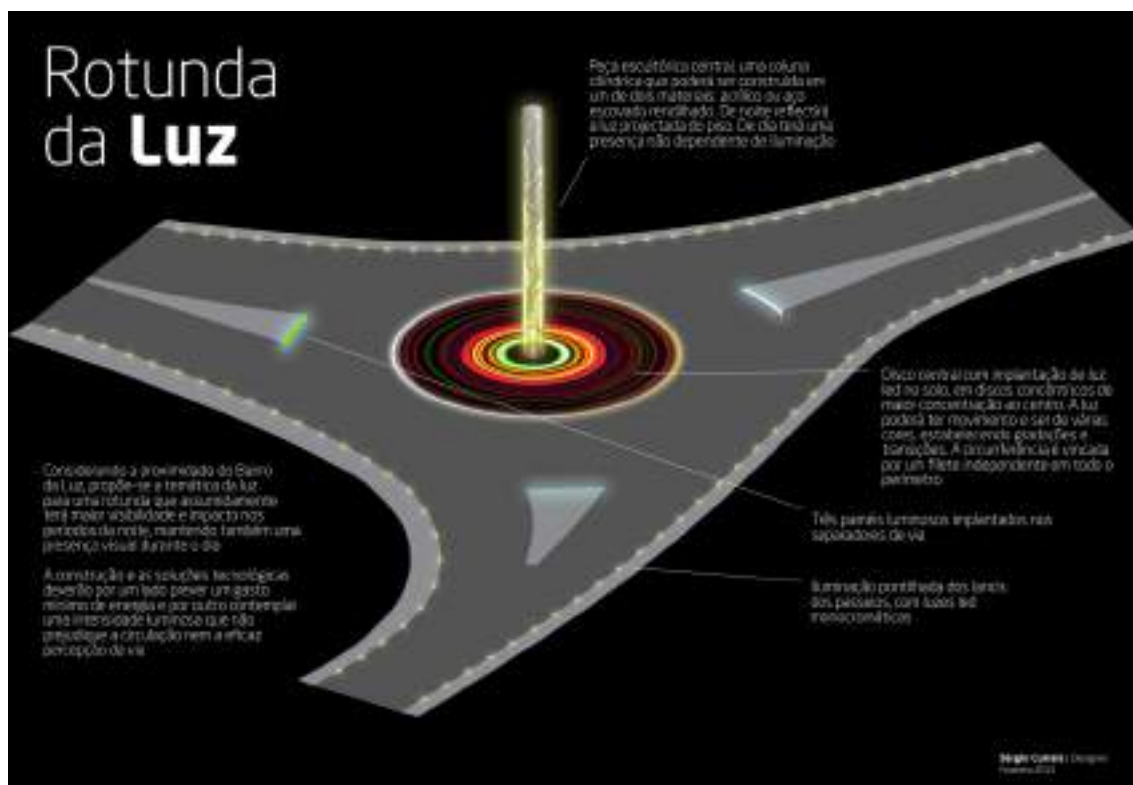


Figura 18 - Rotunda da luz, Guarda.

Ilustração de Sérgio Currais

Como consequência da globalização e da transformação social, o individualismo sobrepôs-se às relações interpessoais e à identidade coletiva. As cidades adaptam-se à transformação das relações que eram apenas locais e agora são também globais. São as “Cidades genéricas” de Koolhaas, as cidades sem história, identitariamente enfraquecidas e cujo *Genius Loci* vai-se desvanecendo. Relações de rua e de bairro deixam de existir e intensifica-se o movimento das pessoas em mudança e viagem. A propósito destas alterações no teor das relações urbanas, Peter Zumthor (2009: 16) refere que “Já não existem identidades culturais fechadas (...) tudo se mistura com tudo”.

A própria ideia de centro tende a ser pulverizada nas cidades modernas. Áreas das cidades conhecidas pelas suas atividades comerciais e industriais perdem essas características quando se tornam obsoletas e desaparecem ou se deslocizam para fora dos centros, deixando apenas ruas com os seus nomes: Rua dos Sapateiros em Lisboa ou Rua da Indústria na Covilhã são exemplos dessa memória que existe apenas em pequenas placas afixadas nos edifícios e que parecem sempre estar deslocadas nos locais atuais como se fossem o único sinal da história desses lugares.

No lugar da sede da Polícia Internacional e de Defesa do Estado - PIDE , no número 22 da Rua António Maria Cardoso, em Lisboa, apenas uma placa escondida relembra as únicas vítimas mortais da revolução do 25 de Abril, quando agentes da PIDE abriram fogo a partir daquele local.



Figura 19 - Placa na rua Maria Cardoso, Lisboa.
Fotografia de João Braz

O edifício, agora transformado no condomínio de luxo “Paço do Duque”, nome inspirado nos antigos proprietários, a casa de Bragança, viu apagada a sua terrível história de décadas de tortura e repressão. A sua memória esbate-se nos reflexos do sol sobre as águas do Tejo, que se podem apreciar através da vista desafogada dos apartamentos deste edifício. A cidade, outrora ancorada numa memória coletiva, aliada a um sentimento de pertença e continuidade histórica, deixa progressivamente de ter sentido.

A ideia de uma identidade imóvel e fechada é fantasiosa. As identidades locais viveram e vivem em permanente construção e respiram mudança. A globalização e a sobreposição do espaço e do tempo vieram acelerar e mudar esta evolução mais lenta e coletiva das identidades sobre esta nova realidade, Hall sugere que “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades”. (Hall, 2006: 7)

A identidade local tende a desintegrar-se ou a transformar-se numa identidade híbrida, uma mescla entre identidades locais e globais. Cacciari é explícito ao afirmar que “estamos agora, na presença de um espaço indefinido, homogéneo, indiferente nos seus lugares, onde se dão acontecimentos que se baseiam em lógicas que já não correspondem a um desígnio unitário de conjunto. E estes acontecimentos, enquanto tais, modificam-se com uma rapidez incrível.” (Cacciari, 2010: 33)

A história e a memória das cidades são arrumadas em placas informativas ou comemorativas e em “centros históricos”, locais onde se mantêm os edifícios mais antigos e se cristaliza o que sobra da identidade da cidade. Podemos observar este tipo de fenómeno em diferentes escalas nas cidades de Lisboa, Porto ou Évora.

A recuperação e manutenção do centro histórico com vista a manter a sua autenticidade pode também ser entendida como uma afirmação de resistência da identidade local. Esta resistência passa por manter as fachadas de edifícios antigos com uma forte presença de memória histórica, reconstruindo os interiores para utilizações comerciais atuais, contudo, este tipo de reabilitação acaba por destruir as suas marcas identitárias.

No Rossio, em Lisboa, um fundo de investimento estrangeiro comprou um quarteirão e dispõe atualmente de um projeto aprovado pela Câmara Municipal de Lisboa para “recuperar” os edifícios, reconstruindo inteiramente os interiores para novas utilizações como hotéis e lojas de luxo, mas mantendo as fachadas “devolvidas à sua configuração original, de acordo com o Cartulário Pombalino. Será mantida a loja histórica “Pérola do Rossio” como se pode ler nos tapumes que rodeiam o edifício no Rossio. Uma ilusão de preservar simbolicamente um espaço, um tempo e um modo de vida imutáveis, fazendo crer que deste modo se preserva uma identidade, mesmo que

seja só através da fachada. “A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente”, refere Hall (2006: 13)

Em algumas vilas e aldeias, esta fixação da identidade do local numa época histórica específica, com o objetivo de torná-lo mais atrativo para os turistas, transformou estes locais em verdadeiros parques temáticos. Sortelha, no Sabugal, foi excessivamente “recuperada” de modo a parecer uma aldeia medieval imaginada, que no Verão é animada por um “Festival medieval” tal como acontece em dezenas de localidades por todo o país com denominações de “Feira medieval”, “Mercado medieval” ou “Festa medieval” como por exemplo: Guimarães, Bombarral, Vila do Conde, Trancoso, Castelo Branco, Pombal, Lisboa, Elvas, Tomar, Sintra, Castelo Rodrigo, Grijó, Mindelo, Paços de Ferreira, Canelas, Chaves, Caminha, Esposende, Óbidos, Peniche, Covilhã, Santa Maria da Feira, Belmonte, Silves, Paredes, Vila Nova de Cerveira, Castro Marim, Cantanhede, Leça do Balio, Montijo, Mirandela, Cantanhede, Évora e Palmela.

Esta vontade de fixar, depurar e cristalizar a identidade foi amplamente colocada em prática pelo regime nacionalista português do Estado Novo (1933-1974) não se coibindo este de recriar, reinventar e recuperar uma suposta identidade e integridade originais, exaltando, apoiando e promovendo a ideia de Portugal como Pátria gloriosa, habitada por um povo simples, mas heroico. Neste sentido, a ação do Estado Novo estendeu-se por diversas áreas sendo responsável pela estetização, mitificação e reinvenção do País. O programa desenvolvido pelo SPN (Secretariado da Propaganda Nacional) deu relevo a monumentos, aldeias e aspetos etnográficos: purificou-os, esteticizou-os, restaurou-os de acordo com a ideologia política do regime. Assistiu-se, na arquitetura, ao regresso à pureza de estilo dos edifícios emblemáticos e representativos da nação utilizando para tal os princípios de restauro do arquiteto Francês Viollet-le-Duc (1814-1879), segundo os quais restaurar um edifício não significa manter, reparar e refazer, mas restabelecer num estado completo que pode nunca ter existido. O regime do Estado Novo, através da ação da DGEMN (Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais) levou a cabo alterações de características arquitetónicas, concluiu obras inacabadas, eliminou elementos, utilizou materiais e técnicas contemporâneos. Os monumentos foram instrumentalizados pelo regime e transformados em testemunhos da ideologia do Estado Novo.



Figura 20 - Cerimónia de entrega do galo de prata a representantes de Monsanto, prémio “Aldeia mais portuguesa de Portugal” com a presença de António de Oliveira Salazar, Óscar Carmona e António Ferro, Lisboa, 1939
Fotografia de Ferreira da Cunha. Arquivo Municipal de Lisboa

O concurso da Aldeia mais portuguesa de Portugal, realizado em 1938, é também ele um exemplo paradigmático da política de estetização e objetificação do Estado que procurava reinventar e recriar um País de paisagens genuínas. Este evento destinava-se a encontrar a aldeia que conservasse o maior grau de integridade e pureza identitárias, mas tal como outras iniciativas promovidas pelo Estado Novo, também esta foi alvo de uma profunda encenação e recriação. Desde a pré-seleção das aldeias candidatas que a priori excluiu várias aldeias por não preencherem os requisitos definidos pelo SPN: difícil acessibilidade, inexistência de rancho folclórico, desinteresse dos habitantes, até à seleção das 12 aldeias sobreviventes que posteriormente seriam alvo de uma operação cosmética onde se selecionaram aldeões e objetos de artesanato, esconderam indicadores de pobreza, alteraram músicas e danças folclóricas, transformando estas aldeias em cenários-paisagem. Monsanto foi a aldeia vencedora porque expressava uma suposta realidade atemporal, encenada ao pormenor, transformada numa paisagem que revelaria o melhor e mais genuíno do povo português. Uma aldeia que sintetizava todas as virtudes da Nação, criada por um governo que fomentava uma política de estetização e construção idílica de um Portugal encenado.

A vontade presente da recriação de uma época através da encenação da cultura popular, de recuperar uma espécie de um estado originário identitário e de partilhar memórias e certezas perdidas em redor da tradição como são as recriações medievais, é uma forma de resistir aos efeitos da “cidade genérica”, onde cada vez mais há pouco espaço para memória e identidade local.

“A cidade genérica é um lugar de sensações ténues e distendidas, de emoções escassas e distantes, discreta e misteriosa como um grande espaço iluminado por um candeeiro de mesa de cabeceira” (Koolhaas, 2014: 37).

Cidades genéricas. Cidades brancas. Cidades indistintas impulsivamente iluminadas por “rotundas de Luz”.

7. Paraísos sonhados

"Já nas memórias um passado fictício ocupa o lugar de outro, de que nada sabemos com certeza - nem sequer que é falso."

(Borges, 1994: 24)

Em Setembro de 1931, realizou-se em Portugal o "5.º Congresso Internacional da Crítica" que reuniu ilustres vultos mundiais da crítica de música, teatro e cinema, numa iniciativa promovida por António Ferro, Presidente da Associação Portuguesa da Crítica. O compositor francês Darius Milhaud, na sua autobiografia *Notes sans musique*, descreve a surpresa sentida ao ver num arraial popular "espontâneo", em Alfama, a frase "Viva a Crítica!" inscrita em várias faixas. Milhaud refere que nunca na sua vida tinha visto ou voltaria a ver tamanho elogio aos críticos.

É neste contexto que o galo de Barcelos é apresentado pela primeira vez como um símbolo de Portugal e oferecido aos participantes do congresso. A utilização do galo de Barcelos como símbolo nacional é uma criação de António Ferro, diretor do Secretariado da Propaganda Nacional.

Ferro foi o grande objetificador do Estado Novo, criador das marchas populares, dos ranchos folclóricos e responsável pela disseminação de propaganda política através de um sem número de atividades culturais durante as décadas de 30 e 40 do século XX. "António Ferro era o nosso Goebbels", diz Maria do Carmo Piçarra (Cordeiro Dias, 2012). Ele compreendeu bem a importância da utilização da cultura popular para usos identitários, tal como havia feito Goebbels na Alemanha nazi, assim como a utilização do passado histórico e das "tradições inventadas" como validadoras de atuações políticas, de vínculos de autoridade e como promotoras da harmonia social. Principal dinamizador das políticas culturais do Estado Novo "Ferro planeia e manda executar o marketing político no Portugal salazarista com o mesmo empenho com que Goebbels, o chefe todo-poderoso do Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, o faz na Alemanha", refere Orlando Raimundo (2015: 176).



Figura 21 - Detalhe de montra de loja, Lisboa.
Fotografia de João Braz

As tradições subsistem através da manutenção de uma linha contínua entre passado e presente, ao longo de gerações, e vão sendo (re)feitas e recriadas, não havendo um corte absoluto entre tempos passados, presentes e futuros, dado que a tradição abarca um conjunto de componentes transmitidos de geração em geração, dotados de um peso simbólico com tendência a repetirem-se. A tradição pode ser apontada como um modo de garantir a estabilidade identitária, apoiada em arquétipos, tais arquétipos tanto podem ser acontecimentos inventados como reais ou recriados. A tradição inventada é uma criação interligada a um dado passado histórico que sofreu alterações num tempo posterior e forma com esse passado uma continuidade artificial. Inventar tradições é, portanto, uma forma de legitimar e ritualizar o passado mesmo que seja apenas pelo desejo de repetição. Não obstante fundamentarem-se na preservação de uma natureza fixa, tradições, costumes, localidades e Homem não permanecem constantes *ad aeternum*.

“O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado do tempo (...) por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras, tácita ou abertamente aceites, tais práticas, de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível tenta-se estabelecer uma continuidade com um passado histórico apropriado.” (Hobsbawm, 1997: 9)

Deste modo, à luz de *A Invenção da Tradição* proposta por Hobsbawm poderá compreender-se melhor a grande importância que assumiam para António Ferro tais tradições. Elas viabilizam a criação de um espírito de comunidade com um passado comum, mantendo uma identidade e, deste modo, reforçando a coesão social e o poder legitimador da força autoritária de Estado Novo e de Salazar, não como um ditador, mas como um homem simples, nacionalista, que se constituiu como o garante da defesa e preservação dos “valores tradicionais”. Compartilhar uma herança cultural formada por tradições é ser parte de uma família, de uma comunidade, de uma nação.

A peça escultórica intitulada “O Conquistador”, encomendada pela Câmara Municipal do Seixal, em 2007, ao artista Jorge Pé Curto, situada na rotunda da Av. D. Afonso Henriques, em Corroios, é um exemplo presente da utilização da tradição inventada do galo de Barcelos como símbolo nacional criado por Ferro e da força com que estas tradições têm atravessado gerações, normalizando-se nas sociedades.



Figura 22 - Rotunda “O conquistador”, Corroios.

Autoria: Jorge Pé-Curto, materiais: pedra, betão, dimensões: s/info, ano: 2007.
Fotografia de João Braz

As tradições alteram-se constantemente, mas o poder de adaptação e a força das tradições não se devem confundir com a invenção das tradições. A invenção surge quando a tradição já perdeu a sua presença, a sua prática e a sua força: “D. Afonso Henriques montado no galo de Barcelos foi a fórmula encontrada para realçar o espírito guerreiro e a sua liderança face às aspirações independentistas de uma região

em que o Galo de Barcelos surge como símbolo.” (Elementos escultóricos no Parque Luso, 2007)

É deste modo que o criador apresenta a sua obra colocada numa rotunda, em Corroios, junto a uma zona de moradias e a uma superfície comercial. Se as duas figuras da peça são facilmente reconhecíveis, o mais extraordinário e surpreendente é a solução encontrada para celebrar a fundação da nação: o primeiro rei de Portugal do século XII montado na figura do galo de Barcelos, uma peça de artesanato da região onde começou o reino que daria origem a Portugal.

O primeiro Rei de Portugal montado num símbolo do país criado pelo Estado Novo, numa peça encomendada por uma câmara municipal com uma direção eleita pelo Partido Comunista Português, colocada numa rotunda, na periferia de Corroios, por muito absurdo que pareça, mostra bem como a etno genealogia do Estado Novo continua a estar viva na representação, na iconografia e nos símbolos nacionais e regionais por Portugal inteiro.

“O reconhecimento do passado como um lugar estrangeiro molda a nossa visão sobre a antiguidade desde os tempos primitivos até ontem. Domesticamos parcialmente, esse passado, onde as coisas são feitas de forma diferente, e trazemo-lo para o presente como se fosse uma mercadoria comercializável.” (Lowenthal, 1985: xxv)

Na entrada norte de Arraiolos, na N370, os automobilistas param nas bermas da estrada e vão fotografar-se no centro da rotunda. O motivo: uma cadeira gigante pintada de vermelho.

Esta peça reproduz, em grande escala, as cadeiras alentejanas construídas artesanalmente em pinho, pintadas à mão com cores vivas e com buinho (varas de vimeiro) entrelaçado.

Tal objetificação de elementos “típicos” locais, ampliados a uma escala que os torna visíveis a grande distância, é muito comum neste tipo de Arte pública. São elementos que têm como objetivo apresentar uma “identidade” local, que procuram representar de forma simbólica e direta. Esta cadeira faz parte do conjunto de elementos de homenagem aos tapetes de lã de Arraiolos. Em cima da cadeira estão um novelo de lã estilizado e uma tesoura. A palavra “Arraiolos” surge no centro da rotunda, escrita de uma forma que simula o ponto de bordado característico destes tapetes em que “os fios tingidos fazem um ponto cruzado: um meio ponto oblíquo; o segundo, cruzando obliquamente sobre o primeiro; um terceiro passa por cima com o dobro do tamanho, abrindo o ponto seguinte. Primeiro faz-se o desenho, depois preenche-se o fundo” (Roque, 2019). Estes elementos surgem em homenagem “ao nosso artesanato e

às nossas tapeteiras” disse Sílvia Pinto, Presidente da Câmara Municipal de Arraiolos, aquando da inauguração da rotunda, em Junho de 2017. (Albardeiro,2017)



Figura 23 - Rotunda da cadeira, Arraiolos.
Autoria: s/info, materiais: s/info, dimensões: s/info, ano: 2017.
Fotografia de João Braz

A objetificação da cultura popular patente neste conjunto de elementos da rotunda de Arraiolos é uma característica principal do fenómeno, mas também do desejo de invenção de tradições. Certos constituintes da cultura popular são alvo de uma escolha, de uma nova interpretação ou reelaboração e, mais tarde, devolvidos como objetos “típicos”. A existência destes elementos da cultura popular antes da sua objetificação pode ser vista como a sua primeira vida. Quando a objetificação ocorre, uma segunda vida inicia-se e é testemunha de algo que deixou de ser. Se a sua primeira vida era coincidente com a prática, com a vida social e cultural tradicional das comunidades, a sua segunda vida de objeto identitário da cultura popular tem vindo a ganhar importância como forma de recriação da identidade local e regional.

Este processo foi alastrando pelo país ao longo do século XX originando tradições que se desenvolveram de forma articulada com outras atividades: formação de grupos folclóricos, museus locais, centros interpretativos, coleções, aparecimento de formas de artesanato local e emblematização de festas e rituais. A cultura popular torna-se um signo por intermédio do qual a identidade de unidades como concelho ou região podem ser tematizados.



Figura 24 - “Cadeira de Arraiolos”
João Braz, 2021, Colagem,, 40 cm x 35 cm

Determinados fatores conduziram a esta situação: por um lado, o fortalecimento financeiro e o desenvolvimento do poder local, por outro, a pós-ruralização que causou perdas de rendimento outrora provenientes da agricultura, tornando-se as culturas locais, com o apoio dos fundos europeus, no recurso alternativo a fontes de rendimento. Este acontecimento está na base da multiplicação, revitalização e recuperação do “artesanato”, das festas tradicionais locais e do crescimento do turismo local.

“Acontece que a cultura popular-contrariamente à visão dos seus objectificadores - é uma matéria essencialmente plástica. Imobilizada para melhor produzir identidades

demarcadas, ela sempre foi rebelde a processos de taxonomia. A sua autenticidade-no sentido que os românticos emprestaram a esta palavra - foi sempre duvidosa. Nela houve sempre misturas entre o povo e as elites, entre campos e cidades, entre tradições culturais distintas. Mesmo nos casos em que parece haver uma imobilidade do popular, ela é largamente ilusória.” (Leal, 2010: 136)

Joana Vasconcelos é a artista paradigmática da atribuição de uma segunda vida a estes objetos identitários a nível nacional e local.



Figura 25 - “Portugal a banhos”

Autoria: Joana Vasconcelos, materiais: fibra de vidro, ferro, dimensões: 1000 cm, ano: 2010.

Exposição *I'm your mirror*, Fundação de Serralves, Porto, 2019.

Fotografia de João Braz

A ideia de “portugalidade”, conceito muito caro ao Estado Novo e em particular ao historiador Alfredo Pimenta, que fez publicar em 1947 em “Em Defesa da Portugalidade”, surge como a cristalização de uma identidade que é reconhecível pelos portugueses como “sua”, sendo todavia promovida artisticamente pela recriação de objetos identitários através da utilização das formas, dos lugares simbólicos, das técnicas, dos materiais e das tradições. Elementos como o galo de Barcelos, o coração de Viana, a origem de Fátima e grandes artistas da “alma” portuguesa como Rafael Bordalo Pinheiro, Fernando Pessoa e Amália Rodrigues, são utilizados nas suas criações e são o ponto de partida local e identitário para uma recontextualização e um novo ponto de vista global e contemporâneo.

“Eu crio trocas. Construo sistemas de comparação, situações, encontros que fazem com que a minha obra, embora esteja enraizada na história portuguesa, se desenvolva através de ramificações que não têm fronteiras.” (Lipovetsky & Serroy, 2021:36)

As suas peças já não pertencem a esse sistema de idealização e de nostalgia do passado histórico exaltante idealizado por António Ferro. Joana Vasconcelos revisita o passado como material para refletir sobre a identidade e a sua abertura em peças muitas vezes gigantes e com grande impacto visual:

“Uma das questões que está prestes a tornar-se crucial e que terá consequências certas sobre o futuro é a da identidade” diz a artista “na medida em que estamos num processo que a faz desaparecer aos poucos, constitui hoje uma das coisas mais difíceis de preservar.” (Lipovetsky & Serroy, 2021:35-36)

O tamanho e impacto visual da cadeira na rotunda de Arraiolos, assim como a paisagem com o castelo de Arraiolos em fundo, tornam-na muito “instagramável” ou seja, um cenário usado constantemente para os automobilistas fotografarem ou se fotografarem em modo de autorretrato ou *selfie*, publicado em redes sociais como o *Instagram* juntamente com a palavra-chave ou *hashtag*: “#arraiolos”. Cumpre-se assim, neste caso, pela partilha e identificação do local nas redes sociais, um dos objetivos principais do desenvolvimento e da utilização das tradições inventadas pelas autarquias e comunidades locais: a valorização turística do território através da divulgação da reinvenção da identidade local e regional.

“Uma persistente encenação em que o país inteiro é instituído e representado como a grande aldeia rural de alma heróica e santa”
(Martins, 1996: 42)



Figura 26 - Festas de Santo António, Lisboa, 1940
Fotografia de Alberto Carlos Lima. Arquivo Municipal de Lisboa

Em Arraiolos, tal como em inúmeras localidades, continuam a celebrar-se anualmente, no âmbito das festas oficiais, os desfiles de Marchas Populares. No último desfile em Arraiolos, realizado em 2019, desfilaram 12 marchas. Estes grupos de marchantes, patrocinados pela Câmara Municipal, são formados e organizados por instituições, grupos e clubes recreativos e desportivos e por bairros. Em Arraiolos, entre outros, encontramos os grupos de Marchas da Santa Casa da Misericórdia de Vimieiro, da Sociedade Recreativa Irmãos Unidos do Sabugueiro, da Associação de Reformados, Pensionistas e Idosos das Ilhas, do Rancho Etnográfico “Os Camponeses” ou a Marcha do Bairro da Manizola.

Na divulgação do evento, feita pela autarquia, podemos ler que “Durante os últimos meses foram escolhidos os temas, enaltecendo os Santos Padroeiros, as tradições locais, as Vilas e as Aldeias, bem como as instituições organizadoras, culminando num mar de cores onde o matiz dos fatos e a alegria da música se traduzem

em cantigas e coreografias populares.” (Marchas populares 2019 - portal institucional do município de Arraiolos, 2019)

Passaram 87 anos desde que as Marchas Populares desfilaram de uma forma competitiva pela primeira vez, em 1932, em Lisboa, organizadas por José Leitão de Barros, numa reinvenção de desfiles com archotes e contra-danças conhecidas como Ranchadas, que existiam em Lisboa no século XIX.

É impressionante como a presença das criações e das tradições inventadas por António Ferro e pelo Secretariado da Propaganda Nacional - SPN - continuam tão presentes, desenvolvendo atividades de petrificação da identidade e de encenação da cultura popular com motivações políticas, seja no tema de uma rotunda em Corroios, seja num desfile de Marchas Populares em Arraiolos e em dezenas de desfiles semelhantes por todo o país como se relata neste excerto de uma notícia do Jornal do Fundão, datado de 23 Junho de 2022, sobre o desfile das Marchas da Covilhã, noventa anos depois das primeiras marchas em Lisboa.

“Não constitui exagero afirmar que a cidade saiu em peso à rua na noite de Sábado, 18, para ver e aplaudir as Marchas da Covilhã. Depois de um interregno devido à pandemia Covid-19 que durou três anos - as últimas marchas realizaram-se em Junho de 2019 - as principais ruas do centro, desde o Campo das Festas, Jardim, Rua Direita e Pelourinho, encheram-se de gente. Uma verdadeira multidão que, estamos em crer, muito dificilmente se vê noutras quaisquer circunstâncias.

Com a mais pura e tradicional cultura de bairro a animar a noite mais colorida do ano da urbe, a impressionante moldura humana não arredou pé durante todo o espetáculo de quase três horas. A marcha mais original, os melhores trajes, os arcos, a música e letra mais original, a coreografia e a cenografia foram temas discutidos acaloradamente (...) Todos ganham nesta manifestação popular, que, pela sua grandeza e qualidade, é considerada única na região. Com décadas de história (começaram em 1989) as marchas continuam a entusiasmar as novas e as mais antigas gerações (...) estão imbuídas de espírito bairrista e associativo, sem paralelo na Beira Interior. “ (Vieira, 2022: 14-15)

As atividades políticas intensamente promovidas por Ferro através do Secretariado de Propaganda Nacional exortavam e infundiam a ideia de que a Arte popular criada em Portugal era sinónimo de uma sensibilidade e delicadeza consentâneas com um povo brando e genuíno, urdindo assim uma imagem-tipo romantizada e fantasiada do povo e do ser português. Um povo abnegado, alheado e distante da esfera política e cuja vida se desenrolava de forma plácida e modesta. A idealização deste povo mitificado ia ao encontro das reais pretensões e aspirações de um regime corporativista fascista com o do Estado Novo, assente em regras e princípios

de ordem e disciplina e, tal como todas as ditaduras, apoiado no consenso, harmonia e observância da realidade tal como ela era apresentava ao povo e ao mundo.

O temperamento artístico do povo português seria tão vincado que todas as atividades do trabalho agrícola refletiriam imagens de uma notável e genuína beleza.

"Sem dúvida na ouréla do mar e nas povoações sertanejas, não alucinadas pelo urbanismo assimilador, onde as velhas tradições locais e os hábitos castiços não foram ainda desnacionalizados pela vertigem civilizadora, que melhor se notam os índices documentais da hegemonia do nosso povo. As fainas agrícolas, tais como as escarpeladas, as trilhas, as carpeadas, as lagaradas, as malhas e as vindimas, são tarefas animadas e festivas de glorificação à natureza. Muitos dos aprestos e alfaias utilizados na lavoira e na vida pastoril, revelações da índole artística dos nossos rústicos, notas álacres de cor e de espontaneidade criadora." (Lage & Chaves, 1940: 121)

O povo já não representava apenas o artista rústico e original, ele próprio era transformado em figura desejável, decorativa e objeto de desejo - a objetificação do povo português.

As tradições inventadas são costumes de índole simbólica, controlados por regras ou espontâneas, que objetivam instituir certos valores e condutas, aspirando urdir uma continuidade em relação ao passado. São representadas nas rotundas como inspiração de uma Arte "popular". Estes objetos artísticos simulam uma identidade e procuram representar o que não existe: uma memória, uma recriação, uma fantasia, uma aspiração. Cada comunidade escolhe momentos específicos do passado com o objetivo de legitimar o presente, mas também escolhe o que quer esquecer do passado. A construção da herança cultural é paralelamente uma criação artística e uma ação política. Por meio da herança cultural selecionamos o modo como queremos ser representados e afirmamos para nós próprios quem somos, de onde viemos e ao que pertencemos. Através dela escolhemos entre ver o presente como uma construção viva e em permanente mudança, com memória da memória, ou viver e sonhar com a imagem de um paraíso perdido do passado.

À entrada do castelo de São Jorge, em Lisboa, um jovem guia com uma T-shirt onde se pode ler *Lisbon free walking Tours*, narra em inglês a um grupo de turistas, a tomada de Lisboa aos árabes com um entusiasmo forçado. Descreve o ato heróico de Martim Moniz que, sacrificando a sua vida ao colocar-se no portão do castelo dos mouros impedindo que este fosse fechado, permitiu assim a entrada dos seus companheiros. O guia esbraceja e grita de dor ao simular o que aconteceu a Martim Moniz. Os turistas que o escutam divertem-se e riem com a narração fantasiosa e cómica do guia. Ao observar esta cena, o modo como as pessoas aceitavam esta

narrativa como representação da realidade histórica e tendo em conta que a própria existência de Martim Moniz, assim como do seu ato, poderá não ser mais do que uma lenda, não podemos deixar de pensar na força que a invenção do passado e a sua materialização no presente podem ter.



Figura 27 - Detalhe de loja no bairro do Castelo, Lisboa.
Fotografia de João Braz

“O passado é mentira, o passado não existe, é uma calúnia”, escreveu António Ferro em 1922, no seu manifesto modernista tardio "Nós" (António Ferro *apud* Quadros, 1963: 11), numa ação disruptiva comum ao movimento futurista. Contudo, o passado existe e as tradições não correspondem aos eventos primordiais que as originaram, mas sobretudo às suas representações, tal como Ferro veio a utilizar, tão habilmente, ao serviço do Secretariado da Propaganda Nacional: o passado é a sua representação, este organismo foi responsável pelo desenvolvimento de uma política de teor marcadamente folclórico, assente nos ideários românticos e nacionalistas construídos no final do século XIX. Ferro e os seus etnógrafos e artistas criaram um Portugal cristalizado e intemporal.

“No caso da política folclorista do Secretariado, o retrato idílico do camponês passa sobretudo por uma forte esteticização e embelezamento dos materiais da cultura popular. Para além de apresentar uma imagem dos campos depurada de sinais de miséria, sujidade ou fealdade, a cultura popular é transformada em objecto de contemplação e comprazimento estético, aspecto que, só por si, tende a anular qualquer pensamento relativo aos constrangimentos e dificuldades por que passavam os trabalhadores rurais nos anos 1930 e 1940. As iniciativas etnográficas do Secretariado participavam, assim, do universo moderno e altamente imagético de que o SPN foi

grande promotor com os seus concursos de montras, de cartazes e de estações floridas, e através dos quais António Ferro tentava transformar as cidades e o país em geral numa grande fachada de bom gosto captável ao primeiro olhar.” (Marques Alves, 2007: 71-72)

Uma nação recriada, reinventada e estetizada, onde todas as iniciativas eram alvo de um elaborado processo de encenação e reinvenção. Tome-se o caso das já referidas Marchas Populares de Lisboa, uma tradição inventada em 1932 a pretexto de um pedido feito a Leitão de Barros pelo director do Parque Mayer, inspirada nos antigos festejos de Santos Populares, um acontecimento retratado como original, encenado e divulgado como se de uma tradição se tratasse, mas, na realidade, inscrito no plano de folclorização do Estado Novo Português.

“Apesar do seu carácter inédito, este evento foi promovido como tradição festiva local, antevendo-se “a revivescência das velhas marchas populares que, de cada bairro da cidade, nas noites festivas dos santos populares se encontravam no chafariz da antiga rua Formosa (atual rua de O Século, ao Bairro Alto)” (O Notícias Ilustrado, 5/VI/1932).” (Melo, 2003:307-22)

A apropriação e recriação das antigas festas populares de cariz espontâneo deu origem às Marchas Populares de Lisboa, uma disputa entre associações de bairros típicos lisboetas que desfilam pela cidade, vestidas com trajes de feição marcadamente folclórica, entoando cantigas que evocam o imaginário popular coletivo. Esta apropriação é um caso exemplar de tradição inventada, na qual se congregam elementos antigos com um grupo de normas recém adquiridas, reconhecidas e socialmente aceites.

“A reabilitação dos tradicionais festejos populares junianos, de prováveis reminiscências pré-cristãs, foi possível graças à invenção duma tradição, que se propalava estar somente a recuperar (tal como se aludia no semanário de Leitão de Barros relativamente a 1932, “Há muitos anos que os festejos dos santos de junho não tinham tanto brilho” (O Notícias Ilustrado, 3/VII/1932). Com efeito, de acordo com a proposta de Hobsbawm, as marchas populares de Lisboa podem considerar-se uma tradição inventada, uma vez que representam um “conjunto de práticas, normalmente sustentadas por regras tácita ou abertamente aceites e de natureza ritual ou simbólica, que procura inculcar certos valores ou normas de comportamento pela repetição, o que automaticamente implica continuidade com o passado”, e que foram inventadas, construídas e formalmente instituídas e ainda por cima num período curto e datável”. (Melo, 2003: 307-22)

Na esteira das Marchas populares, também os Pauliteiros de Miranda (um conjunto de oito homens vestidos de saia, camisa de linho, colete, xaile e botas, que dançam em roda enquanto batem paus ao som de gaitas de foles, tambores e castanholas) apresentados pela primeira vez em Londres, em 1934, na Semana Cultural Portuguesa, são exemplo de uma reinvenção do folclore português. De acordo com Orlando Raimundo (2015: 277) esta dança, com homens assim trajados, possivelmente originária da Irlanda medieval, nunca antes se tinha visto em Portugal, sendo esta falsificação efetuada com o auxílio dos etnógrafos e folcloristas do Estado Novo.

A chamada *Política do Espírito*, criada por Ferro, levou a cabo um conjunto de realizações no campo cultural que intentaram a reeducação do povo português de acordo com a ideologia e os princípios oficiais do Estado Novo. Dentro dessas realizações, além dos exemplos apresentados, outras iniciativas, também elas inventadas, reinventadas e encenadas, surgiram, integradas em campanhas de propaganda do regime: concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal (1938), Exposição do Mundo Português (1940), Portugal dos Pequenitos (1940), Concurso de bordados de Castelo Branco (1942).

Tradições inventadas continuam a ser celebradas e vivenciadas como verdadeiras, fazem parte do imaginário e da memória coletivas e representam a idealização de uma identidade local e nacional. Um País encenado e reinventado, uma identidade nacional recriada através de símbolos também eles inventados e reinventados, um povo esteticizado que transmitia uma imagem idílica de Portugal: uma “aldeia da roupa branca”. Um paraíso perdido e sonhado.

8. *New Lisbon*

“Face ao rolo compressor da banalização de tudo o que é global e genérico, aumenta o sentimento da perda e o desejo de uma identidade sempre a pescar à linha no passado e na geografia.”

(Domingues, 2010: 31)

Como prefácio ao capítulo do ensaio que reflete sobre a ideia de “*Branding Identitário*” desenvolvi um conjunto de quatro fotomontagens de rotundas em Lisboa, cujas placas centrais são constituídas por elementos imaginários ligados à exploração turística da cidade e da sua “marca”.

As rotundas são localizadas em bairros afastados do centro de Lisboa como Alta de Lisboa, Lumiar e Telheiras, mais distantes dos processos intensos de gentrificação e consequentemente com menor alteração das dinâmicas estabelecidas e vividas pela comunidade local.

Estes “símbolos” fictícios da cidade são colocados nestas rotundas confrontando estes locais e as populações que ali habitam com uma afirmação de supostos elementos de carácter da cidade que representariam a sua personalidade única, tornando a cidade num local excepcional e desejável de visitar e conhecer numa sociedade global homogénea.

O resultado é uma combinação visual irónica, irreal e desproporcionada que procura espelhar o contraste e a tensão entre a cidade habitada e a sua imagem idealizada e comercializada. Este conjunto de fotomontagens será exposto, impresso a jato de tinta sobre papel no formato 40 x 60 cm.



Figura 28 - “New Lisbon - Custard pie”
João Braz, 2022. Fotomontagem. Jato de tinta sobre papel, 40cm x 60cm



Figura 29 - “New Lisbon- Sunset Columns Pier”
João Braz, 2022. Fotomontagem. Jato de tinta sobre papel,, 40cm x 60cm



Figura 30 - “New Lisbon - Castel”
João Braz, 2022. Fotomontagem. Jato de tinta sobre papel,, 40 cm x 60 cm



Figura 31 - “New Lisbon - Trolley”
João Braz, 2022. Fotomontagem. Jato de tinta sobre papel, 40 cm x 60 cm

9. *Branding* identitário

“A mesmice - eis o horror das Cidades!”

(Queirós, 2019: 165)

Atualmente, o passado vende muito bem e a sua utilização enquanto matéria-prima pelo poder político local, com vista à valorização do património material e imaterial de uma localidade, ajuda ao rejuvenescimento de economias em lugares que estão, desde há décadas, em vias de desaparecer. A cidade ou a região transformam-se num objeto comercializável. O marketing urbano ou marketing de lugares reinventa e reconstrói a imagem dos espaços públicos e transforma a cidade numa mercadoria, surgindo como uma ferramenta importante para o desenvolvimento económico local, podendo ser usado de forma estratégica ou de forma mais orgânica, ele tem como base as especificidades do lugar e procura integrá-las e projetá-las num contexto global, promovendo-as e afirmando-as.

Philo e Kearns caracterizam o marketing urbano ou de lugares como “a prática de venda de lugares implica as várias maneiras em que órgãos públicos e privados se esforçam para "vender" a imagem de um determinado “lugar” definido geograficamente, geralmente uma vila ou cidade, de modo a torná-lo atraente para os investimentos económicos, para os turistas e até mesmo para os habitantes desse lugar: “Vender locais é muitas vezes uma manipulação consciente e deliberada da cultura e um esforço para aumentar a atratividade e o interesse dos lugares”. (Philo e Kearns apud Gordo et al., 2018: 3)

Através do *marketing* urbano promove-se uma cidade ou uma região específica com o objetivo de estimular a realização de certas atividades comerciais. A sua utilização permite modificar as percepções externas de uma cidade com a finalidade de incentivar o turismo, atrair a migração de novos residentes, permitir a captação de negócios ou eventos. A competição entre cidades é uma realidade a nível regional, nacional e internacional e é tida como um efeito da globalização e, perante este fenómeno competitivo, uma das principais funções do *marketing* de lugares, urbano ou regional, é utilizar o património histórico e cultural de determinadas localidades como alavanca de desenvolvimento da atividade turística, conforme vem sendo referido. Atualmente, procura-se através de ações práticas e atitudes tornar tradições, usos populares, símbolos, lendas, gastronomia, em elementos de *marketing* cultural.

Em Ul, uma aldeia do concelho de Oliveira de Azeméis, numa rotunda junto à igreja matriz, encontramos uma peça que representa uma homenagem às padeiras e ao pão de Ul, constituída por reproduções de utensílios usados na sua confeção e por um cesto com recriações do pão local. “É uma homenagem justa e merecida, considerou Joaquim Jorge, vincando que a gesta das padeiras e daquele pão estão inscritos na história da freguesia e do concelho.” “O presidente da Câmara inscreveu o acto no esforço para a preservação da memória e da identidade das Terras de *La Salette*.” aquando da inauguração da peça escultórica. (Oliveira de Azeméis: Obra na rotunda homenageia as padeiras e o Pão de Ul, 2020)



Figura 32 - Rotunda do pão, Ul, Oliveira de Azeméis.
Autoria: Ana Sousa, materiais: pedra, madeira, dimensões: s/info, ano: 2020.
Fotografia de João Braz

A rapidez da globalização fomenta a necessidade de associação ao passado através da sua herança patrimonial cultural, tanto material como imaterial, originando uma indústria da saudade onde este passado é restaurado e, eventualmente, inventado devido à convicção de que é forçosamente bom em virtude da sua antiguidade e singularidade. É usual o recurso a algum artificialismo na representação das tradições, uma vez que estas se encontram, habitualmente, assentes em simulacros e reinvenções. O património, portanto, atua como um expediente substancial para robustecer identidades, na medida em que o passado só é exequível através da representação e exibição do seu espólio.

“Também a identidade de uma Nação pode ser definida pelos seus monumentos - aquele conjunto de bens culturais associados ao passado nacional. Estes constituem um tipo especial de "propriedade": a eles se atribui a capacidade de evocar o passado e, desse modo, estabelecer uma ligação entre passado, presente e futuro. Em outras palavras, eles garantem a “continuidade” da nação no tempo.” (Gonçalves, 2007 : 122)

A tradição patrimonial alimenta um discurso de cariz identitário que possibilita ao indivíduo estabelecer pontes entre passado, presente e futuro. O poder político local surge como o principal impulsionador e promotor do investimento no passado, É quem promove a imagem da sua região ou localidade procurando enaltecer os elementos tradicionais locais (ocasionalmente recriando e ficcionado a identidade local) com vista a que as suas características culturais diferenciadoras e o seu património sejam explorados com o objetivo de se inserirem e distinguirem no mercado global.

“A tradição, a memória, o património, atestam sobre a qualidade de vida das localidades, fornecendo ainda, as bases para uma retórica de desenvolvimento por via da captação de fluxos turísticos capazes de inverter a situação de debilidade económica em que se encontram muitas localidades, cumprindo-se a promessa do adiado progresso por via do investimento na tradição (...) ao fixar uma imagem diferenciada do passado, o património fornece também uma prova de abertura ao exterior e à modernidade permitindo quer o fortalecimento de identificações simbólicas específicas quer a captação de visitantes e investimentos exteriores.”(Peralta, 2006: 76)

A ilha central da rotunda é requisitada pelas comunidades para torná-la o padrão de uma suposta cultura local com a sua habitual procissão de simplificações, reinvenções e mistificações. Esta procura obsessiva de particularidades, locais ou regionais, associa-se a um desejo de raízes culturais que anda de mãos dadas com o desenvolvimento do turismo. Se o empreendimento pode ser visto pelo turista como um fenómeno promocional de especialidades gastronómicas, artesanais, especialidades agrícolas ou outras atrações locais, na maioria das vezes este testemunha, na perspetiva do seu autor, uma tentativa de síntese pictórica do território através da associação de alguns símbolos culturais, atividades ou história local. A identidade local constrói-se entre o passado folclórico e uma modernidade encantatória.

Este fenómeno abarca um conjunto de experiências e sentimentos de grupos sociais e de interesses económicos do poder político local, que procuram representar simbolicamente o que os distingue dos demais, utilizando, para isso, o reconhecimento de um passado comum. O passado é evocado e está constantemente presente nos

temas chamados para celebrar esta identidade local, quer seja um passado distante ou próximo. A rotunda é transformada num verdadeiro relicário identitário.

Uma das estratégias usadas pelo marketing local e regional é a utilização do conceito de *branding* nas localidades ou regiões. O *branding* é o conjunto de práticas e técnicas de construção e consolidação de uma marca no mercado, através de ações de *marketing*, que têm o propósito de aumentar a exposição da marca no mercado e, deste modo, ter maior divulgação nos media e nas redes sociais e maior sucesso comercial.

Um dos instrumentos da prática deste *branding* identitário, utilizado frequentemente nas peças das rotundas, é a celebração de um produto local a que a localidade procura associar-se: "Paços de Ferreira, capital do móvel", "Portimão, capital da sardinha assada" ou "Alcobaça, capital dos doces conventuais". O objetivo destes títulos é publicitar comercialmente os produtos da região ou localidade, de forma mais ou menos organizada e estruturada, originando a organização de eventos à volta dos mesmos, como, por exemplo, feiras como a "Feira do feijão frade" em Lardosa, "festas" como a "Festa do porco" em Aldeia de Viçosa, jornadas como as "Jornadas de caça" em Mértola ou confrarias como a "Confraria da cherovia e do pastel de molho" na Covilhã, dedicadas aos produtos ou atividades produtivas específicas do local ou da região.

Frequentemente associado a estas campanhas de *marketing* existe um discurso dos responsáveis autárquicos que associa estas campanhas ao objetivo de "valorizar o território e a identidade local", à "sustentabilidade da atividade" ou à necessidade de "afirmar o orgulho nas tradições e nos valores da comunidade".

"O passado real ou fictício a qual as tradições inventadas se referem, impõe práticas fixas que são repetidas e formalizadas com o propósito de transmitir os costumes que, de tanto repetir, passam a ser reconhecidos como legítimos. Legitimidade esta que as cidades contemporâneas buscam fervorosamente na tentativa de diferenciar-se das demais, trabalhando com a sua identidade e memória, que nem sempre as representam verdadeiramente. Tradições são inventadas como "marketings urbanos" que visam o retorno das origens, mas que desconsideram as transformações dos lugares e a inserção e contribuição de todas as camadas temporais." (Milanez Gilson, 2015).

A vila de Vinhais, para além de se intitular "Capital do fumeiro", é uma zona produtora de castanha e, por isso, procurou uma forma de valorizar esse produto criando, com esse intuito, um evento que integra o nome científico do fruto: "*Rural Castanea* - Festa da Castanha", que envolve a realização de um "Magusto no maior assador de castanhas do mundo – Recorde do Guinness". Este assador, que mede cerca de 10 metros e pesa 600 quilogramas foi encomendado pela Câmara Municipal de Vinhais e criado por três serralheiros e é usado apenas neste evento, sendo certificado

pelo "Guinness - Livro dos Recordes" e colocado durante o resto do ano no centro da rotunda das piscinas municipais. Uma vez mais, a rotunda!



Figura 33 - Rotunda do assador de castanhas, Vinhais.

Autoria: C.M. Vinhais (técnicos serralheiros), materiais: metal, dimensões: 950 x 500 cm, ano: 2007.
Fotografia de João Braz



Figura 34 - Festa da castanha de Vinhais 2021.

Fotografia cortesia de "Diário de Trás-os-Montes"

A exposição do assador gigante na rotunda, a par da “certificação internacional” através do livro de recordes e do uso do nome científico do fruto para designar o evento, são um conjunto de soluções para valorizar e legitimar a ação institucional da política local, que patrocina o acontecimento com o objetivo de divulgar a castanha e a sua qualidade, atrair visitantes e incentivar a sua comercialização e consumo, recorrendo para isso a estratégias de marketing local. A vila reúne-se à volta do produto, simbolizado pelo assador de castanhas gigante desta rotunda, no acesso principal à povoação, para que todos o possam conhecer ou reconhecer.

A utilização performativa deste elemento gigante na rotunda de Vinhais distingue-se de todos os outros objetos gigantes existentes em rotundas do país, normalmente mais ou menos estilizados, ilustrativos e imóveis. Os visitantes deste evento reúnem-se à volta deste objeto, colocado sobre uma enorme fogueira, celebram a festa, comem as castanhas que ali se assam e todos contribuem para alcançar o título do “Magusto no maior assador de castanhas do mundo”, participando assim na recontextualização e recriação de elementos antigos e usando-os para criar novas tradições em Vinhais, tradições essas que são equivalentes a marcas, identificáveis, produtivas e dinamizadoras da atividade económica local.



Figura 35 - “Rebranding”
João Braz, 2022. 2 Fotomontagens.
Jato de tinta sobre papel, 2 x 40cm x 60cm

10. Reflexos de Arte

“- Se quiseres pegar num espelho e andar com ele por todo o lado, em breve criarás o sol e os astros no céu, em breve a terra, em breve a ti mesmo e aos demais seres animados, os utensílios, as plantas e tudo quanto há pouco se referiu.

- Sim, mas são objetos aparentes, desprovidos de existência real.”

(Platão, 2010:452: § e)

Almodôvar, vila do distrito de Beja, atualmente com cerca de 6000 habitantes, teve no passado 200 sapateiros. Por isso, está disposta numa rotunda, numa zona pouco movimentada da vila, uma peça escultórica com 6 metros de altura, executada com elementos de metal, representando um sapateiro a trabalhar. O autor desta peça, Aureliano Marques de Aguiar, é também autor de várias peças dispostas em rotundas, principalmente no sul de Portugal. As suas peças caracterizam-se por uma dimensão monumental e por utilizarem como material principal peças de máquinas antigas e objetos de metal, restos de um passado industrial e mecânico, que Aureliano reutiliza e conjuga, construindo figuras humanas ou objetos. Outro bom exemplo disso é a escultura do mineiro também disposta numa rotunda em Almodôvar.



Figura 36 - Rotunda do sapateiro, Almodôvar.

Autoria:Aureliano Aguiar, materiais: Metais diversos / Ferro-velho, dimensões: 600 cm, ano: 2001.
Fotografia de João Braz

Serão estas peças objetos de Arte? Aureliano Aguiar, numa entrevista inédita (Aguiar, 2021) não tem em conta as obras que cria como tal. Considera-as como encomendas institucionais de objetos “artesanais” e lúdicos e que, sendo figuras de inspiração naturalista de grandes dimensões permitem, primeiro que tudo, ser facilmente identificáveis. Quem as observa de baixo para cima, mesmo não conseguindo aproximar-se muito delas é, segundo Aureliano, convidado à reflexão sobre aquilo que para ele é a sua função principal de “unificadoras de identidade” - um reconhecimento, no presente, sobre símbolos e memórias que fazem parte da comunidade e que a utilização dos materiais com que são construídas, também ajuda a essa função. Aureliano atribui mais valor artístico às peças que cria por sua vontade, com dimensões menores e com maior facilidade de serem apreciadas de perto, que a estas encomendas feitas por autarcas que não têm problemas em pedir-lhe cópias de peças que viram noutros locais, sem sequer terem noção de que estão a promover e a financiar um plágio. Noutras ocasiões, refere o artista, descrevem as suas intenções para a peça a encomendar de forma vaga, como “algo assim e tal...” acompanhado com um movimento de mãos e braços, que Aureliano descreve como pedidos “bailarinos”.



Figura 37 - Rotunda do mineiro, Almodôvar.

Autoria:Aureliano Aguiar, materiais: Metais diversos / Ferro-velho, dimensões: 700 cm, ano: 2018.
Fotografia de João Braz

Contudo, ao observar uma peça como a do sapateiro, sente-se a pulsão criadora e a natureza artística transmitidas pela peça. Ao utilizar uma matéria-prima industrial, que tinha um propósito funcional que já não existe mas que mantêm uma memória

histórica, e ao construir com ela peças que recriam profissões antigas, também elas já quase extintas, Aureliano está a ligar um material físico e utilitário à memória coletiva e à história local da profissão de sapateiro. Estas peças, sendo figurativas, ganham novas leituras através da relação entre os materiais e os temas representados, por vezes de atração, outras vezes de choque, quando se realça a sua dimensão monumental. Como poderemos realmente decidir se a peça do sapateiro apresentada na rotunda em Almodôvar é ou não Arte? Assim como se será Arte aquilo que se encontra colocado em muitas outras ilhas centrais de rotundas? Nunca houve, ao longo da história, uma definição unívoca e absoluta de Arte. Pelo contrário, ao longo dos tempos registaram-se variadas, contraditórias e controversas teorias, na tentativa de encontrar uma resposta para esta complexa questão, como assinala Ernst Gombrich

“Uma coisa que realmente não existe é aquilo a que se dá o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam terra colorida e modelavam toscamente as formas de um bisonte na parede de uma caverna; hoje, alguns compram as suas tintas e desenham cartazes para colocar no metro; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não há mal em chamar a todas essas atividades arte, desde que conservemos em mente que tal palavra pode significar coisas muito diferentes, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe. Na verdade, Arte com A maiúsculo tornou-se um fantasma ou um fetiche. Podemos esmagar um artista dizendo-lhe que o que ele acaba de fazer pode ser muito bom no seu género, mas não é "Arte". E podemos desconcertar qualquer pessoa que esteja a contemplar prazerosamente um quadro, declarando que aquilo de que ela gosta não é Arte, mas algo muito diferente.” (Gombrich, 2006: 21)

No decurso da história da humanidade existiram, desde sempre, diferentes modos de expressão artística em épocas e locais diferentes e com significações díspares. Não há regras absolutas e rígidas sobre a Arte e cada época escolhe diferentes formas de a compreender e abordar. Decidir se uma obra artística é boa ou má, se possui ou não valor, depende de conceções muito associadas a costumes, padrões e referências de um determinado período temporal. Podemos categorizar, catalogar e valorizar uma obra de Arte, mas é importante considerar o que Gombrich fez na introdução do seu livro “A História da Arte”, uma exortação à democratização da Arte considerando que não é preciso pertencer a um grupo superior ou exprimir-se numa língua específica para admirar Arte. De acordo com o seu ponto de vista, o vínculo que criamos com a obra, o modo como a observamos e experimentamos deve ser o mais desprovido possível de estereótipos, formalismos e paradigmas.

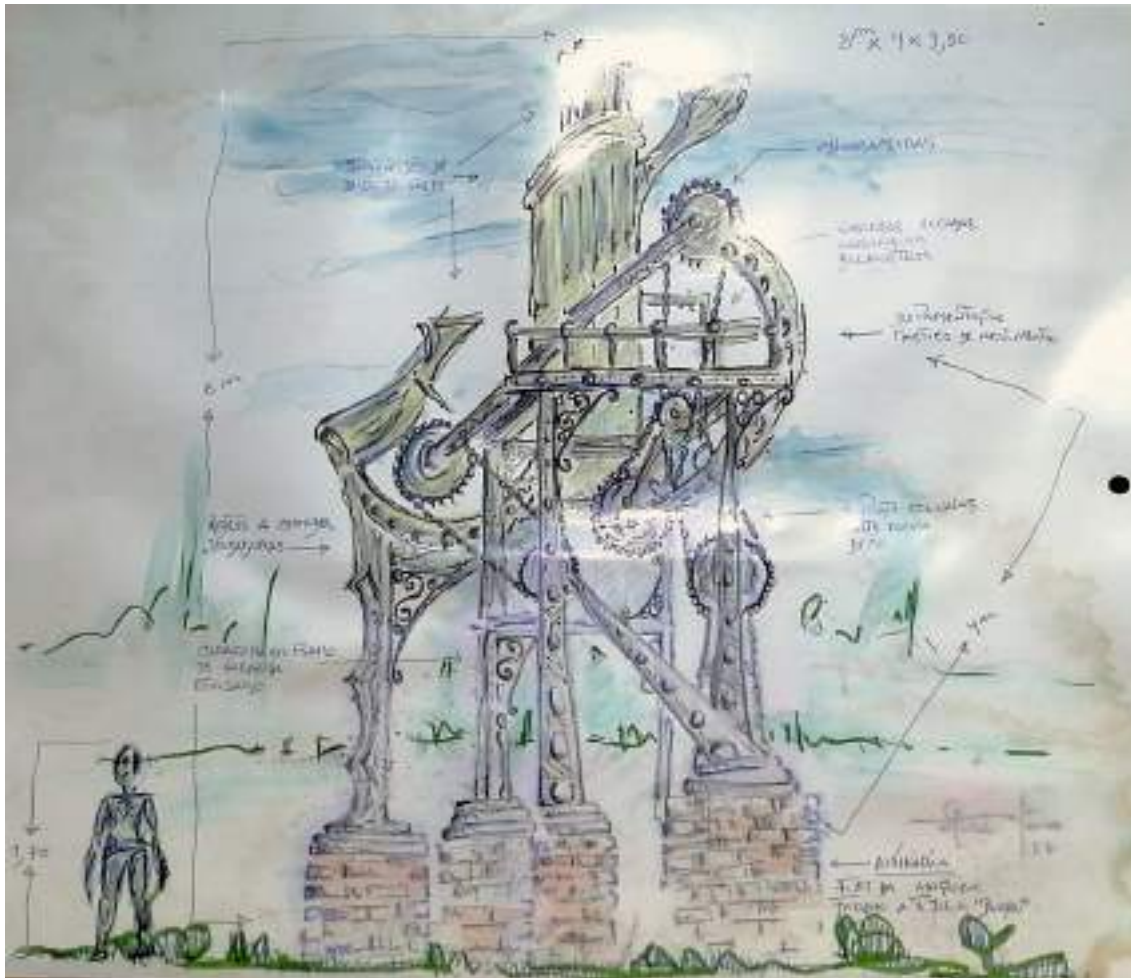


Figura 38 -Projeto de peça escultórica em rotunda não executada.
Cortesia de Aureliano Aguiar

A figura do sapateiro é igualmente utilizada como amostra no mais antigo registo sobre o que é a Arte e qual o seu papel em “A República”, escrita por Platão na Atenas do século IV a.C. Saliente-se, em rigor, que n’ A República existem reflexões sobre o papel da poesia, sobre a beleza e não uma teoria estética propriamente dita. Para Platão, a compreensão da Arte constrói-se em torno da ideia de *mimésis* - no sentido de inferioridade ontológica - a Arte mais não é do que uma “imitação” da realidade. Essa inferioridade resulta também do distanciamento - o artista está sempre três passos afastado da realidade. Em primeiro lugar, existe a criação divina, o artífice que fez o objeto e só depois o artista que representa esse objeto.

“- Considera então o seguinte: relativamente a cada objecto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É a imitação da aparência ou da realidade?

Da aparência.

Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa

de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro.” (Platão, 2010: 455: § b.c.)

A ideia de Platão sobre Arte é, portanto, inseparável da sua concepção ontológica - do ser e da verdade. O que Platão analisa em “A República” é o afastamento do conceito em relação à verdade. A Arte criaria ídolos, falsas imagens distantes das verdades e das ideias.

“A arte platônica do belo procura purificar o prazer e substituí-lo pela apreensão intelectual das essências. A beleza, por outro lado, embora sensível, não é própria das obras de arte e conduz, de facto, à ascese. A arte da imitação, sob esse ponto de vista, é sobretudo um obstáculo à busca da beleza, dado que convida primordialmente, a permanecer no mundo sensível que ela reproduz.”

(Lacoste, 1986: 20)

O objetivo dos diálogos de Platão e da sua idealização do mundo era o de educar a alma e o pensamento em direção ao “*Eidos*” - o mundo das ideias - colocando de lado tudo o que limitasse esse processo. Para este filósofo, o Belo estava associado à verdade e seria essa relação, entre Arte e verdade, o início da filosofia da Arte. Ao contrário, o Bom seria instrumental.

Depois de Platão, inúmeros pensadores voltaram a colocar a questão “O que é a Arte?” e como defini-la, apesar da dificuldade em criar uma definição consistente e constante.

Morris Weitz (1916-1981), filósofo norte-americano, no seu texto “O papel da teoria na estética” analisou as principais teorias de Arte do início do século XX, procurando elaborar uma crítica à forma dessas definições e apresentar uma solução para a própria definição de Arte. Weitz rompe radicalmente com as teorias estéticas anteriores e realça que as teorias da Arte contemporânea não se podem ater a pressuposições tradicionais pois a Arte já não se adequa a elas. Weitz refere que, desde sempre, a principal preocupação da teoria estética foi definir qual a natureza da Arte e elaborar, através de uma definição, quais as condições necessárias para que algo fosse considerado Arte. Dessa definição dependeria a compreensão, avaliação e crítica corretas daquilo que é Arte.

“Cada época, cada movimento artístico, cada filosofia da arte, tentou inúmeras vezes estabelecer o seu ideal para posteriormente ser substituído por uma teoria nova ou

revista, baseada pelo menos em parte na rejeição das teorias precedentes” (Weitz, 1956:1)

Weitz compreendeu a falta de consenso entre tais teorias e propôs algo que efetuou um corte com tudo aquilo que anteriormente fora teorizado sobre Arte. Este autor defendeu que não é possível definir Arte e que é impossível estabelecer um conjunto de propriedades que a defina de forma correta, visto esta ser um campo aberto, recriado constantemente.

"A teoria estética é uma tentativa logicamente vã de definir o que não pode ser definido, de afirmar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de conceber o conceito de arte como fechado quando o seu próprio uso revela e exige a sua abertura." (Weitz, 1956:3)

De acordo com Weitz a interrogação sobre “O que é a Arte?” deveria ser alterada pela interrogação “Que tipo de conceito é Arte?”. Weitz defende que Arte é um conceito aberto, correspondendo isso a condições de aplicabilidade variáveis.

Weitz tentou criar uma abordagem “wittgensteiniana” da Arte, apoiando-se com esse intuito na obra “Investigações filosóficas”, na noção de jogos de linguagem e concretamente na ideia de semelhanças de família, do filósofo Ludwig Wittgenstein. Ele esclarece que compreender o conceito de Arte não depende de ser capaz de defini-la teoricamente, mas sim de saber como usá-la, isto é, saber identificar e explicar obras de Arte e como determinar, em face de novos exemplares, se devem ou não ser aceites e reconhecidos como Arte. Tal decisão não depende de uma teoria decisiva e unívoca, mas sim de um conjunto de características semelhantes partilhadas que explicam a pertença a uma mesma família. São portanto cadeias de semelhanças e não propriedades comuns.

“Vemos uma rede complicada de semelhanças sobrepostas e cruzadas. Semelhanças de conjunto e pormenor. Não consigo encontrar melhor expressão para caracterizar essas semelhanças do que “semelhanças de família”, pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família.” (Wittgenstein, 2001: § 66-67)

O conceito de Arte de Weitz tem uma estrutura aberta, isto é, não propõe um critério fechado e dotado de condições específicas que devem estar presentes, pelo contrário, este conceito permite o aparecimento de novas condições para o objeto ser reconhecido como Arte.

Os cortes conceituais encetados durante os anos 50 e 60 do século XX, como a Pop art, o minimalismo e o conceptualismo, permitiram que a Arte se parecesse com qualquer coisa, incluindo objetos perfeitamente banais e insignificantes.

Em 1964, Arthur C. Danto publicou o artigo “The Artworld”. Nesta altura, discutia-se a urgência e a legitimidade de tentar estabelecer a natureza hipotética da Arte, e em simultâneo surgiam várias obras que partilhavam características físicas com objetos do quotidiano. “*Bed*” de Robert Rauschenberg (1955), e “*Brillo boxes*” de Andy Warhol (1964), são disso exemplo. Assemelhando-se a objetos comuns e parecendo encaixar na noção / categoria de Arte proposta por Weitz como um conceito aberto, essas obras serviram para fundamentar a posição de Danto face a essas tendências “neo-wittgensteinianas”.

Para ele, estas obras colocam em causa a capacidade de reconhecer propriedades comuns, preconizadas pela noção de semelhanças de família. Segundo Danto, a obra de Arte “*Brillo boxes*” de Andy Warhol (1964) mostra que a suposta capacidade de reconhecer por indução a partir de exemplares já tidos como obras de Arte, defendida por Weitz, é falsa. As propriedades físicas não são suficientes para definir algo como Arte.



Figura 39 - “*Brillo boxes* em Entrecampos”
João Braz, 2022. Fotomontagem. Jato de tinta sobre papel, 40cm x 60cm

Danto identifica um domínio concreto a que chama “mundo da Arte”, isto é, um cenário composto por uma certa “atmosfera de teoria artística”, uma constelação da qual farão parte os próprios criadores, críticos, museólogos, galeristas, curadores, historiadores de Arte, agentes, mecenas e demais elementos intervenientes ativos no mundo da Arte, este mundo da Arte funciona como uma condição indispensável para a percepção e validação da Arte. Caso este mundo artístico aceite algo como Arte, então é de Arte que se trata.

“Ver alguma coisa como arte exige algo que o olho não pode perceber - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história de arte: um mundo da arte”.

(Danto, 1964: 580)

Para Danto, o ato de criação artística e o ato de interpretá-la entrelaçam-se e complementam-se. Uma obra de Arte requer uma compreensão e representação de sentido por parte de quem a aprecia, e é através do diálogo para criar sentido que a Arte se justifica. A Arte é como um "sonho acordado" que se refere à realidade, mas a relaciona com sua própria inventividade e significado.

"Definirei arte como ‘sonhos /sonhos acordados’. O que explicaria a universalidade da arte. A minha compreensão é que todos, em todos os lugares, sonham. Geralmente isso exige que estejamos a dormir. Mas sonhar acordado exige que estejamos acordados. Os sonhos são feitos de aparências, mas precisam de ser aparências das coisas do mundo. É verdade que as diferentes artes do museu enciclopédico são feitas por diferentes culturas. (Danto, 2014: 44-49)

Na Rotunda dos minerais, localizada na Rua da Seara Nova em Castro Verde, uma escultura de António Trindade, reconhecido artista plástico e professor de escultura nascido em 1936, representa os modelos cristalográficos de minerais explorados nas minas de Neves Corvo. Esta peça escultórica que interpreta estilisticamente algo que é já um modelo de representação geológica de um mineral, é um objeto extraordinário que possibilita múltiplas interpretações ao ser observado a partir do interior de um automóvel em movimento à sua volta, quer seja o reconhecimento objetivo de pedras de pirite, um dos minérios extraídos, quer seja a de uma interpretação científica desse minério ou a fruição da interpretação artística do escultor que criou uma peça que ganha formas, proporções, luz e perspetivas diferentes quando se circula à sua volta.



Figura 40 - Rotunda do minerais, Castro Verde.
Autoria: António Trindade, materiais: betão, ferro, poliuretano com pigmentos,
dimensões: s/info, ano: 1999. Fotografia de João Braz

Uma viagem à volta desta rotunda é uma viagem onde relacionamos a realidade com a sua representação artística e com os múltiplos caminhos de interpretação do seu significado, expressão e beleza. É uma viagem que representa a possibilidade de apreciarmos Arte à volta de uma rotunda. Uma viagem por um “sonho acordado”.

11. A Arte da banalidade. A banalidade da Arte

*You take some chocolate . . .
and you take two pieces of bread . . .
and you put the candy in the middle and you make a sandwich of it.
And that would be cake*

(Warhol, 2007:61)

Os conceitos de Arte e de artista foram sendo revisitados e reformulados em diferentes épocas e o princípio do século XX, com o aparecimento de variadas vanguardas artísticas tendo como enquadramento a primeira guerra mundial e um grande conjunto de transformações políticas e socioeconómicas na Europa, é disso exemplo introduzindo movimentos de rutura com as concepções anteriormente preconizadas. O Dadaísmo, encabeçado por Marcel Duchamp, foi um dos movimentos artísticos desse período. Movimento de protesto, pretendia chocar a sociedade estabelecida e pôr em causa a cultura e as expressões de Arte tradicionais. Procurava fazê-lo recorrendo à ironia, ao absurdo, ao caos, à desordem e à incoerência, utilizava composições aleatórias ou procedia à apresentação e recontextualização de objetos *ready-made* - expressão criada por Duchamp, em 1916 - para caracterizar tipos de objetos pré-fabricados, normalmente executados em grande quantidade, desprovidos de qualquer valor estético, descontextualizados do seu uso quotidiano funcional e aos quais era atribuído o estatuto de obra de Arte pelo artista, que os seleccionava e expunha em espaços consagrados à exposição.

Em abril de 1917, Duchamp, através do pseudónimo de Richard Mutt, submeteu um urinol industrializado à primeira exposição da sociedade de artistas independentes que decorreu no *Grand Central Palace*, em Nova Iorque. Na apresentação desta peça, intitulada *ready-made*, a orientação do mictório foi alterada em relação à sua posição funcional habitual. Com o título de “Fonte”, não foi rejeitada, dado que as regras da sociedade declaravam que todos os trabalhos fossem aceites desde que os artistas pagassem uma taxa de inscrição, contudo nunca foi exposta. A reacção do conselho da associação foi expressa através de uma declaração escrita: “Pode ser um objecto muito útil na sua função, mas o seu lugar não é numa exposição de Arte e ele não é, de forma alguma, uma obra de Arte.” Após ser retirada, “A Fonte” foi fotografada no estúdio de Alfred Stieglitz e a foto publicada no primeiro número da revista *The blind men*, em 1917, num artigo com o título *The Richard Mutt case*. Neste gesto de elevar um urinol a obra de Arte, Duchamp rompe com a ideia de Arte como a história da criação de objetos

artísticos e do gosto, colocando em seu lugar a importância do simples conceito de Arte. A partir deste momento de rutura, em que objetos banais presentes abundantemente no dia a dia passaram a ser, num dado cenário, considerados como obra de Arte e como tal valorizados, admirados e prestigiados, alargou-se o horizonte sobre qual é a natureza da Arte e da criação artística. Por que é que qualquer coisa pode ser considerada Arte? Quais as condições para que isso aconteça? Como distinguir quando é Arte e quando não o é? Como distinguir Arte da realidade?

(...) “A arte que é feita em cada momento histórico projeta sempre o olhar do ser humano dessa época. Funcionando essa posição como scopia, no sentido etimológico de ato ou instrumento que dá a ver algo à partida ininteligível, tal permite perceber a(s) verdade(s) do momento, isto é, a(s) crença(s) vigente(s). As quais dependem sempre de várias causas e efeitos. De vários contextos, motivações e condicionamentos. De inúmeras forças motrizes. Frequentemente complexas, diversificadas e até contraditórias, mas cujo balanço, cujo flexível eixo de ajustamento, obriga a uma permanente dinâmica de construção e destruição da identidade do ser humano, à qual as expressões da construção cultural a que se convencionou chamar de arte automaticamente reagem ou precedem. É como se a arte fosse um barómetro, um indicador do sentido para onde a cada presente tende ou pretende tender o ser humano. Cada ser humano. (Mourão, 2018: 34-35)

Duchamp e a sua obra são o despertar da Arte contemporânea onde o ato de criar é mais importante do que o objeto produzido ou nem sequer produzido, como no caso dos “ready-made”.

A “Fonte” é ainda hoje vista como uma estratégia artística, sendo reconhecida como uma referência fundamental nas diferenças traçadas entre Arte moderna e Arte contemporânea. A partir de Duchamp, a fâsca iniciadora da Arte contemporânea confere à realidade mais banal de qualquer objeto quotidiano a possibilidade de brilhar como uma obra de Arte.

“Duchamp, paradoxalmente, liberta a arte dela própria, e só nessa liberdade a arte terá o mais absoluto sentido. Como arte, a arte fica menos significada e, assim, a própria noção adquire uma plasticidade renovada, purificando-se o seu sentido significante.” (Olaio, 1999: 84)

Esta nova abordagem da criação artística iniciada por Duchamp terá aberto um precedente para um grupo de manifestações artísticas contemporâneas que, nos anos 50 e 60 do século XX, provocaram uma rejeição dos antigos pressupostos formalistas em nome de uma contaminação das obras de Arte pelo mundo e pela vida

contemporânea: a pintura e a escultura como interpretação artística pessoal e como uma expressão pictural original ligada ao estilo ou à poética tornam-se passado e o público é confrontado com as caixas *Brillo* e as latas de sopa *Campbell* de Andy Warhol - reproduções de produtos de consumo comuns elevados ao estatuto de obra de Arte, aquilo que Arthur Danto chama “a transfiguração do banal”.

Este processo em relação à ideia de Arte pode ser interpretado de acordo com dois sentidos. Por um lado, este gesto sublinha uma estetização do mundo, visto que os objetos utilitários até então não considerados do ponto de vista estético, são destacados e elevados a objetos de Arte. Por outro lado, esta transfiguração ocorre através de um trabalho estético deliberadamente minimalista: mostrar os objetos tal como se apresentam na realidade, sem trabalho de estilo, sem um ponto de vista sensorial ou poético, sem encenação, pois não há necessidade de lhe impor modificações estéticas substanciais, apenas ampliações, repetições de imagens e outros processos de reprodução.



Figura 41 - Rotunda do radar, Paços de Ferreira.

Autoria: Junta Freguesia Paços de Ferreira, materiais: metal, granito, dimensões: s/info, ano: 2004.
Fotografia de João Braz

Em Paços de Ferreira, no centro da rotunda ao fim da avenida dos Bombeiros Voluntários, está colocada uma enorme estrutura metálica de um antigo radar desativado. Esta peça, inaugurada em 2004, identifica uma das portas de entrada na cidade, em frente ao antigo quartel da Esquadra 12, que esteve ativa em Paços de

Ferreira durante quatro décadas, representando uma homenagem à Força Aérea Portuguesa.

Quem passa de automóvel ou a pé não pode deixar de reparar neste enorme radar no centro da rotunda. Perante a presença desta estrutura, deslocada da sua função, inoperacional, inerte e a tensão, força e beleza que provêm da sua forma desproporcionada exposta nesta rotunda, não consigo deixar de pensar em Duchamp e em comparar, mesmo que involuntariamente, este radar a um *ready-made*. Fazendo minhas as palavras de Andy Warhol: gosto de coisas aborrecidas.

12. Inútil paisagem

“Mas pra que
Pra que tanto céu
Pra que tanto mar
Pra que
De que serve esta onda que quebra
E o vento da tarde
De que serve a tarde
Inútil paisagem”

(Jobim, 1963)

Na Rotunda dos Portões de S. Pedro em frente à baía de Angra do Heroísmo, na ilha Terceira, encontramos “Um círculo que não é um círculo”, uma obra que Fernanda Fragateiro criou em 2000 especificamente para aquele local. “Um círculo que não é um círculo” está colocado à entrada da cidade e aparenta ter como objetivo anular a atenção daquela que é a sua real essência. Este objetivo é alcançado na medida em que o círculo que o traçado da rotunda gera funciona como suporte de um conjunto de arcos de circunferência incompletos que se encontram inscritos no círculo, nunca consubstancializando uma única circunferência, demarcando um espaço interior levemente contido. Esta obra foi concebida para ser observada de diversos pontos de vista que proporcionam perspectivas diversas: de cima, a forma circular da obra é realçada como evidencia a maquete. Vista à altura dos condutores a perspectiva é mais próxima de uma linha horizontal. Foi proposta por Fernanda Fragateiro a plantação de vários jacarandás com o objetivo de, através da movimentação das copas, o vento se evidenciar.

“Foi sob o signo da instabilidade que me surgiram as primeiras ideias para uma eventual intervenção na rotunda: pensei que gostaria de representar a marca no tempo e no espaço. Pensei ainda que para além da simulação do movimento, este poderia existir, se fossem plantadas árvores na rotunda, já que o movimento destes elementos naturais se encontra intimamente ligado com a ocorrência de vento. Pensei ainda que o chão da rotunda deveria fazer parte da escultura, o que evitaria que este fosse visto como uma espécie de pedestal”. (Fragateiro, 2007: 44-47) .

Fernanda Fragateiro, que tem diversas obras expostas no espaço público, salientando-se, entre outras, “jardim das ondas” e “girafa (ao espelho)” situadas no Parque das Nações, explica, citada por Pedro Faro, o seu interesse em produzir para expor em locais públicos:

“(…) muito interessada no espaço que, de algum modo, não tivesse a protecção dos espaços que normalmente existem para a arte - museus, galerias, colecções, espaços onde a arte está muito protegida e só é vista por quem se dirige especificamente para a ver.

Com as minhas peças tento sempre relacionar-me com o espaço, a história e com outras histórias que possam ter uma relevância no lugar onde estou a intervir. Geralmente, penso sobre como é que posso criar uma condição que traga qualquer benefício à vida das pessoas, um sítio onde se possam sentar e contemplar, um sítio que possam usar, destacando sempre esse primado do uso.” (Faro, 2011)



Figura 42 - Rotunda dos Portões de São Pedro com a peça "Um círculo que não é um círculo", Angra do Heroísmo. Autoria: Fernanda Fragateiro, materiais: pedra, metal, dimensões: s/info, ano: 2000. Imagem Google street view

A perspetiva de Fernanda Fragateiro, ao justificar o local desta rotunda como um ponto de partida da criação da obra e de local natural para a sua exposição e fruição, confronta uma opinião comum no universo artístico que menoriza as obras de Arte colocadas em espaços públicos como as rotundas, por não serem dignos como

locais de exposição ou por dificultarem a acessibilidade à sua fruição. Encontramos exemplos desta posição nas palavras proferidas pelo escultor Alberto Carneiro no debate “Arte Pública em Portugal”, que decorreu na Fundação de Serralves, em Outubro de 2008:

”Uma obra de arte numa rotunda é uma inutilidade. (...) As obras de arte são para as pessoas fruírem, para conviverem o mais proximamente possível com elas, para se encostarem nelas”. (Jornal de notícias, 23 de Outubro de 2008)



Figura 43 - Maquete à escala da peça "Um círculo que não é um círculo" para a Rotunda dos Portões de São Pedro, Fernanda Fragateiro, 2001. Imagem Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

São as rotundas rodoviárias locais adequados para expor Arte? Podem os objetos artísticos ser criados especificamente para as ilhas centrais das rotundas? São estas intervenções “um conjunto de calhaus ao alto” como refere João Fernandes, antigo diretor do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no debate “Arte Pública em Portugal” acima citado? São estas obras reconhecidas como Arte pública naqueles lugares ou a sua presença é artisticamente invisível por habitarem aqueles locais. São

estas obras o equivalente àquilo que Tom Jobim nomeou na sua canção de “inúteis paisagens”?

A história da Arte pública, especialmente a Arte pública contemporânea e seu desenvolvimento no último século, é o espelho do confronto entre a importância dos espaços clássicos de exposição como galerias de Arte e museus como fator de validação da própria Arte e a contaminação do espaço público pela Arte, que veio pulverizar este antigo modelo e trazer novos caminhos artísticos, novos olhares e diferentes atitudes sociais e políticas.

“Estou empenhada em dar vida a lugares mortos ou invisíveis.
Sou atraída por estes lugares porque é um desafio - enigmático e interessante.”
(Echelman apud Todd Erikson, 2014)



Figura 44 - Rotunda “*She changes*”. Matosinhos.
Autoria: Janet Echelman, materiais: metal e fibra, dimensões: 4500 x 2400 cm, ano: 2005.
Fotografia de João Braz

Em 2011, numa conferência TED TALK (Taking imagination seriously, 2011), Janet Echelman, autora de *She changes*, a rede móvel na rotunda de Matosinhos, citada no início do ensaio, considerou esta sua obra como seminal do seu trabalho. Os desafios artísticos e técnicos envolvidos na sua criação e na integração no local, como o desenvolvimento de uma estrutura gigante que, apesar de pesada, parecesse fluida e leve e, simultaneamente, resistisse à exposição permanente dos elementos naturais

como o vento e o sal, foram fundamentais para o desenvolvimento do seu caminho artístico. A necessidade de criação para um local específico é determinante na definição da sua voz artística.

Não há uma definição unívoca e consensual de Arte pública, há sim, na atualidade, como refere Regatão (2015: 67), uma simultaneidade de movimentos que advogam diferentes formas de olhar a Arte pública.

A primeira tentativa de definição de “Arte pública” surgiu no Congresso Internacional de Arte Pública realizado em Bruxelas, em Setembro de 1889, de acordo com Eugène Boerman:

“A arte pública, ou seja, o sublime do útil na vida pública, era antigamente, uma pedra basilar da civilização, em cuja essência não se podia tocar sob pena de enfrentar a decadência moral. Atualmente esta perspectiva é uma exceção e a vulgaridade do útil na via pública generalizou-se.” (Eugène Boerman *apud* Ribeiro Pinto de Abreu, 2006: 3)

Uma das principais características da Arte pública é a sua presença no espaço público. No entanto, este ponto de vista pode tornar-se alvo de confusão e ambiguidade, dado estar dependente da definição de público e do uso semântico deste conceito. A fim de se entender e compreender o significado da Arte no espaço público e o que ela pode representar certas questões devem ser colocadas: quem a executa e quem são os seus destinatários? Encontra-se ou não conectada e enquadrada com o traçado urbano envolvente? A sua definição foi e continua a ser mutável. O conceito de Arte pública foi sendo alterado e evoluindo no decorrer do tempo, sendo redefinido por diversos autores, não existindo, por conseguinte, uma definição fechada e categórica deste conceito.

Espaço público pode ser entendido como o espaço comunitário constituído por aglomerados de ruas, alamedas, jardins públicos, avenidas, praças, rotundas, sendo este um espaço em constante metamorfose.. A cidade é o seu “habitat”. É nela, onde urbanização e concentração populacional estão mais presentes, onde a vida social e a opinião pública têm maior expressividade, que o espaço público ganha forma e força.

“A *polis* não é primordialmente um conjunto de casas habitáveis, mas um lugar de ajuntamento civil, um espaço coutado para funções públicas. A cidade não está feita, como a cabana ou o domus, para proteger da intempérie e procriar, que são ocupações privadas e familiares, mas para discutir sobre a coisa pública.”

(Ortega y Gasset, 1989: 148-49)

Estes modelos de relacionamento no espaço social têm origem na ágora da polis grega. A ágora era um espaço aberto, delimitado por edifícios públicos e privados, destinados a acolher os indivíduos que ali se dirigiam e às diversas tarefas que tinham de cumprir, proporcionando-lhes ainda a possibilidade de simultaneamente se dedicarem a atividades comerciais e religiosas. Lugar de exercício da cidadania, este espaço aberto era dedicado ao debate público e à resolução dos problemas comuns.

De acordo com Jurgen Habermas (2004: 3), “ Nós humanos aprendemos uns com os outros. E tal só é possível no espaço público e num meio culturalmente estimulante.”

O espaço público é, portanto, um lugar de comunicação, de diálogo e de discussão. Um espaço político.

Outra das principais especificidades que permite caracterizar a Arte pública prende-se com a forma como se efetua a sua ligação com as pessoas, com o público, ela dirige-se a toda a sociedade, está aberta a todos os olhares e é parte integrante do seu quotidiano. É uma Arte democrática, uma Arte para todos.

“A “obra de arte pública” não só exige que o objeto real se situe no sítio real, como não pode evitar o confronto direto e regular com o público em geral, não especializado, ainda que involuntariamente acaba por estabelecer a aproximação da arte à vida, ou seja, conduz inevitavelmente a uma maior cumplicidade entre o objeto artístico e um maior número de espectadores.”(Nunes, 2005: 61).

A Arte pública concorre para definir o local onde está exposta, a sua presença permite enriquecer visualmente o espaço público e colaborar na definição da sua identidade, convertendo-se, muitas vezes, num símbolo e ponto de referência. Ao ser colocada no espaço público propicia numerosos caminhos e reptos, podemos encarar a Arte pública como uma esfera artística heterogénea que abarca uma panóplia de ações materializadas no espaço público e que têm em consideração quer a inclusão no contexto espacial, quer as referências históricas, simbólicas e metafóricas do objeto artístico, quer ainda, o envolvimento e resposta do público que com ela se cruza tornando-se, deste modo, num vetor de aproximação entre a vida quotidiana e o campo artístico.

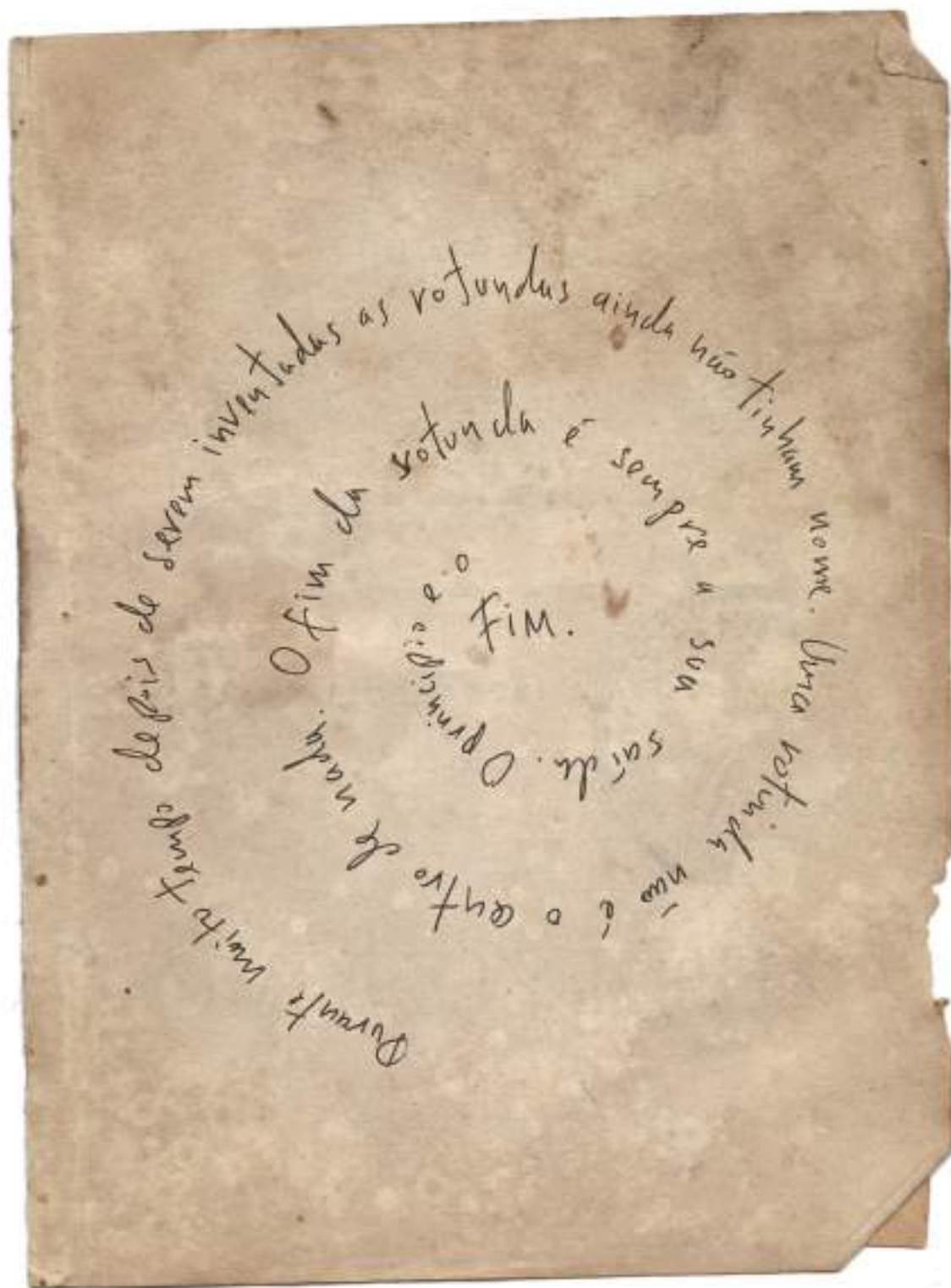


Figura 45 - "Sem fim"
João Braz, 2022
tinta sobre papel,, 21 cm x 30 cm

13. A velha cidade

“(...)o velho Portugal estava cuberto de recordações do passado. Cada facto historico tinha uma igreja, uma casa, um mosteiro, um castello, uma muralha, um sepulchro, que eram os documentos perennes desse facto e da existência dos indivíduos que nelle haviam intervindo.”

(Herculano,1973 :21)

A partir do século XIX inicia-se de forma mais intensa a integração de Arte no espaço público e este processo prolongar-se-á até à primeira metade do século XX. É uma Arte de feição marcadamente celebrativa de actos e personalidades que tem como modelo privilegiado a estatuária.

A principal particularidade da Arte pública do passado é a sua matriz celebrativa através da qual se consagram importantes vultos, eventos históricos de cariz épico, se presta homenagem aos santos e se celebram qualidades. Esta matriz celebrativa possui um carácter marcadamente cerimonial e pressupõe uma atitude de veneração. Nestes monumentos evocativos e documentais do passado procura-se expressar louvor e reverência à memória coletiva e, acima de tudo, à identidade nacional.

No centro de Lisboa, encontramos o maior monumento tradicional exposto na rotunda mais movimentada de Portugal: uma homenagem a Sebastião José de Carvalho e Melo, conhecido como Marquês de Pombal, representado pela sua figura associada a um leão, símbolo da força e da realeza, a que se juntam outras figuras na base, como uma estátua feminina representando Lisboa reedificada, assim como figuras que simbolizam as diversas reformas que o Marquês de Pombal levou a cabo. O monumento foi construído por uma equipa constituída por dois arquitetos e pelo escultor Francisco dos Santos no seguimento de um concurso realizado em 1915. A obra, que começou a ser construída em 1917, sofreu várias interrupções e teve ainda a intervenção posterior de outros escultores como Leopoldo de Almeida, acabando por ser inaugurada em 1934. Os monumentos dos Restauradores de 1886, que celebra o fim da união ibérica em 1640 e o monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, erigido em 1932 na rotunda de Entrecampos a par com o do Marquês de Pombal são amostras dos mais antigos exemplos de Arte pública em rotundas em Portugal.

A estátua do Marquês de Pombal não podia ser mais característica do tradicional monumento: uma representação figurativa de uma personalidade com uma

grande importância no desenvolvimento do país e na reconstrução da cidade após o terramoto de 1755, um herói da nação, que surge associado a um conjunto de elementos simbólicos que representam os seus feitos. O gigantismo da figura, assente num pedestal de 40 metros, realça a sua importância, o simbolismo e a centralidade da homenagem, numa praça onde tinham ocorrido acontecimentos decisivos que levaram à proclamação da República Portuguesa, em 5 de outubro de 1910.



Figura 46 - Trabalhador na estátua do Marquês de Pombal. 1931.
Fotografia de Ferreira da Cunha. “O Notícias Ilustrado” II Série, 296. Arquivo municipal de Lisboa

Nem todo o monumento é considerado Arte pública e nem toda a Arte pública é considerada como monumento.

“Por monumento, no sentido mais antigo e primordial, se entende uma obra realizada pela mão humana e criada com a finalidade específica de manter a proeza ou destinos individuais (ou em conjunto destes) sempre vivos e presentes na consciência das gerações vindouras.”(Riegl, 1987: 23)

Na qualidade de monumento escultórico a Arte pública salvaguarda, preserva e celebra diferentes princípios. Entre eles estão a história, a glória da pátria e a identidade da nação, o espírito de excelência e coragem encarnado e manifestado nas grandes conquistas e feitos, coletivos e individuais, aos quais a escultura presta tributo. Enquanto monumento a Arte pública representa ainda a preservação e perpetuação da herança histórica, social e cultural das sociedades, o desejo de harmonia, equilíbrio e continuidade, de memória versus esquecimento, uma validação do poder político e uma ânsia em conferir a eventos e personalidades do passado uma dimensão imortal e de referência para a sociedade do presente.

Uma estátua promove um posicionamento mitificado perante algo paradigmático e único que aconteceu. O passado é avivado e festejado como um período glorioso, revitalizado pela memória de grandes acontecimentos e de grandes vultos de outrora, que cultivam a veneração de heróis, veneração essa a que uma estátua inteiramente se adequa facilmente convertendo heróis em estátuas.

“A função principal do monumento: homenagear um acontecimento ou uma personagem que se tenha destacado na sociedade, perpetuando a sua memória no tempo. Neste contexto, podemos afirmar que o monumento transmite um conjunto de valores que vão contribuir para a criação da identidade nacional.”

(Regatão, 2007: 35).

Na Arte pública, no que diz respeito a monumentos e estátuas, a abordagem da representação do herói reflete uma concepção centralista e nivelada da sociedade. Este padrão de simbolismo central associa-se ao padrão de organização do próprio espaço citadino, também ele tradicionalmente centralista, configurando-se o monumento numa entidade catalisadora do espaço e da memória coletiva.

Para lá da questão metafórica que a centralidade encerra, o cariz simbólico associado ao material usado na construção dos monumentos, a pedra, também exprime uma presença mitificada, uma vez que esta reflete uma ideia de durabilidade, perenidade e solidez que está em harmonia e coerência com a ideia de força e

serenidade que se pretende propalar através do culto às figuras heróicas, guardiãs das virtudes do povo e da nação.

A Arte pública tradicional dispunha ainda de um conjunto de elementos característicos como a verticalidade, o pedestal e a figuração. Tais elementos serão eliminados na Arte pública contemporânea. Para compreender o desenvolvimento da Arte pública devemos referir a evolução do pensamento escultórico encetado, encetado, nomeadamente, por Rodin e as suas esculturas sem pedestal, Brancusi, que converteu a base em parte integrante da própria escultura, ou Picasso, que assistiu à rejeição da sua peça escultórica, *Poète assassinée* (1927), por parte do estado francês, que argumentou que a obra não estava em conformidade com as convenções estéticas do conceito tradicional de escultura monumental. As obras destes artistas assinalaram um momento marcante na queda dos padrões estéticos da escultura tradicional e abriram caminho a uma outra forma de Arte pública. O monumento público passou a ter uma inédita ligação com o espaço circundante e com o público, um público amplo e heterogéneo.



Figura 47 - Rotunda do Marquês de Pombal. Lisboa.

Autoria:Francisco Santos Simões de Almeida, Leopoldo de Almeida, Adães Bermudes, António Couto,
materiais: Pedra, bronze, dimensões: 4000 cm, ano: 1934.

Fotografia de João Braz



Figura 48 - Rotunda do Marquês de Pombal. Lisboa.
Comemoração de campeonato nacional de futebol pelo S.L. Benfica 2019.
Fotografia de João Braz

A peça da rotunda do Marquês mantém-se imutável desde o Estado Novo, em contraste com a mudança cada vez maior da cidade à sua volta, cumprindo o seu desígnio clássico de homenagear quem a nação considera que não deve ser esquecido. Monumentos como o do Marquês de Pombal têm cada vez menos significado para as novas populações em constante mudança nas cidades e são apenas pontos de referência em que o nome da personalidade ou do feito já pouco ou nada significam para as pessoas. O local é apenas conhecido genericamente como o “Marquês”. Cinquenta metros abaixo, o trânsito circula ininterruptamente a todas as horas, todos os dias do ano, exceto quando é interrompido para a comemoração da vitória do campeonato de futebol pelos dois clubes de Lisboa, Benfica ou Sporting. Nessa altura, os adeptos invadem a rotunda e festejam, indiferentes à figura à volta da qual se reúnem, uma sombra imóvel do velho mundo.

14. A nova cidade

“A Arte pública não é mais um herói a cavalo.”

(Raven, 1993: 1)

A Arte pública começa pois a conquistar novas expressões e, a partir de meados dos anos 60, a ideia de Arte pública amplia o seu significado por intermédio de novas e diversificadas táticas de intervenção levadas a cabo pelo crescente aumento de interesse por este tipo de Arte como elemento regenerador e reorganizador do espaço urbano.

A reconstrução das cidades europeias, realizada após o final da segunda guerra mundial, marcou e provocou uma mudança. Num curto espaço de tempo, estes novos espaços públicos começaram a ser povoados por esculturas e intervenções artísticas de novos artistas. A Arte foi empurrada para fora dos museus e galerias e espalhada pelos espaços públicos das cidades. Um novo conceito de escultura surge, muito diferente do tradicional. O passado, com os seus monumentos organizadores do espaço e comemorativos de heróis, símbolos de poder, datas históricas relevantes, figuras religiosas, cede lugar a este novo conceito de escultura depositária de novas linguagens e mensagens.

“Uma galeria é construída de acordo com regras tão rigorosas como as da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, então, as janelas estão normalmente fechadas. As paredes estão pintadas de branco. O tecto é a fonte de luz. O piso de madeira é polido para que se deslize tranquilamente, ou alcatifado para abafar o som e descansar os pés enquanto os olhos fixam a parede.” (O’Doherty, 1986: 15)

O aparecimento do conceito de *site-specific* abriu novos caminhos para a Arte pública, remeteu para obras concebidas em concordância com um espaço determinado e com o ambiente que o circunda, um local específico onde os elementos dialogam com o meio envolvente para o qual a obra é criada. Uma fusão entre a obra de Arte e os elementos físicos que constituem o local. Uma nova ligação de proximidade entre espaço, obra e espectador/público nasce. Esta tríade corresponderá a um dos princípios da Arte pública.

“Arte *site-specific* deverá ter uma conexão orgânica com o seu local e ser vista como um objeto que faz parte do dia a dia do espectador” (Lippard, 1997: 263)

Ao viajarmos por várias cidades, rapidamente percebemos a existência de múltiplas manifestações visuais de rua triviais e despretensiosas ou mais elaboradas e protegidas. Tais manifestações artísticas fazem parte da paisagem, coabitam com os edifícios, envolvem-se com o espaço público, pontuando-o e destacando-o e são um elemento único do modo de vida local. A progressiva validação por parte das autoridades oficiais e de outros setores da sociedade concorreu para o seu crescimento e reconhecimento.

De um lado, a cidade antiga com carga histórica, do outro, a cidade contemporânea, periférica, genérica, com espaços públicos desprovidos de “identidade”.

Os parâmetros para definir o que deve ser ou é uma boa e uma melhor cidade são mutáveis, contudo, a existência de Arte no espaço público pode auxiliar na criação de uma melhor cidade e integrar a faceta modernizada de um plano urbano, quer seja através da regeneração da cidade antiga de modo a contrariar a sua imobilidade museológica, quer seja na construção do caráter dos locais da cidade contemporânea.

“A arte pública transcende a ideia de escultura comemorativa ou monumental, para significar a arte de fazer a cidade.” (Ricart & Remesar, 2010)

São muitas as formas através das quais a Arte pública se revela quando integrada no espaço público, no espaço relacional. Abarca um vasto leque de atos criativos individuais, coletivos e em sinergia com as comunidades locais e pode expressar-se de diversas formas, incluindo esculturas, murais, artes performativas, entre outros de índole efémera ou perene. Possui também propósitos heterogêneos, tais como a comemoração, participação, e colaboração na reforma e reestruturação do espaço e do cenário urbano, estímulo da economia local, criação de uma identidade comunitária, questionamento e crítica da sociedade.

“Este género de arte pública propõe-se exprimir identidade, desde a criação de uma crítica social à produção de arte como instrumento de mudança; melhorar a coesão social, melhorar a qualidade de vida pela melhora da paisagem, propiciar um equilíbrio entre diferentes áreas da cidade. Sempre com a participação dos habitantes e fruidores, na tomada de decisão. Pode envolver uma grande variedade de sítios públicos: Parques, bibliotecas, hospitais, ruas, edifícios públicos, centros comerciais, etc. O mesmo será dizer, qualquer sítio onde as pessoas vivam, trabalhem ou usufruam dos seus tempos livres.” (Cruz, 2005: 13)

A Arte pública imprime, então, forma, corpo e escala ao espaço público, ordena-o e define-o, aumenta a sua visibilidade e altera significativamente a forma como a cidade é vista e sentida. A Arte pública contemporânea já não se encontra centrada no ato de celebrar e homenagear como a tradicional, mas acima de tudo visa tornar-se parte essencial da organização urbanística da cidade e contribuir para a fruição e sociabilidade do espaço público. O espaço público urbano é o espaço onde identidades plurais se alicerçam e manifestam, um espaço relacional, um espaço onde nos deparamos com traços históricos, políticos e sociais da cidade. Neste sentido, a Arte pública concorre para reforçar e promover a proximidade e ligação da cidade à sua população dado que não serve unicamente para preencher o espaço público, mas também para que as pessoas se identifiquem, usufruam e vivam melhor a cidade, a Arte pública como símbolo/imagem/orientação/fruição.

Lagos, no Algarve, é uma localidade com diversas peças de Arte pública, algumas delas inseridas em rotundas rodoviárias. A Câmara Municipal tem um roteiro da Arte pública local georreferenciado em linha para facilitar o acesso aos visitantes. As peças dispostas em rotundas podem ser de naturezas muito distintas como por exemplo, em duas rotundas na Estrada N125, a rotunda da Caravela e a rotunda da Avenida das Comunidades Portuguesas.



Figura 49 - Rotunda da Caravela, Lagos.

Autoria: We dream, materiais: Betão, pedra, metal, dimensões: s/info, ano: 2007.

Fotografia de João Braz

A peça da rotunda da Caravela é uma fonte luminosa em que a queda da água recria a forma das velas das antigas embarcações utilizadas nas viagens dos Descobrimentos e é uma celebração simbólica da importância de Lagos durante esse período histórico e também da sua ligação histórica e económica ao mar. É uma forma de expressão comum nas peças das rotundas das localidades: uma homenagem a um valor histórico e identitário local.



Figura 50 - Rotunda “O Tempo do Homem na Terra”, Lagos.
Autoria: Paulo D’Eça Leal, materiais: metal, borracha, dimensões: 1500 x 600 cm, ano: 2002.
Fotografia de João Braz

Na rotunda da Avenida das Comunidades Portuguesas está disposta a peça intitulada “O Tempo do Homem na Terra” que é um móbile da autoria de Paulo d’Eça Leal. O móbile é constituído por uma esfera de 3 metros de diâmetro ligada a uma chapa. No meio das duas peças existe um eixo que permite a oscilação da esfera ao sabor do vento que empurra a chapa.

A multiplicidade de expressões da Arte pública é exemplo de como as autoridades locais procuram valorizar a cidade e, muitas vezes, esta procura encontra-se a meio caminho entre a utilização de elementos comemorativos e monumentais e uma Arte pública contemporânea que seja também ela criadora e representativa da cidade, isto é, coexistem no mesmo espaço não se anulando mutuamente. Este caminho diverso da Arte pública que quer ser mais do que celebratório e identitário, que procura participar na regeneração urbana e que quer ser parte orgânica da cidade, mesmo em

locais como rotundas, é um caminho que está a ser percorrido por muitas localidades do território português.

15. Não há Arte sem lugar

“A Arte pública diz-se também que transforma sítios em lugares.”

(Cruz, 2005: 11)

A Arte pública está presente nos lugares onde o homem habita e trabalha. Encontramo-la nos nossos percursos, independentemente de serem feitos a pé, de carro ou de transporte público. Em diversas ocasiões, os nossos trajetos tornam-se inseparáveis das obras, visto estas servirem como forma de orientação ou como motivo para intitular um local.

A obra pública dialoga com o território onde está integrada. O artista Charters de Almeida criou para a rotunda de S. Francisco de Assis em Lisboa, uma peça de 22 metros de altura intitulada “Cidade imaginária”. Charters interpreta deste modo uma cidade ligada à natureza, nomeadamente através das oliveiras e outros elementos naturais presentes no local. O autor descreve esta relação na memória descritiva da obra:

“Na cultura portuguesa a olea europeia é sem dúvida uma árvore importante. O papel que desempenhou como suporte “aparente” de revelações sobrenaturais, deu-lhe um lugar privilegiado no universo das emoções ligadas ao sagrado, mantendo também, uma vez mais, uma forte presença junto das comunidades, através do líquido dourado que se extrai do seu fruto. Direi pois que esta árvore num contexto subjectivo e poético, pode ter um duplo sentido regenerador que se desenvolve a níveis bem diferentes do conhecimento e da sensibilidade do homem. A sua presença vem contribuir, pois, para a humanização da cidade, que ao homem pertence, porque a constrói e a habita.

O grande tapete de relva que envolve todos os elementos implantados traz um novo valor cromático ao espaço construído, que se projecta no espaço da Grande Envolvente, e contribui para o sentido de serenidade e simbolismo, que pretendo conseguir.” (Cidade Imaginária | Telheiras – Charters de Almeida, s.d.)



Figura 51 - Rotunda de S. Francisco de Assis, Lisboa.
 Autoria: Charters de Almeida, materiais: betão pintado, dimensões: 2200 cm, ano: 2000.
 Fotografia de João Braz

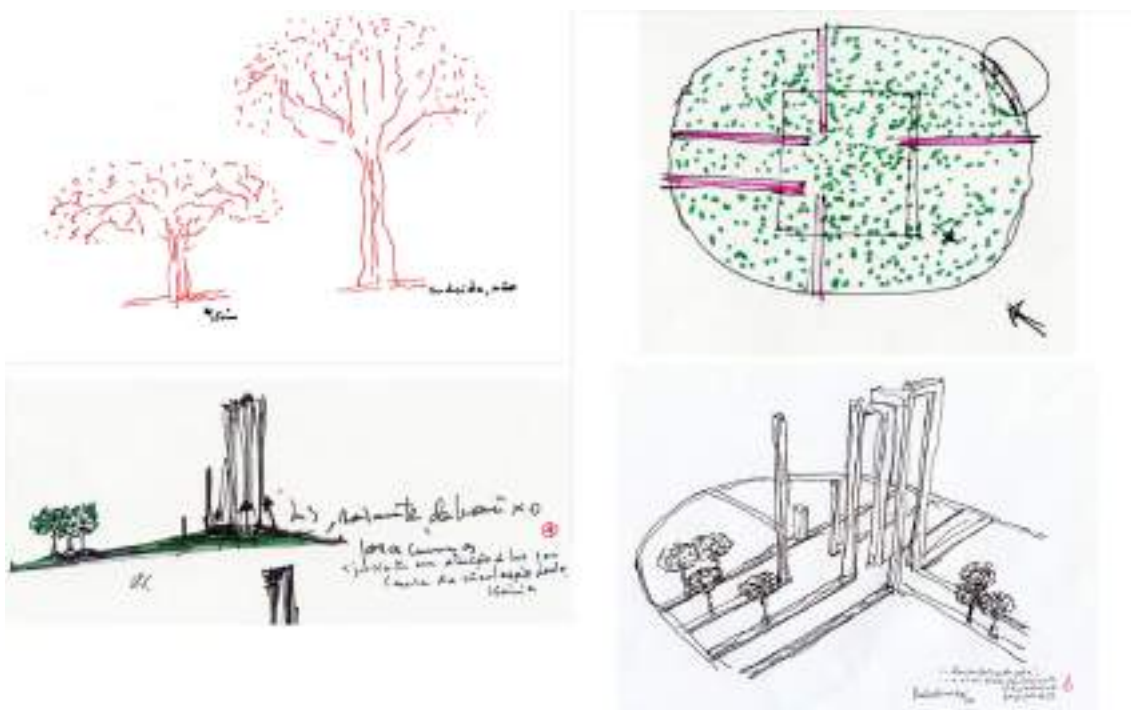


Figura 52 - Esboços da peça “Cidade imaginária” para a rotunda de S. Francisco de Assis.
 Charters de Almeida

É de grande interesse criar uma ligação sólida entre as obras expostas e o espaço envolvente pois, como referido anteriormente, a Arte pública não funciona exclusivamente como componente decorativa do espaço, ela tem o condão de

transfigurar o retrato de uma cidade, sublinhando-se aqui a grande promessa na reabilitação do espaço público como espaço simultaneamente identitário, inclusivo e plural.

As cidades transformam-se em espaços abertos, palcos onde se desenrolam diversas manifestações de cariz estético saídas dos seus habitats normais, galerias e museus, para ficarem cara a cara com um público variado, abstraído, atarefado com o dia-a-dia, sem muito tempo para olhar para a Arte e se deixar envolver e seduzir por ela. Perante isso, compete ao artista ter em consideração tal realidade e produzir criações que alterem, suavizem e humanizem os caminhos dos habitantes das cidades. A Arte pública é, portanto, um desafio para o artista visto que a ele cabe manter uma constância entre a autonomia da obra e o local tendo em atenção as propriedades espaciais e metafóricas dos lugares.

Ao ser colocada no espaço público, a Arte contemporânea fomenta avaliações, promove discussões, cria divergências de opinião e suscita a intervenção das pessoas, funcionando como um incentivo ao exercício da cidadania. É também por estar colocada no espaço público que, por vezes, é facilmente vandalizada e destruída devido a questões de índole política, religiosa, moral ou estética. A sua compreensão e aceitação por parte dos cidadãos - espectadores involuntários - não é, portanto, homogénea.

No cenário urbano, a Arte pública dispõe de uma importância social que deve estar patente no ato da sua criação. A Arte pública contribui para construir identidade e gera novos símbolos sociais num movimento de reforço dos propósitos e objetivos de progresso e desenvolvimento urbano: estimula a coesão social e impulsiona a melhoria das condições de vida e do ambiente. Através da Arte pública, nomeadamente na sua relação com o local e através da forma da peça e do modo como comunica com quem passa por ela, os artistas têm a possibilidade de fazer dessa Arte algo realmente popular.

Em Vila das Aves, uma instituição local, a Fundação Castro Alves fez um acordo com a junta de freguesia local para expor, de modo regular, peças de cerâmica do seu espólio museológico na rotunda rodoviária 14 de Dezembro, junto à sua sede. Para Bruno Silva, o presidente da fundação, o objetivo foi "trazer o museu para a rua, sair de portas e ir ao encontro das pessoas" (Bairro ganha rotunda cultural e artística, 2018). Opinião partilhada pelo presidente da Câmara Municipal de Famalicão: "A ideia de trazer para o espaço público a Arte e a cultura é uma ideia fantástica, que embeleza e valoriza a freguesia e estas gentes." (Bairro ganha rotunda cultural e artística, 2018). A rotunda foi inaugurada em 2018 e nomeada de "rotunda cultural". Na ilha central da rotunda foi construída, sobre um pedestal em cimento, uma caixa em vidro onde são

expostas, durante várias semanas, peças do Museu de Cerâmica Artística da Fundação: serviços de café, presépios, vasos, esculturas de figuras populares e pratos. À noite, a caixa de vidro é iluminada para que possa ser vista pelos automobilistas.



Figura 53 - Rotunda da Fundação Castro Alves, Famalicão.
Autoria: Junta Freguesia do Bairro e Fundação Castro Alves, materiais: betão, vidro,
dimensões: 2200 cm, ano: 2018. Fotografia de João Braz



Figura 54 - Inauguração da rotunda da Fundação Castro Alves, 2018. Famalicão
Fotografia de Câmara Municipal de Famalicão

Não é da natureza da Arte pública estar fechada numa caixa de vidro como se estivesse num relicário e afastada do mundo. A obra de Arte pública não é uma paisagem inútil, decorativa, inerte e inofensiva. Uma obra de Arte pública só tem sentido habitando um lugar. Deve, portanto, existir uma afinidade forte, viva, interrogativa, estimulante, coerente e orgânica entre Arte e lugar e assim sendo, a obra de Arte pública não pode ser caracterizada e definida como algo que está desvinculado da forma como é apresentada e dos lugares onde existe, posto que a obra é ela mais a forma como é recebida, bem como a comunicação que desenvolve com o lugar que habita.

16. Arte por encomenda

“O lugar onde ocorrem processos de apropriação do espaço que permitem aos cidadãos desenvolver um sentimento de pertença a um lugar e a uma comunidade social.”

(Remesar & Ricart, 2010)

O comissionamento institucional que está na origem da quase totalidade das obras colocadas nas rotundas é uma prática comum na Arte pública tanto de cariz tradicional como contemporâneo.

O período do Estado Novo foi o mais próspero no que concerne à encomenda e exposição de monumentos públicos. Foi um regime empenhado numa campanha nacional de heroicização de figuras marcantes dos tempos de glória da história portuguesa, associadas à defesa do reino, ou de personalidades ligadas à época dos Descobrimentos e à história oficial, representadas habitualmente numa escala monumental.

Sobre a submissão da Arte pública, concretamente da estatuária, à propaganda do regime político, afirma Ramalho Ortigão: “A estátua oficial é a subordinação do talento artístico à política estética e à inspiração política do Estado.” (Ortigão, 1947: 223)

Dois dos principais acontecimentos históricos da Arte pública portuguesa foram encomendas artísticas coletivas realizadas em Lisboa, no século XX, sob a égide de dois diferentes regimes políticos: a Exposição do Mundo Português, em 1940, com o objetivo de comemorar a fundação de Portugal (1143), a Restauração da Independência (1640) e, obviamente, celebrar o Estado Novo; cinquenta e oito anos depois, a Expo 98 - Exposição internacional de Lisboa - subordinada ao tema “Os Oceanos”, que, embora noutra perspetiva, também comemorava os 500 anos dos Descobrimentos. Em ambos os acontecimentos foram requalificados grandes espaços urbanos e foram encomendadas obras a vários artistas nacionais e internacionais contemporâneos, relacionadas com os temas de cada uma das exposições.

Na Exposição do Mundo Português, sob a organização de António Ferro e Cottinelli Telmo, trabalharam cerca de 19 escultores e 43 pintores como Bernardo Marques, Thomaz de Mello, Carlos Botelho, Almada Negreiros, Jorge Barradas, Lino António, Manuel Lapa, Sarah Afonso, Estrela Faria e Clementina Carneiro de Moura. Atualmente, entre os poucos vestígios que se podem encontrar das obras executadas,

está o conjunto escultórico do Padrão dos Descobrimentos da autoria de Leopoldo de Almeida.

A Expo 98 transformou o atual Parque das Nações no maior local de exposição de Arte pública portuguesa. Tratou-se de um trabalho criativo, firmado por 24 artistas plásticos nacionais e estrangeiros, guiados pela temática “Oceanos, património para o futuro”. Este projeto evidenciou-se pela grande aglomeração de Arte pública. Todas as obras de Arte ali colocadas foram criadas especificamente para aquele local.

Outra das intenções orientadoras da Expo 98 foi a conceção de peças heterogéneas com diferentes escalas, materiais e locais de implantação. Dessa multiplicidade nasceram então esculturas grandes e esculturas pequenas, esculturas dentro de água, esculturas em rotundas, esculturas em parques e parques que são eles próprios esculturas.

Duas dessas intervenções são obras integradas em rotundas, criadas por dois importantes artistas portugueses: na rotunda Rossio do Levante uma peça de José Pedro Croft e na rotunda da entrada sul, intitulada “Rotunda Expo 98”, um conjunto artístico da autoria de Pedro Cabrita Reis.



Figura 55 - Rotunda Expo 98. Lisboa.

Autoria: Pedro Cabrita Reis, materiais: betão, azulejo, dimensões diversas.

A peça é constituída por elementos na rotunda e o revestimento do viaduto próximo, ano: 1998.

Fotografia de João Braz

A obra de Pedro Cabrita Reis, construída em 1998, concilia a arquitetura, a natureza e a paisagem ao apropriar-se de um viaduto e de uma rotunda. A rotunda é ocupada por formas cilíndricas e paralelepípedicas que remetem para uma paisagem

industrial. O viaduto, incluindo as colunas, é revestido com azulejos em xadrez preto e branco, estabelecendo uma ligação visual com a intervenção na rotunda, estendendo a obra para fora do círculo delimitador da rotunda, libertando-a e contaminando a paisagem em redor.

Na rotunda Rossio do Levante deparamo-nos com os espelhos de Pedro Croft:

“Sete outdoors de diversos tamanhos surgem lado a lado num pequeno bosque de plátanos, atravessado por um caminho de passagem para peões. A primeira sensação é a de uma intervenção violenta no espaço verde, mas, no outro lado, desenha-se já a promessa do mundo fascinante da imagem publicitária. Porém, a única imagem que nos é dada ver é a nossa reflexão no espelho.” (José Pedro Croft, s.d.)



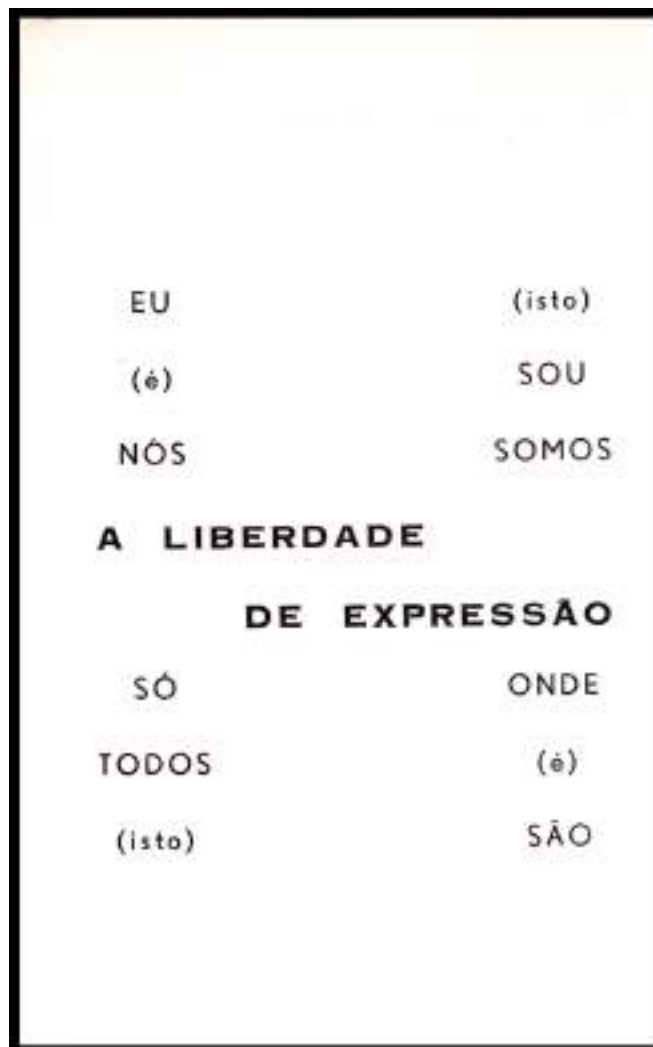
Figura 56 - Rotunda Rossio do Levante, Lisboa.

Autoria: Pedro Croft, materiais: metal, dimensões: s/ info, ano: 1998. Fotografia de João Braz

Tal como sucede com a maioria das obras encomendadas para as rotundas, outra das formas de comissionamento mais frequente na Arte pública em Portugal está associada aos festivais de Arte urbana, *street art* e *Graffiti* organizados pelas autarquias ou entidades com quem estabelecem parcerias. Os artistas locais, nacionais e internacionais, dependendo da dimensão e reputação do evento, são convidados pela organização e curadores a criarem obras que se relacionem tematicamente com os lugares onde serão executadas.

Muro – Festival de Arte Urbana em Lisboa, Fenda – Festival de Arte Urbana em Braga, Walk&Talk - Festival de Artes dos Açores, WOOL - Covilhã Urban Art Festival, Festival de Arte Urbana ESTAU em Estarreja, Programa de Arte Urbano do Porto, Festival Paredes com História – Arte Pública em Leiria e Street Art Viseu – Tons da Primavera, são alguns exemplos de eventos regulares promovidos por autarquias e instituições ligadas a elas que procuram, através destes acontecimentos, ficar associadas ao estímulo da produção artística, à regeneração de determinadas áreas das suas localidades através da Arte pública e a um acontecimento que deixe uma marca e que promova o turismo, e pode estar, em alguns casos, associado à gentrificação urbana com o patrocínio de intervenções artísticas por entidades ligadas à promoção imobiliária e comercial dos locais ou a intervenção ser ela uma forma de resistência a essa gentrificação em curso.

17. A revolução saiu à rua



(Melo e Castro, 1979: 36)

A revolução portuguesa que derrubou a ditadura e instaurou a democracia em 1974 é um dos temas mais recorrentes nas encomendas de obras para rotundas e está associado às comemorações do aniversário da revolução. Assistimos, pelo País fora, com especial incidência no sul e na área metropolitana de Lisboa, a obras artísticas alusivas a este tema dispostas em rotundas. O 25 de Abril é um bom exemplo de como um tema pode ter uma multiplicidade de abordagens formais tão díspares como a utilização de um carro de combate da época em Arrentela, no Seixal ou um círculo de cadeiras iluminadas, uma estilização simbólica sobre a liberdade de expressão que a democracia proporcionou numa peça de Vera Gonçalves, em Lagos . As representações

deste tema são o espelho da diversidade de ocupação da rotunda como palco identitário e comemorativo pelas comunidades locais e pelas forças políticas que as representam e também do modo como estas evocações são uma celebração da liberdade de expressão que se traduz de forma mais ou menos artística, mas que pode representar uma Arte para todos, por todos e com todos.



Figura 57 - Rotunda “25 de Abril”, Bragança.

Autoria: José Rodrigues, materiais: Ferro, chapa de aço corten, aço inox, dimensões: s/ info, ano: 2003.
Fotografia de João Braz



Figura 58 - Rotunda“ Memorial do 25 de Abril”, Lavradio.

Autoria: José Cândido, materiais: Ferro, betão dimensões: s/ info, ano: 1999.
Fotografia de João Braz



Figura 59 - Rotunda “Movimento dos resistentes antifascistas”, Amora.
Autoria: s/ info, materiais:s/ info, dimensões: s/ info, ano: 2018.
Fotografia de João Braz



Figura 60 - Rotunda “Liberdade, Diálogo e Democracia”, Lagos.
Autoria: Vera Gonçalves, materiais: metal, dimensões: 3000 x 300 x 200 cm, ano: 1999.
Fotografia de João Braz



Figura 61 - Rotunda “Homenagem ao 25 de Abril”, Arrentela.

Autoria: Sérgio Valente, materiais: Carro de combate “Chaimite”, Betão, metal, tecido, dimensões: s/ info, ano: 2021. Fotografia de João Braz

18. Bestiário, qual taxonomia

“Neste ambiente hiper-funcional,
a intenção realista do cenário provoca efeitos irreais.”
(Espitallier, 2016: 112)

18. 1. Bestiário, propriamente dito



Figura 62 - Rotunda “Dino parque”, Lourinhã.

Autoria: Wolter Design, materiais: Fibra de vidro, armação metálica, dimensões: 2000 cm, ano: 2018.
Fotografia de João Braz

Existe um universo temático e formal muito heterogéneo de objetos criados para as rotundas. Esta variedade de caminhos resulta da multiplicidade das intenções e das finalidades com que estes objetos foram encomendados e criados. Da evocação de acontecimentos, pessoas, profissões, à promoção de produtos regionais ou a criações artísticas contemporâneas, existe uma diversidade extraordinária tanto no conteúdo como na abordagem, mais ou menos estilizada, destes objetos. Estes são normalmente construídos em materiais como a pedra, o metal, betão armado, vidro, materiais compostos, fibras ou plástico e podem ou não ser pintados.

Com base na observação de campo, procurei de seguida proceder a uma inventariação tipológica que abarque a maioria das formas e temas representados nestas obras. Um tipo de bestiário, pois apesar de não serem alegorias e criaturas imaginadas como nos bestiários medievais, estas formas, por vezes, assumem características quase fantasiosas e representam no seu conjunto um mundo próprio de “criaturas” extraordinárias nas suas diversas formas e dimensões que povoa as estradas portuguesas, qual Livro das Maravilhas.



Figura 63 - Rotunda do polvo, Quarteira.
Autoria: Carlos de Oliveira Correia, materiais: metal, dimensões: s/ info, ano: 2016.
Fotografia de João Braz

A representação de animais é muito frequente em zonas rurais e piscatórias. Os animais representados de forma estilística ou realista são ou foram característicos da região e representaram ou continuam a representar atividades pecuárias ou piscatórias relevantes. Ovelhas, porcos, bois, atuns, chocos e polvos são disso exemplo. Também podem ser usados exemplos de espécies atualmente protegidas, como golfinhos e lobos, ou extintas há milhões de anos, como dinossauros.



Figura 64 - Rotunda dos golfinhos, Quarteira.
Autoria: José Cavaco, Armando Reis, Bruno Melo, materiais: Fibra de vidro, esmalte sintético, azulejo, pedra, dimensões: s/ info, ano: 2000. Fotografia de João Braz



Figura 65 - Rotunda do burro, Quarteira.
Autoria: s/ info, materiais: Carroça de madeira, fibra de vidro, dimensões: s/ info, ano: 2000. Fotografia de João Braz

18.2. Rotunda - canteiro

São as rotundas mais comuns. Utilizam-se elementos naturais com um propósito decorativo simples e que necessita de pouca manutenção. Os elementos que se podem encontrar frequentemente nestas rotundas são de origem vegetal e mineral: relva, flores, arbustos ou árvores, pedras, fontes e pequenos lagos de água, como uma micro-paisagem



Figura 66 - Rotunda com árvore, Lisboa.
Fotografia de João Braz

18.3. Rotunda da agricultura

Tal como a representação de animais, a representação de produtos agrícolas é muito comum nas regiões onde esses produtos são cultivados e considerados característicos dessas regiões. Estas representações estão normalmente associadas a campanhas de *marketing* regional que procuram associar o produto à região ou à localidade.

Como os vegetais e frutos são de pequena dimensão, a sua representação, que tende a ser realista, é sempre ampliada para uma escala muito maior e, por isso, podemos encontrar numa estrada em Portugal um morango, um feijão frade ou um cogumelo gigantes.



Figura 67 - Rotunda do feijão frade, Lardosa.

Autoria: Architecture, materiais: s/ info, dimensões: s/ info, ano: 2019. Fotografia de João Braz



Figura 68 - Rotunda do morango, Canidelo.

Autoria: s/ info, materiais: s/ info, dimensões: s/ info, ano: s/ info. Fotografia de João Braz

18. 4. Rotunda da economia local

Este género de representações, ligado ao *marketing* regional, tem como objetivo mostrar a quem passa as atividades económicas que, no entender das instituições locais, historicamente caracterizam a região ou atividades que estas instituições querem associar ao desenvolvimento ou à modernização regional.

Exemplos de atividades agrícolas como a caça, a pesca, a vinha, a moagem, a cortiça, o fumeiro são interpretadas por elementos estilizados ou por outros mais concretos como moinhos, pipas ou um garrafão, assim como atividades industriais como as conservas, a tecelagem ou o mobiliário.



Figura 69 - Rotunda da cadeira, Cristelo.

Autoria: s/ info, materiais: s/ info, dimensões: s/ info, ano: s/ info. Fotografia de João Braz



Figura 70 - Rotunda do caçador, Bragança.

Autoria: Helder Carvalho, materiais: ferro, dimensões: s/ info, ano: 2011. Fotografia de João Braz

18. 5. Rotunda do artesanato

Este exemplo de representações de objetos tradicionais regionais está ligada a atividades já desaparecidas, que existiam nas regiões onde são expostas ou a elementos de artesanato decorativo. Estas rotundas são um relicário de memória afetiva representado por ferramentas , utensílios e outros elementos funcionais ou decorativos do passado que as autoridades e comunidades locais assumem como símbolos da sua “identidade”.



Figura 71 - Rotunda do ouriço, Barcelos.

Autoria: Albino Miranda - Réplica integrada no projeto “Roteiro do mundo maravilhoso do figurado de Barcelos”, materiais: s/ info, dimensões: s/ info, ano: 2014.

Fotografia de João Braz

Objetos como um galo de Barcelos, um boneco de Estremoz, uma sertã ou armadilhas de pesca são dispostos e quase sempre ampliados a uma escala visível para os automobilistas e são, muitas vezes, estilizados. Existem também reproduções mais “realistas” como uma cadeira de Arraiolos, uma reprodução de um boneco de Rosa Ramalho ou mesmo objetos que pela sua maior escala não são reproduções mas sim reais, normalmente recuperados ou reconstruídos como um barco de pesca ou uma carroça puxada por um burro, sendo este uma reprodução em escala real.

Existem rotundas que representam a atividade cultural local e que remetem sempre para atividades tradicionais históricas, que continuam a ser praticadas de forma mais ou menos regular na região, exemplos disso são as formas que representam as touradas, os Caretos transmontanos ou o Cante alentejano.



Figura 72 - Rotunda dos caretos, Bragança.
Autoria: Manuel Barroco, materiais: metal, granito, palha, dimensões: s/ info, ano: 2009.
Fotografia de João Braz



Figura 73 - Rotunda do forcado, Cuba.
Autoria: António Charneca, materiais: aço, betão, dimensões: s/ info, ano: 2017.
Fotografia de João Braz

18. 6. Rotundas gastronómicas



Figura 74 - Rotunda do assador de castanhas, Vinhais.
Autoria: C.M. Vinhais (técnicos serralheiros), materiais: metal, dimensões: 950 x 500 cm, ano: 2007.
Fotografia de João Braz



Figura 75 - Rotunda das sardinhas, Setúbal.
Autoria: Luísa Perienes, materiais: mármore, dimensões: s/ info, ano: 2014.
Fotografia de João Braz

Uma outra forma de representar a tradição local nas rotundas é através da gastronomia usando exemplos de pratos ou produtos confeccionados localmente de forma específica. Estas representações também podem servir para promoção dos restaurantes locais que confeccionam as especialidades apresentadas.

Em Vinhais, por exemplo, exhibe-se um assador de castanhas gigante usado para o “maior magusto do mundo” certificado pelo Guinness - livro dos recordes, em UL, uma localidade no concelho de Oliveira de Azeméis, podemos encontrar diversos tipos de pão em homenagem às padeiras locais e, em Setúbal, referências à sardinha e ao choco frito.

18. 7. Rotundas de memória

Às rotundas também se confia a representação do espírito do lugar em símbolos que caracterizam o seu caráter ou essência. Estes elementos podem ter naturezas distintas. Uma das formas é apresentarem-se como evocações dos traços de “personalidade” da localidade como os “5 éfes” na Guarda: “Forte, Farta, Fria, Fiel e Formosa”. Outro recurso comum para evocar a memória do lugar é a reprodução de elementos ancestrais como a réplica de um monumento megalítico, a réplica das Portas D’el Rei, em Trancoso, o castelo da localidade reproduzidos numa escala menor, ou ainda uma representação estilizada de um fórum romano.



Figura 76 - Rotunda do Dolmen, Montalegre.
Autoria:s/ info., materiais: pedra, dimensões: s/ info., ano: s/ info.
Fotografia de João Braz



Figura 77 - Rotunda do chafariz do vento, Trancoso.

Autoria: Francisco Lucena, materiais: granito, dimensões: 740 x 700 cm, ano: 2019.
Fotografia de João Braz

18. 8. Rotundas de personalidades e eventos históricos

Viriato, D. Afonso Henriques, Infante D. Henrique, D. Fuas Roupinho, Marquês de Pombal, Salgueiro Maia, Francisco Sá Carneiro, Eça de Queiroz, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner, Joaquim Agostinho ou mesmo René Descartes são personalidades que podemos encontrar representadas nas rotundas de Portugal.

A evocação e homenagem de individualidades que se destacaram através das suas ações e obras ao longo da história em atividades tão distintas como a política, o desporto ou a cultura é uma das formas mais antigas de representação usada nas rotundas.

Estas personalidades, maioritariamente nacionais, são representadas nas rotundas por existir ou se querer induzir a elas algum tipo de ligação local: o seu nascimento ou morte, terem vivido ou exercido alguma ação relevante na região durante um determinado período de tempo - a obra escultórica em homenagem a Eça de Queiroz em Verdemilho, Aveiro, onde o escritor passou a infância em casa do seu tio-avô é disso exemplo, mas também são escolhidas por motivos prosaicos: a rotunda situar-se numa rua com o seu nome como, por exemplo, a figura de D. Afonso Henriques montado no galo de Barcelos, na avenida Afonso D. Henriques, em Corroios.

Em Porto de Mós, a presença do nome de D. Fuas Roupinho, alcaide local, figura mítica da reconquista cristã do território em 1148, está por todo o lado: é nome da rádio local, nome do castelo reconstruído, nome de centro comercial e é também, obviamente, objeto de homenagem numa rotunda.



Figura 78 - Rotunda de D. Fuas Roupinho, Porto de Mós.

Autoria: Paulo Honorato e João Neto, materiais: metal, dimensões: s/ info, ano: 2016.
Fotografia de João Braz

Muitas vezes, a homenagem a personalidades confunde-se com a celebração de acontecimentos a que estiveram ligados, como por exemplo a evocação a Salgueiro Maia, em Portimão, ser representada por uma obra cujo tema é a revolução de 25 de Abril de 1974. Em outros casos, o evento ou movimento histórico é o tema único da rotunda que também está ligado, de alguma forma, aos locais como por exemplo um monumento de homenagem ao emigrante ou aos soldados da guerra colonial, normalmente em regiões que tiveram muita emigração e de onde partiram muitos homens para a guerra colonial na década de 60 do século XX. Os descobrimentos do século XV são também outro motivo de criação artística patente nas rotundas.

A expressão plástica destas representações de personalidades e acontecimentos históricos tende a ser, atualmente, estilizada de modos muito diversos e em grande contraste com a representação naturalista da estatuária na Arte pública do século XIX e primeira metade do século XX.



Figura 79 - Rotunda das comunidades, Almancil.

Autoria: Francis Tondeur, materiais: pedra, bronze, dimensões: s/ info, ano: 2008.
Fotografia de João Braz

18. 9. Rotundas de profissões

Uma tipologia muito popular neste bestiário das formas é a evocação de classes profissionais. Podem ser comuns a todo o território como bombeiros, polícias, sinaleiros, professores ou estarem ligadas especificamente à região. Nesta subcategoria podemos observar muitas rotundas dedicadas a profissionais que pertencem a uma atividade relevante na economia local como madeireiros, pescadores, operários e mineiros, ou homenagens a profissões tradicionais extintas ou quase sem expressão atual, mas ligadas à memória coletiva como sapateiros, calceteiros ou bordadeiras.

As profissões, sendo um dos temas com mais objetos disseminados, abrange uma multiplicidade de formas, estilos e dimensões: da estatuária mais “clássica” a interpretações contemporâneas, de pequenas figuras a outras com 8 metros de altura, esta “espécie” do bestiário é extraordinariamente diversa.



Figura 80 - Rotunda do bombeiro, Évora.
Autoria: Armindo Alípio Pinto, materiais: Aço policromado, dimensões: 1100 cm, ano: 1984.
Fotografia de João Braz



Figura 81 - Rotunda do calceteiro, Casais dos Vales.
Autoria: Adália Alberto, materiais: pedra, dimensões: s/ info, ano: 2008.
Fotografia de João Braz



Figura 82 - Rotunda das mulheres conserveiras, Portimão.

Autoria: Paula Hespanha, materiais: mármore, ferro, aço inox, dimensões: 1400 x 300 x 1400 cm, ano: 2018.
Fotografia de João Braz

18. 10. Rotundas de máquinas

Máquinas de diversas épocas e já sem uso como locomotivas a carvão, máquinas agrícolas diversas, máquinas de construção ou as suas reproduções em escala real são colocadas nas rotundas. Algumas são compostas com mais algum tipo de construção acessória como uma base, um arco com informação complementar ou um título como, por exemplo, a locomotiva a vapor em Cuba, no Alentejo, com a expressão de acolhimento "Bem-vindo" em várias línguas. Outras há que não têm qualquer tipo de informação ou contextualização como uma máquina carregadeira de construção, em Vinhais.

A relação destes objetos com os locais é normalmente explicitada no conjunto da própria peça ou torna-se óbvia mesmo para quem não conhece os locais dado que, por via de regra, são vestígios industriais de atividades abandonadas que outrora floresceram naquelas regiões. Existem também equipamentos militares de combate desativados como o tanque de combate que se encontra à entrada da base de Santa Margarida, uma peça de artilharia, em Torres Novas, ou um caça de combate, em Alverca.



Figura 83 - Rotunda da locomotiva, Cuba.
Autoria: António Charneca, materiais:Aço, betão, dimensões: s/ info, ano: 2017.
Fotografia de João Braz



Figura 84 - Rotunda da carregadeira, Vinhais.
Autoria: s/ info, materiais: Máquina carregadeira de construção, dimensões: s/ info, ano: s/ info.
Fotografia de João Braz



Figura 85 - Rotunda da Força aérea. Alverca do Ribatejo.
Autoria: C. M. Vila Franca de Xira, materiais: avião Northrop T 38 da Força Aérea Portuguesa em suporte metálico, dimensões: s/ info, ano: 2019. Fotografia de João Braz

18. 11. Rotundas desportivas



Figura 86 - Rotunda do surfista, Ericeira.
Autoria: Fanny Vieira, materiais: Estrutura tubular em plástico, dimensões: s/ info, ano: 2010.
Fotografia de João Braz

Atividades desportivas como o futebol, o ciclismo ou o surf são tema de obras construídas em rotundas e tendem a estar associados à tradição de determinada prática desportiva no local como por exemplo a bola de futebol à entrada do complexo da cidade do Futebol, em Oeiras, o surfista a surfar uma onda na Ericeira, ou uma homenagem à tradição de uma prova desportiva local como a rotunda do ciclismo, em Évora.



Figura 87 - Rotunda do ciclismo, Évora.
Autoria: Miguel Araújo, Alberto Silva, materiais: metal, dimensões: s/ info, ano: 2009.
Fotografia de João Braz



Figura 88 - Rotunda da cidade do futebol, Cruz Quebrada.
Autoria: Júlio Quaresma, materiais: metal, betão, dimensões: s/ info, ano: 2020. Fotografia de João Braz

18. 12. Rotundas de ideais

A evocação de valores como a Paz, o Conhecimento ou a Cultura está presente em rotundas na região da margem sul do Tejo e é uma temática comum nas localidades que têm ou tiveram câmaras municipais do partido comunista português como o Barreiro, Almada, Seixal e Setúbal.

As homenagens também abrangem atividades estruturantes da sociedade como a educação na rotunda das escolas em Setúbal.

A religião é também tema para a criação de objetos nas rotundas como a rotunda dos 3 pastorinhos e a rotunda do peregrino, em Fátima.



Figura 89 - Rotunda das escolas, Setúbal.

Autoria: s/ info, materiais: s/ info, dimensões: s/ info, ano: 2020. Fotografia de João Braz



Figura 90 - Rotunda dos 3 pastorinhos, Fátima.

Autoria: Fernando Marques, Francisco Marques, materiais: pedra, aço, dimensões: s/ info, ano: 1997.
Fotografia de João Braz

18. 13. Rotundas artísticas

Peças de Arte contemporânea da autoria de artistas com percursos internacionais, nacionais e regionais são dispostas nas rotundas em Portugal. Nestas peças pode existir uma relação do tema da peça com a região ou localidade.

Obras de Arte como a da norte-americana Janet Echelman, em Matosinhos, tornam-se novos símbolos da cidade. A sua força cinética, dimensão, impacto, e fluidez tornam esta peça icónica um ponto de atração turística. Outras, da autoria de Pedro Cabrita Reis e José Pedro Croft, foram encomendadas aquando da regeneração e revitalização de novas zonas das cidades. O escultor José de Guimarães criou uma peça com as cores da bandeira nacional e intitulada “Lisboa” em homenagem aos construtores da cidade

Por todo o país, outras peças que podem não ser tão conhecidas e reconhecidas são também elas criadas por uma variedade de artistas locais que se exprimem de formas singulares e cujo valor é essencialmente artístico.

Em Famalicão, na rotunda da Fundação Castro Alves, a fundação utiliza a rotunda para expor temporariamente, numa caixa de vidro fechada, obras do seu espólio como se de uma sala de exposições se tratasse.



Figura 91 - Rotunda da Praça 25 de Abril, Lisboa.
Autoria: José Guimarães, materiais: Betão, metal, mosaico vidroso, dimensões: 2800 x 2500 cm, ano: 1999.
Fotografia de João Braz

18. 14. Rotundas efémeras



Figura 92 - Rotunda de Natal, Mação.
Autoria: C.M. Mação, materiais: Madeira, tecido, plástico, dimensões: s/ info, ano: 2018.
Fotografia de João Braz

As rotundas, mesmo as que têm a ilha central deserta, são ocupadas por objetos e decorações relativas a comemorações temporárias. Estas ocupações podem ser oficiais como as instalações de decorações natalícias ou pascais por parte das autarquias, ou um projeto ambiental de reciclagem por parte de alunos de uma escola básica ou secundária.

Um outro tipo de ocupação menos oficial é também comum, especialmente na época das comemorações académicas por parte dos alunos universitários, ou nas comemorações pela vitória numa competição de uma modalidade desportiva local ou nacional, como, por exemplo, a comemoração da vitória do campeonato da Liga de futebol que acontece na rotunda do Marquês de Pombal, em Lisboa.

18. 15. Rotundas avulsas

Para finalizar esta hipótese de taxonomia de formas surgem as mais singulares e que não se encaixam nas categorias anteriores. São formas que aparentam não ter uma relação com o lugar ou que são tematicamente dúbias: fontes, marcos geográficos identificadores de estradas ou objetos tão díspares como relógios, chaves ou minhocas imaginárias.



Figura 93 - Rotunda das minhocas, Albufeira.

Autoria: José Cavaco, Armando Reis e Bruno Melo, materiais: Fibra de vidro, aço, esmalte sintético, dimensões: s/ info, ano: 2000.
Fotografia de João Braz



Figura 94 - Rotunda dos relógios, Vila Flor.
Autoria: s/ info, materiais: metal, vidro, dimensões: s/ info, ano: s/ info.
Fotografia de João Braz



Figura 95 - Rotunda chave da vila, Quinta do Conde.
Autoria: Movimento associativo da Quinta do Conde, materiais: metal, betão,
dimensões: s/ info, ano: 2015.
Fotografia de João Braz



Figura 96 - Rotunda do barco, Almada.
Autoria: Jorge Pé-Curto, materiais: Resina poliéster, fibra de vidro,
dimensões: s/ info, ano: 2009.
Fotografia de João Braz



Figura 97 - Rotunda do G, Guarda.
Autoria: Lourdes Borges, materiais: resina, fibra de vidro, betão armado, metal,
dimensões: 1200 x 1100 cm, ano: 2000.
Fotografia de João Braz

19. *Terra nullius*

“A memória é redundante: repete os sinais para que a cidade comece a existir.”

(Calvino, 2018: 28)

Terra Nullius, expressão latina derivada do direito romano que significa "terra que pertence a ninguém". Este lugar livre e por ocupar é também uma imagem do território das rotundas, um lugar de passagem, um lugar a meio caminho e no meio do caminho. As rotundas mantiveram-se durante muito tempo como uma terra de ninguém.

O lugar da rotunda tem uma identidade difusa porque uma rotunda não é habitada, do ponto de vista funcional é apenas o centro de um movimento de rotação e de distribuição periférico que a sua presença induz, embora se torne progressivamente num sítio onde tudo passa e onde tudo pode acontecer. Quem passa por este território, de forma mais ou menos regular, vivencia-o contribuindo para a construção da sua identidade, mesmo que de modo efémero.

A partir desta perspetiva, apresento dois ensaios fotográficos à volta de duas rotundas: a Rotunda do leão, símbolo do Sporting Clube de Portugal, situada nas imediações do estádio, em Lisboa, e a Rotunda do rato, cujo nome deriva da antiga fábrica de Sebastião da Costa Ratto & Sobrinhos junto ao Polo I da UBI, na Covilhã. Estas duas rotundas correspondem a dois lugares que são para mim pontos de partida e chegada presentes na minha vida: A rotunda do Sporting fica situada perto do local onde habito em Lisboa, e a rotunda do rato fica junto à Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior onde efetuei este projeto de doutoramento e onde também leciono. São dois pontos essenciais neste movimento circular que percorri frequentemente no desenvolvimento deste projeto.

Nestas duas viagens de observação procuro explorar visualmente o modo como estes lugares e o território que os rodeia são ocupados e vividos de forma precária e intermitente num movimento permanente sem início e sem fim que recomeça todos os dias. Um movimento de que também faço parte.

Os dois conjuntos de fotografias destes ensaios visuais serão expostos com impressão dos elementos em papel no formato 20 por 30 centímetros.

19. 1. Rotunda do leão, Lisboa



Figura 98 - Rotunda do leão, Lisboa.
Autoria: s/ info, materiais: pedra, metal, dimensões: s/ info, ano: 2017.
Fotografia de João Braz



Figura 99 - Rotunda do leão 02, Lisboa.
Fotografia de João Braz



Figura 100 - Rotunda do leão 03, Lisboa.
Fotografia de JoãoBraz



Figura 101 - Rotunda do leão 04, Lisboa.
Fotografia de João Braz

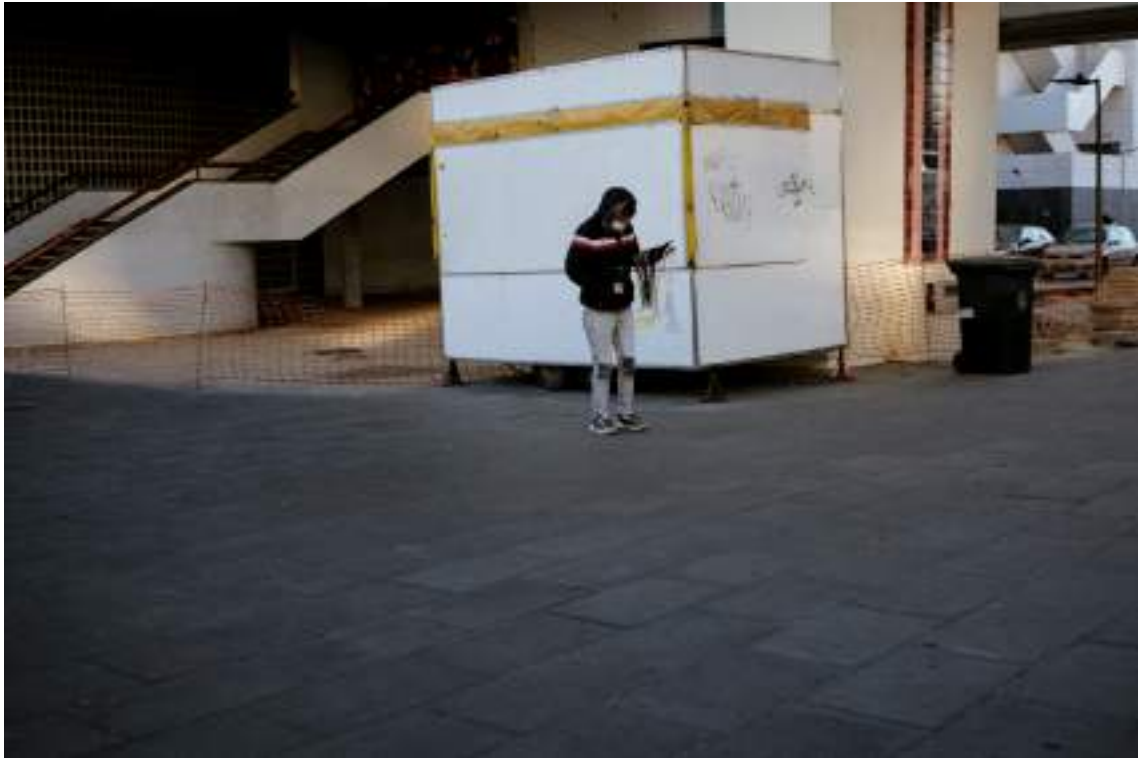


Figura 102 - Rotunda do leão 05, Lisboa.
Fotografia de João Braz



Figura 103 - Rotunda do leão 06, Lisboa.
Fotografia de João Braz



Figura 104 - Rotunda do leão 07, Lisboa.
Fotografia de João Braz

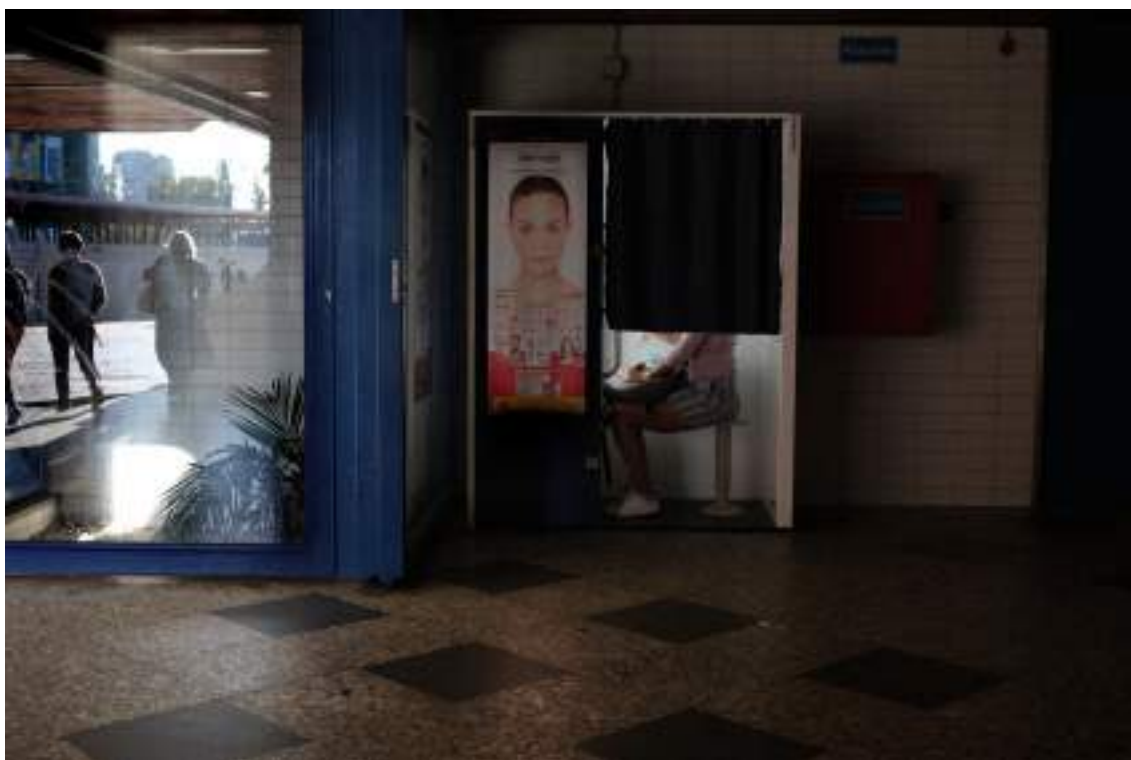


Figura 105 - Rotunda do leão 08, Lisboa.
Fotografia de João Braz



Figura 106 - Rotunda do leão 09, Lisboa.
Fotografia de João Braz



Figura 107 - Rotunda do leão 10, Lisboa.
Fotografia de João Braz



Figura 108 - Rotunda do leão 11, Lisboa.
Fotografia de João Braz



Figura 109 - Rotunda do leão 12, Lisboa.
Fotografia de João Braz

19.2. Rotunda do rato, Covilhã



Figura 110 - Rotunda do rato, Covilhã.
Autoria: Nuno Teotónio Pereira, materiais: aço, betão,
dimensões: s/ info, ano: 2004. Fotografia de João Braz



Figura 111 - Rotunda do rato 02, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 112 - Rotunda do rato 03, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 113 - Rotunda do rato 04, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 114- Rotunda do rato 05, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 115 - Rotunda do rato 06, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 116 - Rotunda do rato 07, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 117 - Rotunda do rato 08, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 118 - Rotunda do rato 09, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 119 - Rotunda do rato 10, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 120 - Rotunda do rato 11, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 121 - Rotunda do rato 12, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 122 - Rotunda do rato 13, Covilhã.
Fotografia de João Braz



Figura 123 - Rotunda do rato 14, Covilhã.
Fotografia de João Braz

20. Um círculo sem princípio nem fim

“Disseste ou escreveste milhões ou muitos milhares de palavras.
E deve haver nessa nebulosa uma estrela que seja a tua.
Não a saberás nunca.”

(Ferreira, 1992: 69)

20. 1. Uma viagem pessoal

Uma rotunda é um local singular e isolado onde se circula por breves momentos percorrendo inúmeros caminhos possíveis, nela podemos circular sempre sem nos perdermos. É um ponto seguro, mas nunca é um destino final. Nesta viagem, uma aventura que durou quatro anos, parti da ideia de explorar esses locais e, à medida que esse percurso pessoal decorria, tornou-se cada vez mais numa jornada de investigação, reflexão e criação únicas.

Com um percurso profissional e académico associado à área da montagem cinematográfica, construído ao longo de 30 anos, a escolha de um projeto que aborda áreas distintas e distantes da minha experiência como são a Arte pública, o património, a tradição e a identidade em locais como as rotundas rodoviárias foi uma caminhada aventureira e arriscada. Esta decisão resultou de uma vontade de explorar novos caminhos de reflexão ligados a territórios de conhecimento pelos quais nutro um profundo interesse e que, apesar de parecerem distantes, estão permanentemente presentes na prática e reflexão do meu trabalho em cinema: o trabalho criativo e a identidade.

Que este projeto nasça numa estrada e não numa sala de montagem de filmes é resultado de um interesse e de uma vontade em conhecer mais profundamente esses objetos misteriosos e menosprezados colocados no centro das rotundas e que exerciam em mim uma forte atração, acompanhada de múltiplas interrogações sobre a sua importância, significado e valor artístico.

Este projeto correspondeu também a um percurso percorrido ao longo de 4000 quilómetros de estradas por regiões de norte a sul de Portugal continental, uma viagem real explorando e descobrindo uma cartografia de cerca de 200 objetos com origens, temas e formas tão diversas como surpreendentes e que, depois de selecionados, foram o ponto de partida, de análise e de trabalho para todos os elementos de reflexão e de criação deste projeto.

Esta também foi uma viagem de reflexão que se materializou neste ensaio e que partiu de uma pesquisa bibliográfica e de uma análise metodológica para produzir um atlas conceptual que assinala os múltiplos caminhos de análise sobre os objetos nas rotundas e sobre as suas diversas funções territoriais, evocativas, artísticas, turísticas, comerciais e sociais.

A minha viagem foi ainda um caminho de criação. O conjunto de elementos artísticos desenvolvidos em formatos e suportes distintos como a fotografia, o vídeo ou técnicas plásticas mistas, forma um conjunto de abordagens e pontos de vista distintos sobre os objetos nas rotundas, que são respaldados neste ensaio e que constituem uma interrogação criativa sobre a sua relação com as comunidades e o território onde estão inseridos. Este processo de criação correspondeu a um laboratório experimental artístico onde pude explorar caminhos visuais e interpretativos sobre a observação e a experiência vividas à volta das rotundas. Na minha perspetiva, este conjunto de interpretações criativas, ao contaminarem e povoarem todo o projeto, contribuem para enriquecer de forma diversa toda a reflexão feita à volta deste fenómeno.

Cada um destes elementos artísticos representa uma visão formal independente, mas isso não impede que se possam relacionar e criar novas camadas de interpretação num movimento circular entre todos eles. Um movimento de circulação permanente tal como acontece nas rotundas.

Fez parte integrante deste projeto atravessar o país explorando os objetos dispostos nas rotundas segundo uma observação metódica e uma hierarquização de referências: a importância dos traços identitários, a relação do objeto com o contexto histórico e social do território, a natureza artística do objeto, a seleção de umas rotundas em detrimento de outras e a escolha dos pontos de vista para as fotografar, filmar e representar, cartografando um mapa alternativo de Portugal. A investigação, a análise e as múltiplas escolhas metodológicas e criativas realizadas, tornaram-me também a mim parte participativa nos locais e objetos que representei artisticamente neste projeto, tornando-o num mapa pessoal da experiência observacional, contemplativa, analítica e criativa de uma viagem única. Esta foi uma caminhada desenvolvida com o propósito de refletir e interrogar as manifestações da identidade e da Arte nas rotundas de Portugal.

Terminada esta jornada creio ser possível evidenciar um conjunto de reflexões que aclaram as interrogações principais que coloquei de forma sistemática e recorrente ao longo deste projeto: qual a razão da escolha das rotundas, dispositivos funcionais de regulação de tráfego, como locais para erguer objetos que procuram representar marcos identitários dos territórios onde pertencem? Será possível fixar em objetos a identidade? Pode um local sem memória transformar-se num local habitado através

destas inscrições e que significado tem a generalização destes objetos pelo país? Podem estes objetos nas rotundas, muitos deles criados por artistas, ser considerados Arte Pública?



Figura 124 - "Boa viagem"
João Braz, 2022
Fotomontagem. Jato de tinta sobre papel, 40cm x 60cm

20. 2. A água corre para a água

O percurso deste projeto termina na rotunda do rato, na Covilhã, junto à Universidade da Beira Interior. O dispositivo construído nesta rotunda, herdou o nome da fábrica de Sebastião da Costa Rato, cuja chaminé ainda hoje podemos observar, utiliza a água da ribeira que serviu a fábrica e fá-la cair do centro da rotunda, novamente para a ribeira. Esta rotunda, tal como foi possível observar em inúmeros outros exemplos pelo território nacional, é uma evocação. Neste caso particular, uma evocação da memória da indústria fabril têxtil da Covilhã e da importância desta atividade como elemento identitário local. As comunidades, através do poder local que as representam, procuram assinalar uma marca de memória e identidade no centro da rotunda.

O movimento circulatório da água que corre nesta rotunda é fluído tal como as identidades que querem ver-se representar nos objetos colocados nos centros das rotundas. Esta identidade é habitualmente retratada nestes objetos como representativa do "espírito do lugar" e integra o conjunto de aspetos socioculturais,

arquitetónicos, artísticos e ambientais que caracterizam um determinado território. É comum a presença nas rotundas de objetificações do "espírito do lugar" ou da "tradição", sendo os objetos criados traduzidos em elementos concretos destes conceitos que se associam a identidade e tradição e são ampliados a uma escala que os torna visíveis à distância, como é o caso da rotunda da cadeira de Arraiolos.

Frequentemente, determinados elementos da cultura popular são alvo de uma nova interpretação ou reelaboração e, mais tarde, devolvidos como objetos "típicos" e "tradicionais". Estas tradições inventadas parecem ser um modo de garantir a estabilidade identitária e tanto podem ser acontecimentos inventados como reais ou recriados. Estes processos podem ser observados em rotundas por todo o país e este permanente desejo de relembrar uma origem parece estar ligado à constante procura de pertença e seguridade a uma qualquer identidade original, porém, a identidade, tal como a água, é um movimento permanente em mudança e tentar fixá-la é como mergulhar as mãos no ribeiro da rotunda do rato e esperar guardar a água. O resultado pode ser apenas um vestígio, um espectro dessa identidade tão desejada.

"Repetimo-nos em círculo fechado, passamos a vida a repetir pessoas, locais e situações, e eu creio que é por uma afirmação de identidade, não vejo outro motivo. Procuramos sinais de grupo onde quer que a gente esteja... procuramos uma identificação com o lugar, é o que isso quer dizer. Segurança. A identificação é também segurança, quer-me parecer, e talvez seja por isso que nos repetimos socialmente com tanta persistência." (Cardoso Pires, 1987: 44)

A vontade de recuperar essa espécie de identidade "original", de partilhar memórias e certezas perdidas em redor da identidade, é uma forma de resistir aos efeitos da globalização, que torna progressivamente esbatidas as características próprias das cidades tornando-as na "cidade genérica" definida por Koolhaas, onde cada vez mais há menos espaço para memória e identidade locais. As rotundas são um palco muito popular para afirmar essa singularidade local constituída por características territoriais e sociais que resistem ao processo global de homogeneizar as cidades.

Um dos instrumentos desta afirmação local e da prática de *branding* identitário, utilizado frequentemente nas peças nas rotundas, é a celebração e promoção de produtos locais de que são exemplo o "maior assador de castanhas do mundo" na rotunda em Vinhais, o feijão-frade na rotunda em Lardosa ou a rotunda da cadeira em Paços de Ferreira, a "capital do móvel".

A ilha central da rotunda torna-se inevitavelmente num ponto de referência, num padrão de uma identidade local que é frequentemente resultado de simplificações, reinvenções e mistificações. Uma tentativa de síntese pictórica do território e das

populações através da associação de alguns símbolos históricos, culturais e atividades económicas.

A identidade local reflete-se nas rotundas como algo entre um passado idealizado e um futuro desejado. A construção deste espectro identitário é principalmente resultado de uma ação política local e regional. A partir desta ação escolhemos coletivamente o modo como somos representados e reconhecidos como comunidade e, simultaneamente, o modo como afirmamos a nós próprios quem somos.

20. 3. Por fim, a Arte

“A Arte não é um reflexo da realidade,
é a realidade de um reflexo.”

(Godard apud Sterritt, 1998:29)

A Arte pública contemporânea veio desmontar a importância e sacralidade dos espaços clássicos de exibição e validação de Arte, galerias de Arte e museus, permitindo a abertura de novos caminhos criativos, diferentes formas de expressão e atitudes e também uma nova relação entre a Arte, o espaço público, a política e a sociedade. A Arte pública contemporânea transformou as cidades em espaços abertos, palcos onde se expressam e coexistem múltiplas manifestações artísticas.

Neste percurso entre centenas de objetos fui encontrando as mais diversas formas de expressão plástica para os temas representados. A polivalência da ilha central transforma a rotunda num enorme espaço potencial de criação artística em grande formato, sendo esta característica explorada e apoiada em todo o território graças ao investimento feito pelos principais financiadores destes projetos, as autarquias locais, com a criação de peças por artesãos, artistas locais ou artistas com um corpo de obra produzido e validado no espaço nacional ou internacional.

Dos antigos monumentos aos Heróis da Guerra Peninsular e ao Marquês de Pombal em Lisboa, ao “Um círculo que não é um círculo”, obra que Fernanda Fragateiro criou especificamente para uma rotunda em Angra do Heroísmo, na ilha Terceira, ou a peça *She Changes* da artista norte-americana Janet Echelman, numa rotunda em Matosinhos, são inúmeros os exemplos que fazem parte de um universo constituído por uma multiplicidade de expressões de Arte pública criadas especificamente para serem expostas em rotundas rodoviárias.

Fernanda Fragateiro, no caso da sua peça “Um círculo que não é um círculo”, aponta o local da rotunda como um ponto de partida da criação da obra e de local natural para a sua exposição e fruição, confrontando uma opinião comum no universo artístico que minoriza as obras de Arte colocadas em espaços públicos como as

rotundas por não serem dignos como locais de exposição, ou por dificultarem a acessibilidade à sua fruição. Deste modo, ao legitimar a rotunda como local de criação e de viabilidade relacional entre a sua obra e as pessoas que a observam, a artista responde às dúvidas relacionadas com a possibilidade das rotundas serem locais adequados para criar e exhibir Arte.

Por intermédio destes objetos, nomeadamente na sua relação com o local e através das suas formas e do modo como comunicam com quem passa por eles, os artistas têm a possibilidade de transformar e tornar habitadas essas “inúteis paisagens”, pois estão a contribuir para uma maior identificação com o lugar e um espaço só se torna um lugar, quando alguém se apropria dele e lhe dá uso e vida.

Entre as sombras do velho mundo da estatuária celebratória e os reflexos de Arte contemporânea que participa na regeneração urbana e que procura ser parte orgânica dos locais, todas estas obras coexistem nas rotundas da cidade, fazem parte da paisagem, envolvem-se com o espaço público e são elementos participantes da vida local. Estes objetos compõem um mosaico diverso com possibilidades infinitas de expressão de identidades e liberdades artísticas, porquanto, mais relevante que avaliar o seu valor artístico individual, estas obras valem pela sua diversidade, prodigalidade e liberdade. Elas dirigem-se a toda a sociedade, são parte integrante do seu quotidiano e estão abertas a todos os olhares, mesmo que seja por um breve instante como um reflexo. É uma Arte democrática, uma Arte para todos, que exprime uma pluralidade de vozes e de identidades de um povo e que são fluídas como a água que corre na rotunda do rato e que circula e se renova em movimento contínuo, sem princípio e sem fim.

As viagens são transformadoras. Este projeto permitiu, mais que consolidar, alargar a perspetiva sobre o fenómeno. A ideia simplificada e preconcebida sobre a relevância social e artística destes objetos deu lugar a um aprofundamento, sistematização e desmistificação da análise em torno daquilo que realmente representa a nível cultural, social, político e económico para as comunidades, da importância e do valor identitário e do seu desempenho numa sociedade globalizada. Permitiu, enfim, contactar e perceber a força e estímulo que a diversidade da representação artística pública pode representar nestes espaços, na cidade e em quem a habita, independentemente destas peças se inscreverem melhor ou pior nas categorias artísticas. O objetivo deste projeto é proporcionar a quem o leia, explore e frua o mesmo tipo de experiência transformadora que senti, propiciando um renovado e atento olhar sobre este fenómeno, bem como sobre as comunidades que promovem e se espelham nestas rotundas.

II - *Opus*

A. Cronografia

1. Definição do projeto

O desenvolvimento do projeto partiu, desde o início do processo, de um ponto bastante nítido e concreto: questionar a existência de tantos objetos colocados nas rotundas em Portugal. Entre Novembro de 2018 e Abril de 2019 este ponto de partida transformou-se numa problemática definida e num tema claro. Não só existem milhares de objetos em rotundas como esses objetos podem ser criados por artistas locais, nacionais ou estrangeiros de relevância díspar e podem representar uma objetificação da identidade local e regional. Seria, portanto, este o tema e o objeto de reflexão do projeto de doutoramento.

Para a rápida clarificação deste objeto de análise em muito contribuiu o artigo que escrevi para a revista EIKON #05 - Revista de Semiótica e Cultura, denominado “*Drive-in Art - Arte e identidade pelos caminhos de Portugal*”.

2. Definição dos elementos do projeto

Este projeto assumiu-se como plural na expressão das suas formas em elementos audiovisuais e plásticos. Acreditei que, deste modo, estas expressões criativas diversas, utilizando distintos suportes e materiais, se complementariam na reflexão sobre a temática do projeto e proporcionariam uma visão que abrangia múltiplos caminhos exploratórios.

Estes elementos foram sendo criados e aprofundados como reflexo do desenvolvimento deste ensaio e da pesquisa de campo correspondendo a uma necessidade de ver refletido no projeto ideias que esta exploração teórica e *in situ* geraram.

Entre Julho de 2019 e junho de 2020 foi definida a maioria desses elementos: o livro fotográfico *Genius loci*, a instalação vídeo “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem” e o documentário “Por aí não há nada.”

No último trimestre de 2021 adicionei os elementos plásticos que estão incluídos neste ensaio como os postais “Lugares perdidos”, as fotomontagens *New Lisbon* e os dois ensaios fotográficos *Terra nullius*.

A produção destes elementos iniciou-se em Julho de 2019 com as colagens e prolongou-se até Março de 2022. O documentário e o *photobook* ocuparam grande parte dos últimos meses de trabalho.

3. Cronograma geral

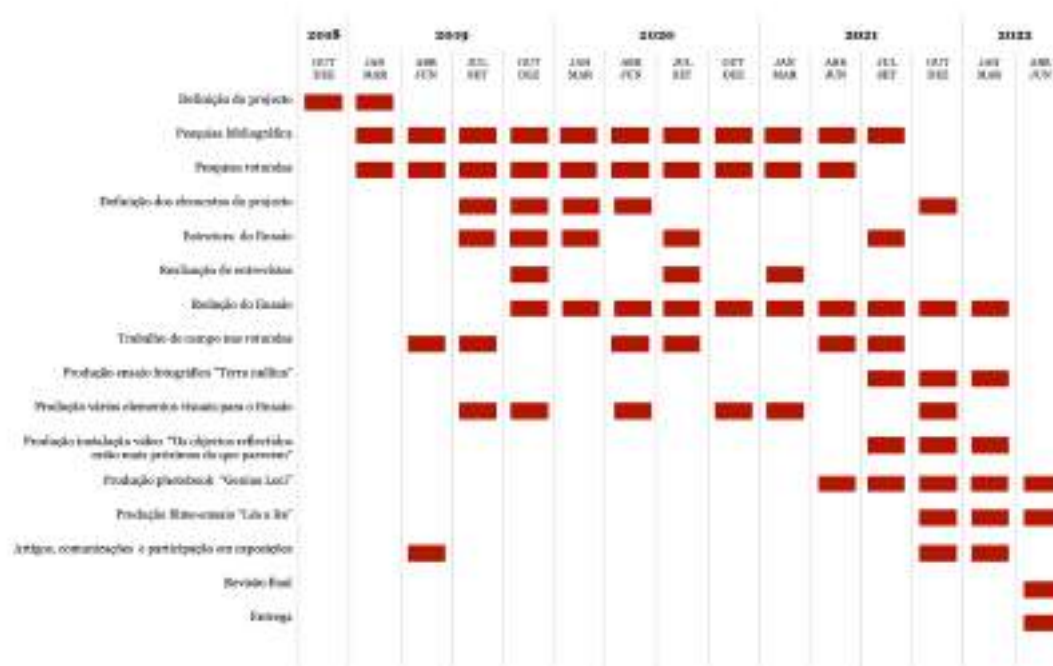


Figura 125 - Cronograma geral do projeto

4. Desenvolvimento do ensaio

A estruturação e redação deste ensaio estendeu-se pelo longo período de quatro anos, entre Outubro de 2019 e Junho de 2022.

A definição da estrutura do ensaio foi o primeiro ato desta tarefa e foi acompanhada por um período de maior pesquisa e consulta bibliográfica no conjunto do projeto. A existência prévia de um trabalho de campo nas rotundas foi também da maior importância para a organização do ensaio, pois viabilizou confrontar muitas das ideias previstas com a realidade territorial, permitindo explorar melhor determinados conceitos ou, em contrapartida, abandonar outros.

No ensaio procurei manter presente a ideia de um percurso por diversas rotundas que são o ponto de referência presente em todos os capítulos do ensaio.

Somente após ter a convicção da solidez da estrutura do ensaio iniciei o desenvolvimento de cada capítulo. Neste segundo ato e tendo a pesquisa bibliográfica efetuada, foram também desenvolvidos e integrados elementos visuais que acompanham os capítulos e que são uma reflexão plástica sobre os conteúdos deste texto.

Nesta fase de desenvolvimento foram também realizadas entrevistas a criadores de objetos para rotundas que refletiam sobre as características específicas do processo de criação e implementação dos seus objetos.

Um terceiro e último ato da criação do texto foi o aperfeiçoamento e revisão, assim como a inclusão de imagens ilustrativas relacionadas com este.

5. Artigos e participação em exposições

Junho de 2019

EIKON #05 - Revista de Semiótica e Cultura

Artigo “Drive-in Art Arte e identidade pelos caminhos de Portugal”

Um texto de 2500 palavras sobre a presença de elementos identitários nas rotundas e que é uma primeira sistematização temática deste projeto.

Lab.com - Universidade da Beira Interior, Covilhã

<http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/584>

Novembro de 2021

Montanha Mágica* Arte e Paisagem

Videoinstalação “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”

Primeira projecção da videoinstalação que faz parte do projecto em sala escura integrada numa exposição colectiva.

Faculdade de Artes e Letras, Antiga Tipografia

Universidade da Beira Interior, Covilhã

<http://montanhamagica.ubi.pt/#proj>

Maio de 2022

I*A - Jornadas de Investigação em Artes 2022.

Participação na exposição coletiva “Janela da diversidade” com um conjunto de quatro fotografias de rotundas intitulado “Genius loci”.

Universidade da Beira Interior, Covilhã

<http://iartes.ubi.pt/#exposition>



Figura 126 - Exposição nas Jornadas de Investigação em Artes 2022.
Fotografia de Francisco Paiva

Novembro de 2022

Conferência internacional “Public Art as a Bridge over Troubled Places”

Comunicação “Arte e Identidade pelas estradas de Portugal”

Comunicação de 15 minutos focada nos elementos principais abordados neste ensaio.

Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto

https://m.porto.ucp.pt/pt/publicart_conference

B. Caminhos

“No movimento do mundo
Nascem, sorrindo,
Mundos de maior grandeza,
Que à deriva, voando
Por entre os outros, vão surgindo
Como mundos de maior beleza.”

(Walser, 2022: 17)

Em 2019 realizei algumas viagens exploratórias que serviram para estabelecer e ensaiar o método de observação, exploração, mapeamento e registo audiovisual que iria ser seguido para documentar esta aproximação ao fenómeno das rotundas. Que tipo de equipamento utilizar, se fotografava com tripé ou não, que objetiva escolher, se filmava de um ponto de vista geral ou aproximado, o que deveria filmar em redor da rotunda, quais os horários mais adequados para cada local e que ponto de vista adotar. Estas, entre outras questões, foram testadas nestas primeiras viagens, ajudando a definir de uma forma muito eficaz o método seguido nas viagens seguintes.

Entre 2020 e 2021, realizei sete percursos principais e mais alguns pontuais pelo território continental com o objetivo de explorar e registar variadas tipologias de rotundas. Estes percursos foram organizados geograficamente por regiões do país e cada um destes itinerários correspondeu a uma viagem de extensão variável.

A indicação dos quilómetros percorridos corresponde à totalidade de cada viagem desde o ponto de partida, em Lisboa, até ao regresso ao mesmo local.

A indicação dos dias de viagem corresponde ao tempo utilizado no percurso entre as rotundas.

1. Percurso geral

Dias de trabalho de campo: 16

Quilómetros percorridos: 3565 Km



Figura 127 - Conjunto dos percursos efetuados

2. Junho de 2020 - Percurso no Algarve

Duração: 2 dias.

Distância percorrida: 250 Km

Guia, Albufeira, Quarteira, Loulé, Almaniçil, Faro, São Braz de Alportel, Tavira



Figura 128 - Percurso no Algarve

3. Junho de 2020 - Percurso no Alentejo

Duração: 3 dias.

Distância percorrida: 658 Km

Montemor-o-Novo, Arraiolos, Évora, Estremoz, Mourão, Cuba, Casével, Castro Verde, Almodôvar, Santiago do Cacém.

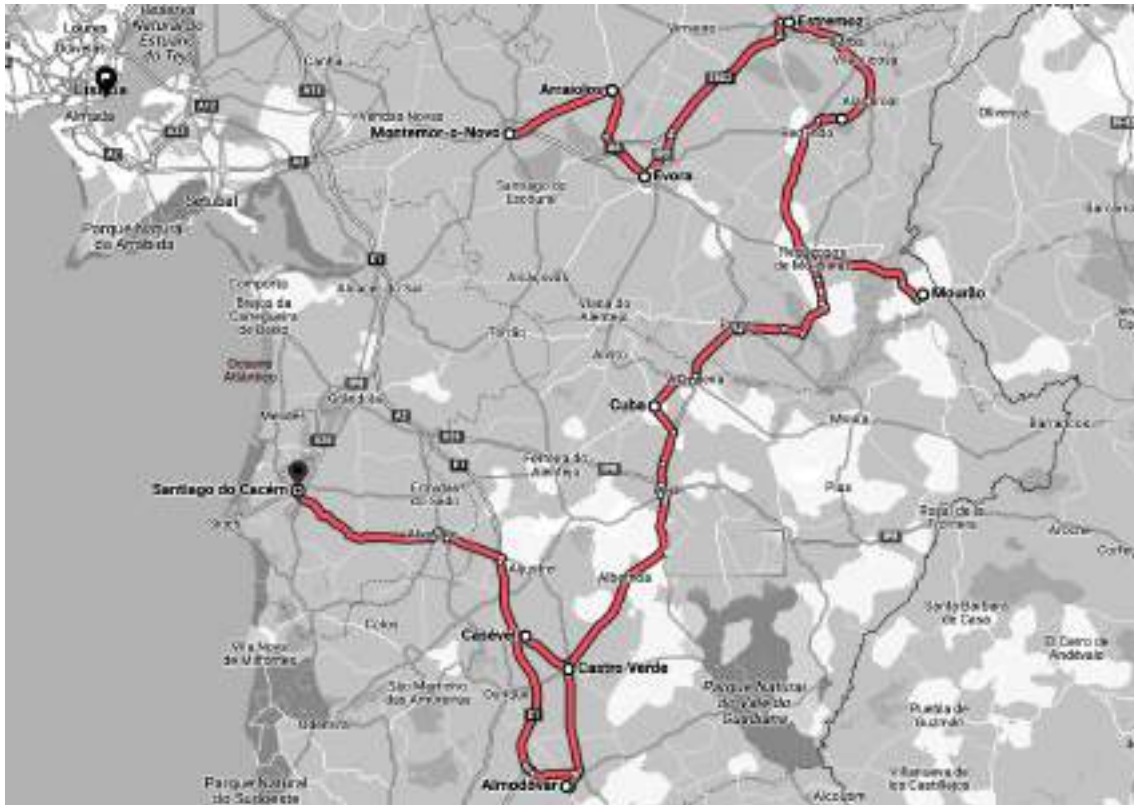


Figura 129 - Percurso no Alentejo

4. Agosto de 2020 - Percurso no Oeste

Duração: 2 dias.

Distância percorrida: 393 Km

Ericeira, Torres Vedras, Santa Cruz, Lourinhã, Caldas da Rainha, Porto de Mós, Fátima, Azinhaga



Figura 130 - Percurso no Oeste

5. Junho de 2021 - Percurso na margem sul e Setúbal

Duração: 1 dia.

Distância percorrida: 172 Km

Almada, Corroios, Amora, Seixal, Barreiro, Montijo, Setúbal, Azeitão, Quinta do Conde



Figura 131 - Percurso na margem sul e Setúbal

6. Julho de 2021 - Percurso no norte litoral

Duração: 2 dias.

Distância percorrida: 487 Km

Oliveira de Azeméis, Vila Nova de Gaia, Matosinhos, Paços de Ferreira, Paredes, Vila do Conde, Póvoa do Varzim



Figura 132 - Percurso no norte litoral

7. Julho de 2021 - Percurso em Trás-os-Montes

Duração: 3 dias.

Distância percorrida: 586 Km

Montalegre, Chaves, Vinhais, Bragança, Vila Flor, Carrazeda de Ansiães



Figura 133 - Percurso em Trás-os-Montes

8. Julho de 2021 - Percurso na Beira interior

Duração: 3 dias

Distância percorrida: 545 Km

Trancoso, Guarda, Celorico da Beira, Oliveira do Hospital, Cova da Beira, Cova da Beira, Lardosa, Castelo Branco, Abrantes, Mação



Figura 134 - Percurso na Beira interior

C. Modus operandi

“A nossa visão é continuamente activa, move-se incessantemente, conserva continuamente as coisas num círculo que se forma à sua volta, Assim compondo o que se dá como presente diante daquilo que somos.”

(Berger, 2018: 18)

A rotunda dos anzóis em Santa Cruz foi visitada duas vezes em dias diferentes com o objetivo de a conseguir fotografar e filmar. Na primeira tentativa um grupo de trabalhadores executava obras no pavimento rodoviário e a sua presença e das máquinas com que operavam não permitia captar bons enquadramentos da peça no centro da rotunda e da relação com o local. Este é um dos inúmeros exemplos de imponderáveis com que me deparei na execução do trabalho de campo planeado e que obrigavam a voltar a visitar locais em outras datas e condições tendo, em alguns casos, de desistir de documentá-los e considerá-los válidos para o projeto.



Figura 135 - Rotunda dos anzóis, Santa Cruz.

Autoria: We Dream e Bruno Melo, materiais: fibra de vidro, dimensões: s/ info, ano: 2009.
Fotografia de João Braz

A pesquisa, planeamento, preparação e execução do trabalho de campo ocuparam uma grande parte do tempo e recursos devido a dois motivos principais: a sua importância como forma de observação e análise dos objetos que são o suporte para a abordagem teórica deste ensaio e a sua utilização como campo de trabalho para os elementos de criação plásticos e audiovisuais que integram este projeto de doutoramento.

A escolha dos objetos a explorar e documentar seguiu uma hierarquia de fatores: a relevância temática, o contexto territorial, a intenção artística e a originalidade do objeto.

Outro fator tido em consideração prendeu-se com o facto das rotundas a serem observadas estarem agrupadas em rotas específicas de modo a otimizar o trabalho de campo.

O trabalho de visita às rotundas para fotografar e filmar foi organizado ao longo de todo o desenvolvimento do projeto e resultou nas sete viagens efetuadas para o efeito e descritas no capítulo “B. Caminhos”. O trabalho preparatório de pesquisa e seleção de entre várias centenas de rotundas potenciais decorreu entre Janeiro de 2019 e Junho de 2021.

Tendo em conta a localização das rotundas a observar a deslocação era sempre efetuada de automóvel. Em cada local visitado foi seguido um método de trabalho que seguia os seguintes passos:

Estacionar o automóvel em segurança devido à localização, em estradas nacionais, de grande número dos objetos situados em rotundas. Sempre que possível a viatura fica estacionada à distância de algumas dezenas ou centenas de metros da rotunda e fora da área útil que é filmada e fotografada.

Recolha de dados identificativos do objeto na rotunda. É comum existir uma placa com elementos sobre a peça que se encontra na rotunda: nome da obra ou tema abordado, nome do autor, data de inauguração e outros dados referentes a responsáveis políticos e equipa técnica que efetuou a instalação.

Escolha dos pontos de vista para fotografar para o *photobook Genius loci* tendo em conta o posicionamento da peça no espaço e a sua relação com outros elementos presentes na paisagem, a sua dimensão, a sua posição em relação ao sol, a quantidade de vegetação e placas de trânsito que limitem a sua visibilidade.

São fotografados dois a três pontos de vista por cada rotunda.

Filmagem de vários planos em vídeo com som direto do objeto e do território onde está integrado em escalas gerais e pormenores significativos para serem usados

no filme documental “Por aí não há nada”. Estes planos podem documentar também a presença e interações de pessoas nos locais.

Filmagem do objeto na rotunda a partir do interior do automóvel a circular lentamente na via à volta da placa central. São efetuadas várias tentativas dependendo das condições de tráfego e da dimensão.

O último destes passos em cada local é verificar se o que foi filmado e fotografado está em boas condições e anotar informações úteis sobre os locais.

Ao fim de cada dia de rotação os ficheiros de fotografia, vídeo e som gravados tanto na câmara fotográfica, no *iPhone* e no gravador de som são copiados e organizados por dia de filmagem dos cartões de memória de cada equipamento para 2 discos rígidos portáteis em espelho que funcionam como *backup* em redundância.

A pluralidade do conjunto dos elementos apresentados neste projeto requereu uma variedade de abordagens técnicas diversas para além da captação e edição fotográfica e audiovisual.

Os diversos elementos plásticos existentes e apresentados no ensaio são produzidos com recurso à captação de imagens originais em locais de Lisboa e à edição digital no caso de *New Lisbon*.

Utilização de materiais pré-existentis: postais do início do século XX, são alvo de técnica de recorte no elemento “Lugares perdidos”, e técnica de colagem de materiais no elemento “Cadeira de Arraiolos”.

1. Equipamento

O equipamento fotográfico, videográfico e sonoro utilizado no trabalho de campo é constituído por:

1 Câmara fotográfica *Fujifilm X – T30*

1 *iPhone 11 Apple*

1 Objetiva *Fujifilm Fujinon XF 27mm F/2.8 F2.8*

1 Objetiva *Fujifilm Fujinon XF 35mm F/2 R RW*

1 Filtro ND 0.6 – 2

1 Tripé fotográfico Benro.

1 Estabilizador *Gimbal Feiyu tech*

1 Gravador portátil de som Zoom H5

2 Discos rígidos portáteis USB3 de 2 TB

2. Ficheiros digitais

Fotografia:

RAW 6240 × 4160 píxeis

JPEG 6240 × 4160 píxeis

Video:

4K 3840 × 2160 píxeis

HD 1920 x 1080

Audio:

Wave 16 bits

3. Aplicações de edição

Adobe Photoshop

Adobe Premiere

Apple Final Cut Pro

D. Lista de obras produzidas

1. *Genius loci*

2022

Livro fotográfico. Impressão em papel. 50 páginas



Figura 136 - *Genius Loci*.
Fotografias de João Braz

Portfólio visual que explora a relação estética e plástica dos objetos nas rotundas com os espaços que habitam. Neste *photobook* pretende-se que as imagens dialoguem entre si e construam uma narrativa visual com uma forma e uma voz próprias.

Este livro impresso estará disponível durante a exposição dos outros elementos do projeto.

Ligação para *Genius loci*:

<https://drive.google.com/file/d/1KgxDWujpqcqLyJxx7YT7qjXtKhLLH9W/view?usp=sharing>

2. “Por aí não há nada”

2022

Vídeo, HD. 32 minutos

Uma média-metragem cinematográfica documental que pretende ser um bloco de notas vivas do processo de investigação deste projeto. Num registo diarístico, numa mistura de um filme de ensaio e um *travelogue* onde são registadas as experiências pessoais das viagens efetuadas neste projeto e onde são combinados elementos como vídeos das rotundas, imagens de arquivo, textos e palavras, sons ambiente, músicas ou

imagens de outra natureza que remetem para o percurso pessoal desta investigação e para as interrogações teóricas e criativas que o projeto colocou.

Ligação para “Por aí não há nada”: <https://vimeo.com/737285415/19dfeb1efd>



Figura 137 - “Por aí não há nada” - Filme de João Braz

3. “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”

2021

Vídeo, HD. 13 minutos



Figura 138 - “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”
Fotografia de João Braz

Esta vídeo-instalação é composta por uma montagem de planos circulares à volta das dezenas de rotundas e elaborada do ponto de vista do observador no interior de um automóvel em movimento numa viagem que se transforma numa espiral infinita e obsessiva. A projeção é acompanhada pelo som de uma voz de software de GPS que dá indicações de percursos reais e imaginários e enuncia reflexões sobre Arte e identidade.

A projeção desta instalação deve acontecer numa sala *black box* para criar uma experiência imersiva mais expressiva.

Ligação para “Os objetos refletidos estão mais próximos do que parecem”:
<https://vimeo.com/654993529/21a88e069f>

4. *Terra nullius*

2022

26 fotografias. 20x30 cm



Figura 139 - *Terra nullius* - Fotografias de João Braz

A partir da perspetiva da rotunda como uma "terra que não pertence a ninguém", um local de passagem que é vivido temporariamente e que possui uma identidade difusa e efémera, apresento dois ensaios fotográficos à volta de duas rotundas: a Rotunda do Leão, junto ao estádio do Sporting Clube de Portugal, em Lisboa, e a Rotunda do Rato, junto ao Polo I da UBI, na Covilhã. Duas viagens à volta de como se ocupam lugares, sem início e sem fim.

Os dois conjuntos de fotografias são impressos e expostos conjuntamente.

5. “Lugares perdidos”

2021

5 postais impressos. Técnica mista, 14 cm x 9 cm

Um conjunto de 5 postais do início do século XX, que contêm fotografias de paisagens da Serra da Estrela e do Gerês, recortados de modo a eliminar a presença humana.

Estão integrados no capítulo 4 do ensaio “ O espírito guardião do lugar” e são uma interrogação visual sobre o modo como a presença humana ocupa o território. Os cinco postais são expostos em conjunto



Figura 140 - “Lugares perdidos” - Postais de João Braz

6. *New Lisbon*

2022

4 Fotografias. Fotomontagem.

Jato de tinta sobre papel, 40cm x 60cm



Figura 141 - *New Lisbon* - Fotografias de João Braz

Intituladas *Custard pie*, *Sunset Columns Pier*, *Castell* e *Trolley*, este conjunto de 4 fotomontagens de rotundas em Lisboa, cujas placas centrais são constituídas por elementos imaginários ligados à exploração turística da cidade. O resultado é uma combinação visual irónica, irreal e desproporcionada que procura espelhar o contraste e a tensão entre a cidade e a imagem que dela se comercializa .

Este conjunto corresponde ao capítulo 8 e dialoga com o capítulo do ensaio “Branding Identitário”. As quatro fotomontagens são impressas e expostas em conjunto.

7. *She changes?*

2021

técnica mista em papel, 29 cm x 40 cm



Figura 142 - *She changes* - Composição de João Braz

A partir de uma fotografia de Augusto Bobone datada do início do século XX que regista uma encenação do povo e dos seus ofícios procuro uma interpretação visual que relacione a peça criada por Janet Echelman para a rotunda em Matosinhos com a memória, e que simultaneamente interrogue a constante associação da identidade a uma ideia de imutabilidade e de imobilismo. Esta composição integra o capítulo “1. Partir”.

8. “Índice circular”

2020

Impressão de jacto de tinta em papel, 29 cm x 42 cm



Figura 143 - “Índice circular” - Composição de João Braz

Representação gráfica e cinética em forma circular de um possível índice temático do ensaio. A disposição propõe a cada leitor criar ligações diretas e uma interpretação livre entre os diversos conceitos abordados.

A composição integra o capítulo “2. Andar em círculos” deste ensaio.

9. “Cadeira de Arraiolos”

2021

Colagem em papel, 40 cm x 35 cm

Um *Trompe-l'oeil* baseado na cadeira da rotunda em Arraiolos que é acompanhado pela frase “a força que irrompe do olho”. Uma interpretação da experiência vivenciada naquela rotunda tão popular pelo impacto que provoca, e onde automobilistas param constantemente para a fotografarem. Está integrado no capítulo “7. Paraísos sonhados”.

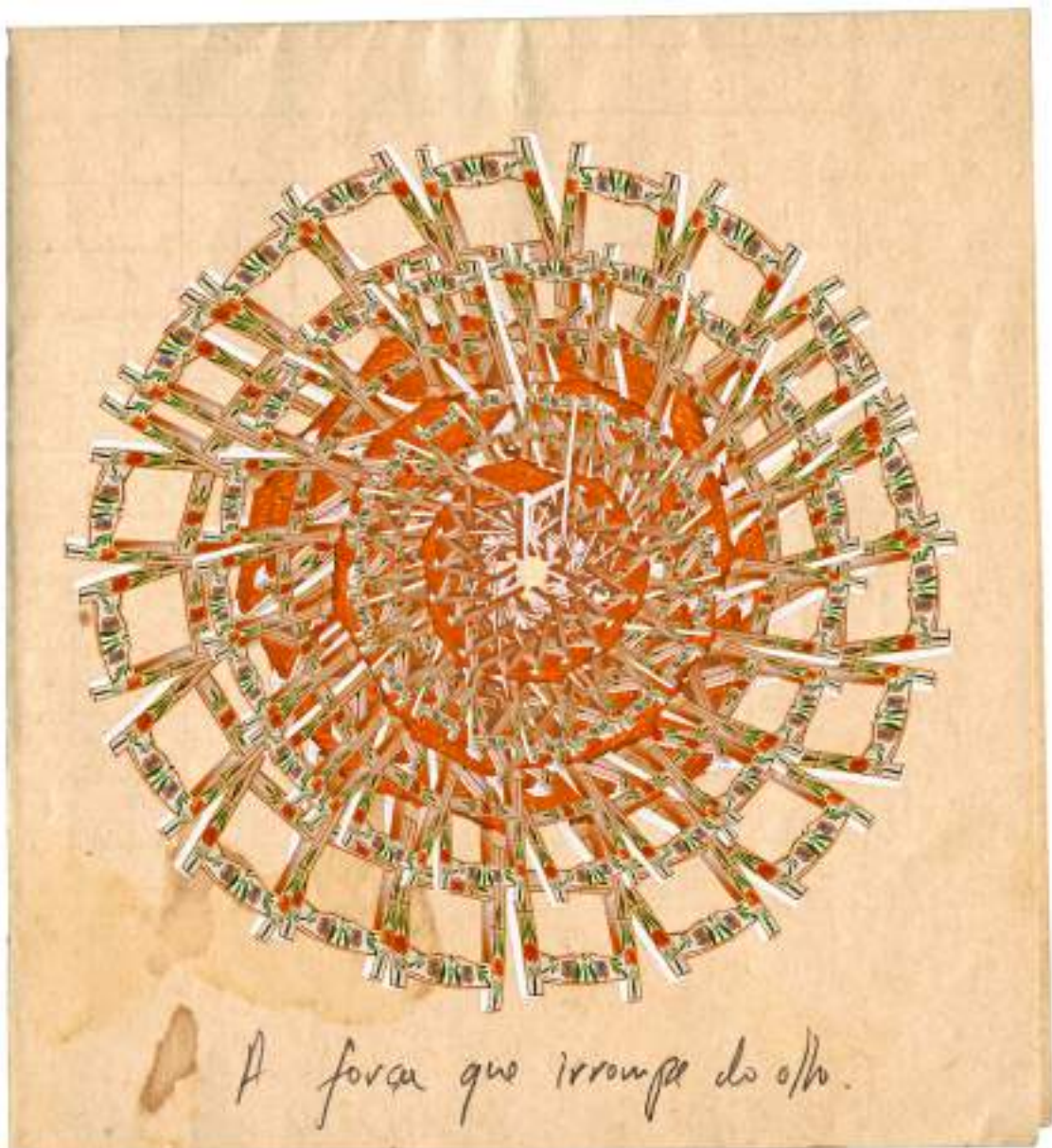


Figura 144 - “Cadeira de Arraiolos” - Composição de João Braz

10. "Sem fim"

2022

Tinta sobre papel,, 21 cm x 30 cm



Figura 145 - "Sem fim" - Composição de João Braz

Interpretação cinética em forma circular do texto: "Durante muito tempo depois de terem sido inventadas as rotundas ainda não tinham nome. Uma rotunda não é o centro de nada. O fim da rotunda é sempre a sua saída. O princípio e o fim." Uma reflexão sobre a natureza e o fim do movimento circular nas rotundas.

Elemento incorporado no capítulo "12. Inútil paisagem."

Composição exposta na exposição conjunta dos elementos.

11. “Brillo boxes em Entrecampos”

2002

Fotografia. Fotomontagem.

Jato de tinta sobre papel, 40cm x 60cm



Figura 146 - “Brillo boxes em Entrecampos” - Fotomontagem de João Braz

Uma fotomontagem que é um desafio e uma interrogação. Se colocasse *Brillo boxes* de Warhol numa rotunda, esse ato seria validado como uma intervenção artística? Uma interrogação sobre uma das questões centrais neste projeto: Será o centro da rotunda um lugar elegível para a exposição de Arte?

Esta composição encontra-se no capítulo “10. Reflexos de Arte”. Fotomontagem impressa e exposta em conjunto com os diversos elementos do projeto.

12. *Rebranding*

2022

2 Fotografias. Fotomontagem.

Jato de tinta sobre papel, 40cm x 60cm

A partir de duas fotografias de Augusto Bobone datadas do início do século XX, exemplos de retratos do povo representado nas suas atividades, cria-se uma

reinterpretação que dialoga com o capítulo “Branding identitário”. Um ponto de vista que procura confrontar os conceitos de marketing urbano e os seus objetivos comerciais presentes na recriação de identidade com a memória das imagens.

É um exemplo da abordagem que procuro seguir em alguns dos trabalhos deste projeto e que consiste em manipular imagens fotográficas no sentido de interrogar a percepção das fotografias como impressão da realidade.

Elementos integrantes do capítulo “9. Branding identitário”. Estas fotomontagens são impressas e expostas.



Figura 147 - *Rebranding* - 2 composições de João Braz

13. “Boa viagem”

2022

Fotografia. Fotomontagem.

Jato de tinta sobre papel, 40cm x 60cm

Imagem utilizada na conclusão do ensaio. Uma estrada rural não identificada e um círculo negro. A expressão de um caminho por terminar e que se renova percorrendo-o. Uma aventura que representa descobertas constantes e uma identidade permanentemente construída.

Fotografia impressa disposta na exposição em conjunto com a fotografia de meda de feno disposta no capítulo “2. Andar em círculos”.



Figura 148 - “Boa viagem” - Composição de João Braz

III - Referências

Índice toponímico

Albufeira

Rotunda das minhocas

Localização: 37°05'37.8"N 8°13'58.9"W

Autor: José Cavaco, Armando Reis e Bruno Melo

Ano: 2000

Materiais: Fibra de vidro, aço, esmalte sintético

Dimensões: S/info

Almada

Rotunda do barco

Localização: 38°39'26.1"N 9°09'50.9"W

Autor: Jorge Pé-Curto

Ano: 2009

Materiais: Resina poliéster, fibra de vidro

Dimensões: S/info

Almancil

Rotunda das comunidades

Localização: 37°05'04.4"N 8°01'57.2"W

Autor: Francis Tondeur

Ano: 2008

Materiais: Bronze

Dimensões: S/info

Almodôvar

Rotunda do sapateiro

Localização: 37°30'52.2"N 8°03'31.3"W

Autor: Aureliano Aguiar

Ano: 2001

Materiais: Metais diversos / Ferro-velho

Dimensões: 600 cm

Rotunda do mineiro

Localização: 37°30'38.1"N 8°03'16.1"W

Autor: Aureliano Aguiar

Ano: 2018

Materiais: Metais diversos / Ferro-velho

Dimensões: 700 cm

Alverca do Ribatejo

Rotunda da Força Aérea

Localização: 38°53'20.4"N 9°02'28.5"W

Autor: C. M. Vila franca de Xira

Ano: 2019

Materiais: Avião Northrop T38 da Força Aérea Portuguesa em suporte metálico

Dimensões: S/info

Amora

Rotunda dos Resistentes antifascistas

Localização: 38°36'56.1"N 9°06'35.2"W

Autor: S/info

Ano: 2018

Materiais: S/info

Dimensões: S/info

Angra do Heroísmo

Rotunda dos Portões de São Pedro

Localização: 38°39'26.5"N 27°13'51.0"W

Autor: Fernanda Fragateiro

Ano: 2000

Materiais: Pedra, metal

Dimensões: S/info

Arraiolos

Rotunda da cadeira

Localização: 38°43'40.0"N 7°59'27.4"W

Autor: S/info

Ano: 2017

Materiais: S/info

Dimensões: S/info

Arrentela

Rotunda "Homenagem ao 25 de Abril"

Localização: 38°36'41.0"N 9°06'06.7"W

Autor: Sérgio Valente

Ano: 2021

Materiais: Carro de combate "Chaimite", Betão, metal, tecido

Dimensões: S/info

Barcelos

Rotunda do ouriço

Localização: 41°31'48.4"N 8°37'39.5"W

Autor: Albino Miranda

Réplica integrada no projeto "Roteiro do mundo maravilhoso do figurado de Barcelos"

Ano: 2014

Materiais: S/info

Dimensões: S/info

Bobadela

Rotunda do pinheiro dos abraços

Localização: 40°21'59.2"N 7°52'49.6"W

Autor: Luis Queimadela

Ano: 2005

Materiais: Pedra

Dimensões: S/info

Bragança

Rotunda “25 de Abril”

Localização: 41°48'41.2"N 6°45'34.0"W

Autor: José Rodrigues

Ano: 2003

Materiais: Ferro, chapa de aço corten, aço inox

Dimensões: S/info

Rotunda do caçador

Localização: 41°48'27.0"N 6°46'32.5"W

Autor: Helder Carvalho

Ano: 2011

Materiais: Ferro

Dimensões: S/info

Rotunda dos caretos

Localização: 41°49'05.9"N 6°45'14.3"W

Autor: Manuel Barroco

Ano: 2009

Materiais: Ferro, granito, palha

Dimensões: S/info

Canidelo

Rotunda do morango

Localização: 41°07'37.8"N 8°38'17.1"W

Autor: S/info

Ano: S/info

Materiais: S/info

Dimensões: S/info

Caria

Rotunda da anta

Localização: 40°18'10.9"N 7°22'21.2"W

Autor: S/info

Ano: 2007

Materiais: Pedra

Dimensões: S/info

Casais dos Vales

Rotunda do calceteiro

Localização: 39°36'28.1"N 8°46'36.9"W

Autor: Adália Alberto

Ano: 2008

Materiais: Pedra

Dimensões: S/info

Castro Verde

Rotunda dos minerais

Localização: 37°42'07.8"N 8°05'06.1"W

Autor: António Trindade

Ano: 1999

Materiais: Betão, ferro

Dimensões: S/info

Chaves

Rotunda “Quilómetro zero”

Localização: 41°44'11.9"N 7°27'53.6"W

Autor: Junta Autónoma de Estradas

Ano: Marco quilométrico original datado de 1945

Materiais: Pedra

Dimensões: S/info

Corroios

Rotunda "O conquistador"

Localização: 38°38'21.2"N 9°09'41.3"W

Autor: Jorge Pé-Curto

Ano: 2007

Materiais: Pedra

Dimensões: S/info

Covilhã

Rotunda do rato

Localização: 40°16'38.0"N 7°30'37.6"W

Autor: Nuno Teotónio Pereira

Ano: 2004

Materiais: Aço, Betão

Dimensões: S/info

Cristelo

Rotunda da cadeira

Localização: 41°13'13.6"N 8°21'48.6"W

Autor: S/info

Ano: S/info

Materiais: S/info

Dimensões: S/info

Cruz Quebrada

Rotunda da cidade do futebol

Localização: 38°42'27.8"N 9°16'00.5"W

Autor: Julio Quaresma

Ano: 2020

Materiais: Metal, betão

Dimensões: S/info

Cuba

Rotunda do forçado

Localização: 38°09'43.5"N 7°53'54.0"W

Autor: António Charneca

Ano: 2016

Materiais: Resina, Metal

Dimensões: S/info - 500 quilogramas

Rotunda da locomotiva

Localização: 38°09'44.0"N 7°53'31.1"W

Autor: António Charneca

Ano: 2017

Materiais: Aço, Betão

Dimensões: S/info

Ericeira

Rotunda do surfista

Localização: 38°58'59.3"N 9°25'04.1"W

Autor: Fanny Vieira

Ano: 2010

Materiais: Estrutura tubular em plástico

Dimensões: S/info

Évora

Rotunda do bombeiro

Localização: 38°34'25.1"N 7°54'02.5"W

Autor: Armindo Alípio Pinto

Ano: 1984

Materiais: Aço policromado

Dimensões: 1100 cm

Rotunda do ciclismo

Localização: 38°33'56.9"N 7°54'13.9"W

Autor: Miguel Araújo, Alberto Silva

Ano: 2009

Materiais: Metal

Dimensões: S/info

Famalicão

Rotunda da Fundação Castro Alves

Localização: 41°22'31.2"N 8°25'32.6"W

Autor: Junta Freguesia do Bairro e Fundação Castro Alves

Ano: 2018

Materiais: Betão, Vidro

Dimensões: S/info

Fátima

Rotunda dos 3 pastorinhos

Localização: 39°37'31.5"N 8°39'56.5"W

Autor: Fernando Marques, Francisco Marques

Ano: 1997

Materiais: Pedra, Aço

Dimensões: S/info

Guarda

Rotunda dos 5 éfes

Localização: 40°32'21.4"N 7°15'40.9"W

Autor: C. M. Guarda (técnicos autarquia)

Ano: 2014

Materiais: Betão, ferro

Dimensões: S/info

Rotunda da Luz

Localização: 40°32'26.4"N 7°15'36.5"W

Autor: Sérgio Currais e Nuno Morais

Ano: 2015

Materiais: Acrílico, aço, betão, leds

Dimensões: S/info

Rotunda do G

Localização: 40°31'31.5"N 7°16'33.4"W

Autor: Lourdes Borges

Ano: 2000

Materiais: Resina, fibra de vidro, betão armado, metal

Dimensões: 1200 x 1100 cm

Lagos

Rotunda da caravela

Localização: 37°06'40.2"N 8°40'52.5"W

Autor: We Dream

Ano: 2007

Materiais: Betão, pedra, metal

Dimensões: S/info

Rotunda "O Tempo do Homem na Terra"

Localização: 37°05'43.1"N 8°40'29.7"W

Autor: Paulo D'Eça Leal

Ano: 2002

Materiais: Ferro, borracha

Dimensões: 1500 x 600

Rotunda "Liberdade, Diálogo e Democracia"

Localização: 37°06'12.3"N 8°41'04.7"W

Autor: Vera Gonçalves

Ano: 1999

Materiais: Ferro

Dimensões: 3000 x 300 x 200 cm

Lardosa

Rotunda do feijão frade

Localização: 39°59'13.4"N 7°27'31.7"W

Autor: Architexture

Ano: 2019

Materiais: S/info

Dimensões: S/info

Lavradio

Rotunda "Memorial do 25 de Abril"

Localização: 38°39'42.7"N 9°03'15.7"W

Autor: José Cândido

Ano: 1999

Materiais: Betão, ferro

Dimensões: S/info

Lisboa

Rotunda do Marquês de Pombal

Localização: 38°43'28.3"N 9°08'58.9"W

Autor: Francisco Santos Simões de Almeida, Leopoldo de Almeida, Adães Bermudes, António Couto

Ano: 1934

Materiais: Pedra, bronze

Dimensões: 4000 cm

Rotunda de Entrecampos

Localização: 38°44'53.7"N 9°08'53.2"W

Autor: José de Oliveira Ferreira

Ano: 1933

Materiais: Bronze, pedra

Dimensões: 1200 cm

Rotunda de S. Francisco de Assis

Localização: 38°45'50.9"N 9°10'51.6"W

Autor: Charters de Almeida

Ano: 2000

Materiais: Betão pintado

Dimensões: 2200 cm

Rotunda Expo 98

Localização: 38°45'15.9"N 9°05'47.9"W

Autor: Pedro Cabrita Reis

Ano: 1998

Materiais: Betão, azulejo

Dimensões: S/info

Rotunda Rossio do Levante

Localização: 38°47'00.4"N 9°05'37.6"W

Autor: Pedro Croft

Ano: 1998

Materiais: Metal

Dimensões: S/info

Rotunda com árvore

Localização: 38°45'34.3"N 9°10'36.7"W

Autor: S/info

Ano: S/info

Materiais: S/info

Dimensões: S/info

Rotunda da praça 25 de Abril

Localização: 38°44'40.3"N 9°06'00.4"W

Autor: José Guimarães

Ano: 1999

Materiais: Betão, metal, mosaico vidroso

Dimensões: 2800 x 2500 cm

Rotunda do leão

Localização: 38°45'46.5"N 9°09'34.6"W

Autor: S/info

Ano: 2017

Materiais: Pedra, metal

Dimensões: S/info

Lourinhã

Rotunda do Dino Parque / Apatosaurus

Localização: 39°16'35.3"N 9°17'53.0"W

Autor: Wolter Design

Ano: 2018

Materiais: Fibra de vidro, armação metálica

Dimensões: 20 metros

Mação

Rotunda de Natal

Localização: 39°33'25.4"N 7°59'55.0"W

Autor: C.M. Mação

Ano: 2018 - temporária

Materiais: Madeira, tecido, plástico

Dimensões: S/info

Matosinhos

Rotunda "She changes"

Localização: 41°10'23.0"N 8°41'18.0"W

Autor: Janet Echelmen

Ano: 2005

Materiais: Aço galvanizado, fibra

Dimensões: 4500 cm x 2400

Montalegre

Rotunda do Dolmen

Localização: 41°50'09.1"N 7°46'11.9"W

Autor: S/info

Ano: S/info

Materiais: Pedra

Dimensões: S/info

Mourão

Rotunda do castelo

Localização: 38°22'55.2"N 7°19'54.2"W

Autor: S/info

Ano: S/info

Materiais: Pedra

Dimensões: S/info

Paços de Ferreira

Rotunda do radar

Localização: 41°16'47.4"N 8°22'48.6"W

Autor: Junta Freguesia Paços de Ferreira

Ano: 2004

Materiais: Granito, metal

Dimensões: S/info

Portimão

Rotunda das mulheres conserveiras

Localização: 37°07'52.8"N 8°32'08.3"W

Autor: Paula Hspanha

Ano: 2018

Materiais: Mármore, ferro, aço inox

Dimensões: 1400 x 300 x 1400 cm

Porto de Mós

Rotunda de D. Fuas Roupinho

Localização: 39°35'57.7"N 8°49'25.8"W

Autor: Paulo Honorato e João Neto

Ano: 2016

Materiais: ferro

Dimensões: S/info

Quarteira

Rotunda do polvo

Localização: 37°04'17.9"N 8°06'26.5"W

Autor: Carlos de Oliveira Correia

Ano: 2016

Materiais: ferro

Dimensões: S/info

Rotunda dos golfinhos

Localização: 37°05'24.8"N 8°15'38.0"W

Autor: José Cavaco, Armando Reis, Bruno Melo

Ano: 2000

Materiais: Fibra de vidro, esmalte sintético, azulejo, pedra

Dimensões: S/info

Rotunda do burro

Localização: 37°05'48.8"N 8°18'33.5"W

Autor: S/info

Ano: 2010

Materiais: Carroça madeira, fibra

Dimensões: S/info

Quinta do Conde

Rotunda da chave da vila

Localização: 38°34'18.0"N 9°02'17.3"W

Autor: Movimento associativo da Quinta do Conde

Ano: 2015

Materiais: Metal, betão

Dimensões: S/info

Santa Cruz

Rotunda dos anzóis

Localização: 39°07'59.4"N 9°22'27.7"W

Autor: We Dream e Bruno Melo

Ano: 2009

Materiais: Fibra de vidro

Dimensões: S/info

Setúbal

Rotunda das sardinhas

Localização: 38°31'21.3"N 8°53'11.9"W

Autor: Luisa Perienes

Ano: 2014

Materiais: Mármore

Dimensões: S/info

Rotunda das escolas

Localização: 38°31'55.7"N 8°53'32.8"W

Autor: S/info

Ano: 2020

Materiais: S/info

Dimensões: S/info

Trancoso

Rotunda do chafariz do vento

Localização: 40°45'16.3"N 7°19'55.5"W

Autor: Francisco Lucena

Ano: 2019

Materiais: Granito

Dimensões: 740 x 700 cm

UI

Rotunda do pão

Localização: 40°48'51.7"N 8°29'43.2"W

Autor: Ana Sousa

Ano: 2020

Materiais: Pedra

Dimensões: S/info

Vila Flor

Rotunda dos relógios

Localização: 41°18'18.9"N 7°09'06.6"W

Autor: S/info

Ano: S/info

Materiais: Metal, vidro

Dimensões: S/info

Vinhais

Rotunda da carregadeira

Localização: 41°49'48.5"N 7°00'42.1"W

Autor: C.M. Vinhais

Ano: S/info

Materiais: Máquina carregadeira de construção

Dimensões: S/info

Rotunda do assador de castanhas

Localização: 41°49'56.7"N 7°00'13.9"W

Autor: C.M. Vinhais (técnicos serralheiros)

Ano: 2007

Materiais: Metal

Dimensões: 950 x 500 cm

Bibliografia

Aguiar, A. (2021). Entrevista inédita a João Braz, feita no dia 20 de Abril de 2021, em Lisboa.

Alonzo, E. (2005). *Du rond-point au giratoire*. Marseille: Parenthèses.

Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias.*: Editorial Teorema Ltda.

Aristóteles. (1936). *Minor works* (vol. xiv loeb classical library 307), (W. S. T. Hett, Trad.). Harvard University Press.

Augé, M. (2016). *Não – lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Livraria Letra Livre.

Bachelard, G. (2014). *The poetics of space*. New York. Penguin Books.

Barnes, J. (Ed.). (1991). *The complete works of Aristotle: The revised oxford translation* (Vol. 2). Princeton University Press.

Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio D'água.

Belo, D., & Abreu, J. (2020). *Viagem maior*. Lisboa: Museu Da Paisagem.

Beresford, K. (2005). *Roundabouts from the air ish*. New Holland Publisher.

Berger, J. (2018). *Modos de ver* (J. Leandro Rosa, Trad.). Antígona Editores Refractários.

Borges, J. L. (2000). *Ficciones* (J. Colaço Barreiros, Trad.). Editorial Teorema Ldt.

Borges, J. L. (2015). *O livro dos seres imaginários*. Quetzal Editores.

Bresson, R. (2020). *Notes sur le cinématographe*. collection folio. Éditions

Gallimard.

Bruno, G. (2018). Atlas of emotion: Journeys in art; architecture, and film. Uk: Verso Books.

Cacciari, M. (2010). A cidade (J. J.C. Serra, Trad.). Barcelona. Editora G. Gilli.

Caeiro, M. (2014). Arte na cidade. Temas e Debates. Círculo de Leitores.

Calvino, I. (2017). As cidades invisíveis (J. Colaço Barreiros, Trad.). Publicações Dom Quixote.

Campos, A. (1993). Livro de versos Fernando Pessoa. (T. R. Lopes, Org.). Estampa.

Campos Costa, P., Louro, N. (2009). Duas linhas (P. Campos Costa & N. Louro, Eds.).

Cardoso Pires, J. (1987). Alexandra Alpha. Publicações Dom Quixote. CVF

Careri, F. (2013). Walkscapes: O caminhar como prática estética. (F. Bonaldo, Trad.). Editora G. Gilli.

Carneiro, A. (2007). Das notas para um diário E outros textos – antologia.: Assírio & Alvim.

Carneiro, J. A., Croft, J. P., Didier, F., Fragateiro, F., Cabrita Reis, P., Serra, R., & Vasconcelos, J. (2007). 7 artistas 7 paradigmas: Prémio tabaqueira de arte pública. (J. Pinharda, Comp.). Livraria Civilização.

Castelo-Branco, S. S., & Castelo Branco, J. F. (Orgs.). (2003). As vozes do povo: A folclorização em Portugal. Celta Editora.

Correia, V. (2013). Arte pública seu significado E função. Editor Fonte Da Palavra.

Cruz, C. (2005). Arte pública. Margens e Confluências. Guimarães: Escola Superior Artística do Porto, Extensão de Guimarães, (9), 7–17.

Currais, S. (2021) Entrevista inédita a João Braz, feita no dia 24 de Março de 2021, em Lisboa.

Desroche, C., & Desroche, C. (2020). Los Angeles standards. Poursuite Editions.

Domingues, A. (2009). Paisagem e identidade: À beira de um ataque de nervos. In P. Campos Costa & N. Louro (Eds.). Duas linhas (pp. 24–57).

Domingues, A. (2009). A rua da estrada. Dafne Editora.

Domingues, A. (2021). Paisagens transgênicas. Printer Portuguesa.

Donat, J. M. (2019). La France des ronds-points. Maison Cocorico.

Eliade, M. (2000). O mito do eterno retorno. Edições 70.

Espitallier, M. J. (2016). Tourner en rond: De l'art d'aborder les ronds – points. Paris: Presses Universitaires De France.

Ferreira, V. (1992). Pensar. Bertrand Editora.

Gonçalves, J. R. S. (1996). A retórica da perda: Os discursos do património cultural no Brasil. Editora UFRJ.

Hall, S. (2006). A Identidade cultural na pós-modernidade, (T. Tadeu da Silva & G. Lopes Louro, Trans.). Dp & A Editora.

Herculano, A. (1973). Opúsculos: Vol. 2. Questões públicas. Casa viúva Bertrand &c.^a.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1997). A invenção das tradições. Paz E Terra.

Innerarity, D. (2006). O novo espaço público: Que significado pode ter hoje uma cultura pública comum? Teorema.

- Jobim, T. (1963). *Inútil paisagem*.
- Knight, K. C. (2008). *Public art: Theory, practice and populism*. Blackwell Publishing.
- Koolhaas, R. (2014). *Três textos sobre a cidade*. Editorial Gustavo Gilli.
- Lacoste, J. (1986). *A filosofia da arte*. (Zahar, Ed.).
- Lage, F., Chaves, L., & Ferreira, P. (1940). *Vida e arte do povo português*. Porto: Litografia Nacional.
- Leal, J. (2000). *Etnografias portuguesas (1870-1970): Cultura popular e identidade Nacional*. Publicações Dom Quixote.
- Leal, J. (2010). Usos da cultura popular. In J. Neves (Org.), *Como se faz um povo* (pp. 125–137). Edições Tinta Da China.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2021). *Joana Vasconcelos ou o reencantamento da arte*. Edições 70.
- Lippard, R. L. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. The New Press.
- Lowenthal, D. (1985). *The past is a foreign country*. Cambridge University Press.
- Lowenthal, D. (1996). *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge University Press.
- Martins, M. L. (1996). *Para uma inversa navegação: O discurso da identidade*. Afrontamento.
- Melo e Castro, E. (1979). *As palavras só-lidas*. Livros Horizonte.
- Neves, J. (Org.). (2010). *Como se faz um povo: Ensaios em história contemporânea de Portugal*. Edições tinta da china.

- Nunes, P. (2005). Arte pública. In J. F. Pereira (Org.), *Dicionário de escultura portuguesa* (pp. 58–64). Editorial Caminho.
- O’doherly, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of gallery space*. Lapis Press.
- Ortega Y Gasset, J. (1989). *A rebelião das massas* (A. Guerra, Trad.). Círculo de leitores
- Ortigão, R. (1947). *Arte portuguesa: Vol. 3. Crítica e polémica*. Livraria Clássica Editora.
- Pascoaes, T. (1973). *Obras completas de teixeira de pascoaes: Vol. 8. Prosa II*. Bertrand.
- Peralta, E. (2005). Memória do mar: Património marítimo e (re)imaginação identitária na construção do local. In E. Peralta & M. Arnico (Orgs.), *Patrimónios e identidades ficções contemporâneas* (pp. 73-82). Celta Editora.
- Peralta, E., & Arnico, M. (Eds.). (2006). *Patrimónios e identidades: Ficções contemporâneas*. Celta Editora.
- Pinheiro, G. (2005). Ceci n’est pas un Monument. *Margens e Confluências*. Guimarães: Escola Superior Artística do Porto, Extensão de Guimarães, (9), 75–89.
- Platão. (2010). *A república*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Quadros, A. (1963). *António ferro* (A. Quadros, Org.). Edições Panorama.
- Queirós, E. (2017). *Contos*. Porto Editora.
- Queirós, E. (2019). *A cidade e as serras*. Porto Editora.
- Raimundo, O. (2015). *António Ferro o inventor do salazarismo: Mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Publicações Dom Quixote.
- Raven, A. (Ed.). (1993). *Art in public interest*. Da Capo Press.

Regatão, J. (2007). *Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*. Bond. Books on Demand.

Reis, A. (2017). *Poemas quotidianos*. Edições Tinta-da-China.

Ribeiro, O. (1998). *Portugal o mediterrâneo e o atlântico*. Livraria Sá da Costa Editora.

Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos: Caracteres y origen* (A. Pérez López, Trad.). Visor.

Schulz, N. (1984). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli Editores.

Solnit, R. (2014). *Wanderlust: A history of walking*. Granta Publications.

Sterritt, D. (2022). *Jean-Luc Godard interviews* (D. Sterritt, Ed.). Univ. Press of Mississippi.

Tabuchi, E. (2010). *Hypertrophy* (12 booklets in 2 slipcases). Florence Loewy.

Tabuchi, E. (2017). *Atlas of forms*. Porsuite.

Venturi, R., Brown, S. D., & Izenur, S. (1977). *Learning from Las Vegas - revisited edition*. The MIT Press.

Vieira, R. (2022, 23 de junho). *Regressaram as marchas e a cidade saiu à rua para aplaudir*. *Jornal do Fundão*, (3958), 14–15.

Walser, R. (2022). *Estou só e fora do mundo*. Sr. Teste Edições.

Warhol, A. (2007). *The philosophy of Andy Warhol (from A to B & back again)*. Penguin Modern Classics.

Wittgenstein, L. (2001). *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Trad.). Blackwell.

Zumthor, P. (2004). Pensar a arquitetura. Editora Gustavo Gili, SA.

Zust, A. (2004). Roundabouts. (P. Frey, Ed.).

Sitografia

Albardeiro, A. (2017, 13 de junho). Rotunda norte e passadiço inaugurados em arraiolos, valorizam “muita a entrada da vila”, diz presidente da câmara (c/ som e fotos) - rádio campanário. Início - Rádio Campanário. Consultado em 22 de Abril de 2021.

<https://www.radiocampanario.com/ultimas/reportagens/rotunda-norte-e-passadico-inaugurados-em-arraiolos-valorizam-muita-a-entrada-da-vila-diz-presidente-da-camara-c-som-e-fotos>

Bairro ganha rotunda cultural e artística. (2018, 9 de julho). Consultado em 23 Janeiro de 2022. Portal do Município de Vila Nova de Famalicão - Portugal.

<https://www.vilanovadefamalicao.pt/bairro-ganha-rotunda-cultural-e-artistica>

Cidade imaginária | Telheiras – charters de almeida. (s.d.). Charters de Almeida. Consultado em 2 Setembro de 2022.

<https://www.chartersdealmeida.com/portfolio/ci-telheiras/>

Cordeiro Dias, A. (2022, 29 de junho). A Imagem fabricada de uma grande nação. Consultado em 14 de Abril de 2022. Público.

<https://www.publico.pt/2012/06/29/jornal/a-imagem-fabricada-de-uma-grande-nacao-24774333>

Echelman, J. (2011) Taking imagination Seriously (video) TED CONFERENCES. Consultado em 20 de Abril de 2022. Disponível em

https://www.ted.com/talks/janet_echelman_taking_imagination_seriously#t-317187

Elementos escultóricos no parque luso. (2007, 30 de junho). Junta de Freguesia de Corroios. Consultado em 17 Junho de 2020.

<https://www.jf-corroios.pt/atividades/cultura/160-elementos-escultoricos-no-parque-lus>

Faro, P. (2011, 5 de agosto). Volta a Portugal em obras de arte. PÚBLICO. Consultado em 12 de Abril de 2022.

<https://www.publico.pt/2011/08/06/jornal/volta-a-portugal-em-obras-de-ar>

te-22624735

Gordo, A., Silvério, M., & Sampaio, A. (2018). Marketing de Lugares, Criação de imagem, Satisfação, Envolvimento e Word of Mouth nas cidades do interior: Qual a importância dos residentes na gestão local? Repositório Digital de Publicações Científicas Universidade De Évora. Consultado em 7 de Abril de 2020.

<http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/25187>

Green, J. (2014, 29 de outubro). Interview with Janet Echelman | asla.org. American Society of Landscape Architects. Consultado em 10 de Março de 2022.

<https://www.asla.org/ContentDetail.aspx?id=44928>

Habermas, J. (2004, 11 de outubro). Public Space and Political Public Sphere – the biographical roots of two motifs in my thought. Consultado em 20 de Março de 2021.

http://ikesharpless.pbworks.com/f/Kyoto_lecture_Nov_2004,%20Jurgen%20oHabermas.pdf

José pedro croft. (s.d.). Parque das Nações. Consultado em 30 de Junho de 2022.

<https://www.portaldasnacoes.pt/item/jose-pedro-croft/>

Jornal de notícias. (2008, 23 de outubro). Jornal de Notícias. Consultado em 14 Maio de 2020.

<https://www.jn.pt/feeds/lusa/amp/artes-qualidade-da-arte-publica-em-portugal-posta-em-questao-em-debate-em-serralves-1033308.html>

Marchas populares 2019 - portal institucional do município de Arraiolos. (2019, 6 de junho). Portal Institucional do Município de Arraiolos. Consultado em 25 de Julho de 2021.

<https://www.cm-arraiolos.pt/marchas-populares-2019/>

Marques Alves, V. (2007). “A poesia dos simples”: Arte popular e nação no Estado Novo. *Etnográfica*, 11(1), 63–89. Consultado em 18 de Julho de 2021.

<https://journals.openedition.org/etnografica/1951>

Melo, D. (2003). Capítulo 17. as marchas populares: A encenação da cidade de Lisboa. OpenEdition Books. Consultado em 19 Julho de 2021.
<https://books.openedition.org/etnograficapress/586>

Milanez Gilson, J. (2015, 12 de maio). As tradições inventadas: Uma reflexão sobre a memória da cidade. arquitetura · história · patrimônio. Consultado em 14 Fevereiro de 2021.
<https://arquiteturahistoriaepatrimonio.wordpress.com/2015/05/12/as-tradicoes-inventadas-uma-reflexao-sobre-a-memoria-da-cidade/>

Monumento liberdade, diálogo e democracia. (s.d.). Fototeca Municipal de Lagos. Consultado em 18 de Julho de 2022.
<https://fototeca.cm-lagos.pt/monumentos-e-patrimonio/monumento-liberdade-dialogo-e-democracia>.

Mourão, R. (2018). Arte e pós-verdade: A questão especular do ponto de vista filosófico. OpenEdition Journals. Consultado em 10 Março de 2022.
<https://journals.openedition.org/configuracoes/6330>

Olaio, A. (2000). O campo da arte segundo Marcel Duchamp. Tese de Doutoramento. Estudo Geral. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Repositório científico da Universidade de Coimbra. Consultado em 27 de Maio de 2022.
<https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/3749>

Oliveira de Azeméis: Obra na rotunda homenageia as padeiras e o Pão de Ul. (2020, 6 de agosto). Diário de Coimbra. Consultado em 21 de Julho de 2021.
<https://www.diariocoimbra.pt/noticia/59929>

Presidente da Câmara da Guarda disse que as rotundas da cidade vão ser «pontos de atracção» - Jornal Terras da Beira. (2016, 6 de abril). Jornal Terras da Beira. Consultado em 16 de Abril de 2021.
<https://terrasdabeira.gmpress.pt/presidente-da-camara-da-guarda-disse-que-as-rotundas-da-cidade-va-ser-pontos-de-atraccao/>

Remesar, A., & Ricart, N. (2010). Arte público 2010. | ar@cne. revista electrónica de recursos en internet sobre geografía y ciencias sociales. Revistes Científiques de la Universitat de Barcelona. Consultado em 20 de Junho de 2021.
<https://revistes.ub.edu/index.php/aracne/article/view/1145>

Ribeiro Pinto De Abreu, J. G. (2006.). Escultura pública e monumentalidade em Portugal (1948-1998) : Estudo transdisciplinar de História da Arte e fenomenologia genética. (tese de doutoramento). Lisboa. RUN – Repositório da Universidade Nova de Lisboa. Consultado em 14 de Maio de 2021.
<http://hdl.handle.net/10362/31390>

Roque, M. I. (2019, 30 de outubro). O tapete no centro de Arraiolos. a.muse.arte. Consultado em 14 de Maio de 2021.
<https://amusearte.hypotheses.org/4015#more-4015>

Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. Consultado em 19 de Fevereiro de 2021.
<https://www2.hawaii.edu/~freeman/courses/phil330/24.%20The%20Role%20of%20Theory%20in%20Aesthetics.pdf>

Filmografia

Bonnetta, J. (Produtor/Realizador). (2019). Caolas na Hearadh (The Sound of Harris). Duração: 106 minutos. Canadá: Joshua Bonnetta.

Morgado, R. (Produtora). Castanheira, G. (Realizadora). (2012). A Rua da Estrada Duração: 24 minutos. Portugal: Curtas-Metragens srl.

Smithson, S. (Produtor/Realizador). (1970). Spiral Jetty. Duração: 35 minutos. Estados Unidos: Holt/Smithson Foundation.

Costa. A. C. (Produtora). Blaufuks. D. (Realizador). (2006). Slightly Smaller Than Indiana. Duração: 78 minutos. Portugal: Laranja Azul.

Mourão, C. (Produtora/Realizadora). (1998). Fora de Água. Duração: 44 minutos. Portugal: Catarina Mourão.

Urbano.L., Aguilar. S. (Produtores). Príncipe, A. (Realizador). (2013). Campo de Flamingos Sem Flamingos. Duração: 95 minutos. Portugal: O Som e a Fúria.

Kellers. C. (Produtora).Vieth, U. (Realizador). (2019). Duração: 51 minutos. Le rond-point, un art passager. França: TAG/TRAUM/ZDF.