

jul – dez / jul – dec

#1 / 2015

# guimarães

Cidade Visível / Visible City



# guimarães



#1 / 2015  
jul – dez / jul – dec

## Sobre / About

*Guimarães - Cidade Visível* é publicada semestralmente pela Câmara Municipal de Guimarães, tendo como principal missão a divulgação do Concelho de Guimarães nas suas componentes cultural, turística e patrimonial, bem como a partilha de conhecimento gerado a partir da reflexão exercida sobre o seu território, os seus costumes e as suas gentes.

*Guimarães - Visible City* is a biannual publication of the Guimarães City Hall mainly devoted to the promotion of the Guimarães municipality in its cultural, touristic and patrimonial dimensions, as well as to the sharing of knowledge and insights on its territory, its traditions and its people.

## Contato / Contact

Câmara Municipal de Guimarães  
Largo Cónego José Maria Gomes  
4804-534 Guimarães  
Email: cultura@cm-guimaraes.pt

**Capa / Capa**  
Paulo Pinto

**Propriedade**  
**Property**  
Câmara Municipal  
de Guimarães

**Diretor**  
**Director**  
José Bastos

**Editor**  
**Editor**  
Paulo Pinto

**Apoio Editorial**  
**Editorial Support**  
João Costa

**Colaboradores**  
**Contributors**  
Álvaro Domingues  
Catarina Pereira  
Eduardo Fernandes  
(LAB2PT,EAUM)  
Ivo Martins  
José Nobre  
Maria Luís Neiva

Nuno Faria  
Paulo Leocádio  
Ricardo Bastos Areias  
Rui Torrinha  
Samuel Silva  
Vítor Marques

**Tradução**  
**Translation**  
Rui Pires Cabral  
Filipa Araújo  
(pags. 82-83)

**Design**  
**Design**  
Silvadesigners

**Depósito legal**  
**Legal deposit**  
395552/15

ISSN: 2183-5403  
**Tiragem**  
**Print Run**  
1000

ENSAIO

8

ESSAY

## Depois das cítâncias e dos castelos – a urbanização

ÁLVARO DOMINGUES

COLETIVO

42

COLLECTIVE

## CAAA: novos desafios para o associativismo

RICARDO BASTOS AREIAS

MARIA LUÍS NEIVA

PATRIMÓNIO

70

HERITAGE

## Linal da Corredoura

CATARINA PEREIRA

TEATRO

12

TEATHER

ENTREVISTA / INTERVIEW

## Teatro Oficina e Útero: o embrião performativo

SAMUEL SILVA

ENSAIO

48

ESSAY

## Cidades Ocultas: 8 tópicos para um manifesto (sub)urbano

EDUARDO FERNANDES

MÚSICA

78

MUSIC

## Orquestra de Guimarães: uma história em construção

JOSÉ NOBRE

MÚSICA

18

MUSIC

## Guimarães Jazz: a celebração da liberdade

IVO MARTINS

MÚSICA

54

MUSIC

## *Music Cities:* um novo idioma

RUI TORRINHA

PORTEFÓLIO

86

PORTFOLIO

## As paragens onde o tempo habita

PAULO LEOCÁDIO

ARTE

30

ART

## CIAJG: estratégia multidisciplinar

NUNO FARIA

CHECK IN

60

CHECK IN

## O Burgo de Couros

VÍTOR MARQUES

97

## ENGLISH TEXTS

# Cidade visível

DOMINGOS BRAGANÇA

PRESIDENTE DA CÂMARA MUNICIPAL DE GUIMARÃES

Guimarães vê-se a si própria como uma cidade onde a cultura se constitui como núcleo e como motor de desenvolvimento social e económico. Uma cidade que acredita ter a cultura um papel fundamental a desempenhar na regeneração urbana, no fortalecimento do sentimento de pertença e na construção de uma identidade partilhada. Nunca como agora, se renovam os símbolos e as imagens da cidade, através do conseguido e feliz diálogo entre o legado histórico (material e imaterial) e as novas formas de produção de significado. Oferece-se ao visitante um novo leque de possibilidades, aliando-se uma oferta cultural de cunho fortemente contemporâneo (que eleva a cidade a Capital Europeia da Cultura) ao edificado histórico que se torna património (Cultural da Humanidade). Guimarães surge assim aos olhos de todos como um importante centro de cultura que se reconverte e se desenvolve, que inova e explora, e que não prescinde das pessoas para esse processo. É sabido o forte sentimento de pertença das nossas gentes.

Documento de memória futura de uma cidade ampliada, espaço de opinião abrangente e diversificada, motor de produção de conhecimento, *Guimarães - Cidade Visível* pretende promover e divulgar o território concelhio nas suas vertentes cultural, turística e patrimonial. Um instrumento de comunicação que se abre a outras vozes e visões. Abre-se a visões externas e distanciadas, mas também às cumplicidades e convicções. Duas vezes por ano, levaremos até aos nossos leitores, ou assim o esperamos, temas que interessam à cidade e que interessam a quem procura ou habita e vive Guimarães. Esta é uma publicação bilíngue, pois Guimarães também se abre, diariamente, ao mundo. Através da cultura e do conhecimento. Através do cometimento e da paixão.

Guimarães é, pois, uma cidade de futuro e com futuro, e, por isso, uma cidade cada vez mais visível.

# Visible city

DOMINGOS BRAGANÇA

MAYOR OF GUIMARÃES

Guimarães sees itself as a city where culture is a focal point and a driving force for social and economical development; a city that assigns to culture an essential role in urban regeneration, in boosting a communal sense of belonging and in constructing a shared identity. Never like today have the city's symbols and images been so consistently renewed by means of a successful and timely dialogue between the historical heritage (material and immaterial) and the new modes of knowledge production. Visitors are offered a wide range of choices, wherein a thoroughly contemporary array of cultural activities (which elevated the city to the status of European Capital of Culture) combines with a set of historical monuments that has been classified as Cultural Heritage of Mankind. Guimarães is hence generally perceived as an important hub of culture that transforms and develops, innovates and explores, never failing to include its population in the process. Strong feelings of belonging are a well-known trait of our community.

A document for future reference of a growing city, a comprehensive and diversified platform for opinion, a driving force for the production of knowledge, *Guimarães - Visible City* aims to promote and publicize the municipality's territory in its cultural, touristic and patrimonial dimensions. It is a communicational tool accessible to other voices and alternative points of view – to external and uncommitted perspectives, but also to complicities and convictions. Twice a year, we will give our readers (such is, at least, our intention) an assortment of themes that may be of interest to the city and its visitors and residents. The publication is bilingual, for Guimarães is also open, day by day, to the rest of the world, through culture and learning, commitment and passion. Guimarães is thus a place that looks forward to the future, and, in this sense, an increasingly visible city.

Vista área de Guimarães  
Aerial view of Guimarães  
Paulo Pacheco





ENSAIO

ÁLVARO  
DOMINGUES

ESSAY

# Depois das citâncias e dos castelos – a urbanização

**Do caos conceptual e semântico a que a cidade e a urbanização chegaram, é quase necessário pensar tudo outra vez e recompor o cenário**

**Considering the current conceptual and semantic chaos of such terms as "city" and "urbanization", it seems almost imperative to rethink everything and reorganize the whole picture**

*Que formosos campos estes de S. João da Ponte, agora que estão cobertos pelo oiro verde dos milheirais. Nem a gente pensa, que vive aí uma população industriosa e trabalhadora, fabricando os garfos de fino aço, ao triste salário de onze vinténs por dia. A forja quase se não vê, assoberbada por esta vegetação opulenta.*

*A travessamos Fermentões pelo seu lugar de Caneiro, e posto que a vegetação seja ainda a mesma, percebe-se que estamos em um centro industrial, porque as forjas humildes vem facear com a estrada, e sentem-se cantar os velhos teares de carvalho, em notas monótonas de um tras-trus batido a lançadeira, que não deixa ouvir os melros nos silvados.*

*E porque esta afluência de forjas e teares se vai multiplicando, e porque a fisionomia viril do operário nos entreolha de passagem e sobretudo, ai, sobretudo, porque temos de pagar o anacrónico direito de barreiras, que a cidade entrega, como cartão pouco delicado, a quem a vai visitar, conhecemos que estamos em Guimaraes, no berço, onde não nos deixaremos embalar, senão o tempo preciso para repousar uma noite.<sup>1</sup>*

Nesta fertilidade de adjetivos que caracteriza a escrita de José Augusto Vieira, vai toda a artilharia literária do escritor de viagens do seu tempo e condição de *touriste* em excursão pitoresca pelo Minho nos finais de oitocentos. Por entre descrições exaustivas sobre antiguidades, velharias, monumentos, factos e ficções históricas, Vieira percorre um tapete vasto de esmeralda e ouro, desdobrado ao sol, fingindo a cultura intensa o entretecido da tela, formando os campanários e as aldeias o alto bordado em relevo e outras preciosidades neo-românticas sobre uma ruralidade invariavelmente bucólica, de fertilíssimas e ridentes paisagens onde os melros chilreiam nos silvados e os agricultores se alegram no trabalho das lavouras.

Era assim a representação neo-romântica dos campões e do mundo rural: uma arcádia quase perfeita. Desde Rousseau, a J. Gottfried Herder (o inventor do *volkgeist*), os irmãos Grimm e toda a geração do romantismo, o povo foi sendo reinventado enquanto entidade real/imaginária, jardineiro da natureza, da paisagem, guardião da alma da nação

e de coisas preciosas e puras, em tudo diferente da artificialidade e dos vícios da cidade. Como escrevia Jules Michelet<sup>2</sup> o povo simples (mas não simplório) seria a própria alma da pátria. A paisagem rural era a casa mítica desta mitologia e, desde logo, um referencial identitário tão importante como a língua, os monumentos, a história e os relatos heróicos. O sucesso desta construção ideológica na cultura erudita – também central na visão do *Minho Pittoresco* –, redefiniu e aumentou a dualidade cidade/campo e os seus conteúdos e significados.

Constatando a existência de *um centro industrial* nos campos, as forjas e os teares, e a *fisionomia viril do operário* (curiosa expressão de traço classicizante que também se usava para ilustrar a heroicidade do operariado noutros quadrantes ideológicos), J. Vieira embate literalmente em dois obstáculos sobre a representação dos campos e das cidades: os campos também podiam ser “centros industriais” (a industrialização sempre esteve associada à intensificação da urbanização e ao denominado êxodo rural) e o viajante só se dá conta que está na “cidade” quando lhe é cobrado um direito de barreira, uma espécie de portagem. Estava assim profundamente perturbado o fosso ideológico entre o rural e o urbano.

No entanto, há pelo menos dois antecedentes muito conhecidos de cartografia/geografia descriptiva sobre o Minho enfatizando o povoamento denso e disperso, e a continuidade entre campo e cidade. No início do séc. XVI, Mestre António, cristão-novo de Guimarães, escreve no seu “Tratado sobre a Província d’Antre Douro e Minho e suas abundâncias”<sup>3</sup> que o Minho é tão *povoado que em poucas partes dele se pode dar um brado que não seja ouvido numa povoação*; no “Mapa de Portugal Antigo e Moderno”, em 1762, João Batista de Castro, a propósito da Província do Minho e do seu povoamento, era ainda mais enfático:

*são seus habitantes de fecundíssima propagação e larga vida; e até nos tempos, que a natureza constitue estéreis, são aqui fecundadas as mulheres (...). Basta dizer, que da gente innumerable, que não pôde sustentar este Paiz, se tem povoado o mundo, e com especialidade o Brasil, e as Minas, e que he mais a gente, que a terra, onde não há parte alguma, em que se não ouça tan-*

*ger algum sino, e cantar hum galo. Parece toda a Província huma Cidade continuada* (p.48, subl. nosso)

Estes relatos são importantes para perceber até que ponto a realidade ficcionada através de conceitos genéricos e outras codificações ligeiras – como cidade e campo – pode perturbar ou clarificar a objectividade com que a pretendemos abrivar; os conceitos podem transformar-se facilmente em pré-conceitos ou preconceitos e por aí se escoa o rigor do conhecimento. Por isso é tão sugestiva a expressão “cidade continuada”, uma forma que não se contém em limites precisos como se cidade fosse apenas concebível como uma espécie de ponto ou círculo, como figura saliente sobressaindo num fundo vago e impreciso.

Genericamente, persiste esta inércia acerca da representação da imagem

## A urbanização de Guimarães, incluindo o velho burgo, é tão interessante e desafiadora

da cidade como um organismo coeso, um “todo” com forma, centro e limites perfeitamente legíveis. Sem grandes hesitações, pode-se viajar no tempo, no espaço, na diversidade das geografias e das culturas, da cidadania de Briteiros da pré-história ao futuro fictional do Dubai ou ao gigantismo de Shenzhen ou S. Paulo..., a reboque da palavra “cidade”, qual genérico semântico ou geográfico de espectro infinito. É, no mínimo, estranho e é extremamente pernicioso quando, por falta de compreensão do que é a metamorfose acelerada da urbanização e as suas variedades, só é cidade o que cabe num determinado ideal-tipo real ou imaginário. Como em todos os maniqueísmos, tudo o que aí não acerta cairá na vala comum das palavras negativas: caos, periferia, bairro de lata, etc.

Freud diria que é o sentimento e o trauma da perda dessa cidade ideal (não importa se existiu ou não porque só conta o imaginário sobre ela produzido e difundido) que explica todas as fantasmagorias

acerca do tema, todos os delírios, amnésias e fantasias, e que é precisamente por isso que se busca num bode expiatório (e não uma explicação) a razão dessa dissonância cognitiva. A invenção do “suburbio”, por exemplo, pode-se interpretar como uma rejeição do entendimento da metamorfose da cidade e da urbanização:

- chamando-lhe um nome diferente com um prefixo negativo;
- entendendo isso como uma periferia geográfica e social, e, com esse duplo afastamento,
- pretendendo manter a cidade “purificada” das suas supostas derivas e perversões, consegue-se um esquema ideológico perfeito.

Ao blindar a “cidade” nuns limites e formas reconhecíveis, cria-se um escudo impenetrável que provoca ricochetes violentos a tudo que ameaçar entrar nessa esfera cristalina – uma verdadeira muralha conceptual. Por isso tanta idolatria da cidade velha que, assim caminhando, passará a parque temático da velha urbanização.

O espelho desta situação é substituir a não compreensão da desruralização (outro trauma de perda) pela classificação de umas “aldeias históricas” para escapadelas de fim-de-semana. No limite, entre a cidade histórica e a aldeia típica como coisas inteligíveis e apreciadas, ficará quase tudo como mundo sem identidade, território estragado, paisagem caótica, descaracterizada e outros mimos. Mais um passo e é a anomia e o suicídio colectivo.

Por tudo isto a urbanização de Guimarães, incluindo o velho burgo, é tão interessante e desafiadora, desde a cidadania de Briteiros ao último edifício junto de um nó da A7 ou da Rua da Estrada. Não se pode confundir o verde intenso da clorofila – não interessa se eucaliptos, vinha ou horta – que se estende por todo o lado, com aquilo que se pensava da ruralidade.

Dentro da polissemia e imprecisão que o (falso) conceito de “rural” contém, era consensual que para ser rural havia que verificar em simultâneo três pressupostos: a base económica do rural (rendimento, produto, emprego, valor da produção, etc.) seria a agricultura, o sector agro-florestal e a criação de animais; os traços culturais, associados às chamadas culturas campesinas, seriam



Citânia de Briteiros  
At the pre-roman village of Briteiros [Citânia de Briteiros]  
Paulo Pacheco

*Antes do mar, da Terra e céu que os cobre,  
Não tinha mais que um rosto a Natureza:  
Este era o Caos, massa indigesta, rude,  
E consistente só num peso inerte.  
Das coisas não bem juntas as discordes,  
Priscas sementes em montão jaziam;  
O Sol não dava claridade ao mundo,  
Nem crescendo outra vez se reparavam  
As pontas de marfim da nova Lua.*

OVIDIO (42 A.C.-17 D.C.), METAMORFOSES (TRADUÇÃO DE BOCADE), ED. HEDRA, S. PAULO, 2006, (LIVRO I, 1-9), P.39

o tradicionalismo e o conservadorismo, o fechamento sobre si, um forte sentido da religiosidade, a centralidade da família e da terra, ou uma certa desconfiança face à modernização e ao cosmopolitismo; finalmente, a paisagem seria o resultado da territorialização desta sociedade/cultura/economia e os campeses seriam os seus jardineiros. O Portugal pré-moderno era um retrato bastante nítido desta triologia e os séculos de pobreza e isolamento, mais a toxicidade ideológica dos *bons e velhos camponeses* que o salazarismo pregava, prolongaram esta ficção muito para lá da sua existência real.

Há muito que Guimarães não é “rural”, que o peso da economia agrícola se transformou num resíduo económico ou numa memória do passado, ou que a modernização industrial se fez de forma inesperada por campos e vales. Chamou-se a isso “industrialização rural difusa” ou “urbanização difusa”, para encontrar uma genética compósita, de linhagem impura do rural e do urbano, fora da “ordem natural das coisas” como os organismos transgénicos. Foi apenas o começo, para quebrar barreiras.

Agora trata-se de admitir que urbanização é, entre outras coisas, o resultado de uma equação económica e infraestrutural (dando de barato que depois se pode variar o contexto com diferenciações culturais e estilos de vida). Vivemos em sociedades intensamente tecnológicas inseridas em economias globais. O que durante muito tempo só podia acontecer dentro de muralhas – o verdadeiro muro-contentor da cidade enquanto forma mas, sobretudo, enquanto diversidade, divisão social e técnica do trabalho, lugar do poder, da inovação, praça de trocas materiais, financeiras e espirituais, etc. –, hoje pode acontecer em qualquer lugar onde cheguem as próteses tecnológicas da mobilidade das pessoas, dos bens, da energia ou da informação. Desde os motores aos telemóveis, da auto-estrada à internet, com ou sem rede de fios, canos ou asfalto, urbanização é onde e quando a diversidade e a complexidade daquilo que chamamos sociedade pode acontecer nas suas variadas formas. Faz parte da experiência individual de todos os dias, esta ideia de que o que mais importa é a interacção, a proximidade relacional – o ter acesso a –, e que isso não

significa necessariamente proximidade física e aglomeração.

Quando urbanização se confundia com cidade e esta se resumia à aglomeração, o que estava em causa, entre outros constrangimentos e razões, era a dificuldade em ultrapassar o atrito territorial e controlar organizações sociais complexas e demasiado distribuídas geograficamente. A inovação e a intensificação tecnológicas e a sua rápida distribuição social e territorial (coisa que não se verifica na urbanização da pobreza), mudaram drasticamente estas questões. Não é preciso invocar a radicalidade das tecnologias da informação e da comunicação; basta ver o que era o acesso à energia antes da ubiquidade da rede eléctrica: transportavam-se penosamente toneladas de carvão para mover uma máquina ou, não menos penosamente, feixes de lenha para cozer pão. Hoje até as crianças sabem que há uns furinhos nas paredes onde se pode obter uma potência energética maior do que a de uma fábrica a vapor. Só se dá conta destas coisas vulgares quando falham (como o acesso à internet).

A intensificação e a aceleração do capitalismo global fez com que tudo fosse mercantilizável, tudo se vende e compra, tudo se compara em preço, custo ou condições de produção (incluindo a neo-escravatura), tudo corre pela medida do liberalismo radical e da lógica do dinheiro que faz dinheiro. A base económica da cidade (afinal, tudo o que não era agrícola) desconfinou-se, galgou os muros e a incidência dos custos de transporte no preço final dos bens e dos produtos tornou-se residual o que facilmente se entenderá porque se assim não fosse era a própria globalização que estava comprometida. Não significa isto que se tenham perdido todas as vantagens da aglomeração. O que significa é que a urbanização pode ocorrer em morfologias e padrões que vão desde a hiper-aglomeração à hiper-dispersão.

Parece às vezes que já nos esquecemos que longe do Vale do Ave, no Silicon Valley californiano<sup>4</sup> ocorreu (e continua) um dos fenómenos mais radicais da história da inovação tecnológica da humanidade e que nessa extensa constelação urbana não há nada que se pareça com uma “cidade” da velha Europa. Social-

mente, aquilo que só era possível nas aglomerações de gente nas praças e nos mercados, é hoje a “esfera pública” repartida por múltiplos espaços, redes e modos de socialização, do facebook à conversa de vizinhos ou colegas de trabalho, da televisão aos mega-concertos, da praia à comemoração da vitória do clube, das relações superficiais e passageiras à intensidade e coesão dos grupos sociais tribalizados.

Quando é que a alguém alguma vez lhe passou pela cabeça que um urbano era apenas uma condição genérica própria de quem vivia na cidade? Cogitando a resposta, deve dar alguma subjectividade de ocasião apenas para tipificar alguém ou alguma situação para, confessadamente ou não, classificar a sua própria condição face a outros. Por isso o adjetivo urbano costuma ser tão positivo, desportivo, cosmopolita e outras coisas parecidas com a publicidade dos automóveis quando assim os qualificam.

Do caos conceptual e semântico a que a cidade e a urbanização chegaram, é quase necessário pensar tudo outra vez e recompor o cenário.

(o autor escreve segundo a antiga ortografia)

#### NOTAS

1. José Augusto VIEIRA (1886), *O Minho Pittoresco*, Livraria António Maria Pereira — Editor, Lisboa, Tomo I, p. 617

2. Jules MICHELET, *Le Peuple*, Paris, Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1846 Ver tb. Alvaro DOMINGUES (2012), *Vida no Campo*, ed. Dafne, Porto.

3. Tratado sobre a Provimcia d'Antre Douro e Minho e suas avondonças copilado por Mestre Antonyo Fisyquo e Colorgião, morador na Villa de Guimaraens e natural da mesma, documento transscrito em Carlos Manuel VALENTIM (2007), *Uma Família de Cristãos-Novos do Entre Douro e Minho: Os Paz (1495-1598)*, Dep. História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, [www.catedra-alberto-benveniste.org/\\_fich/17/Uma\\_Familia\\_de\\_Cristaos-Novos.pdf](http://www.catedra-alberto-benveniste.org/_fich/17/Uma_Familia_de_Cristaos-Novos.pdf) - ver também edição feita por Luciano RIBEIRO, “Uma Descrição de Entre Douro e Minho por Mestre António”, Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Volume XXII, 1959, pp. 440 - 460

4. Peter HALL; Ann MARKUSEN (1985), *Silicon Landscapes*, Ed. Allen and Unwin, London.

# Teatro Oficina e Útero: o embrião performativo

ENTREVISTA A INTERVIEW WITH

MIGUEL MOREIRA  
MARCOS BARBOSA

**É Guimarães que as liga. À partida, estas duas não podiam ser mais diferentes, mas há um território de encontros entre elas**

**Its Guimarães, which binds them. To begin with these two seem to have nothing in common, but there is a common ground linking them**

**Há 10 ou 15 anos, algum de vocês se imaginava a dirigir uma companhia na “província”?**

**MIGUEL MOREIRA:** eu não, mas eu vinha do subúrbio, de Almada. O que queria era estar no centro.

**Agora sai voluntariamente do centro para a periferia.**

**MM:** uma periferia que é muito diferente. Em 2012, Guimarães era um centro. Havia uma movimentação que fazia quase de Guimarães uma cidade nova. Portugal não é como França, há uma grande centralidade das grandes cidades, Lisboa e Porto. A diferença é que Guimarães tenta ter uma linguagem contemporânea e isso é novo.

**Quando o Marcos vem para Guimarães sente algum choque em relação a esta distância?**

**MARCOS BARBOSA:** eu venho da Cidade do México para cá e a minha intenção era não voltar para Portugal nessa altura. Mas também foi 2012 que fez com que viesse. Na altura estava-se a preparar um projeto muito claro e eu não consegui não me entusiasmar com isso: transformar uma companhia de teatro, com os problemas de estar fora de um grande centro, numa coisa com outra ambição.

**MM:** claro que é muito bom ir à Culturgest, mas mantendo a relação com o sítio de onde tu vens. O que eu hoje questiono é: até que ponto um artista associado de um sítio necessita estar constantemente nele? Talvez para nós, o centro para



nós na cidade seja o Centro Cultural Vila Flor, mais do que vivermos intensamente a cidade. Guimarães tem imensas condições de trabalho. E isso talvez seja o seu forte.

**As condições que a cidade oferece são físicas ou são de outra ordem?**

**MM:** são físicas, a nível dos equipamentos. Mentais também, porque tens outro tempo, vives de outra forma. É um sítio muito especial pela sua beleza. E, por isso, se tiver essas condições, pode agregar artistas.

**MB:** Guimarães é uma cidade bonita, pequena, onde a qualidade de vida é incrível. Não há na Europa muitos sítios onde possamos viver assim. Há outro trabalho a fazer que é como é que esta cidade não volta a ficar no interior de um país periférico isolada.

**MM:** a nível do público que vê os espetáculos, ainda não há uma grande relação dos novos centros culturais com a população. Não temos propriamente uma élite muito culta que vai ver os espetáculos no nosso país. Em Guimarães acho que não é tão agudo, mas acontece-me muito eu estar na [Cervejaria] Martins e as pessoas dizerem-me que isto não é para eles, que a cultura não é para as pessoas.

**Marcos, está aqui há mais tempo, percebeu alguma evolução nestes anos que leva de Guimarães?**

**MB:** eu acho que há uma enorme evolução e também há agora um tempo pós-2012, de abanão, de cairmos noutra realidade. O Miguel tem um projeto independente, em que tem algumas responsabilidades, umas comuns às minhas e outras diferentes. Eu estou à frente de um projeto que é uma companhia mais institucionalizada, dentro de uma estrutura grande.

**E se calhar tem mais responsabilidades de se relacionar com a cidade.**

**MB:** sim, e mais do que isso: eu acho que uma companhia destas tem de ser uma espécie de ponto





de referência para outros criadores poderem trabalhar aqui. Não é por acaso que convidámos para trabalhar connosco o Rogério de Carvalho, o João Garcia Miguel e o Gonçalo Amorim. As decisões que tomo, em termos de programação, têm em conta esta ideia de Guimarães como referência em termos de criação e para os criadores. Em relação à cidade, há essa obrigação, e acho que isso vai acontecendo, por exemplo, com as turmas de teatro no TO.

#### **Como se tornou criador, Miguel?**

**MM:** venho de uma geração em que queríamos ser artistas plásticos. O teatro é um acidente. Eu tinha muita energia e fui para O Bando. Fui ator até achar que devia deixar de ser. O Útero começa em 1997. Antes ainda encenei no Grupo, que era um grupo de Almada que se formou em 1991. Depois, em 2010, assumi a dança como prioridade.

#### **O caso do Marcos é diferente.**

**MB:** fui para Londres estudar, e depois para a [escola de teatro Jacques] Lecoq, em Paris. O teatro que eu aprendo a fazer é muito físico, muito próximo da dança. Eu participei naquilo, mas cerrei fileiras no meu gosto pelo texto.

#### **Há muitas diferenças entre as duas estruturas. O que há em comum entre vocês, afinal?**

**MM:** eu acho que há uma curiosidade. Temos uma relação intelectual, conseguimos discutir espetáculos, estética, desde o primeiro dia. Não achas isso?

**MB:** eu acho isso. O Miguel está a descobrir coisas novas na vida dele, está num processo de descoberta e é muito curioso, até mais do que eu, às vezes. Mas nós fomos forçados a conhecêrnos.

**MM:** pois foi, não foi uma coisa planeada.

#### **Antes de Guimarães, vocês não se conheciam?**

**MM:** não. Ou melhor, já tinha ouvido falar do Marcos, mas não o conhecia assim desta maneira.



P. 13-16

"Na Solidão dos Campos de Algodão"  
(2014) foi o primeiro encontro entre  
Teatro Oficina e Útero

"Na Solidão dos Campos de Algodão"  
(2014) was the first encounter  
between Teatro Oficina and Útero

**MB:** eu tinha-te visto, e já nem me lembrava disto, mas vi-te a primeira vez no “Universos e Frigoríficos”, do Jacinto Lucas Pires. Mas eu não conhecia o Miguel.

**MM:** mas eu tenho essa curiosidade, sim, pelos outros criadores e de saber como é que fazem e como pensam. Mas, desde logo, nós também tivemos uma afinidade, até pessoal, demo-nos bem, não é?

**MB:** sim. Embora não tenha sido eu a dizer ao Miguel para vir para Guimarães – essa conversa foi com o José Bastos -, para mim esse facto despertou-me uma alegria. Pensei: “Aquila que criámos em 2012 está a fazer sentido”. E também houve uma empatia e isso ninguém decide por nós.

**O que mudou na vossa relação o facto de terem trabalhado juntos em “Na Solidão dos Campos de Algodão”?**

**MM:** conhecemo-nos melhor. O Marcos é mais cerebral e isso nota-se na maneira como gosta de estruturar as coisas. Eu sou mais selvagem.

**MB:** o Miguel atira-se de cabeça para os ensaios. Mas foi extraordinariamente difícil o processo.

**Surgiu-vos naturalmente a ideia de trabalharem conjuntamente as duas estruturas?**

**MB:** isso fui eu que forcei um bocadinho. Mesmo sem saber o quê, achamos logo que fazia sentido essa espécie de encontro. Aliás, eu sempre tive esse sonho, e continuo a tê-lo: que em Guimarães isso aconteça cada vez mais, que, de repente, as pessoas habitem o mesmo espaço, façam coisas em conjunto.

**MM:** se fôssemos outros diretores de companhias, se calhar nunca nos encontrávamos. Se estamos aqui, porque é que não marcamos este tempo com isto? Daqui a dez anos, vamo-nos lembrar que houve uma coisa que nos marcou também.

**Há um certo equívoco que se criou no teatro e na dança nos últimos anos de que só se está verdadeiramente a fazer uma coisa que deixa marca numa cidade se for feito algo com a comunidade, se de repente se encher o palco de crianças ou idosos.**

**MM:** há peças do Útero, como o “Na rua”, que acabam por ter essa dimensão mais comunitária, mas eu não penso muito nisso. Eu penso a relação com a cidade mais num ponto de vista institucional. Se existirem cinco ou seis companhias aqui sediadas, isso tem que ser comunicado dessa forma. Não é preciso estares sempre na cidade a que estás associado. O que conta não são os dias que lá estás, é a maneira

como isso é comunicado na cidade. E acho que a esse nível há um défice de comunicação em Guimarães. Um bom exemplo disso é o Centquatre, que tem 50 artistas associados ou em residência. De certeza que não estão todos sempre em Paris. Eu vou a Lisboa e toda a gente diz: Guimarães. Qual é a marca? A marca é “somos de Guimarães”.

**Esta é a cidade que imaginavam que fosse em 2015, quando em 2012 pensaram no que poderia ser o futuro?**

**MM:** já se sabia, a nível financeiro havia de ter uma ressaca qualquer, não podia continuar a ter aquele dinheiro todo. Guimarães continua a manter a identidade e isso é muito bom. A minha experiência na Expo 98 com O Bando é que, a seguir a um grande evento, consumidor de energias emocionais, há sempre uma rutura. Não se pode continuar a pensar no passado, mas é uma marca que ficará para sempre ligada a Guimarães. As pessoas lá fora conhecem.

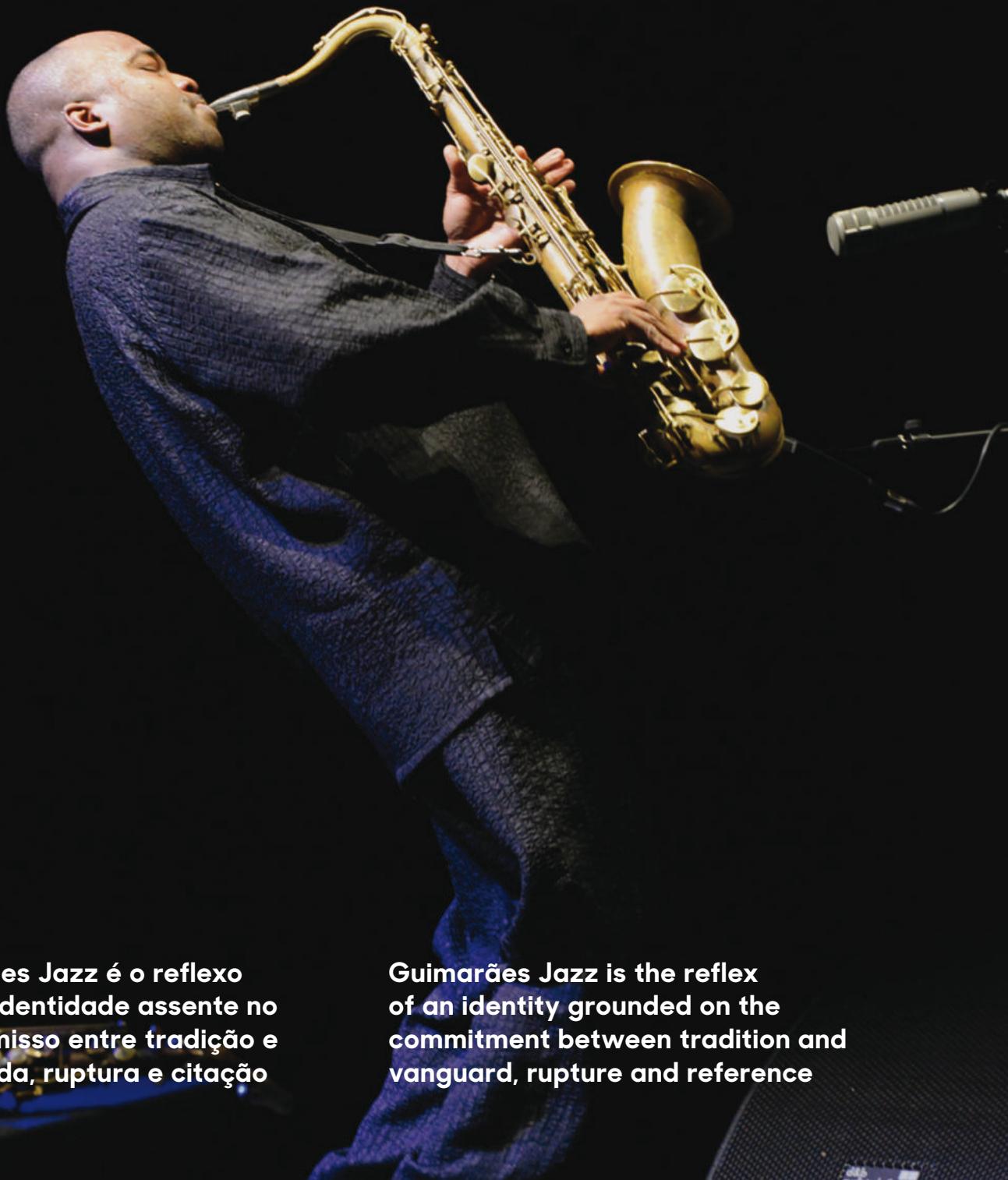
**MB:** apesar de todas as dificuldades de 2012, estava muito otimista, e o meu trabalho foi sempre a pensar no 2020. Ainda não chegamos a 2020. Estes últimos anos em Portugal foram muito difíceis para toda a gente. À parte disso, o que eu quero para esta cidade é ver isto cheio de artistas por todo o lado, com várias companhias a residir aqui.

MÚSICA

IVO MARTINS

# Guimarães Jazz

# A celebração da liberdade



**Guimarães Jazz** é o reflexo de uma identidade assente no compromisso entre tradição e vanguarda, ruptura e citação

**Guimarães Jazz** is the reflex of an identity grounded on the commitment between tradition and vanguard, rupture and reference





**Fotografia / Photography**  
Paulo Pacheco

**P. 19**

**James Carter, Guimarães Jazz 2014**

**P. 20-21**

**Branford Marsalis saxofone, Eric Revis  
contrabaixo, Guimarães Jazz 2009**

**P. 23**

**George Colligan, Guimarães Jazz 2013**

O Guimarães Jazz conta já vinte e três etapas numa longa história de divulgação do jazz ao público português, que o confirmam como um caso raro de longevidade, persistência e capacidade de implantação na muitas vezes instável e precária paisagem cultural nacional, e afirmando-o simultaneamente como um evento no qual se conseguem construir pontes temporais, estéticas e geográficas. Numa época em que as palavras “inovação” e “mudança” parecem ter-se instalado em definitivo no léxico do discurso contemporâneo, o Guimarães Jazz surge, um pouco em contraciclo, como um pólo agregador de estabilidade, respeito pela história e tradição da música e convicção nos valores que nos guiaram desde o início deste trajecto; no entanto, o festival é também, num ambiente cultural em que a resposta perante a incerteza e o desconhecido redonda muitas vezes no cavar de trincheiras e no isolamento do sujeito nos espaços dogmáticos das respostas imutáveis, um lugar de celebração da liberdade e que assume o risco de enfrentar a multiplicidade de caminhos e possibilidades que marcam a arte do presente.

Abrangendo todos tipos de jazz, do mais radical ou extremo, ao mais tradicional ou antigo, perguntamo-nos se, numa época em que a especialização é um requisito de integração, o Guimarães Jazz prefigura o melhor modelo de afirmação e sedução do público. Mediante as reacções obtidas acreditamos ser este o método mais eficaz de difusão. O festival é um espaço aberto à diversidade e à divulgação da música, não havendo, na sua concepção, lugar ao preconceito. Nos nossos dias, o conceito de jazz tornou-se demasiado estreito para dar conta de todos os seus fenómenos - como sucede com variadíssimos conceitos complexos, a sua amplitude acaba por mascarar a realidade e, quando o tentamos definir, somos confrontados com inúmeras exceções, casos que apenas abarcam alguns dos seus critérios enunciados e não abrangem todos os atributos estabelecidos para a sua inequívoca classificação. Este problema leva a afirmar que para se produzir juízos de valor sobre o jazz é necessário encontrar um limiar mínimo de identificação, forçosamente arbitrário.

Ao longo das várias edições do festival, temos apresentado todas as formas e estilos musicais, pelo que não pode ser visto como um acontecimento temático, fechado numa tipologia, num estilo, num género ou numa categoria específica, circunscrito e direcionado para a satisfação de um grupo restrito de seguidores. Apesar da passagem dos anos, das alterações conjunturais, das modificações do contexto, da evolução nos processos de comunicação e da consequente facilidade de acesso à música, o festival mantém intactos os seus traços distintivos e conceitos fundadores. Face às profundas mudanças ocorridas nos hábitos sociais e no consumo das sociedades contemporâneas, enquanto bloco de momentos concentrados em dez dias de jazz intensamente vivido, a plataforma tem conseguido corresponder às expectativas do público, cujo valor de confirmação se reflecte na sua presença. Para que um acontecimento se perpetue precisa de tempo. Quando se vive numa sociedade onde se quer tudo muito depressa, no agora e no instante imediato, o sucesso é tão veloz, como volátil e efémero, exigindo de nós um trabalho contínuo de adaptação e ajustamento. No mundo da imagem e da comunicação o que não tem impacto mediático, não existe. O tempo garante solidez a tudo o que se faz e, apesar disso, as pessoas recusam a consistência proporcionada pela regularidade das experiências lentamente assimiladas, optando por rumos apressados, fictícios e incertos.

Um festival de jazz é sempre um acontecimento temático, limitado pelos enquadramentos culturais a que tem, obrigatoriamente, de se vincular. Tendo o jazz como elemento agregador, é impossível concebê-lo sem efectuarmos retornos ao passado, sem os quais é impensável imaginá-lo em termos de futuro. O passado desempenha um papel importante, assumindo-se como fonte de legitimação. Persiste uma profunda ambivaléncia no acto de negar a tradição porque, ao mesmo tempo que a recusamos, consideramo-la um elemento essencial de referência, na estruturação e leitura histórica desta música. O futuro não existe como entidade objectiva, a sua previsão é sempre uma hipótese em aberto. Nas sociedades cosmopolitas e

Gullmari  
JAZZ









nas organizações informadas, as soluções dos problemas já não são consideradas como certas, nem aplicadas como óbvias: são continuamente reavaliadas e sujeitas a críticas. O distanciamento da tradição é proveitoso pois implica que todos os formatos instituídos e aceites sejam reflexivamente postos em causa e tenham de se explicar a si próprios, expondo-se a um questionamento crítico. Contudo, é impossível prescindir da memória porque ela nos permite juntar os pedaços deste mundo disperso e fragmentado e dar-lhes uma forma coerente. O olhar retrospectivo ajuda a imaginar novos mecanismos de actuação; no entanto, se o nosso objectivo for o de apenas suscitar fáceis e imediatas adesões, promovendo o encontro acrítico do acontecimento com as pessoas, a tarefa de se delinear um futuro interessante para o Guimarães Jazz pode tornar-se um empreendimento de difícil concretização.

Antigamente, o homem estruturava a sua vida num quadro de grandes narrativas, projectando as suas esperanças de mudança do mundo e as suas utopias a vários níveis (religioso, sociológico, político, económico). Todo o planeamento pressupõe a crença num futuro. Hoje em dia, não estão reunidas condições de permanência nem de regularidade nas relações capazes de nos proporcionarem um meio saudável e constante para descobrirmos um sólido devir colectivo. Vivemos tão dentro do presente que perdemos uma das dimensões estruturantes do tempo e o passado encontrase muito menos iluminado. Temos de colocar estas questões em perspectiva e de forma mais geral. A própria sociedade tem dificuldade em se reestruturar em termos de futuro porque não há tempo nem espaço para se vislumbrar um horizonte minimamente estável e expectável, capaz de nos fornecer uma superfície regular de intervenção. A incerteza associada à modernidade recente já não pode ser gerida de acordo com padrões convencionais e institucionais que a tratam como assunto quantificável e mensurável.

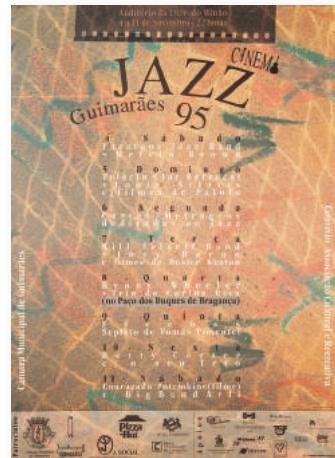
A música e o jazz são áreas que se influenciam e confundem muitas vezes, se bem que digam respeito a realidades diferentes. É evidente que quando se ouve jazz, se escuta música e quando

se faz um festival, promove-se também o gosto pela arte musical. Neste sentido, o Guimarães Jazz cumpre uma dupla função: divulga o jazz, e estimula o interesse pela música. Durante os primeiros anos, foi difícil de estabelecer a fronteira que separa estas duas esferas, confundindo-se frequentemente o jazz e a música popular ao propor cruzamentos menos óbvios e mais arriscados entre estilos e linguagens diferentes. Hoje, a diversidade e a dispersão dos estilos tornam redundantes classificações e identificações; a maior parte das pessoas movimenta-se no mundo da música de maneira descomprometida, sem preferência declarada por qualquer tipo ou estilo. Porque a melhor maneira de desenhar o festival passa pela compreensão e descodificação da ambiguidade desta conjuntura e pelo carácter volúvel das sensibilidades, não lhe queremos dar uma orientação estilística exclusiva. Se agíssemos em sentido contrário, isso equivaleria à restrição na acessibilidade e o nosso principal objectivo é o de desenvolver uma fórmula que desperta curiosidade e interesse pela música enquanto matéria de exploração, tanto a um nível pessoal como transpessoal. O objectivo de cada alinhamento será, portanto, o de transformar um concerto num processo de conhecimento e de amadurecimento intelectual, assimilável por qualquer pessoa, sob múltiplos níveis de exigência, a ser convertido em novas formas de compromisso e de cooperação. Todas as escolhas geram, por si só, dúvidas em relação ao sucesso do acontecimento e provocam uma sucessão de dilemas, associados aos fundamentos instáveis da experiência adquirida ao longo dos anos.

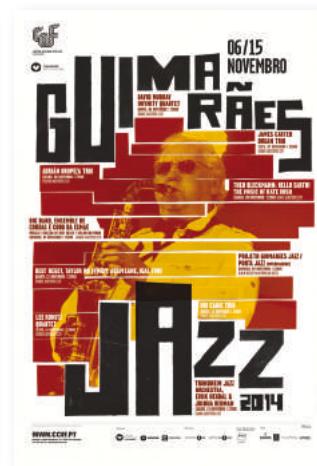
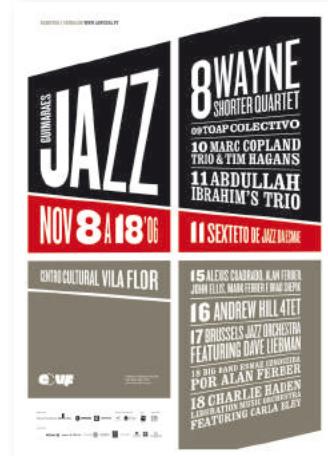
Assim sendo, só se pode fazer leituras fiáveis quando se tem a certeza de que o público pensa e age com autonomia; o seu comportamento é mais autêntico porque não é influenciado. Ser-se organização implica não se ser público; a condição de programar não deixa fruir o momento, segundo essa óptica. Estar do lado de cá do pano faz-nos experientiar cada instante de modo diferente, embora sentados na plateia. Trocamos o estatuto de público pela possibilidade de desfrutarmos da sua presença.

(o autor escreve segundo a antiga ortografia)

# 23 anos. 23 cartazes



# 23 years. 23 posters



# CIAJG: estratégia multi- -disciplinar

**O CIAJG reúne peças oriundas de diferentes épocas, lugares e contextos em articulação com obras de artistas contemporâneos, propondo uma re(montagem) da história da arte, enquanto sucessão de ecos, e um novo desígnio para o museu, enquanto lugar para o espanto e a reflexão**

The CIAJG (José de Guimarães International Arts Centre) has brought together works from different times, places and contexts in articulation with works by contemporary artists, proposing a re(assembly) of art history, as a succession of echoes, and a new purpose for the museum, as a place for wonder and reflection





Fotografia / Photography  
Vasco Célio / STILLS

P. 32-33  
Vista do Centro Internacional das  
Artes José de Guimarães  
Projeto de Pitágoras Arquitectos  
View of International das Artes  
José de Guimarães

P. 34, 36-37  
Jarosław Flicínski, *Estrela Negra*.  
Paredes, pinturas, desenhos e objectos  
*Black Star*, Walls, paintings,  
drawings and objects

34



*"Ser contemporâneo é também recuperar certas coisas que desapareceram"*

**MASSIMO BOTTURA**

(chef da Osteria Francescana, Emilia-Romagna, Itália)

*"O tempo é uma espiral. A beleza em si não existe. Existe por um período histórico, depois muda o gosto, depois vira bonito de novo. Eu procurei apenas no Museu de Arte de São Paulo retomar certas posições. Não procurei a beleza, procurei a liberdade".*

O Centro Internacional das Artes José de Guimarães é uma estrutura dedicada à arte contemporânea e às relações que esta tece com artes de outras épocas e diferentes culturas e disciplinas. Partindo de uma concepção da arte como espaço de experiência e de liberdade, não submissa à categorização da história, da forma ou do estilo, tem um particular interesse em questões que se tornaram importantes conceitos operativos na arte contemporânea e no mundo actual, tais como: energia vs. forma, concepção circular vs. linear do tempo, arqueologia do saber, nomadismo, migração – de formas, motivos, ideias, pessoas, bens –, memória individual e colectiva, hospitalidade, comunidade, troca, miscigenação, antropofagia cultural, utopia, entre outras.

No CIAJG juntamos objectos e imagens de tempos e lugares muito distantes, por vezes sem aparente ligação, como se viessem até nós trazidos pelo vento, como se fossem sementes voadoras. Queremos refundar o museu como lugar do espanto e da reflexão, como corrente de ar e como espelho, como horizonte a perder de vista. Para isso, cruzamos diferentes linguagens e metodologias, desde a arqueologia à etnologia, passando pela história da

arte; procuramos fazer conviver dimensões tantas vezes inconciliáveis como o popular, o ancestral, o artesanal, o vernacular, o conhecimento transmitido pela oralidade ou pela gestualidade; propomos lançar um olhar do lugar e do tempo em que nos encontramos sobre as mais diversas manifestações e sobrevivências materiais e imateriais da nossa cultura. Devolver ao visitante o espaço entre os objectos, as pausas para inspirar, mostrar o ar.

De facto, o CIAJG junta peças das três coleções que o artista e colecionador José de Guimarães vem reunindo há cerca de cinco décadas – arte tribal africana, arte pré-colombiana (México, Peru, Guatemala e Costa Rica) e arte arqueológica chinesa –, obras da autoria do artista e de outros artistas contemporâneos e objectos do património popular, religioso e arqueológico de Guimarães, num roteiro espiritual e simbólico que descreve um arco geográfico e temporal que tem origem na sua terra natal – a cidade de Guimarães – e que atravessa civilizações de três continentes com culturas ricas e complexas, para regressar ao lugar de origem, proporcionando uma reflexão sobre a diversidade enquanto forma de construção da identidade.

É um projecto sem tempo plenamente consciente do tempo em que é realizado. Trata-se de um projecto afirmativamente contemporâneo sem ser exclusivamente constituído por objectos de arte contemporânea. A sua natureza é ser transversal, poroso, impuro, aberto e circular, procurando nexos, relações, permanências; por outras palavras, o imperceptível que o tempo histórico, tão marcado por uma memória selectiva e fatalmente grosseira, acaba por expurgar.

Recoloca o objecto – considerado como uma entidade que existe além da sua objectualidade – no centro da relação perceptiva. Voltar a olhar para determinados objectos que nos são estranhos ou familiares, longínquos ou próximos, num contexto específico; considerar o poder mágico dos objectos, a energia que, para além da forma, corporizam e transportam no espaço e no tempo, é um dos reptoys do projecto. Os objectos são convocados, reunidos e dispostos como constelações de energia, campos magnéticos, campos de tensão movidos por atracção ou repulsa, que nos perturbam, emocionam ou interrogam com uma intensidade tanto mais forte quanto insondável.

(o autor escreve segundo a antiga ortografia)







A Composição do ar, Coleção permanente e outras obras (Núcleo AS MAGIAS - sala 3)  
Composition of Air, Permanent collection and other works (Nucleus THE SPELLS - room 3)

38



Carlos Relvas, Um homem tem duas sombras, Paisagens, (auto)retratos, objetos e animais  
A man has two shadows, Landscapes, (self)-portraits, objects and animals



**Ernesto de Sousa e a Arte Popular, Em torno da exposição "Barristas e Imaginários"**  
*Ernesto de Sousa and Popular Art Around the exhibition "Barristas e Imaginários"*



**A Composição do ar, Coleção permanente e outras obras (Oficina Arara: PRETO NO BRANCO- Hall)**  
*Composition of Air, Permanent collection and other works (Oficina Arara: BLACK ON WHITE-Hall)*

# ARMADILHAS E LAÇOS

40



**A Composição do ar, Coleção permanente e outras obras (Núcleo ARMADILHAS E LAÇOS - sala 2)**  
*Composition of Air Permanent collection and other works (Nucleus TRAPS AND SNARES - room 2)*

Talvez o artista seja um artífice do oculto, um testemunho privilegiado do ínfimo, do transitório, daquilo que não se fixa, que não se deixa captar, que não se vê à vista desarmada. Talvez o antropólogo Alfred Gell esteja certo quando avança que “cada obra de arte que funciona é uma armadilha ou um laço que impede a passagem, e que cada museu não é senão um lugar de captura instalado com “armadilhas-pensamento” que mantém por um tempo as suas vítimas em suspensão”.

Nesta sala convivem muitos e diferentes objectos, imagens e sons. São oriundos de diferentes lugares e culturas mas partilham não só essa qualidade de interpelação do entorno, de articulação com aquilo que nos rodeia, mas também uma infinita capacidade de activar o maravilhamento perante a misteriosa emergência dos acontecimentos.

Este conjunto de obras e de objectos opera no fundo uma circulação entre dispositivo e discurso, forma e função, técnica e poética, sendo difícil de distinguir o limite

entre territórios que se ecoam uns aos outros.

Onde começa o objecto de arte e onde acaba o instrumento de uso utilitário? Onde se diserne o gesto que separa?

É nesta relação de permanente fascínio, em tensão, onde reverbera a resistência à passagem do tempo e o eco infinito das formas que atravessam a história, que se estabelece frequentemente o discurso da arte.

Uma armadilha antecipa o acontecimento, é uma forma de previsão, um projecto. Estabelece uma relação invisível entre o caçador e a presa – ambos estão ligados por um gesto suspenso, por vir. Talvez possamos então perceber que a obra de arte, qual armadilha, funciona de maneira semelhante porque é activada em diferido, no momento em que a atenção do espectador fica presa pela presença do objecto. Por isso estamos perante obras que nos fixam ao espaço e que nos transportam no tempo, qual boomerangs, em constante movimento de vaivém entre presente, passado e futuro.

# HISTÓRIA NOCTURNA DA BOCA À MÃO E EM SENTIDO INVERSO



41

**A Composição do ar, Coleção permanente e outras obras (Núcleo HISTÓRIA NOCTURNA- DA BOCA À MÃO E EM SENTIDO INVERSO- sala 8)**  
*Composition of Air Permanent collection and other works (Nucleus NIGHT STORY- FROM HAND TO MOUTH AND VICE-VERSA- room 8)*

Os objectos contam as histórias que a História não registou. Constituem uma micro-história, fazem parte daquilo a que poderíamos chamar, evocando o historiador italiano Carlo Ginzburg, uma história nocturna.

Há uma ligação evidente entre fazer e dizer, entre a mão e a palavra. O fazer é o lugar do segredo e, não raras vezes, do sagrado. De crenças e de visões, que se vertem em formas e fórmas, em luz e sombra, positivo e negativo, aberto e fechado. “Estes bichos ferozes, ainda existirão, lá pelos montes?”, perguntava Rosa Ramalho com irónica ingenuidade, acerca das figuras que as mãos e a imaginação dela moldavam e faziam surgir.

A oralidade faz parte de uma história performativa, orgânica e dinâmica, secreta muitas vezes, uma forma de narração alternativa, porventura mais próxima da verdade e das nossas vidas, seguramente mais consciente da presença e da vivência da natureza, do meio ambiente e dos lugares, com que articula em permanência um diálogo mítico e ritualizado. So-

mos a partir do diverso, reconhecemo-nos perante o estranho.

Acreditar no poder mágico e propiciatório dos objectos equivale a acreditar no poder transformador das palavras - a mesma boca que procura o seio da mãe produz o som, ainda sem forma, do choro, constrói as primeiras palavras, formula as primeiras frases. Gera e ingere.

O cinema tem dado corpo, ou fantasmas, a esta história nocturna que se vai desenrolando nos intervalos da grande narrativa que é a História. Altera o tempo, inverte a ordem das coisas, acelera, fragmenta, condensa, faz morrer e ressuscitar num abrir e fechar de olhos. Também o museu, como um boomerang, faz viajar no tempo, faz regressar. Neste lugar a que chamamos museu, interessam-nos as histórias contadas pelos objectos, os ecos que se produzem entre eles, o vazio de palavras e, por vezes, de sentido, que geram. A dúvida do olhar pode induzir a necessidade da palavra. Tal é o singular lugar em que o espectador se encontra.

(o autor escreve segundo a antiga ortografia)

COLETIVO

RICARDO BASTOS  
AREIAS

COLLECTIVE

MARIA LUÍS  
NEIVA

# CAAA: novos desafios para o associa- -tivismo

**Ao contrário do que possa parecer,  
continua a ser importante a situação  
colaborativa e de confronto, para a  
evolução de certas práticas artísticas  
e sociais**

Contrary to what it may seem,  
collaborating and exchanging ideas are  
still important to the development of  
certain artistic and social practices





**Fotografia / Photography**  
CAA

**P. 42-43**  
**Montagem da exposição "Performance Architecture". Junho de 2012, Guimarães 2012-CEC**  
**Assembly of the exhibition "Performance Architecture", June 2012, Guimarães 2012- CEC**

**P. 46-47**  
**Montagem da exposição "Subtopia" de Paulo Catrica, Agosto de 2012, Guimarães 2012-CEC**  
**Assembly of the exhibition "Subtopia" from Paulo Catrica, August 2012, Guimarães 2012-CEC**

A palavra “associativismo” carrega hoje uma conotação negativa na opinião pública de que, ou se encontra estagnado no tempo, algures entre o regime do Estado Novo e após o 25 de Abril de 1974, quando era premente uma voz alternativa; ou de um grupo de jovens que se junta para matar tempo, entre cervejas e a organização de umas festas.

Podemos então começar por definir qual o contexto ou a que tipo de associativismo nos vamos referir neste artigo, para que se perceba que os desafios de certas comunidades, colectividades ou “colectivos” como lhes preferimos chamar, não se põem a outras, ou que as dificuldades de umas não são solucionáveis com as fórmulas das outras.

Logo à partida se põe a questão de como se pode, debaixo da mesma definição jurídica de Associação, tentar perceber quais os desafios impostos actualmente e preconizar soluções à Associação de Dadores de Sangue ou a uma Associação Académica de qualquer Universidade; ou que estratégia se deve adoptar para apelar à participação e comprometimento dos cidadãos numa Associação Mutualista de carácter social em comparação com uma Associação Cultural e Recreativa, ou com uma Associação de Municípios.

Sugerimos então que o resto desta consideração inclua apenas a categoria de Associações Culturais e Artísticas a cujas práticas estamos directamente ligados e para as quais nos sentimos capacitados para tecer considerações.

Como se podem então as áreas artísticas em associação posicionar num panorama cultural e artístico relegado para segundo plano nas prioridades de um país como Portugal?

O Associativismo tem inerente um factor de comunidade e um sentimento de pertença e de convivialidade, cuja origem deriva da palavra em Latim *convivium*, que por definição está associada a banquete, festim, jantar convívio e festa. A recorrência deste acto agre-

gador, que está presente em diversos momentos da história, mas mais especificamente no contexto em que estamos inseridos - na área da produção artística contemporânea -, teve mais relevância em grupos que se formaram nas décadas de 60 e 70, tanto internacionalmente como em Portugal.

Dessas situações surgem diferentes tipologias de intervenção que referimos, com o intuito de abrir o caminho para uma discussão acerca do papel que essas comunidades tiveram na afirmação de certos ideais, e como esses exemplos podem informar os dias de hoje e ajudar a solucionar certos desafios que surgem no seio do dito Associativismo. Destas manifestações colectivas resultaram ainda a criação de espaços de carácter social ou de produção artística que, apesar de diferirem entre si pelo carácter mais ou menos permanente, pela característica mais ou menos experimental, pela capacidade de se assumir como espaço expositivo mais ou menos comercial, ou pelo carácter mais ou menos festivo, sobreviveram até hoje continuando um papel relevante no papel da produção artística e apoio e divulgação desses artistas.

Sobre o carácter destas manifestações colectivas levanta-se também a questão recorrente sobre a capacidade do associativismo, como uma comunidade cada vez mais virtual na era das redes sociais, ser capaz de gerar a mesma empatia e solidariedade, ou mesmo ser relevante quer para um confronto de ideias, quer para a produção artística contemporânea. Mesmo a *mail-art* analógica, que teve grande relevância nos anos 60 dentro de certos movimentos internacionais, do qual o movimento *Fluxus* é um exemplo, e que teve um papel que poderá ser considerado similar à informação trocada numa rede social nos dias de hoje, estava baseada numa tipologia de manifestações colectivas e do “colectivo” que se encontrava fisicamente para esses eventos.

Ao contrário do que possa parecer, continua a ser importante a situação colaborativa e de confronto, para a evolução de certas práticas artísticas e sociais, tal como descreve Nicolas Bourriaud, crítico de arte, autor e director da Escola Nacional Superior de Belas Artes em Paris, França na sua publicação “Relational Aesthetics” (1998/Versão Inglesa 2002).

*(...)Uma vez elevado ao poder de uma regra absoluta da civilização, este sistema de encontros intensivos acabou por produzir práticas artísticas interligadas: uma forma de arte onde o substrato é formado por intersubjetividade, e que leva o estar-junto como tema central, o “encontro” entre observador e imagem, e a elaboração colectiva de significado.(...)*

A constante continua a ser uma necessidade de empatia para com um grupo ou situação aglutinadora, um conjunto de relações com capacidade para produzir novas abordagens nas práticas artísticas contemporâneas e a sua relação com o espaço físico em que estão inseridas. Um tipo de comunidade *site-specific* em que o local é mais um dos actores.

*(...)Estes interstícios trabalham como programas relacionais: economias mundiais onde há uma inversão nas relações entre trabalho e prazer (...), onde toda a gente teve a oportunidade de entrar em contacto com o resto das pessoas (...), onde as pessoas uma vez mais aprenderam o que a convivialidade e partilha querem dizer (...), onde as relações profissionais são tratadas como celebrações festivas (...), onde as pessoas estão em permanente contacto com a imagem do seu trabalho. (...)*

O CAAA Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura de Guimarães, Associação Cultural que dirigimos, é um colectivo que surgiu em 2010 com o objectivo de se posicionar no panorama artístico e cultural da cidade de Guimarães e que tem como objectivo

**A palavra  
“associativismo”  
carrega hoje  
uma conotação  
negativa na opinião  
pública de que,  
ou se encontra  
estagnado no  
tempo, algures  
entre o regime  
do Estado Novo e  
após o 25 de Abril  
de 1974, quando  
era premente uma  
voz alternativa; ou  
de um grupo de  
jovens que se junta  
para matar tempo,  
entre cervejas  
e a organização  
de umas festas**

a promoção das diversas artes num espaço físico de referência.

Em vez de tentarmos descrever o que é o CAAA e como se posiciona perante todos os desafios que se põem a uma estrutura como esta, vamos usar uma citação que servirá como exemplo para ilustrar como esses desafios são recorrentes em grupos associados colectivamente, estejam eles em 1979 em Nova Iorque, ou em 2015 em Guimarães.

O *Group Material* começou em 1979 no Lower East Side na cidade de Nova Iorque nos EUA, e este excerto foi retirado do texto escrito pelo mesmo colectivo “Caution! Alternative Space!” em 1982:

*(...)Group Material começou com doze jovens artistas que queriam desenvolver um grupo independente que pudesse organizar, expor e promover uma arte de mudança social. (...) Procuramos um espaço porque esse era o nosso sonho, encontrar um espaço que pudéssemos arrendar, controlar e operar da maneira que quiséssemos. Este desejo premente para uma sala nossa era estratégico em ambas as frentes, quer política como psicológica. Sabíamos que para o nosso projecto ser levado a sério pelo público em geral, tínhamos que nos parecer com uma galeria “real” organizada. Sem este espaço, o nosso trabalho provavelmente não seria considerado arte. E nas nossas cabeças, a galeria tornou-se um manto de protecção, uma segunda casa, um centro social onde o nosso trabalho politicamente provocativo estava protegido num ambiente de vizinhança amigável. (...) Exeriormente, o primeiro ano público do Group Material foi um sucesso encorajante. Mas internamente os problemas avançavam. A manutenção e operação da sala estava a tornar-se um peso para o colectivo. Mais e mais as nossas energias eram engolidas pelo espaço, o espaço, o espaço. Reparações, novas instalações, ficar na galeria, curadoria, ritmos histéricos, angariação de fundos e disputas pessoais retiravam o nosso já limitado tempo como*





*grupo criativo, que tínhamos que trabalhar nouros trabalhos a tempo inteiro durante o dia ou noite. As pessoas ficaram falidas, frustradas e muito cansadas. As pessoas desistiram. (...)*

É então importante perante as entidades competentes e o público em geral, fazer passar inequivocamente as seguintes mensagens:

1. Ser Voluntário, papel fundamental na definição do Associativismo, não é sinónimo de Amador com formação insuficiente, desempenhando o papel de um profissional, mas pelo contrário, é um profissional altamente qualificado, que por o ser e ter como objectivo a realização de acções e práticas artísticas, o decide fazer prescindindo de uma remuneração.

2. Um colectivo com uma tipologia Associativa, com produção artística e cultural, não é uma "Indústria Criativa".

3. As Associações sem fins lucrativos, tal como o nome indica, não tem como objectivo a obtenção de lucro, mas sim utilizar todo e quaisquer rendimentos para a promoção cultural. Logo é importante que exista uma prática de mecenato cultural, incutida no público em geral e nos representantes locais, para que estas estruturas, continuem o seu trabalho.

4. O papel destas associações é manifestamente importante nas comunidades em que estão inseridas e promovem tanto a integração social, e sentimento de pertença, como o trabalho de jovens artistas e operadores culturais, que de outra maneira não teriam acesso a certos públicos.

5. O papel destas Associações tem que ser também o de se elevarem, no sentido de pôr em prática uma série de protocolos e parcerias, tanto com estruturas Culturais Municipais, como Universidades ou Museus, de maneira a expor os seus associados a uma rede de elevado valor crítico, fomentando assim um maior apoio e sucesso nas actividades culturais desenvolvidas.

(os autores escrevem segundo a antiga ortografia)

# C I D A D E S C O C U L T A

## 8 tópicos para um manifesto (sub)urbano

*Se todas as cidades forem como um jogo de xadrez, no dia em que eu chegar a conhecer as suas regras posuirei finalmente o meu império (As Cidades Invisíveis, p.123)  
If each city is like a game of chess, the day when I have learned the rules,  
I shall finally possess my empire (Invisible Cities, p. 123)*

# 1

## AS CIDADES E OS SINAIS: ESTRUTURAS INVISÍVEIS

No livro *Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, nada é linear.

A sua lógica não é evidente ao primeiramente olhar, subtrai-se aos olhares se não a *aparenças de surpresa* (*Filia*, p. 94), o que só aumenta o fascínio que a sua leitura provoca, confrontada com novas hipóteses para a descodificação da sua estrutura: é possível (por exemplo) encontrar uma relação matemática ( $55 + 9 = 8 \times 8$ ) entre a organização deste livro e um tabuleiro de xadrez, matriz igualitária que, como a grelha de Hippodamus, se pode adequar a qualquer topografia.

Neste tabuleiro, há onze temas que se entrelam e entrecruzam em nove capítulos, seguindo uma regra de associação que estabelece relações de proximidade onde a cada leitura se multiplicam as alternativas de interpretação.

No inicio do livro, a ideia de *memória* alterna com a ideia de *desejo*, num diálogo abstrato sobre urbanidade; no final, as cidades *ocultas* misturam-se com as cidades *contínuas*, num discurso concreto aplicável às realidades urbanas de hoje; pelo meio sucedem-se as ligações possíveis entre as cinquenta e cinco cidades narradas. Interessa particularmente a este ensaio a ideia de renovação e complementariedade omnipresente nos capítulos referentes ao tema *ocultas*, mas sugerido em quase todas as cidades narradas no livro: os espaços urbanos renovam-se constantemente (*Olimda*), podendo dar lugar a espaços com características antagónicas (mas complementares), como a *cidad*-

*de infeliz que contém uma cidade feliz que nem sequer sabe que existe* (*Raissa*, p. 151).

# 2

## AS CIDADES E A MEMÓRIA: PATRIMÓNIO E CONTEMPORANEIDADE

Desde a revolução industrial que o fator mais constante da maioria dos espaços urbanos das sociedades ocidentais é o incremento da velocidade da mudança. São, por isso, cada vez mais raro e valorizados os locais onde parece que o tempo passa mais devagar. O seu sucesso acarreta, no entanto, o risco de estagnação.

Quando a valorização comercial de um espaço urbano leva a fenómenos de gentrificação, quando a obsessão pela preservação patrimonial conduz a uma cristalização no tempo, à preservação no interior de uma redoma (*Fedora*) que afasta toda a dinâmica urbana, quando a cidade vive em função da passagem efémera de vagas de turistas e das oportunidades comerciais que lhe estão associadas, quando a sua identidade, mesmo para quem a habita, já se confunde com as imagens publicadas em postais ou nos catálogos das agências de viagens, a cidade tende a transformar-se num museu titulado com idênticos processos de substituição do real pelo seu simulacro.

Guimarães não corre esse risco; ao longo da sua história secular, a cidade teve a sorte (ou o mérito) de atrair para a sua gestão e para o desenho (e redesenho) dos seus edifícios e espaços urbanos personalidades que percebem a importância da

preservação da sua herança patrimonial mas também, a cada momento, a importância da construção de marcas do presente, que serão o patrimônio do futuro. Na região em seu redor as questões que se colocam são muito distintas.

Embora este antigo território rural, de uso secular, seja detentor de uma história quase tão rica como a da cidade que rodeia, sofreu processos de transformação, nos últimos quarenta anos, que alteraram profundamente a sua imagem, as suas dinâmicas e os seus usos.

Esta rápida evolução criou uma realidade onde a identidade (rural) perdida não foi (ainda) substituída; há uma cidade *oculta* que está ainda em construção (*Tecela*), mas ainda é demasiado jovem para assumir uma forma clara.

# 3

## AS CIDADES E OS OLHOS: A FORMA E O LIMITE

A civilização ocidental tem uma tradição de mais de dois mil anos a pensar a cidade como forma; em *De Architectura Libri Decem*, Vitrúvio já aplicava à cidade os mesmos princípios que defendia para a arquitetura: *Venustas, Firmatas e Utilitas*. Atratadística de influência clássica retomou estes propósitos de beleza, estabilidade construtiva e utilidade na procura de um ideal de cidade expresso em forma, como resultado de um plano, partindo sempre de uma definição de limite e estrutura.

A planta de Sforzinda, de Antonio Averlino (1461-64), célebre exemplo de desenho urbano renascentista, pode ser lida como uma tentativa de geometrização da forma tradicional da cidade

medieval (com claras semelhanças com a plantade Milão), onde a sobreposição de dois quadrados cria uma estrela regular com oito pontas (que define a muralha) inscrita num círculo (o fosso) e atravessada por oito vias concéntricas que partem de uma praça central e perfuram a muralha nas suas oito portas, protegidas por oito torres.

Com a revolução industrial, o crescimento descontrolado de algumas cidades europeias desvia o foco de atenção do centro para a periferia; a questão do limite passa a colocar-se de forma distinta: a ideia de muralha já há muito que não faz sentido e a estrutura (radial, linear ou em grelha) define um limite abstrato, uma vez que aponta uma regra de expansão que pode sempre ser continuada para além do previsto no plano inicial.

Na tradicional dicotomia cidade-campo (onde a definição de cada um se pode fazer por oposição ao outro) intrinsecamente uma terceira realidade que baralha a definição de urbanidade enquanto forma: o subúrbio. Reagindo contra esta nova circunstância, o discurso disciplinar do século XX continuou a propor soluções alternativas de forma, estrutura e articulação funcional, aplicáveis às cidades e às suas áreas de expansão.

Mas, apesar da presença de uma estrutura mais ou menos reconhecível, as áreas suburbanas tendem a perder densidade à medida que se afastam do centro urbano que lhes deu origem e, pela ausência de um limite claro, tendem a diluir a sua forma na área (anteriormente) não urbanizada para onde se expandem.

A complexa interligação entre cidade, subúrbio e campo já não permite que se possa definir cidade apenas em termos de forma.

# 4

## AS CIDADES CONTÍNUAS: MURALHAS, PORTAS E CAMINHOS

Em Guimarães, a forma da cidade é facilmente reconhecível desde o século XIII, limitada pelo traçado da sua muralha que (mesmo depois da sua parcial demolição) diferenciava claramente um interior delimitado de um exterior de forma muito menos definida.

Mas, fora dos limites reconhecíveis da cidade, a expansão urbana começou ainda no período medieval, ao longo dos caminhos que se iniciavam nas portas da muralha, seguindo para as cidades mais próximas; para norte, pelas estradas para Póvoa de Lanhoso e Chaves, para no-

roeste, na direção de Braga, para sudeste (Amarante), para poente (Vila do Conde) e para sudoeste (Santo Tirso), onde se instalou o núcleo proto-industrial dos Belames.

Ao longo de cada um destes eixos vianascendo, lentamente, de forma linear e (aparentemente) desconexa, uma realidade (sub)urbana, sem forma reconhecível, uma *cidade oculta*.

Depois, no final do século XX, é o traçado da nova circular rodoviária, definido por Fernando Távora no Plano Geral de Urbanização, que estabelece os novos limites da cidade consolidada com uma fronteira clara. Se a sul e nascente a expansão urbana está naturalmente condicionada pela topografia (a Penha é uma barreira natural que complementa o traçado da via rápida), os novos limites a sudoeste, poente e a norte são claramente perceptíveis para quem circula numa muralha: de um lado está a cidade, do outro está o mundo rural.

A exceção acontece apenas nos nós, as novas portas por onde as antigas estradas que atravessavam a muralha podem continuar o seu traçado; por estas vias, e ao longo de dezenas de quilómetros, é o humor de quem a olha que dá à *cidade a sua forma* (Zemrude, p. 68). As *cidades ocultas* são agora *cidades contínuas*.

# 5

## AS CIDADES E O DESEJO: URBANIDADE E PERMUTAS

*Avanças durante horas e não é claro se já está na cidade ou ainda fora (Pentelei, p. 158).*

Pode parecer estranho chamar cidade aos territórios (aparentemente) suburbanos do vale do médio Ave.

Quanto partimos do pressuposto teórico de que as cidades são as coisas (as ruas, as praças, os edifícios, etc...) e que, portanto, devem ser entendidas, analisadas e classificadas pela sua forma (fazendo tradicionalmente tem sido feito pelos arquitetos), a (sub)urbanização continua que encontramos ao longo da N101, da N105 ou da N206 está distante da imagem mental que associamos à palavra.

Mas se entendermos que a cidade também são as pessoas, e que é sobre tudo na maneira como as pessoas integram com as coisas que, em cada caso concreto, está o carácter mais ou menos urbano de um território, podemos ter uma visão diferente.

Afinal, o que define urbanidade, para cada um de nós, está para além da forma ou do entendimento meramente administrativo da divisão do território. Tradicionalmente, chamamos cidade

CIDADE 1	CIDADE 2	CIDADE 3	CIDADE 4	CIDADE 5	CIDADE 6
As cidades e a memória	Diomira I	Isidora I	Zaira I	Zora I	Maurilia II
As cidades e o desejo	Doroteia I	Anastásia I	Despina I	Fedora II	Zobaida III
As cidades e os sinais	Tamara I	Zirma I	Zoé II	Hipócia III	Olívia IV
As cidades subtis	Iscaura I	Zenóbia II	Armilla III	Sofrónia IV	Octávia V
As cidades e as trocas	Eufémia II	Clóe III	Eutrópia IV	Eristila V	Esmeraldina VI
As cidades e os olhos	Valdrada III	Zemrude IV	Bauci V	Filia VI	Mortiana VII
As cidades e o nome	Aglaúra IV	Leandra V	Pirra VI	Clarice VII	Irene VIII
As cidades e os mortos	Melânia V	Adelma VI	Eusópia VII	Árgia VIII	Laudomia IX
As cidades e o céu	Eudóxia VI	Bersabela VII	Tecta VIII	Períncia IX	Andria IX
As cidades contínuas	Leónia VII	Trude VIII	Procópia IX	Cecília IX	Pentesileia IX
As cidades ocultas	Oinda VII	Raissa IX	Marozia IX	Teodora IX	Berenice IX

Tabela com organização em tabuleiro de xadrez de *As Cidades Invisíveis*; ordenando as cidades por tema e número (1 a 5), os sete capítulos intermédios (II a VIII) do livro surgem como diagonais. (Ana Carina Silva, 2013, p. 22)

Chessboard table for *Invisible Cities*; when we arrange the cities by theme and number (1 to 5), the seven intermediate chapters appear as diagonals (Ana Carina Silva, 2013, p. 22)

Fotografia / Photography  
Eduardo Fernandes

P.51.52  
Cidade de Guimaraes  
City of Guimaraes





(a nossa cidade) ao conjunto de lugares que dá resposta às necessidades práticas da nossa vida (abastecimento, consumo, emprego, segurança, mobilidade, habitação, desporto, educação, lazer, cultura) e, simultaneamente, nos permite uma identificação social, nos dá uma identidade. Mas esta identificação faz-se em rede, por um conjunto de ligações mais ou menos frágeis, que assinalam relações de parentesco, permuta, autoridade, representação (Ersilia, p.78); isto é ainda a cidade...

Mas esta identificação faz-se em rede, por um conjunto de ligações mais ou menos frágeis, que assinalam relações de parentesco, permuta, autoridade, representação (Ersilia, p.78); isto é ainda a cidade...

Pelo contrário, aqui se articulam, num sistema razoavelmente autónomo, não só uma persistente ligação à agricultura (no interior desta malha subsistem áreas consideráveis de terreno cultivado), mas também uma atividade industrial disseminada e uma representativa incidência de comércio e serviços.

Para grande parte destes cem mil habitantes, as interações do dia-a-dia são feitas neste território. Não será, então, esta a sua realidade urbana?

Poderemos considerar este território a sua cidade?

## 6

### AS CIDADES SUBTIS: AS REDES E OS NÓS

No caso de Guimarães, no conjunto das dez freguesias mais centrais (aqueelas a que será consensual atribuir carácter urbano) não moram mais de cinquenta mil pessoas, enquanto as restantes freguesias do concelho albergam mais do dobro. Estes cem mil habitantes estão distribuídos de forma dispersa e aparentemente caótica; no entanto, estando a evolução deste território, é possível perceber que essa aparente aleatoriedade é estruturada, em primeiro lugar, pelas vias principais de ligação entre as cidades (antigas estradas que hoje apresentam caráter de rua), depois pelas ligações entre os aglomerados de menor dimensão, finalmente, por uma teia que vai alastrando a partir destes eixos, através da urbanização de antigos caminhos rurais e do loteamento de antigas quintas (*Cecília*).

Mas esta estrutura não é composta apenas por habitação; esta região não é

o dormitório das cidades que a rodeiam. Pelo contrário, aqui se articulam, num sistema razoavelmente autónomo, não só uma persistente ligação à agricultura (no interior desta malha subsistem áreas consideráveis de terreno cultivado), mas também uma atividade industrial disseminada e uma representativa incidência de comércio e serviços.

Para grande parte destes cem mil habitantes, as interações do dia-a-dia são feitas neste território. Não será, então, esta a sua realidade urbana?

Poderemos considerar este território a sua cidade?

## 7

### AS CIDADES E O CÉU: TEMPO, ACELERAÇÃO E MUDANÇA

O aumento exponencial da velocidade de processos no mundo que nos rodeia tende a provocar sucessivas mudanças na nossa vida: mudamos de cidade ou de país para estudar, encontrar trabalho, mudar de emprego (ou porque o nosso emprego mudou de sítio); mudamos de casa porque casamos, temos filhos, divorciamo-nos, casamos outra vez, ou porque temos mais dinheiro, ou menos (já não conseguimos pagar o empréstimo) ou porque parece ser um bom negócio, ou só porque sim...

A nossa ligação ao território é efémera; não estabilizamos a relação com os sítios tempo suficiente para criar raízes, para estabelecer laços, para sentir uma identificação. Ao mesmo tempo, a partir de nossa casa podemos ligar-nos virtual-

mente a qualquer lado do mundo, de forma cada vez mais eficaz, o que também contribui para fragilizar a relação real ao sítio onde estamos.

Por outro lado, aquilo que preenche a nossa vivência urbana já não se localiza numa área delimitável. É um sistema de rede, em constante mutação, que articula diferentes pontos, mais ou menos próximos, de forma mais ou menos virtual. Da cidade que nos serve de referência identitária muitas vezes ficou só o nome (*Frene*, p.127), que ainda magnetiza os olhares e os pensamentos de quem já não tem razões para lá ir...

As cidades contínuas do vale do Ave também funcionam em rede; mas não é só uma rede física de estradas e caminhos, é também uma complexa rede de atividades humanas que respondem aos requisitos de um sistema urbano muito rico, quando encarado em conjunto com as cidades que articula e complementa. Encarado separadamente é incompleto, mas as cidades que o rodeiam também são.

## 8

### AS CIDADES E O NOME: AS PALAVRAS E AS COISAS

O que chamar então a este território? Disperso? Difuso? Transgénico? Cidade Emergente?

Aquilo que parece uma mera questão de semântica pode ser decisivo na definição de um modo de olhar. Se o significado não se adequa ao objeto designado,

nado, as palavras podem implicar ações que partem de um pressuposto equívoco. Será em função daquilo que chamamos a estas cidades ocultas que as políticas que as afetam serão pensadas, que a sua urbanidade será mais ou menos visível, que a vida dos seus habitantes será mais ou menos fácil.

#### BIBLIOGRAFIA:

- Ascher, François (1995) *Metropolis ou l'avenir des villes*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- BENEVOLO, Leonardo (1960) *Storia dell'architectura moderna*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli SpA.
- CALVINO, Italo (1972) *As Cidades Invísiveis*. Lisboa: Teorema, 1990.
- FERNANDES, Eduardo; SILVA, Ana Carina (2014) "From More to Cavino. The invisible cities of 20th Century planning", in *International Conference 20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties*. ESAP/DARQ/CEAA, 22-24 May, Porto, Portugal.
- FERNANDES, Eduardo; ORGE, Filipe (2011) *Guia de Arquitectura de Guimarães*. Lisboa: Argumentum.
- SILVA, Ana Carina (2013) *Para uma cartografia imaginária. Desfragmentação de "As Cidades Invísiveis"* de Italo Calvino. Tese de Mestrado Integrado da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, Guimarães.
- Teixeira, Carolina (2014) *A Cidade Emergente - reivindicação do DNA da N10*, tese de Mestrado Integrado da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, Guimarães.
- SOLÁ-MORALEJ, Ignasi (1998) "Património arquitectónico o parque temático", *Loggia: Arquitectura y restauración*, Nº 5, pp. 30-35.



# Music Cities: um novo idioma

**Não é um fenómeno novo, este de transformar as cidades pelas artes, mas ativá-lo implica ter uma visão a longo prazo e uma gestão dinâmica muito relacionada com os novos centros do conhecimento**

**To transform a city through the arts is not a novel phenomenon, but setting it in motion involves a long-term perspective and a dynamic management in close connection with the new centers of knowledge**

A construção de um tecido criativo numa cidade, para além de tempo, requer sobretudo um plano educativo (infraestrutural), uma prática e um veículo capaz de aportar diferentes níveis de experiência. A música é talvez a arte mais completa para esse fim.

Não é um fenómeno novo, este de transformar as cidades pelas artes, mas ativá-lo implica ter uma visão a longo prazo e uma gestão dinâmica muito relacionada com os novos centros de conhecimento que, como sabemos, se renovam em vertigem. O primeiro passo é fundamentalmente criar oferta cultural, propondo à população o contacto com (novas) linguagens que, intelectual e emocionalmente, ajudem a despertar os sentidos, a tolerar diferenças e a acompanhar a evolução do mundo para, a partir desse estado de maior clarividência, gerar uma coesão social que caminhe no sentido de acrescentar valor à vida das pessoas nessas cidades. Em bom rigor, um estado crítico mais apurado e contributivo.

Naturalmente, com a prática do consumo cultural e a exposição a novas ideias, surge a vontade de criar, de nos tornarmos protagonistas na nossa própria cidade, de devolver aquilo que dela absorvemos mas pela nossa própria lente e não apenas enquanto meros espectadores ou participantes informais.

É nesta tessitura de várias fibras que uma cidade promove o seu fortalecimento. Guimarães, após um longo investimento em frentes diversas, começa a mostrar a sua intenção de “criar” de forma regular.

A música tem sido desde sempre uma excelente mostra cultural das linguagens do mundo, das diferentes estéticas e das visões mais vanguardistas que possamos hoje encontrar no ecossiste-



MANTA





**Fotografia / Photography**  
Paulo Pacheco

**P. 54-55**  
*Clã, Westway Lab 2014*

**P. 56-57**  
*Manta 2012, Jardim do CCVF*  
*Manta 2012, CCVF's garden*

ma internacional. E assim a cidade se abriu, assumindo vontade de ser palco dessas manifestações. E se de alguma forma a cultura popular musical sempre aqui esteve presente, também a passagem de alguns dos mais entusiastas e fraturantes artistas da atualidade tem sido convocada de forma regular para os seus espaços de apresentação. De resto, Guimarães parece funcionar com base num interessante sistema de autorregulação de acontecimentos culturais, que não sendo de articulação perfeita, revela uma invulgar agenda de propostas, quer pela diversidade quer pela escala.

Por falar em escala... se por vezes este fenómeno de afirmação das cidades no âmbito da música é tentado através de uma certa massificação sazonal, na verdade podemos constatar como contraponto que Guimarães tem sabido integrar na sua programação regular ideias bem disruptivas - muitas das quais origem de novos movimentos musicais que antecipam tendências. Ideias essas que revelam a sensação de uma cidade que se quer cosmopolita, virada ao mundo e pronta a ser transformada para melhor, ao mesmo tempo que instiga os seus artistas a produzir um discurso musical capaz de comunicar o sentimento contemporâneo que envolve a cidade.

A impressionante lista de nomes de artistas que podem ser compilados para retratar a história musical que atravessou a cidade nos últimos 10 anos não deixa dúvidas quanto à germinação futura de projetos que marcarão o seu ADN, porque a passagem desta vibração contínua na forma de experiências que se manifestam vida fora ajuda a desenhar um imaginário que impulsionará a sua comunidade para um outro estado, uma outra procura sociocultural: a da criação.

Se 2012 mostrou o envolvimento da população num evento de ano inteiro, declarando uma predisposição para vivenciar a cidade pelo ângulo cultural, importa referir que este tipo de movimentos foi antecipado, muitos anos antes e na sua devida escala, pelo Guimarães Jazz, que convocou esta mesma cidade e seus habitantes para uma celebração alargada de uma linguagem musical por vezes considerada demasiado

complexa para esse propósito jubilatório. E porque aqui se percebe a força das ideias que antecipam realidades.

Observando o panorama dos chamados novos paradigmas culturais das cidades contemporâneas, Guimarães apresenta um conjunto de soluções e recursos que a poderá lançar para a consolidação de exemplo bem sucedido enquanto cidade europeia que gera mais valias no âmbito da música - as chamadas music cities. Seja pela formação (académica ou não), pelo reforço de equipamentos de criação (salas de ensaio) ou até pela conceção e implementação de modelos inovadores de eventos (Westway LAB) que formulam caminhos capazes de gerar oportunidades locais e internacionais para os seus artistas e habitantes.

Este tipo de atribuição identitária - music city - surge fundamentalmente em cidades pequenas onde o chamado movimento da música independente encontra condições para não se desvirtuar, estabelecendo uma causa-efeito com o território e sua comunidade artística. É sobretudo um processo de construção de valias que vai muito além da já referida massificação sazonal, onde as receitas e know how gerados durante esse processo de construção anunciam um possível lastro regular ao longo do ano.

Esta originalidade e diversidade presente na programação musical da cidade, com a regularidade com que ocorre, distingue Guimarães de muitas outras e projeta-a para novas ambições. Aproxima-a claramente do foco das manifestações culturais que contribuem para a qualidade de vida nos centros urbanos, tornando-a apetecível enquanto território residencial e por isso mesmo com competências para fixar uma população jovem criativa e de forte dinâmica social.

A importância de preparar o futuro, com a emergência das novas gerações e a necessidade de continuar a escrever uma história de relevo, aponta para a música independente e o surgimento de novos autores, como o mais fértil dos territórios criativos no âmbito da música nas cidades. E Guimarães tem progressivamente integrado essa nova realidade de forma substantiva, como facilmente se poderá comprovar pela

análise dos trajetos artísticos percorridos pelos músicos que têm visitado a cidade em tempos recentes e também pelos eventos que promove.

Através da música, Guimarães tem também a possibilidade de acrescentar novas perspetivas de vivência aos seus belíssimos espaços que, por serem habitados em fruição musical, lhes poderão conferir um valor não só patrimonial mas também intelectual e sentimental. A riqueza dessa conjugação (património + imaterial) reforça o sentimento de pertença e a coesão social, mas também o da fomentação da partilha e da troca de ideias. Um processo de inspiração tão útil para o objetivo maior que é, como já foi declarado, o da criação.

Não podemos dizer (ainda) que um movimento de música independente percorra a cidade de forma estruturada, mas os sinais são por demais evidentes que o investimento dos últimos anos contribuiu para uma nova sucessão de acontecimentos e para um aproximar de ideias mais maduras que dialogam legitimamente com a realidade europeia,

tal como ousamos defini-la. Adivinha-se por isso o aparecimento espontâneo, nos anos que temos pela frente, de um conjunto de projetos e iniciativas cuja matéria resulta desse corpo maior a que chamamos cidade. E caberá a todos nós, de forma ágil, articular e potenciar as imensas possibilidades de transformar Guimarães pela música.

Enquanto cidade europeia de cultura e uma das mais importantes a nível nacional, Guimarães depende de si para continuar a crescer e a produzir um saber próprio que a aproximará cada vez mais de exemplos recomendáveis, tais como as music cities acima referenciadas. Para tal, as ideias fortes transformadas em obra artística que a cidade vai propondo, pelos seus mais variados agentes culturais, necessitam provocar boa resposta por parte da população e serem igualmente testadas pela visão europeia, barómetro importante do crescimento nesta era digital e global. Por último, resgatando palavras de Victor Hugo, importa recordar que: a música é o verbo do futuro.

**Dead Combo, CCVF**



# O Burgo de Couros

Considerando um dos mais antigos núcleos tradicionais industriais do país, o "Burgo de Couros" é hoje uma zona que convoca a cidade e se abre à apropriação pela arte e cultura

Being considered as one of the oldest industrial and traditional centres of the country, the "Burgo de Couros" is today an area that summons the city, and it opens itself to appropriation by art and culture

Na continuidade do Centro Histórico de Guimarães, classificado como Património Cultural da Humanidade, pela UNESCO, em dezembro de 2001, está uma antiga zona industrial que foi alvo de uma proposta de classificação como Imóvel de Interesse Público, aprovada em julho de 1977, pela então Direção-Geral do Património Cultural. Esta foi a primeira iniciativa de classificação em torno da arqueologia industrial em Portugal. Este medieval “Burgo de Couros” é uma referência nacional, considerado um dos mais antigos núcleos tradicionais de uma indústria já sem expressão no concelho de Guimarães, a indústria dos curtumes. É este Burgo medieval que o Município de Guimarães pretende ver classificado como património mundial.

Na atualidade, passeando no centro histórico de Guimarães, podemos observar que todas as pessoas com quem nos cruzamos estão calçadas. Sapatos, sapatilhas, botas, sandálias.... Todos andamos calçados. Sendo que um dos materiais mais comuns no fabrico de calçado é o couro. Mesmo num passado não muito distante, em que eram habituais as chancas e soletas com base de madeira, eram tiras de couro que as prendiam aos pés. O couro é uma das matérias primas mais antigas trabalhadas pelo homem. Ainda hoje tem um lugar de destaque no nosso quotidiano. Quem não tocou em couro, hoje?

A atividade da curtimenta das peles foi uma das mais importantes no tecido produtivo vimaranense. Desde tempos medievais que várias oficinas, e depois empresas, surgiram neste local, formando um *cluster* delimitado, numa zona baixa junto à cidade, ao longo de uma linha de água que servia de abastecimento e que ficou conhecida, até aos dias de hoje, como a “Ribeira de Couros”. A tradição desta indústria remonta à idade média, sendo de meados do séc. XII uma das primeiras referências conhecidas da ribeira de couros e dos seus

artífices. Em Guimarães, as novas tecnologias e modos de produção não se impuseram, mantendo-se uma produção baseada nas técnicas tradicionais e no trabalho manual. Esta atividade desenvolveu-se, neste local, com mais ou menos sucesso até meados do séc. XX, altura em que entrou num processo irreversível de declínio, tendo já desaparecido por completo deste local.

Desde tempo antigos que as peças de couro, retiradas dos mais diversos animais, eram transformadas neste local. Os processos de trabalho de transformação do couro eram um trabalho pesado e lento, além de insalubre e mal cheiroso. As peles estavam em contacto permanente com a água, contida em tanques de granito que se encontram espalhados por toda a área do “Burgo”.

Aos trabalhadores, aos curtidores e surradores era exigida muita competência física e conhecimentos para avaliação das temperaturas das águas e das condições climatéricas favoráveis à atividade. A curtimenta das peles, mergulhadas em água, os tratamentos com casca de carvalho e até fezes de animais tornaram certamente este local na zona mais insalubre de Guimarães. Esta experiência e saber eram passados de geração em geração. Os curtidores tinham o trabalho de eliminar os pelos e as gorduras, preparando as peles para serem “curtidas” nos tanques. Aos surradores cabiam os processos de acabamento, anteriores à fase de secagem das peles.

Para além dos numerosos tanques em granito, ao nível do solo, podemos encontrar nesta zona inúmeros espaços de secagem das peles e barracões de madeira, construídos nos pisos superiores das oficinas, e que permitiam a passagem do ar: os típicos secadouros onde se penduravam as peles para secar. As portadas largas do piso térreo são frequentemente indicador da existência de uma oficina ou armazém ligados à indústria dos curtumes.

Às ruas e vielas, que se cruzam com o ribeiro, sucedem-se pequenos largos onde se identificam as antigas oficinas e fábricas, misturadas com as casas dos trabalhadores. Uma das entradas mais evidentes para quem se desloca do Centro Histórico de Guimarães é o Largo do Trovador. Na parede alta a norte deste largo, virada a sul, era frequente estenderem-se as peles e fazer-se o enxugo numa pequena fonte que existia no local.

Referência ainda à Rua de Couros, que funciona como eixo central desta zona. Está no centro desta tradicional atividade de curtir e surrar as peles. Para esta rua confluem outras que fazem as diferentes ligações entre o rio e a cidade. O nome vem da idade média, coincidindo com o desenvolvimento desta atividade no local.

Esta área, hoje integrada no núcleo urbano de Guimarães, apresenta muitos vestígios e memórias desta indústria. Aqui foram replicados os modelos de intervenção de reabilitação urbana aplicados no centro histórico de Guimarães, estando integrada na sua zona tampão de proteção. A algumas das antigas fábricas e casas foram dadas novas funções, mantendo-se no entanto as características arquitetónicas que permitem manter a memória de uma indústria que marcou profundamente esta zona da cidade.

Esta área da cidade de Guimarães tem neste momento um grupo de trabalho que pretende promover o reconhecimento do “Burgo de Couros” a Património Mundial. Desta forma, alargar-se-á a área já classificada do centro histórico, reconhecendo as características únicas e singulares do local, operando a sua reabilitação física e social, prática que tem sido desenvolvida e orientada pelo município nos últimos anos.

É este o desafio. Explorar o “Burgo de Couros” na sua próxima visita a Guimarães.



Zona de Couros / Leather District  
Associação Muralha

62



Antiga fábrica da Ramada/Ramada, old leather factory  
João Peixoto



Terreiro S. Sebastião (1988) atual Largo do Trovador / "S. Sebastião" yard, today Trovador Square  
Associação Muralha



Largo do Trovador / Trovador Square  
José Caldeira



Operários da indústria dos cortumes (1876) / Tannery workers (1876)  
Associação Muralha





Tanques no Largo do Cidade / Tannerie tanks at "Cidade" Square  
José Caldeira





**Curtideiras / Leather workers**  
Associação Muralha



**Rua de Couro / Couros street**  
Sara Kozlovic



**Curtideiras / Leather workers**  
Associação Muralha



**Largo do Cidade / "Cidade" Square**  
José Caldeira

Fotografia / Photography  
Paulo Pacheco

P. 70-71, 73, 74-75, 76

A produção do linho em Guimarães  
no desfilar da história  
The linen production in Guimarães  
throughout the centuries





# Linal da Corre- doura

O Linhal da Corredoura ainda consegue reavivar, na comunidade que habita Guimarães, uma memória do contexto profissional de grande parte dessa população que, aliás, esteve na base do principal motor da economia atual da região do Vale do Ave: as atividades ligadas à produção têxtil

The flax field of Corredoura it's still able to revitalize on most of Guimarães' community, a memory of professional context from most of the population that, in fact, was on the basis of the principal economy's motor of todays' economy at Vale do Ave region: the textile activity

## **Quando falamos de património imaterial, falamos de um vastíssimo leque de processos do indivíduo e do social, dentro de um determinado contexto em constante mudança**

São Torcato é uma vila do concelho de Guimarães com fortes tradições rurais, cujas memórias de certas práticas, nomeadamente agrícolas e artesanais, são, hoje em dia, recriadas através das iniciativas de dois grupos de folclore, fundados em 1956: o *Grupo Folclórico da Corredoura* e o *Grupo Folclórico de S. Torcato*, criado por cisão do primeiro. Após a Revolução de Abril de 1974, e com o movimento de refundação do folclore, surgiram várias iniciativas de recriação das festas do campo. O *Grupo Folclórico da Corredoura* fez a sua primeira Festa do Linho em 1980, e repe-te-a, anualmente, desde então. Uma pequena parcela de terra é semeada no mês de Abril de cada ano, e nela cresce o linho que é depois arrancado da terra, na última tarde do mês de Junho, altura em que tem lugar o lado mais recreativo de todo o processo. Com o intuito de lembrar os antigos encontros em torno das grandes colheitas, neste particular a do linho, o grupo demonstra as suas fases principais, desde o arrancar da planta da terra até à formação do fio; tarefas que se vão desenrolando acompanhadas pelos cantares ou pelo som característico da concertina, não faltando, no final, uma grande merenda comunitária.

O ciclo do linho realiza-se na forma de várias etapas, que vão desde a sementeira ao acompanhamento do crescimento da planta, passando pelo seu tratamento após arrancada da terra e materializando-se o fio através de vários e complexos métodos de apuramento da parte fibrosa da planta. Porque uma tarde não chegaria para se demonstrar todas as fases do ciclo do linho, no dia do *Linhal da Corredoura* realizam-se apenas a «arranada» e a curtimenta. A maçagem com o engenho é feita com o linho que foi cultivado, colhido e preparado no ano

anterior, demonstrando-se também, nesse dia, a espadelada e a fiação. O fio obtém-se depois de muito trabalho, durante os meses de Inverno, na arte de fiar com a roca e o fuso, pelas mulheres mais velhas desta comunidade. Os panos já tecidos são usados para fabricar o vestuário tradicional do *Grupo Folclórico da Corredoura* e para vender na *Feira da Terra*, mercado anual de artesanato e outros produtos da região.

A preparação da festa de Junho envolve a maioria dos elementos do grupo, mas a efectiva concretização do ciclo do linho está dependente do empenho de cerca de meia dúzia de pessoas de uma faixa etária mais avançada, e que, na sua maioria, só estão envolvidas nesta actividade da associação.

O saber-fazer ligado ao ciclo do linho, no concelho de Guimarães, manteve-se na memória das pessoas que trabalharam na produção do linho antes da extinção do seu cultivo. As técnicas de manufatura mantêm-se ainda activas porque essas memórias têm espaço para se exprimirem pela via do folclore. São revividas pelos protagonistas em cada *Linhal da Corredoura* e servem de veículo para activar lembranças comuns à maioria das pessoas que assiste a esta performance. Propicia, a alguns, um vislumbre dos seus tempos de juventude e acaba por ser um memorial da actividade do linho em Guimarães. Interessante é perceber que ainda há alguns jovens do *Grupo da Corredoura* que, apesar de não terem experienciado as mesmas vivências, valorizam o trabalho associado ao ciclo do linho e têm a intenção de o «manter vivo», uma vez que, para todos, esta é «uma tradição» que não querem perder.

Nestes últimos anos, foram feitos esforços, por várias entidades locais, com o intuito de retardar a extinção da

actividade da produção do linho artesanal em Guimarães<sup>4</sup>. Todavia, quando falamos de património imaterial, falamos de um vastíssimo leque de processos do indivíduo e do social, dentro de um determinado contexto em constante mudança. Um percurso que tem tanto de irreversível como de inesperável, onde ninguém define o futuro a não ser quem o vive.

### **A produção de linho no desfiar da história**

A indústria linheira constituía, desde a fundação do burgo de Vimaranes, uma actividade económica de considerável destaque, facto comprovado pelas *Inquirições Régias* de 1220, onde se observa que as contribuições foreiras integravam uma quantidade elevada de linho nas suas diversas formas: «*linho em semente (linaza); em fêvera, em afusais; em pano de bragal (bracale); em lenço (lenzo)*» (Carvalho, 1941: 14). O linho produzido em Guimarães era considerado de alta qualidade e, em vários registos documentais, a opinião é unânime ao afirmar que «*da bondade e cópia do linho desta província e de sua extrema delicadeza, e brancura, em telas e em fio se manifesta a todos a abundância nos contornos da Vila de Guimarães*» (Carvalho, 1941: 12). O negócio foi aumentando ao longo dos séculos, estendendo-se que, em 1512, terão saído de Guimarães *cem mil varas* de linho e estopa. O circuito comercial do produto era complexo e envolvia um conjunto vasto de intermediários: o *mercador linheiro*, que comprava a matéria-prima, contratava a manufatura e vendia o produto no seu estabelecimento comercial; a *adela*, que comprava o linho produzido nas casas particulares; o *atravessador*, que detinha a mesma função da *adela* mas que circulava num









raio de distância mais alargado, indo às aldeias recolher o produto acabado; e, finalmente, surgia o *tratante*, que vinha de longe em busca dos *linhos curados* e *linhas torcidas* para negociar fora de Guimarães (Carvalho, 1941: 39). Podemos daqui depreender que a fiação e tecelagem do linho constituiam uma parcela significativa na economia local, com a produção distribuída pelas casas e pequenas oficinas familiares, dinâmica que se manteve até ao século XIX. A representação enviada à *Junta do Comércio* e, mais tarde, às Cortes de 1822, «*sublinhava a importância económica da linha obtida por fiação em quase todas as casas da comarca por muitas mil pessoas, e as fábricas de panos de linho e estopas, sustentadas por teares dispersos pelas casas dos lavradores, outros em porção unida na dos fabricantes*» (Alves, 2002: 295).

A partir da segunda metade do século XIX, as indústrias têxteis que foram sendo implantadas no curso do Ave vieram trazer o progresso tão aclamado pelas elites nacionais. Era imperativo aproximarmo-nos, o mais rapidamente possível, de uma Europa já verdadeiramente industrializada, cuja Revolução se tinha iniciado há mais de cem anos. Em Guimarães estava, em finais de oitocentos, fixado um sistema de produção ao domicílio, que fazia parte de um circuito mais abrangente e que movimentava um considerável número de intermediários. O mercado foi alargando e, a certa altura, já não era suficiente a produção local, desenvolvida ainda em moldes artesanais.

Nos inícios do século XX, a produção do linho entrava em declínio acentuado, pois revelava-se insuficiente para alimentar a exigência de grandes quantidades de matéria-prima para sustentar o avanço da indústria. Foi sendo substituída, paulatinamente, pela utilização do algodão em rama, importado de Inglaterra. Em Guimarães, a tecelagem de artigos 100% linho e mistos manteve-se até aos dias de hoje. No entanto, o algodão, por ser produzido a mais baixo custo, ganhou rapidamente uma posição favorável no mercado, passando a ser usado, de forma generalizada, em todo o vestuário e

roupa doméstica. Nas primeiras décadas do século XX, intensificou-se a importação do fio de linho que mantinha em funcionamento várias indústrias fabris da região. A produção de linho nacional foi incentivada por diversas campanhas durante o Estado Novo. Todavia, as técnicas tradicionais de cultivo e tratamento do linho revelaram-se incapazes de competir com a produção estrangeira, já completamente automatizada, e com os recursos técnicos e mecânicos necessários à grande fiação. A produção industrial de linho extinguiu-se definitivamente, no norte de Portugal, com o encerramento da Central de Maceração da Trofa, em 1979. Mas o fim da actividade de transformação do linho não ditou o declínio da actividade têxtil em Portugal, além de que esta matéria-prima, já há muito havia sido substituída pelo algodão e pela introdução das fibras sintéticas, pois o mercado começara a despoletar, a um ritmo avassalador, para o consumo de novos produtos. Foram outros factores, nomeadamente a emergência de outros mercados produtores, nos anos 80 e 90, que forçaram esta tendência. Actualmente, em Guimarães, existem empresas têxteis bem lançadas no mercado, lutando por uma posição de notoriedade e conseguindo-o. Leva-nos isto a afirmar que o conjunto de operações, executado durante séculos, e legado de múltiplas gerações de artífices, que vão desde a produção e transformação da fibra do linho até à sua aplicação na confecção de tecido, foi o gerador do conhecimento necessário para a expansão da indústria têxtil em Guimarães, que se mantém como uma das principais actividades económicas da região.

(a autora escreve segundo a antiga ortografia)

#### NOTAS

1. O projecto *Flor na Pele*, co-produzido pel'A Oficina e pela Fundação Calouste Gulbenkian, entre 2013 e 2014, foi pensado para incrementar acções de criação e de mediação que reflectissem sobre o património imaterial associado ao ciclo do linho, desenvolvido do ponto de vista artístico e científico, envolvendo a comunidade local num processo

de auto-reconhecimento e valorização, que religasse património, contemporaneidade e futuro. O projecto permitiu impulsionar o trabalho de três artistas, a concretização de um curso de formação tecnológica (promovido por um dos parceiros estratégicos do projecto, a ADCL – Associação para o Desenvolvimento das Comunidades Locais), e incentivou o envolvimento de estabelecimentos de ensino básico e superior. O processo artístico desenvolvido funcionou como meio de mediação e troca de memórias e experiências entre a comunidade e os artistas, sendo este trabalho visível na exposição desenvolvida e amplamente reforçado pelo programa educativo associado.

#### BIBLIOGRAFIA

Alves, Jorge Fernandes, «O Trabalho do Linho», in *Património e Indústria do Vale: um Passado com Futuro*, V. N. de Famalicão, ADRAVE, 2002.

Alves, Jorge Fernandes, *Fiar e Tecer. Uma perspectiva histórica da indústria têxtil a partir do Vale do Ave*, V. N. de Famalicão, Câmara Municipal de Famalicão, 1999.

Alves, Jorge Fernandes, «A Indústria Têxtil do Norte de Portugal até à Década de 1920 – Representações Empresariais», in *A Indústria Têxtil no Vale do Ave. História, Desafios e Perspectivas*, Santo Tirso, Câmara Municipal de Santo Tirso, 1998.

Carvalho, A. L., *Os Mesteres de Guimarães*, Vol. II, Edição de Autor, 1941.

Cordeiro, José Manuel Lopes, *A indústria do Linho na Bacia do Ave. A Empresa Fabril do Norte e a Central de Maceração da Trofa (1943-1979)*, Vila Nova de Famalicão, Câmara Municipal de V. N. de Famalicão, 2008.

Oliveira, Ernesto Veiga de, Galhano, Fernando, Pereira, Benjamim, *Tecnologia Tradicional Portuguesa. O Linho.*, Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia, 1978.

Pereira, Benjamim, *Têxteis. Tecnologia e Simbolismo*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical / Museu de Etnologia, 1985.

Silva, Augusto Santos, *Tempos Cruzados: um estudo interpretativo da cultura popular*, S/L, Edições Afrontamento, 1994.

# Orquestra de Guimarães: uma história em construção

Integrar e potenciar talentos, proporcionando-lhes experiências de trabalho profissional e favorecendo o seu desenvolvimento artístico, é o primeiro propósito da Orquestra de Guimarães

To integrate and potentiate talents, to provide them professional working experiences and to enhance their artistic development is the first purpose of the Orchestra of Guimarães







**Fotografia / Photography**  
Paulo Pacheco

P. 79, 80-81, 84-85

**Messias (G.F. Haendel), Orquestra de Guimarães e Coro da Academia de Música Valentim Moreira de Sá**

## **Dois episódios, o mesmo protagonista**

A primeira parte do concerto terminaria. O pianista cumprimenta o maestro, saúda a orquestra, agradece os aplausos e sai de cena. A ovacão continua, agora com o público levantado. O pianista regressa, recebe e agradece as flores, curva-se uma e outra vez perante a plateia. Volta a sair do palco. Mas tem que regressar. Senta-se ao piano e com aquele ar grave e circunspecto que lhe é notório, arranca com uma reinterpretação muito pessoal do Hino de Guimarães, tão fulgurante quanto atrevida, tão arriscada quanto sublime, tão reconhecível quanto contemporânea. Já não é só a admiração, agora é a emoção que toma conta do público que esgota os 800 lugares do auditório.

Dias depois, a mesma orquestra, o mesmo pianista radicado em Moscovo e ainda com o biorritmo no fuso de lá. Já no concerto anterior se queixara da hora tardia a que os concertos teimam em começar em Portugal. Terminara a sua atuação e assistia, já um pouco cansado, à segunda parte do concerto. Há crianças na sala e pais que tentam acalmar-lhes o entusiasmo irrequieto que as leva a um quase perpétuo movimento, inimigo do ambiente mais apropriado à função – solene e silencioso. Sentado na última fila, sofre com o constante ranger da porta poucos metros atrás de si. À “enésima” vez, explode! Consegue a custo e por respeito aos músicos em palco conter os estilhaços, mas levanta-se de um impulso só e fita a recém-entrada com olhar fulminante e expressão exasperada. A porta sossega. Mas voltará a ranger, ainda que mais espaçadamente.

Estes dois episódios aconteceram durante a primeira residência da Orquestra de Guimarães e, como está bom de ver, foram protagonizados pelo Pedro Emanuel Pereira. A eles voltaremos, mais daqui a pouco.

## **Ao que vem a Orquestra de Guimarães?**

Que Guimarães é amiga das artes, toda a gente sabe. O pujante e multifacetado movimento associativo que resistiu à ditadura difundindo e discutindo literatura, música, cinema ou pintura criou nas pessoas o hábito de conviver com a cultura em todas as suas formas e de se deixarem de bom grado inquietar, enlevar ou encantar com a criação artística.

Veio a democracia e a aposta na cultura recrudesceu, agora suportada também na ação e financiamento públicos. Investiu-se continuadamente na difusão das artes, construíram-se equipamentos, reabilitou-se o património, recuperaram-se velhas tradições, inventaram-se novas, até todos interiorizarmos que a cultura não é apanágio mas essência.

Uma das consequências é a constante criação e consolidação de públicos para as artes, os locais e os forasteiros que se habituaram a demandar Guimarães na busca de novos limites. Na área da música erudita, não há orquestra com presença regular em Guimarães que não conquiste rapidamente um público fiel e numeroso, apaixonado e informado, generoso mas exigente. É assim com a Orquestra do Norte, foi assim com a Fundação Orquestra Estúdio.

Outra consequência é a existência de uma fortíssima tradição na formação de músicos que vêm a integrar formações existentes, locais ou não, dando sequência à formação recebida para iniciar carreiras que lhes permitam continuar a crescer enquanto artistas e a afirmar e desenvolver vocações.

Integrar e potenciar estes talentos, proporcionando-lhes experiências de trabalho profissional e favorecendo o seu desenvolvimento artístico, é o primeiro propósito da Orquestra de Guimarães. Fazê-lo com ambição de atingir a excelência, o “modo” em que todos trabalham de cada vez que a orquestra se junta em residência.

Apoiando-se nos fortes laços criados entre a comunidade e as artes performativas, a Orquestra sobe degraus de cada vez que ensaia e atua, sabendo que, do outro lado, no público, a expectativa e exigência também tendem a crescer.

Os objetivos, esses, estão bem definidos:

- Promover a prática orquestral de excelência com objetivos artísticos e programáticos bem delineados;

- Proporcionar o contacto com a prática musical orquestral sinfónica aos jovens com qualidade artística, baseado em fortes princípios afetivos e pedagógicos que permitam o desenvolvimento artístico e interpretativo dos seus intervenientes;

- Desenvolver a partilha de conhecimentos, amizade e respeito mútuo entre artistas da região;

- Criar e fidelizar públicos escolhendo criteriosamente o repertório a interpretar.

## **Sustentabilidade, estabilidade, flexibilidade**

Pensem num qualquer número de um a mais infinito e coloquem-lhe seis zeros à frente. Do mínimo ao máximo, acabaram de encontrar o orçamento anual para uma formação orquestral clássica estruturada, permanente.

A Orquestra de Guimarães funciona por residências dada a incapacidade do Município para, por si só, suportar financeiramente uma tal estrutura. Não tem sede, não tem funcionários, não consome serviços nem tem investimentos para amortizar. Os recursos mobilizáveis são integralmente despendidos no que é considerado essencial para que uma orquestra toque: a aquisição de partituras, os cachets dos músicos e maestro, o aluguer e transporte de instrumentos, a promoção e publicidade dos concertos...

Esta foi a decisão fundadora que viabiliza o projeto e permite a sua consolidação e afirmação: é um projeto sustentável que crescerá à medida que os

seus resultados forem atingidos, que a sua notoriedade atraia investidores e mecenas e que a sua credibilidade e percurso a tornem merecedora de apoios mais substanciais e permanentes.

Mas não é por funcionar por residências que a Orquestra perde um outro valor essencial: o da estabilidade indispensável à construção de uma identidade e de um discurso musical reconhecível.

Constituída na sua base por cerca de 40 músicos profissionais, quase todos jovens em início de carreira, temperados por alguns menos jovens que lhe acrescentam tarimba e segurança, a Orquestra há de crescer embalada por músicos que crescem com ela e que a acarinham como sendo sua. Sim, porque a Orquestra é, antes de mais, deles, dos músicos e do seu maestro.

A terceira pedra angular da Orquestra de Guimarães é a flexibilidade. A partir daquele núcleo central de 40 músicos, a Orquestra dispõe-se a integrar outros elementos, outras disciplinas, superando-se de cada vez que se apresenta, interpretando repertórios diversos e interpelando o público com projetos que assegurem sempre uma evolução relativamente à residência precedente.

Assim se justifica que, após um concerto de repertório clássico exclusivamente orquestral, a escolha do programa para a segunda residência tenha recaído no Messias de Haendel em versão encenada.

Coralistas de Guimarães, também eles talentos a desenvolver e dotados de paixão pela música, capacidade de sacrifício e desejo de superação ímpares, cantores, encenador, cenógrafo. O Messias surpreendeu, o público rendeu-se. Suba-se a fasquia! Da próxima há de ser ainda mais recompensador porque mais difícil e exigente.

Abordar outras disciplinas, cruzar percursos e influências, agregar outros talentos emergentes ou consagrados está no *adn* da Orquestra de Guimarães. E Guimarães é terreno fértil para uma tal empresa: temos criadores, temos en-

tusiastas, temos ideias, temos espaços, temos vocação e tradição. Envolver, desafiar e superar são verbos que se conjugam frequentemente nas reuniões em que se programam as residências e se sonha o futuro.

## **Finalmente...**

Regresso àqueles episódios que comecei por reviver. Regresso ao pianista que, com o seu improviso, conseguiu, logo na primeira atuação da Orquestra, ultrapassar qualquer reserva mental que ainda subsistisse para atingir o público diretamente no coração. Que, na sua primeira apresentação, a Orquestra tenha conseguido atingir uma tão completa comunhão com o seu público é o mais auspicioso indício de que a relação da Orquestra com Guimarães pode crescer assente em sólidas bases artísticas, mestria técnica e uma relação indelével e cúmplice com o lugar e as suas gentes. Uma relação de afeto e de familiaridade, sublinhada por um momento irrepetível, porque só em Guimarães poderia ter acontecido.

E regresso, por último, ao pianista agastado com o comportamento das crianças distraídas em ser crianças para ilustrar a enorme importância que a Orquestra de Guimarães poderá ter para continuar a criar e formar públicos, abrindo espaço e oportunidade para criar hábitos de consumo e fruição culturais e para desafiar talentos e vocações onde quer que se encontrem, tendo bem firme a convicção de que o muito que há ainda por fazer, e sempre haverá, para levar a cultura a todos e a todos trazer para a cultura, só poderá ser atingido com muita paixão e arte, mas sé-lo-á mais facilmente se lhe juntarmos envolvimento, continuidade, compromisso e uma forte ligação afetiva às pessoas.

Concerto terminado, a história acaba com o sorriso aberto do Pedro no meio do sorriso aberto de todos. Valeu a pena.





**As  
paragens  
onde  
o tempo  
habita**

No âmbito da iniciativa “Sons e Tons” promovida pela Câmara Municipal de Guimarães, a Escola Superior Artística do Porto-Guimarães foi desafiada a desenvolver um projeto de intervenção em abrigos de paragens de autocarro.

Tratava-se de atribuir a esses abrigos quase invisíveis e de uso temporário por utentes mais ou menos impacientes e distraídos, uma visibilidade que lhes conferisse a qualidade de um lugar já não apenas de passagem mas também de acolhimento: uma espécie de pequenos palcos sinalizando no espaço público a possibilidade de acontecerem eventos. Tais eventos, constituídos por intervenções musicais e de dança e por sketches teatrais de mímica e clowning, ocorrendo sem prévio anúncio, viriam, por seu turno, realçar a surpresa dessa transfiguração dos espaços.

Tratando-se de uma escola de artes e design cujo projeto formativo tem como eixo central o desenho e abrange a animação digital, o design multimédia, a banda desenhada e a ilustração, foi justamente este último domínio de estudos a ser escolhido pela organização para concretizar o projeto.

Restava portanto a seleção dos artistas. Tarefa sempre ingrata mas ainda mais dificultada pelo amplo leque de escolhas possíveis, fruto de 6 edições do Mestrado em Ilustração e de 8 anos de funcionamento da Licenciatura em Artes/BD/Ilustração.

Pretendia-se reunir um conjunto de ilustradores que, para além da qualidade do seu trabalho, garantisse uma diversidade de abordagens gráficas e estéticas reveladora da enorme riqueza temática e expressiva do território fértil que é a ilustração contemporânea. Propósito desde logo favorecido pela inexistência de qualquer restrição temática para a criação das obras, decisão de realçar tanto mais se atendermos ao período natalício em que decorreu a iniciativa, tema que naturalmente poderia normalizar todas as intervenções. Considerando estes pressupostos e o propósito de animar o espaço público da cidade, apenas solicitamos aos artistas que atendessem aos objectivos do projeto e exercessem plenamente a sua liberdade criativa. Pensamos que os resultados obtidos corresponderam inteiramente ao desígnio inicial e não apenas confirmaram as potencialidades expressivas e comunicacionais da ilustração, mas também a sua adequabilidade na interação com estruturas e espaços públicos. Consideremos agora as obras e os artistas para sinalizar em breves palavras algumas das suas características distintivas. Para concluir, importa realçar a relevância de projetos desta natureza para a vida da cidade e o pleno comprometimento da ESAP Guimarães em contribuir para a sua continuidade.

# Sérgio Marques



88

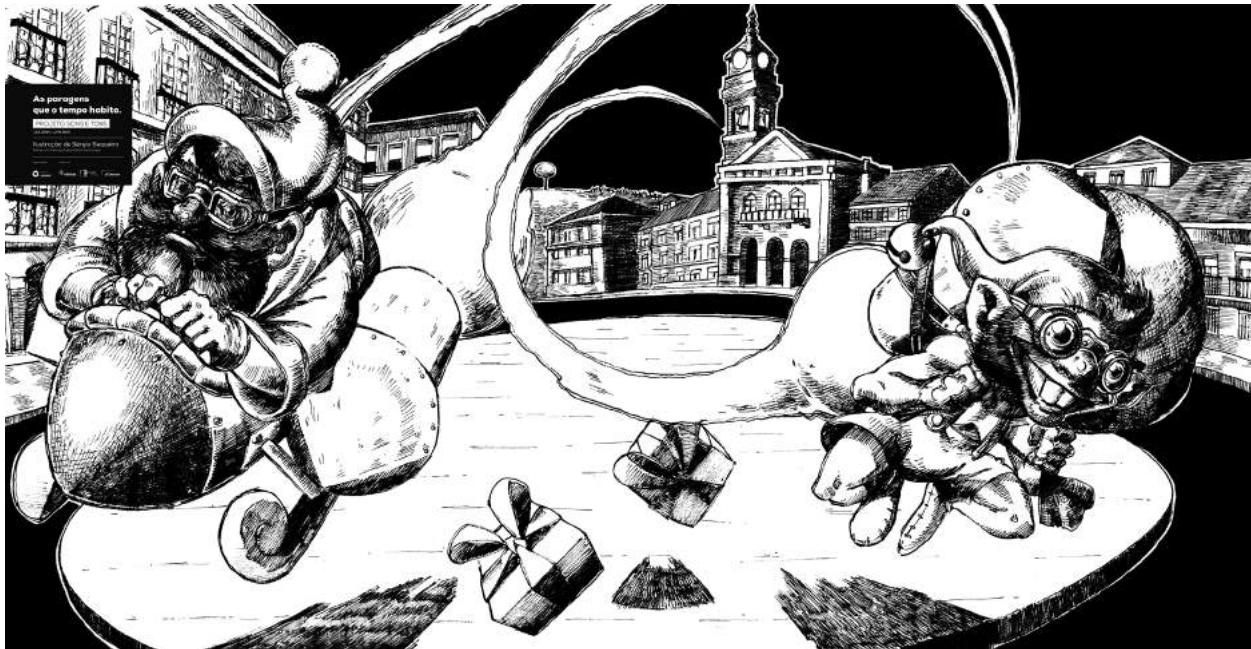


Duas imagens sobrepostas de personagens icónicas do cinema, interpoladas de signos, recorrendo a uma linguagem de formas planas, com um espectro cromático restrito mas forte, convidando a um prolongado diálogo em que decerto sempre ficará algo por dizer.

# Sérgio

# Sequeira

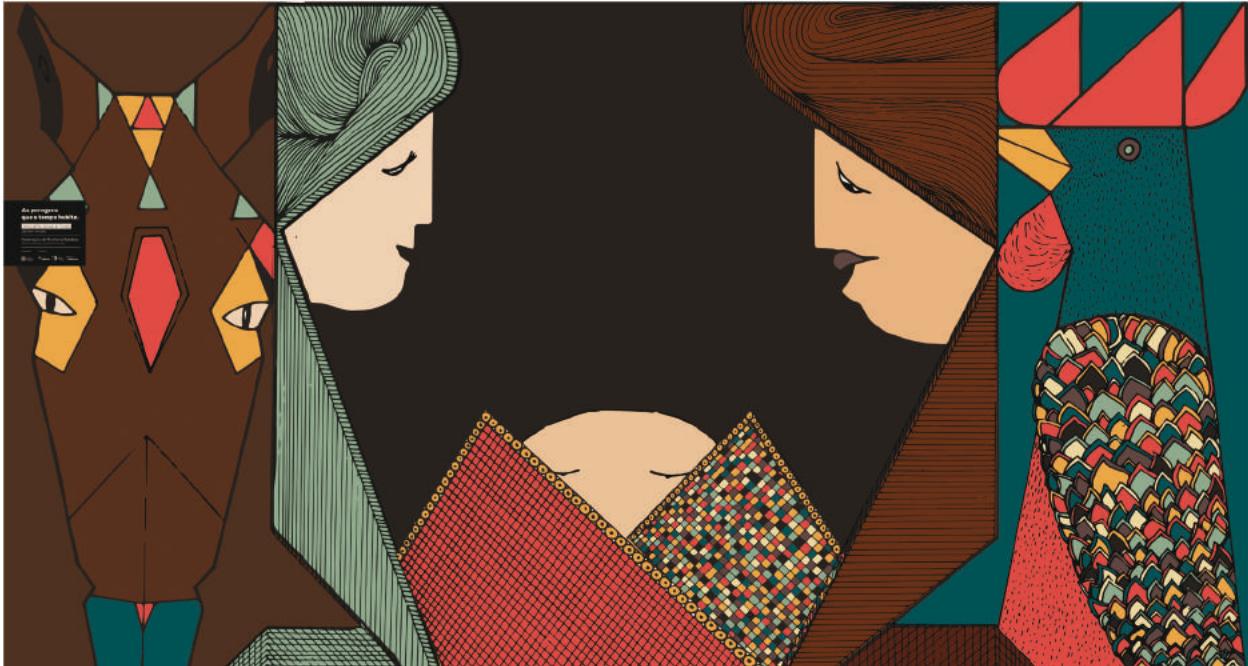
PORTFOLIO



Três ilustrações a preto e branco, muito gráficas, como instantâneos fotográficos de ação fortemente marcados pelo humor, remetendo-nos para um cruzamento de temas natalícios com o universo dos cartoons.

# Mariana

# Baldaia



90



Duas imagens construídas a partir de referência temáticas associáveis ao Natal – o Presépio e a ceia familiar – com estruturas compostivas muitos claras, recorrem a um cromatismo harmonioso e sofisticado para criar uma atmosfera poética mas marcada por sutis ironias.

# Eva

# Mendes

PORTFOLIO



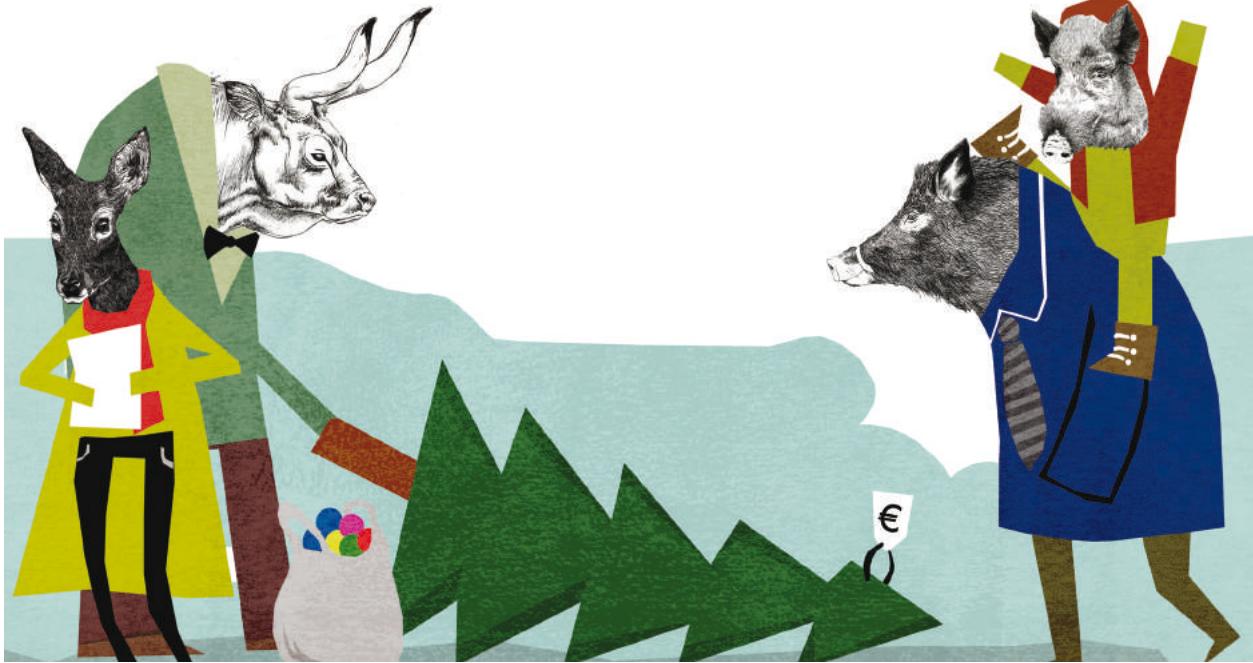
91

**Uma imagem festivamente colorida com duas personagens alegres e acolhedoras apropriadamente colocada junto da estação de comboios como uma mensagem de boas-vindas aos viajantes recém-chegados.**

BUS STOPS

# Mafalda

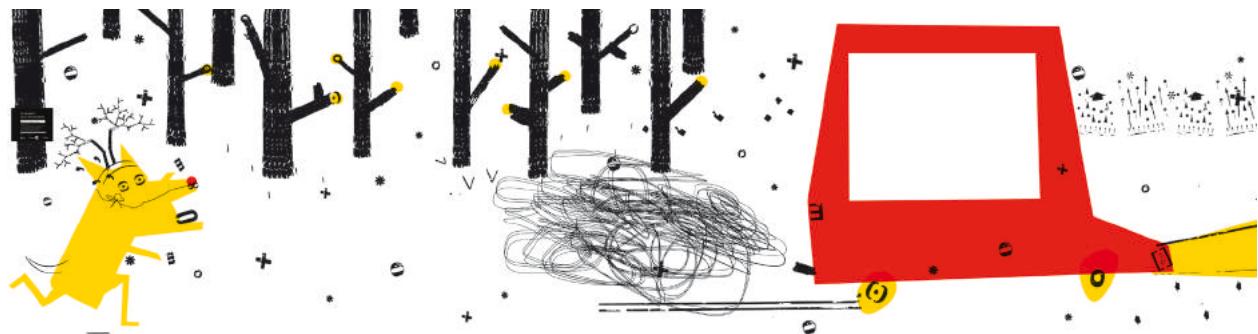
# Neves



92



Criou um friso de personagens híbridos, com corpos humanos e cabeças de animais, integrando em diversos registos, representando os corpos com formas planas simples, estilizadas e de colorido festivo, e as cabeças, esse reduto da racionalidade, com figurações de animais, a preto e branco, minuciosamente detalhadas, remetendo-nos para o universo das fábulas.



Com referências ao imaginário natalício, numa linguagem nítida e singela, fortemente gráfica, com um cromatismo contido mas vibrante e de grande eficácia comunicativa, criou duas imagens que são a um tempo poéticas, graciosas e plenas de humor.

# Tiago

# Tsou

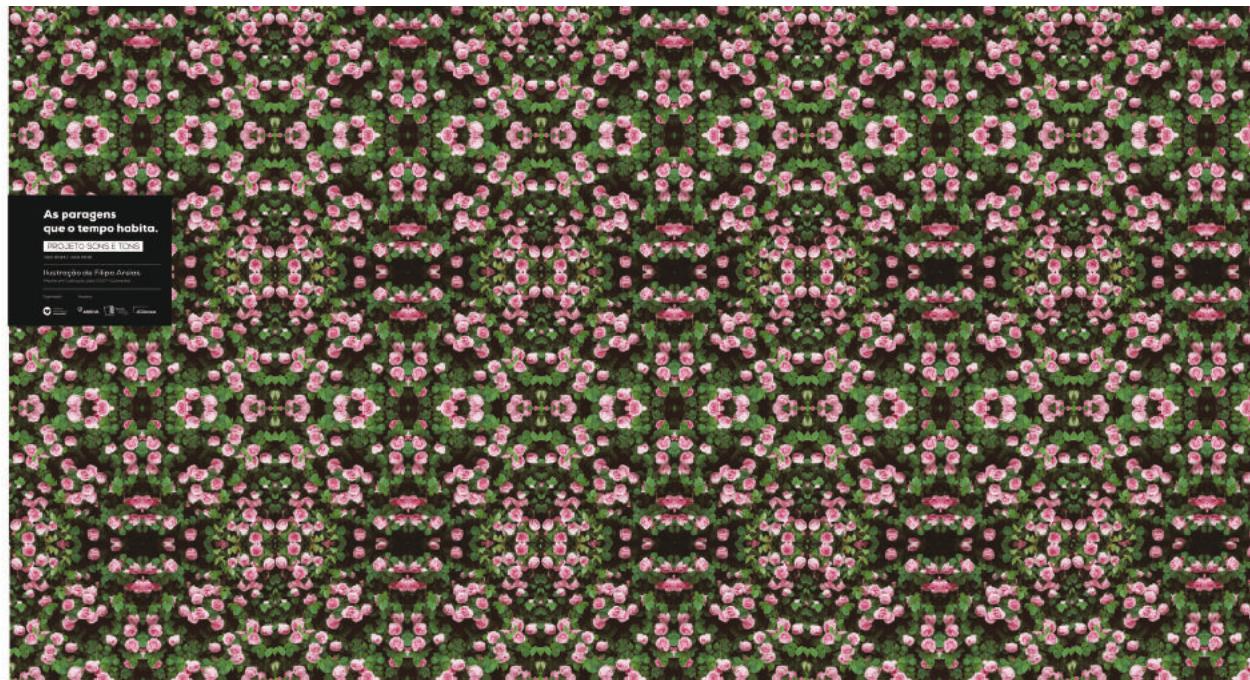
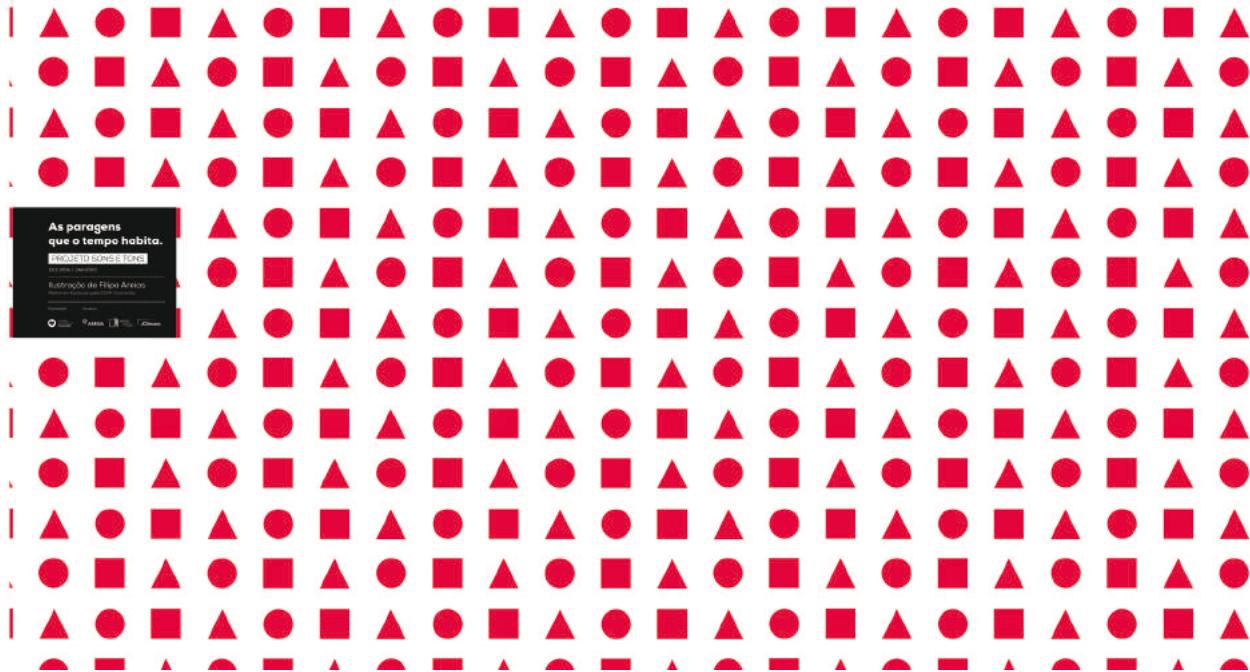


94



Privilegiou duas das referências mais queridas do imaginário vimaranense, os nicolinos e a sua transfiguração nos seus antepassados afonsinos, com um ambiente visual algo sombrio que parece sugerir a importância da presença tutelar dos ritos, das tradições e da memória.

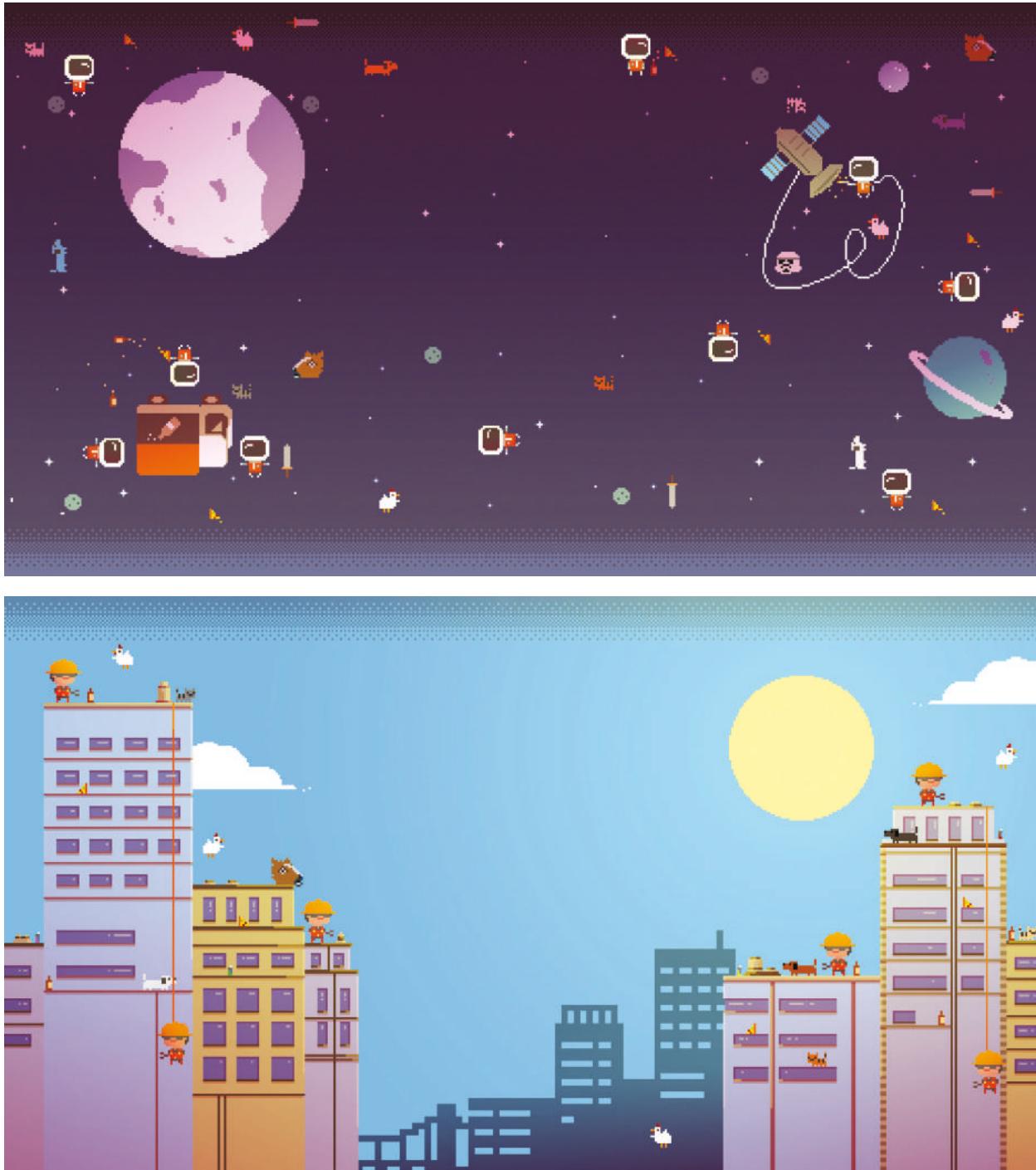
# Filipa Areias



Criou dois padrões contínuos muito contrastantes: um deles, de grande simplicidade e apreensão imediata mas forte efeito visual, o outro de intrincada elaboração a partir de elementos florais, com um efeito de conjunto muito harmonioso, criando um ambiente intimista que convoca o espectador a aproximar-se e decifrar longamente os seus minuciosos meandros.

# Afonso

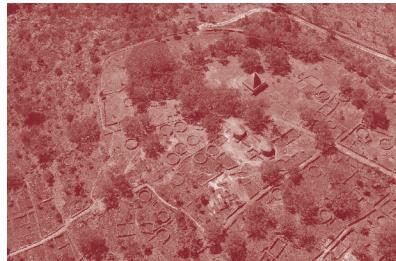
# Ferreira



Através de uma figuração que nos remete de imediato para o ambiente digital de uma certa tipologia de vídeo-jogos, criou imagens que paradoxalmente parecem convocar uma atitude contemplativa, seja pela temática, seja pelo cromatismo subtil.

# ENGLISH

# TEXTS



*Before the seas, and this terrestrial ball,  
And Heav'n's high canopy, that covers all,  
One was the face of Nature; if a face:  
Rather a rude and indigested mass:  
A lifeless lump, unfashion'd, and unfram'd,  
Of jarring seeds; and justly Chaos nam'd.  
No sun was lighted up, the world to view;  
No moon did yet her blunted horns renew*

Ovid (42 B.C. – 17 A.D.), *Metamorphoses*  
(Book I, The Creation of the World, 1-8),  
translated by John Dryden et al. Adelaide:  
University of Adelaide, web edition, 2014.

«How beautiful they look, these fields of S. João da Ponte, covered as they are by the green and gold of the corn plots. We seldom think of the diligent and hard-working people that dwell there, making thin forks of steel for the meager salary of eleven *vinténs* a day. One can hardly see the forge, overwhelmed as it is by the plush vegetation.

We pass across the village of Fermentões through Caneiro, and even though the vegetation is very much the same, we can see we're in an industrial centre, for there is a string of humble forges along the road, and we can hear the song of old oak looms, the monotonous beat of the shuttle that muffles the blackbirds' trills in the brambles.

And because this wealth of forges and looms keeps multiplying, and because the worker's virile countenance

turns to us in a sideways glance, and above all, alas!, above all because we must pay the anachronistic levy that the city demands, somewhat discourteously, of whoever visits it, we know we are in Guimarães, the cradle, where we shan't be lulled but for a single night of rest.»<sup>1</sup>

In the wealth of adjectives that distinguishes José Augusto Vieira's prose lays all the literary weaponry of the famed travel writer, a tourist on a picturesque excursion around the Minho province at the end of the 19th century. Among exhaustive descriptions of antiques, relics, monuments and historical facts and fictions, Vieira travels through «a vast tapestry of emerald and gold stretched out in the sun, with the intensively farmed fields as the canvas' interwoven threads, and the bell towers and the villages as relief embroideries», and other neo-romantic pretensions to describe a rural world which is invariably bucolic, with «most fertile» and «joyous» landscapes, where blackbirds warble in the brambles and jolly farmers toil in the fields.

Such was the neo-romantic depiction of the peasantry and the rural world: an almost perfect Eden. From Rousseau to J. Gottfried Herder (the creator of the *Volkgeist*), the Brothers Grimm and the whole Romantic generation, the figure of the People was re-invented as a real/imaginary entity, the gardener of Nature and landscapes, the keeper of the nation's soul and of all things precious and pure, the exact opposite of the city's artificiality and vices. As Jules Michelet<sup>2</sup> wrote, the simple (but not simpleton) people stood for

the very soul of the homeland. In this mythology, the rural landscape was the mythical home, and therefore an identity reference as important as the language, the monuments, the history and the heroic narratives. The success of this ideological construction within scholarly culture – also central to the vision conveyed in Vieira's *Minho Pittoresco* – redefined and accentuated the dichotomy city/countryside and its assumptions and meanings.

Noting the existence of an «industrial centre» in the countryside, of forges and looms, of «the worker's virile countenance» (a curious expression of classical flavour that in other ideological contexts was also used to illustrate the heroic nature of the proletariat), Vieira literally stumbles upon two obstacles in his representation of the city/countryside duality: the countryside could also comprise «industrial centers» (industrialization was always associated with urban intensification and the so-called rural exodus), and the traveler only grasps that he is in the «city» when he is charged a toll to enter it. This would deeply upset the ideological gap between the rural and urban spheres.

However, there are at least two well-known precedents in Minho's cartography and descriptive geography that emphasize its dense and disperse population, and the continuity between the countryside and the city. At the beginning of the 16th century, Mestre António, a new-christian from Guimarães, wrote in his «Treatise on the Entre Douro e Minho Province and its riches»<sup>3</sup> that Minho is so profusely populated that «one can hardly shout anywhere without being heard in a

village». In 1762, on his «Map of Ancient and Modern Portugal» [Mappa de Portugal Antigo e Moderno], João Batista de Castro, writing about the Minho province and its population, was even more categorical:

«[...] its inhabitants are extremely fertile and live long; and even during those periods of natural sterility are local women equally fecund [...] It will suffice to say that these countless natives, whom the country cannot sustain, have been populating the globe, especially Brazil and Minas, and that there is more people than land, and there's no place in it where one can't hear some church bell tolling or a rooster crowing. The whole Province seems to be a continuous City» (p. 48, my underlining)

These accounts are relevant in understanding to what extent a reality fictionalized through generic notions and other light categorizations – as city and countryside – may upset or enlighten the objectivity we aim to attain; concepts may easily turn into pre-concepts or prejudices, thus impairing the accuracy of our study. In such a context, the expression «continuous city» strikes us as extremely suggestive: a form with no definite boundaries, as opposed to a conception of the city as a kind of spot or circle, a prominent point against a vague and indefinite background.

Generally speaking, there persists a sort of inertia in the representation of the city's image as a cohesive organism, a shaped "whole", with its centre and limits perfectly discernible. With a word such as "city", a semantic or geographical generality of infinite scope, one can easily travel through time and space, through a diversity of geogra-

phies and cultures, from the prehistoric village of Briteiros to the fictional future of Dubai or the gigantism of Shenzhen or São Paulo. It is strange, at the very least, and extremely deleterious to see that, for lack of understanding the quick-paced evolution and variability of urbanization, a city is only considered as such if it complies with a certain ideal type, real or imaginary. As in every Manichaeism, anything that doesn't fit that mould will fall into the pit of derogatory terms: chaos, periphery, slum, and etcetera.

Freud would say that it is the sense and trauma of losing that ideal city (whether it ever existed or not, because the only thing that matters is the imagery produced and promoted around it) that accounts for all the phantasms associated with the issue, all the delusions, amnesias and fantasies, and that's exactly why we look for a scapegoat (and not a justification) to explain that cognitive dissonance. The invention of the "suburb", for instance, may be read as a refusal to understand the metamorphosis of the city and of the urbanization process:

– giving it a different name with a negative prefix;

– understanding it as a geographical and social periphery, and, with this double removal,

– purporting to "cleanse" the city of its supposed digressions and perversions, one can attain a perfect ideological scheme. By enclosing the "city" within recognizable limits and forms, we erect an indestructible shield that violently fends off whatever tries to break into that crystalline sphere – a true conceptual wall. This explains the generalized idolatry of the "old city",

which is well on its way to become the theme park of early urbanization.

This situation is mirrored in the attitude of atoning the misunderstanding of deruralization (another trauma of loss) with the designation of some "historic villages" for weekend getaways. Ultimately, except for the "historic city" and the "typical village" as intelligible and valued spaces, almost everything else will remain as a world deprived of identity, ruined territory, chaotic and nondescript landscape, among other derogatory terms. Another step in the same direction and we'll face anomie and collective suicide.

For all these reasons, Guimarães' urbanization, including the old town, is extremely interesting and challenging, from the pre-roman village of Briteiros to the last building standing by a A7 crossroads or on Rua da Estrada. One should not mistake the deep green of chlorophyll that spreads all around – be it eucalypts, grapevines or vegetable plots – for a certain outdated notion of rurality.

Within the polysemic and indefinite nature of this (false) concept, it was consensual that the rural world had to meet three criteria in order to be deemed as such: its economic basis (income, product, employment, production value, etc.) was farming, the agro-forestry sector and animal husbandry; its cultural traits, associated with the so-called peasant cultures, were traditionalism and conservatism, seclusion, a strong sense of religiosity, the centrality of family and land, and an attitude of wariness towards modernization and cosmopolitanism; finally, the landscape was a result of this social, cultural and economic model, and

the peasants were their caretakers. Pre-modern Portugal was a rather precise depiction of such trilogy, and the many centuries of poverty and isolation, combined with the ideological toxicity of the good old peasants endorsed by Salazar's regime, prolonged this fiction well beyond its actual existence.

It's been a long time since Guimaraes was "rural". The farming economy became an economic remnant or a distant memory, and industrial modernization expanded unexpectedly over fields and valleys. This was called a "diffuse rural industrialization" or "diffuse urbanization" in an effort to find a composite genealogy, a tainted lineage of the rural and the urban, something that didn't fit the "natural order of things", like transgenic organisms. That was just the beginning, to knock down barriers.

Today it must be acknowledged that urbanization is, among other things, the result of an economic and infrastructural equation (taking for granted the possibility to vary the context with cultural and life-style distinctions). We live in intensely technological societies within global economies. That which for a long time could only happen within walls – the real "stone-container" of the city as form, but mostly as diversity, as social and technical division of labour, as seat of power and centre of innovation, as marketplace for material, financial and spiritual exchanges, etcetera – today can occur anywhere within the reach of the technological prostheses of people's, goods', energy's and information's mobility. From motors to cell phones, from highways to the Internet, with or wi-

thout wiring, pipelines or asphalt, urbanization is wherever and whenever the diversity and complexity of the so-called society may happen in its multiple forms. It's a part of our everyday individual experience this idea that what really matters is the interaction, the interpersonal proximity – the access to –, and that it doesn't necessarily mean physical proximity and agglomeration.

When urbanization was synonymous with city, and the latter was merely defined as agglomeration, the issue at stake, among other constraints and motives, was the difficulty in overcoming territorial friction and controlling complex social structures which were too geographically disperse. Technological innovation and intensification, and their fast-paced social and territorial distribution (which is not the case in the urbanization of poverty), drastically changed these issues. There's no need to evoke the radicalism of the information and communication technologies; it'll suffice to keep in mind how the access to energy was like in the times before the ubiquity of electrical power systems: tons of coal were arduously transported to fuel a machine; piles of logs were needed to bake a batch of bread. Today even small children know about the little holes on the wall from which one can get more energy than from a steam machine. Usually we only notice these commonplace things when they fail (like the Internet connection, for instance).

With the intensification and acceleration of global capitalism, everything became marketable, everything can be bought and sold, everything is

comparable in terms of price, cost or production conditions (including neo-slavery), and everything works according to the rules of radical liberalism and the logic of money-makes-money. The city's economic basis (everything that was not farming) expanded, leaping over the walls, and the impact of transportation costs on the price of goods and products became residual, which is understandable, otherwise globalization itself would be at risk. But this doesn't mean that all the advantages of agglomeration were lost. It just means that there are various forms and patterns of urbanization, from hyper-agglomeration to hyper-dispersion.

Sometimes we seem to have forgotten what happened (and is still happening) in the Californian Silicon Valley<sup>4</sup>, very far from the Ave Valley: quite simply, one of the most extreme phenomenon in the history of mankind's technological innovation. In that vast urban constellation there is nothing remotely similar to an old European "city". Socially, that which was only possible in human agglomerations, in city squares and markets, is nowadays happening in a "public sphere" composed of many different spaces, networks and modes of socialization, from Facebook to chit-chats with neighbours and work colleagues, from television to mega-concerts, from the beach to the celebration of a football club's victory, from short-lived and superficial relationships to the intensity and cohesion of tribalized social groups.

How could anyone ever think that being urban was an exclusive general

## TEATRO OFICINA AND ÚTERO: THE PERFORMATIVE EMBRYO

SAMUEL SILVA

quality of a city dweller? It seems to be a sort of occasional subjectivity with the sole purpose of, admittedly or not, defining one's own status by contrast with the status of someone else. That's why the term "urban" is usually so positive, sporty and cosmopolite, among other adjectives that make us think of a TV commercial for a car.

Considering the current conceptual and semantic chaos of such terms as "city" and "urbanization", it seems almost imperative to rethink everything and reorganize the whole picture.

### NOTES

1. José Augusto Vieira (1886), *O Minho Pittoresco*, Lisboa, Livraria António Maria Pereira, tomo I, p. 617.

2. Jules Michelet, *Le Peuple*, Paris, Comptoir des Imprimeurs-Unis, 1846.

3. *Tratado sobre a Província d'Antre Douro e Minho e suas avondonças copiado por Mestre António Fisyquo e Colorgião, morador na Villa de Guimaraens e natural da mesma*, transcribed in Carlos Manuel Valentim (2007), *Uma Família de Cristãos-Novos do Entre Douro e Minho: Os Paz* (1495-1598), Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, [http://www.catedra-alberto-benveniste.org/\\_fich/17/Uma\\_Familia\\_de\\_Cristaos-Novos.pdf](http://www.catedra-alberto-benveniste.org/_fich/17/Uma_Familia_de_Cristaos-Novos.pdf).

For another edition, see Luciano Ribeiro, «Uma Descrição de Entre Douro e Minho por Mestre António», in *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Volume XXII, 1959, pp. 440 - 460.

4. Peter Hall and Ann Markusen (1985), *Silicon Landscapes*, London, Allen and Unwin.



**T**en or fifteen years ago, did any of you ever imagined you'd be running a theatre company in the "countryside"?

**Miguel Moreira (MM):** Not me. But I was coming from the suburbs, from Almada. All I wanted was to live in the centre. And then you chose to move from the centre to the periphery.

**MM:** A very different periphery. In 2012, Guimarães was a centre. There was a kind of energy that almost transformed it into a new city. Portugal is not like France, there's this strong centrality of the two big cities, Lisbon and Porto. The difference is that Guimarães tries to have a contemporary language, and this is something new.

**Marcos, was your move to Guimarães in any way a shock?**

**Marcos Barbosa (MB):** I was coming from Mexico City, though at the time I had no intention of moving back to Portugal. It was also 2012 that brought me here. A very definite project was being prepared at the time, and I just couldn't help feeling excited about it: to transform a small town theatre company into something bigger and more ambitious, with all the challenges that entails.

**MM:** It's very nice to perform at Cul-turgest, of course, but you must never lose the connection to the place you come from. What I ask myself today is: does an artist based in a particular place really need to be there all the time? For us, maybe the centre is the Vila Flor Cultural Centre, instead of a very intense activity in the city. There's a lot of good work conditions in Guimarães. That's probably its stronger advantage. Are those work conditions physical or of some other kind?

**MM:** They're physical conditions, at the facilities level. But also psychological, because you have more time, you have a whole different way of living. The beauty of this city makes it a very special place. And so, with the right conditions, it can attract artists.

**MB:** Guimarães is a beautiful small city with an incredible quality of life. There aren't many places in Europe where you can live this way. But there's also work to do in preventing the isolation of a city which is located in a peripheral country's inland region.

**MM:** As for the public that comes to the shows, there's still not a deep relationship between the new cultural centers and the local population. In our country we don't exactly have a highly educated elite that supports the theatre. In Guimarães this problem is not as severe, but often, when I'm in Martins [Beer hall], people tell me that the theatre is not for them, that culture is not for the local people.

**You've been here longer, Marcos. Have you noticed any changes throughout the years?**

**MB:** I think the evolution is huge, but

now we're also at a post-2012 time, a wake-up time, when we must face a different reality. Miguel has an independent project, some of his responsibilities are similar to mine and some are different. I run a more institutionalized company, within a big structure.

**So maybe you have a bigger responsibility to connect with the city.**

**MB:** Yes. And more than that: I think a company like ours must be a kind of reference for other artists who come here to work. That's why we've invited people like Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel and Gonçalo Amorim to come and work with us. Whenever I take a decision in terms of programming, I always keep in mind this notion of Guimarães as a reference for artistic creation and artists. As to the city, we do have that responsibility, and I think that connection happens, with the drama classes at the Teatro Oficina, for instance.

**How did you become an artist, Miguel?**

**MM:** I come from a generation of aspiring visual artists. The theatre is an accident in my life. I was very energetic and I joined the Bando company. I worked as an actor until I decided to stop. Útero began in 1997. Before that, I worked as a stage director with Grupo, a company from Almada created in 1991. Then, in 2010, dance became my priority.

**Marcos, your case is different.**

**MB:** I went to London to study, and afterwards enrolled in the [École de Théâtre Jacques] Lecoq, in Paris. I studied a very physical style of theatre,

very close to dance. I got involved in all that, but later I became more adamant in my interest for the written word.

**There are many differences between your projects. So, what is there in common?**

**MM:** A sort of curiosity, I think. We have an intellectual relationship; we find it easy to talk about shows, aesthetics, since the very beginning. Wouldn't you say so?

**MB:** Yes. Miguel is discovering new things in his life, he's in the middle of a discovery process, and he's a very curious person, even more than I, sometimes. But we met by the force of circumstances.

**MM:** Yes, it was not planned.

**You didn't know each other before coming to Guimarães?**

**MM:** No. Or rather, I had heard of him, but I didn't know him like this.

**MB:** I had seen you... I had almost forgotten about this, but I'd seen you for the first time in the play *Universos e Frigoríficos* [Universes and Refrigerators], by Jacinto Lucas Pires. But we hadn't met yet.

**MM:** But I have that sort of curiosity, yes, a curiosity about other artists, about their work and the way they think. But, since the beginning, we felt a connection, personal even; we really hit it off, didn't we?

**MB:** Yes. But I wasn't the one who told you to come to Guimarães – that was José Bastos, and I'm happy he did. I thought: "What we've created in 2012 is beginning to make sense". There was also a feeling of empathy

between us, and that's something that just naturally happens.

**Working together in the play *Na Solidão dos Campos de Algodão* [In the Solitude of Cotton Fields] changed your relationship?**

**MM:** We got to know each other better. Marcos is a more cerebral type, and that shows in the way he likes to structure things. I'm a bit wilder.

**MB:** During rehearsals, Miguel plunged headfirst in the play. But the process was extremely difficult.

**The idea of a collaboration between the two companies came to you naturally?**

**MB:** Actually, I think I forced it a little bit. But even before choosing the play, we immediately felt that it made sense. Besides, I've always had that dream, and I still do: that the people who inhabit the same space, Guimarães, may collaborate more often.

**MM:** If we had different sort of companies, maybe we would never meet. But if we're both here now, why shouldn't we mark the occasion this way? And ten years from now we'll still remember something that made an impact on us too.

**There's a sort of misconception that has become more common lately in the performing arts: that any valuable project in a city must necessarily involve the local community, and so you must fill the stage with children or older people...**

**MM:** Some of Útero's shows, like *Na Rua* [Out in the Street], do have that sort of communitarian dimension, but that's not a main preoccupation of mi-

## GUIMARÃES JAZZ - THE CELEBRATION OF FREEDOM

IVO MARTINS

ne. My relationship with the city has a more institutional nature. If the city has five or six resident theatre companies, that must be conveyed that way. You don't have to be here the whole time. In that respect, there's a communication deficit in Guimarães. A good example is the Centquatre, which has fifty associated or resident artists. I'm pretty sure they're not in Paris all the time. I go to Lisbon, and everybody says: Guimarães? What's the trademark? The trademark is: "We're from Guimarães".

**Now, in 2015, is Guimarães the city you imagined back in 2012, when you thought about what the future would be like?**

**MM:** We knew all that money wouldn't be available forever, there had to be some sort of financial hangover. But Guimarães kept its identity, and that's a very good thing. My experience with O Bando at the Expo98 taught me that, after a big event that consumes a lot of emotional energy, there's always a breakdown. We can't dwell on the past, but there's a trademark that will be forever associated with Guimarães. The general public knows that.

**MB:** In 2012, in spite of all the difficulties, I was very optimistic, and my work has all been done with 2020 in mind. We aren't there yet. These last few years in Portugal have been very difficult for everyone. Besides that, what I really want is to see this city full of artists, with several resident theatre companies.



**A**fter twenty-three installments, Guimarães Jazz has a long history in the diffusion of jazz among the Portuguese public, which confirms it as a standout case of longevity, perseverance and steadfastness in the often fickle and precarious cultural environment of Portugal, and asserts its ability to build temporal, aesthetic and geographical bridges. In an age when such words as "innovation" and "change" seem to be firmly implanted in the lexicon of contemporary discourse, Guimarães Jazz, somewhat against the general trend, affirms itself as an aggregating pole of stability, high regard for musical history and tradition and faithfulness to the core values that have guided us since the beginning of

this venture. Nevertheless, in a cultural milieu where responses to uncertainty and the unknown often result in individual isolation and entrenchment in dogmatic and inflexible stances, the Guimarães Jazz festival is also a platform for the celebration of freedom, and does not shy away from taking risks and facing the multiplicity of paths and possibilities that define contemporary art.

Embracing all types of jazz, from the most radical and extreme to the most traditional and early styles, Guimarães Jazz may very well be the ideal model of affirmation and popularity, in a time when specialization seems to be a prerequisite for integration. Considering the public's response, we do believe this to be the best method of promoting jazz. The festival is an event open to diversity and the diffusion of music, and fundamentally averse to prejudice of any kind. In our day and age, the concept of jazz became too narrow to account for all its manifestations; as it often happens with many other complex realities, its wide scope eludes our efforts to define it, and whenever we try to, we find ourselves confronted with countless exceptions and single cases that do not meet all the necessary criteria for a categorical classification. As a result, in order to make any judgments on jazz, we're bound to establish a minimal threshold of identification that is necessarily arbitrary.

Since its first installment, the festival has been featuring all kinds and forms of music, and thus cannot be deemed a thematic event, confined to a single typology, style, genre or cate-

gory, and aimed at a particular group of followers. In spite of the passing of time, of changing conditions and contextual shifts, of communication developments that resulted in an easier access to music, Guimarães Jazz has been able to maintain the inaugural traits and purposes that set it apart. Facing the deep changes in contemporary societies' social and consumption habits, as a block of moments concentrated in ten days of intensely experienced jazz music, the platform has been able to meet the public's expectations, whose attendance is a confirmation of its accomplishments. A festival such as ours needs time to consolidate. In a society where everything must be kept at a fast pace and immediately obtainable, success is as quick as it is fickle and fleeting, compelling us to a continuous effort of adaptation and adjustment. In our world of communication and image, anything that lacks media impact is non-existent. Time confers stability; nonetheless, people often reject the consistency derived from regular and slowly assimilated experiences in favour of hasty, deceptive and volatile choices.

A jazz festival is always a thematic event, circumscribed by its necessary cultural boundaries. Given its bonding element – jazz music –, it is impossible to organize such an event without consideration for the past, which is a necessary requirement for its projection into the future. The past plays an important role as a source of legitimacy. There persists a deep ambivalence in the act of refusing tradition, because to deny it is also to consider it an essen-

tial element of reference in the structuring and historical interpretation of the genre. The future does not have an objective existence, and any prevision of it is always an open hypothesis. In cosmopolitan societies and informed organizations, solutions to problems are no longer deemed certain or obvious: they are the object of continuous reassessments and revisions. Keeping some distance from tradition is useful, for it implies a pondered questioning and a critical revalidation of any well-established and accepted form. However, it's not possible to relinquish memory, for it is memory that allows us to piece together our diverse and fragmented world, thus conferring it a coherent form. A retrospective outlook helps us to develop new methods of action. In contrast, if our goal is simply to obtain an easy and immediate following and to promote an uncritical encounter between music and the public, the task of devising an interesting future for Guimarães Jazz may become rather difficult.

Formerly, human beings structured their lives within the framework of great narratives, projecting their hopes of change and their utopias on different levels (religious, sociological, political, and economical). Any planning presupposes the belief in the future. Today there are no conditions of permanence and regularity in social relationships, and, consequently, there isn't a steady and healthy environment for the development of a solid collective project. We live so much in the present that we have lost one of time's structuring dimensions, and the past became much more obscure. We have

to put these questions into perspective and in a more general way. When it comes to restructuring itself in terms of a future, society itself is having trouble, because there is neither time nor space to envision, with any modicum of certainty, a stable and predictable horizon able to provide us with a regular platform for intervention. The uncertainty that comes with modernity can no longer be managed in accordance with institutional and conventional standards that treat it as something quantifiable and measurable.

[Popular] music and jazz often overlap and influence each other, although they concern different realities. Obviously, when you listen to jazz, you are listening to music, and when you hold a jazz festival, you're also supporting a general appreciation for the art of music. In this sense, Guimarães Jazz meets its double task: to promote jazz and to stimulate the public's interest in music. In the first years, it was not easy to draw the dividing line between the two spheres, and jazz and popular music often got mingled in rather original and risky fusions of different styles and languages. Today, the diversification and dispersion of styles made all classifications and identifications redundant; most people move freely through the world of music with no stated preference for any particular genre or style. Fully aware that the best way to program the festival is to understand and decipher the ambiguities of the issue and the fluid nature of the public's tastes and sensibilities, we decided to avoid any specific style orientation. Otherwise, we would be restricting accessibility and

**CIAJG:  
MULTIDISCIPLINARY  
STRATEGY**

**NUNO FARIA**

hindering our main objective: to arouse curiosity and interest for music as a sphere to be explored both at a personal and transpersonal level. Hence, our programming aims to transform each concert in a process of learning and intellectual development accessible to anyone at different levels of exigency, and to bring forth new ways of commitment and cooperation. All choices arouse doubts concerning the success of the event and elicit a succession of dilemmas relating to the variability of results attained throughout the years.

Therefore, in order to reach any reliable conclusion, we must be certain that the public is thinking and acting autonomously; the authenticity of their response is inversely proportional to their susceptibility to external influences. To be in the festival's management means that we're not part of the audience; our programming responsibilities keep us from enjoying the moment as a regular spectator, and we experience each moment in a different way, even when we're sitting among the audience. We trade off the spectator status for the possibility of enjoying the public's presence.



*To be contemporary is also to recuperate certain things which have disappeared*

**MASSIMO BOTTURA**

(chef of the Osteria Francescana,  
Emilia-Romagna, Italy)

*Time is a spiral. Beauty in itself doesn't exist. It exists during a historic period, then the taste changes, then it becomes beautiful again. In the São Paulo Museum I only tried to reassume certain positions. I didn't look for beauty, I looked for freedom.*

**LINA BO BARDI**

The CIAJG (José de Guimarães International Arts Centre) has brought together works from different times, places and contexts in articulation with works by contemporary artists, proposing a re(assemble) of art history, as a succession of echoes, and a new purpose for the museum – as a place for wonder and reflection.

It is a structure focused on contemporary art and the relationships it establishes with arts from other eras and different cultures and subjects. Based

on a conception of art as a space of experience and freedom, not subjected to the categorisation of history, form or style, it has special interest in issues which have become important operative concepts in contemporary art and the present-day world, such as: energy vs. form, circular vs. linear conception of time, archaeology of knowledge, nomadism, migration – of forms, motives, ideas, people, goods –, individual and collective memory, hospitality, community, exchange, miscegenation, cultural anthropophagy, and utopia, among others.

At the CIAJG, we combine objects and images from very distant times and places, sometimes without any apparent connection, as if they came to us brought by the wind, as if they were flying seeds. We want to refund the museum as a place of wonder and reflection, as an air stream and mirror, as an infinite horizon. For this reason, we intermingle different languages and methodologies, from archaeology to ethnology, passing through the history of art. We try to blend dimensions that are often irreconcilable, such as the popular, ancestral, artisanal, vernacular, and knowledge that is transmitted orally or by gestures. We propose to cast a gaze from the time and place in which we find ourselves, regarding the wide array of tangible and intangible manifestations and vestiges of our culture. To return to visitors the space between objects, the pauses in which they can breathe. To show the air.

In fact, the CIAJG brings together pieces from the three collections which José de Guimarães has been amassing over the last five decades – African

tribal art, pre-Columbian art (Mexico, Peru, Guatemala and Costa Rica), and Chinese archaeological artefacts, together with his own artworks and those of other contemporary artists, and objects of the folk, religious and archaeological heritage of the region of Guimarães, in a spiritual and symbolic itinerary that elaborates a geographic and temporal trajectory which has his hometown – the city of Guimarães – as its starting point, and which spans the civilisations of three continents with rich and complex cultures, in order to return to the place of origin, offering a reflection on diversity as a form of identity creation.

Beyond History is a project without time, fully aware of the time in which it takes place. It is a positively contemporary project without being exclusively constituted by contemporary art objects. Its nature is to be transversal, porous, impure, open and circular, seeking links, relationships, permanence; in other words, the imperceptible which historical time, greatly marked by a selective and fatally coarse memory, ends up expunging.

It is a project that places the object – considered as an entity that exists beyond its objectuality – once again at the centre of the perceptive relationship. To re-examine certain objects which to us are strange or familiar, near or far, in a specific context; to consider the objects' magical power, the energy which, beyond their form, they embody and carry in space and time, is one of the challenges the project embraces. The objects are summoned, gathered and arranged as constellations of energy, magnetic

fields, stress fields set into motion by attraction or repulsion, which disturb, move or question us with an intensity which, the stronger it is the more unfathomable it becomes.

#### TRAPS AND SNARES

Perhaps the artist is a craftsman of the hidden, a privileged witness to the tiniest detail, the fleeting moment, that which can't be fixed, that which doesn't allow itself to be caught, that which you cannot see with the naked eye. Perhaps the anthropologist Alfred Gell was right when he suggested that "Every work of art that works is like this – a trap or a snare that impedes passage, and what is any art gallery but a place of capture, set with "thought-traps", which hold their victims for a time, in suspension."

Many different objects, images and sounds interact in this room. They come from different places and cultures but share this quality of questioning their surroundings, of interaction with what surrounds us, and also an infinite capacity to wonder at the mysterious emergence of events.

This set of works and objects engenders a circulation between the device and discourse, form and function, technique and poetry, wherein it's difficult to distinguish the boundaries between territories that are reflected in one another.

Where does the object of art begin and the utilitarian instrument end? Where can we discern the gesture that separates the two?

The discourse of art is frequently established in this tense relationship of

permanent fascination, reverberating therein a resistance to the passage of time and the infinite echo of forms that traverse history.

A trap anticipates the event, it's a means of foreseeing the future, a project. It establishes an invisible relationship between hunter and prey – both connected by a suspended gesture, to be concretised in the future. We perhaps thereby realise that the work of art, as a kind of trap, functions in a similar manner, because it's activated on a deferred basis, at the precise moment when the viewer's attention is caught by the object's presence. We're thus faced by works that glue us to the space and transport us in time, rather like boomerangs, in a constant back and forth movement between the past, present and future.

#### NIGHT STORY – FROM HAND TO MOUTH AND VICE-VERSA

Objects tell stories that History hasn't recorded. They constitute a micro-history. They form part of what may be called a Storia Notturna (a night story), in the words of the Italian historian Carlo Ginzburg.

There is a clear connection between statement and deed, between word and hand. The deed occurs in a place of secrecy and, often, a sacred place. Beliefs and visions, which are conveyed via forms and shapes, in light and shadow, positive and negative, open and closed. "Do these wild animals still exist, up there in the mountains?" asked Rosa Ramalho with ironical naïveté about the figures that her hands and imagination moulded and created.

## THE NEW CHALLENGES OF CULTURAL ASSOCIATIONS (OR THE OPPORTUNITIES AND STANDPOINT OF COLLECTIVE BODIES)

RICARDO BASTOS AREIAS  
AND MARIA LUÍS NEIVA

Orality forms part of a performative, organic and dynamic history, that is often secret, a form of alternative narrative, perhaps closer to the truth and our lives, certainly more aware of the presence and experience of nature, of the environment and places, with which a mythic and ritualized dialogue is permanently articulated. Our identity is underpinned by diversity. We recognize ourselves before that which is strange.

Believing in the magical and propitiatory power of objects is equivalent to believing in the transformative power of words – the same mouth that seeks the mother's breast produces the yet formless sound of a cry, constructs the first words, formulates the first sentences. It generates and ingests.

The cinema has given material form, or phantasms, to this night story that unfolds in the intervals between the great narrative of History. It changes time, reverses the order of things, accelerates, fragments, condenses, terminates and resuscitates in the twinkling of an eye. The museum, like a boomerang, also makes us travel throughout time and return. In this place that we call the museum, we're interested in the stories that are told by objects, the echoes that occur between them, the emptiness of words and sometimes the meaning that they generate. The doubt generated by the gaze may induce the need for words. That's why the place occupied by the spectator is so singular.



**T**oday the term "association" has a negative connotation in the eyes of the public, who sees it either as stuck in time (somewhere between the Estado Novo regime and the post-25 April 1974, when there was a pressing need for an alternative voice), or as a pastime favoured by young people who come together to drink beer and organize parties.

We shall then start by defining our context or the type of association that concerns us in this article, in order to make clear that challenges and difficulties, as well as solutions, vary according to each community, collectivity, collective body or whatever we choose to call them.

First of all we might state that, in spite of the general legal definition of association, it seems unlikely that we could pinpoint the present day difficulties faced by such different partnerships as, for instance, the Blood Donors Association or a students' association from any particular university. Likewise, it would be problematic to put for-

ward a suitable strategy for appealing to the public's participation and engagement in, for instance, a mutual aid society, a cultural and recreational association or an association of municipalities.

Therefore, we shall narrow the scope of this article to cultural and artistic associations, a category we've been directly involved with and on which we feel qualified to comment.

What might be, then, the standpoint of this type of associations in a cultural and artistic environment that is often neglected in a country like Portugal?

An inherent factor to associations in general is a sense of belonging and conviviality, a term that derives from the Latin *convivium*, meaning feast, banquet or party. The congregating act of association is recurring throughout history, but in the particular context that concerns us here – the area of contemporary art production –, associations were particularly relevant during the 60s and the 70s, internationally as well as in Portugal.

The different association types developed in those contexts may prove useful to a discussion about the role that those communities have played in the affirmation of certain ideals and how those examples may inform our present day challenges and help us to overcome some of the difficulties that associations are faced with today. Those collective manifestations also led to the creation of social or artistic spaces, many of which, in spite of their differences (they could be more or less permanent, more or less experimental, more or less commercial, and mo-

re or less recreational), survived to this day and were able to maintain a relevant role both in art production and in supporting and promoting the artists involved.

Today the discussion around this type of cultural and artist associations is often focused on their increasingly virtual nature: in these times of social networks, are they really capable of mobilizing as much support and solidarity as before, and are they even able to embolden a relevant exchange of ideas and to promote contemporary art? Even the analogical *mail-art*, which was so relevant in the 60s within some international movements like Fluxus, for instance, and which played a role that might be considered similar to that of the present day social networks in terms of information exchange, relied on collective manifestations that involved the physical meeting and gathering of the participants.

Contrary to what it may seem, collaborating and exchanging ideas are still important to the development of certain artistic and social practices, as emphasized by Nicolas Bourriaud, an art critic, author and the director of the Parisian École National Supérieure des Beaux-Arts, in his essay «Relational Aesthetics» (1998/ English version 2002):

«[...] Once raised to the power of an absolute rule of civilization, this system of intensive encounters has ended up producing linked artistic practices: an art form where the substrate is formed by inter-subjectivity, and which takes being-together as a central theme, the "encounter" between beholder

and picture, and the collective elaboration of meaning. [...]»<sup>1</sup>

There persists the need for empathy with a group or a congregating experience, for a set of relationships able to further new approaches in contemporary artistic practices and to bolster their interaction with the surrounding environment: a sort of site-specific community wherein the space is one of the actors.

«[...] These interstices work as relational programs: world economies in which there is an inversion in the relationships between work and pleasure [...] where everybody had the opportunity to be in touch with everybody else [...] where people relearned the meaning of conviviality and sharing [...] where professional relationships are treated like festive celebrations [...] where people are in permanent contact with the image of their work [...]»<sup>2</sup>

The CAAA (Center for Art and Architecture Affairs), the cultural association we co-direct, was founded in 2010 with the will to assert itself in Guimarães' artistic and cultural environment and the aim to establish a physical space of reference for the promotion of the arts.

Instead of trying to describe the CAAA and how it addresses the challenges it faces, we shall make use of a quotation to illustrate the fact that such challenges are commonly experienced by any artistic association, whether it is located in New York in 1979 or in Guimarães in 2015.

Group Material began its activities in 1979 in New York's Lower East Side, and the following excerpt was taken from a 1982 text by the same collective,

entitled «Caution! Alternative Space!»:

«[...] Group Material began as twelve young artists who wanted to develop an independent group that could organize, exhibit and promote an art of innovative form and social change. [...] [We] look[ed] for a gallery space. This was our dream – to find a place that we could rent, control and operate in any manner we saw fit. This pressing desire for a room of our own was strategic on both the political and psychological fronts. We knew that in order for our project to be taken seriously by a large public, we had to resemble a "real" gallery. Without these four walls of justification, our work would probably not be considered as art. And [...] the gallery was to become a security blanket in our own minds as well: a second home, a social center in which our politically provocative work was protected in a friendly neighborhood environment. [...] Externally, Group Material's first public year was an encouraging success. But internally, problems advanced. The maintenance and operation of the storefront had become a ball-and-chain on the collective. More and more of our energies were swallowed by the space, the space, the space. Repairs, new installations, gallery sitting, hysterically paced curating, fundraising and personal disputes cut into our very limited time as a bunch of individuals who had to work full-time jobs during the day or night or both. People got broke, people got tired, people quit. [...]»<sup>2</sup>

It is therefore important to unequally convey the following points to the relevant authorities and the public in general:

1 - A volunteer (by definition an es-

## HIDDEN CITIES. EIGHT TOPICS FOR A (SUB)URBAN MANIFESTO

EDUARDO FERNANDES

ential figure in any association) is not an insufficiently trained amateur posing as a professional; on the contrary, volunteers are highly qualified professionals dedicated to the promotion of artistic events and practices and who choose to do so for free.

2 – An association-type collective that produces art and cultural activity is not a “creative industry”.

3 – As the name implies, non-profit associations do not seek monetary gain; instead, they invest all their resources in the promotion of culture. Hence, the role of private and public cultural sponsorship is of paramount importance to the survival of such collectives.

4 – The work done by such associations is manifestly important to the surrounding communities. They promote social integration and a sense of belonging, as well as the work of young artists and cultural agents who otherwise would have less access to the public.

5 – Cultural and Artistic associations should also establish protocol agreements and partnerships with the cultural institutions in their municipalities, such as universities and museums, in order to involve their members in a network of high critical standards, thus furthering the support for and the success of their activities.

### NOTES

1. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris, Les Presses du Réel, 2002,

2. Group Material, excerpts from «Caution! Alternative Space!» (1982), in K. Stiles and P. H. Selz (1996), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, Berkeley, University of California Press, p.894.



### 1. CITIES AND SIGNS: INVISIBLE STRUCTURES

In the book *Invisible Cities*, by Italo Calvino, nothing is linear.

Its logic is not obvious at first sight – it elude[s] the gaze of all, except the man who catches [it] by surprise (Phyllis, p. 91) –, which only adds to the fascination of the reader, thus confronted with new hypotheses for deciphering its structure: it is possible, for instance, to find a mathematical relationship ( $55 + 9 = 8 \times 8$ ) between the book's plan and a chessboard, an egalitarian matrix which, like Hippodamus' grid, may be applied to any topography.

On this particular board there are eleven themes that mingle and intertwine throughout the book's nine chapters, following an association rule that determines proximity relationships wherein interpretation alternatives multiply at each re-reading.

At the beginning of the book, the notion of memory alternates with the notion of desire in an abstract dialogue on urbanism; at the end, the hidden cities intermingle with the continuous cities, in a concrete discourse that may be applied to the urban realities of our times; in between there is a suc-

sion of possible relationships among the fifty five cities depicted.

In this essay we are particularly interested in the ideas of renewal and complementarity that pervade the chapters concerning the theme of the hidden cities, and are hinted at in almost all the remaining chapters: urban spaces are in constant renewal (*Olinda*), and may give way to spaces with opposing (yet complementary) features, such as the *unhappy city* [that] contains a *happy city* unaware of its own existence (Raissa, p. 149).

### 2. CITIES AND MEMORY: HERITAGE AND CONTEMPORANEITY

Ever since the industrial revolution, the most constant factor in the majority of Western societies' urban spaces has been the increased pace of change. Hence, the places where time seems slower are increasingly scarce and valued.

However, the success of such places brings along the danger of stagnation.

When the commercial enhancement of an urban space leads to processes of gentrification, when the obsession with patrimonial preservation brings about a stasis effect, a sort of under-glass conservatism (*Fedora*) that stifles all urban dynamics, when the city lives solely for the transient tourist invasions and the commercial opportunities these entail, when its identity, even for those who inhabit it, becomes inextricably linked with the images printed on postcards or travel agency leaflets, the city tends to turn into a museum of itself and might even

start to resemble a theme park (*Sophronia*), wherein reality is substituted by its simulacrum.

Guimarães is not at such a risk; throughout its multi-centenary history, the city has had the good fortune (or the merit) of attracting to its management and the designing (or redesigning) of its buildings and urban spaces people that understood the importance of preserving its historical heritage, but who also kept in mind the necessity of constructing contemporary structures, which are the heritage of the future.

In the surrounding area the issues that arise are of a very different nature.

Although this ancient rural territory, with a multi-secular human occupation, possesses a history almost as rich as the city itself, it has undergone a process of transformation in the last forty years that deeply changed its appearance, its dynamics and its usage.

This fast-paced development engendered a reality where the lost (rural) identity was not (yet) substituted by a new one; there is a *hidden city* under construction (*Thekla*), but it's still too young to take a definite form.

### 3. CITIES AND EYES: THE FORM AND THE LIMITS

In Western civilization, thinking the city as form is a two-thousand-year tradition. In his *De Architectura Libri Decem*, Vitruvius was already applying to the city the same principles he defended for architecture: *Venustas*, *Firmitas* and *Utilitas*.

The classical inspired treatises on architecture retook these principles of beauty, stability and utility in the search for an ideal of city expressed in terms of form, as a result of a plan which determined its limits and structure.

The plan of Sforzinda, by Antonio Averlino (1461–64), is a well-known example of Renaissance urban design, and may be seen as an attempt to geometrize the traditional form of the medieval city (with obvious similarities with Milan's plan): the overlapping of two squares results in a regular eight-pointed star (that defines the city wall) inside a circle (the moat) and cut through by eight concentric streets that connect the central square with the wall's eight gates, protected by eight towers.

With the Industrial Revolution, the unbridled growth of some European cities shifts the focus from the centre to the periphery; the problem of the limits is now posed in different terms: the wall has long become irrelevant and the structure (radial, linear or gridlike) defines an abstract boundary, allowing the city to expand beyond what was initially planned.

The traditional dichotomy city–countryside (where each may be defined in opposition to the other) is disrupted by a third element that upsets the definition of urbanism as form: the suburb.

Reacting against this new reality, the disciplinary discourse of the 20th century kept proposing alternative solutions of form, structure and functional interconnection, applicable to cities and their expanding outskirts.

However, notwithstanding a relatively recognizable structure, suburban areas tend to lose density as we move away from the urban centre that spawned them, and, in the absence of a clear boundary, their form tends to become diluted in the (formerly) non-urbanized areas upon which they expand.

The complex interconnection between city, suburb and countryside means that it is no longer possible to define the city solely in terms of form.

### 4. CONTINUOUS CITIES: WALLS, GATES AND ROADS

The form of Guimarães is easily recognizable since the 13th century, bound by its wall that (even after its partial demolition) clearly differentiated a confined interior from a rather less defined exterior.

However, outside the city's recognizable limits, urban expansion was already beginning in medieval times, along the roads that started from the city's gates and linked it to neighbouring towns: to the north, along the roads to Póvoa de Lanhoso and Chaves; to the northeast (Braga); to the southeast (Amarante); to the west (Vila do Conde); and to the southwest (Santo Tirso), where a tanning proto-industrial complex was installed.

Along each of these axes, in a linear and (seemingly) disconnected way, a suburban reality would slowly develop, with no recognizable form – a *hidden city*.

Later, by the end of the 19th century, it was the new circular road defined by Fernando Távora in the General

Plan of Urban Development that clearly established the new limits of the consolidated city. While to the south and the east the urban expansion was naturally constrained by the topography (the Penha mountain acted as a natural barrier that complemented the highway layout), to the southeast, the west and the north the city limits were clearly visible to anyone travelling on the new "wall": to one side, the city; to the other, the countryside.

The exception is only in the junctions or the "knots": the new gates from which the old roads may start; along these routes, and for tens of kilometers, it is the mood of the beholder which gives the city its form (Zemrude, p. 66).

The hidden cities are now continuous cities.

## 5. CITIES AND DESIRE: URBAN DEVELOPMENT AND EXCHANGES

*You advance for hours and it is not clear to you whether you are already in the city's midst or still outside it (Penthesilea, p. 156).*

It may seem strange to call the (apparently) suburban area of the mid-Ave valley a "city".

If we accept the theoretical assumption that the cities are the things that comprise them (streets, squares, buildings, etc.), and therefore should be understood, analyzed and classified accordingly to their form (as traditionally has been done by architects), the continuous (sub)urbanization we see along the N101, N105 and N206 roads doesn't seem to fit our mental picture of a city.

Yet, if we consider that a city is al-

so its people, and that it is mostly the way people interact with things that, in each particular case, determines the urban character of a given territory, we may come to a different conclusion. After all, for each one of us, that which defines a city goes beyond the form or the merely administrative organization of a territory. Traditionally we call a "city" (our city) to the cluster of places that meets our daily needs (provisions, consumption, employment, security, mobility, housing, sport, education, leisure, culture) and that, at the same time, allows us to develop a sense of social belonging, or an identity.

But this identity is constructed within a network of relatively fragile interconnections that mark a relationship of blood, of trade, authority, agency (Ersilia, p. 76): that is the city [...] still.

## 6. THIN CITIES: THE NETS AND THE KNOTS

In the particular case of Guimarães, the ten central parishes (those commonly deemed urban) have no more than fifty thousand inhabitants, whereas the total population of the remaining parishes more than doubles that number.

The geographical distribution of these one hundred thousand inhabitants is disperse and seemingly chaotic; however, a closer look at the territory's evolution leads us to conclude that this apparent randomness is actually structured: firstly by the main routes that interconnect the neighbouring cities (old roads that are now streets); secondly, by the interconnec-

tions between smaller localities; and finally by a network that spreads out from these axes, through the urbanization of ancient rural paths and the parceling out of former homesteads (Cecilia).

But such a structure is not merely made of residential areas; the suburb is not just a dormitory for the surrounding cities. On the contrary, it entails a rather autonomous economical system that includes not only a persistent agricultural activity (there are still considerable areas of farmland within the suburban fabric) but also a diffuse industrial one, while the sector of trade and services is particularly well represented.

For most of those one hundred thousand inhabitants, the day-to-day interactions occur within this territory. Isn't this, then, their urban reality?

Can we deem this territory their "city"?

## 7. CITIES AND THE SKY: TIME, ACCELERATION AND CHANGE

The exponential increase of pace in the world around us tends to cause successive changes in our lives: we move to another city or another country in order to study, find work or change our job (or because the job itself was relocated); we move into a new house because we get married, have children, get divorced, re-marry, or because we have more money (or less, and can no longer afford the mortgage payments), or because it seems convenient, or just for a change...

Our connection to the territory is ephemeral; we do not stay anywhere

long enough to grow roots, establish social bonds, and develop a sense of belonging to the place. At the same time, from our own home we can virtually connect with any place in the world in increasingly efficient ways, which also contributes to weaken our real connection with the physical space we inhabit.

On the other hand, our urban life is no longer confined to a particular area. It's a network system in constant mutation that connects different spots, more or less distant, in a more or less virtual way.

Often, of the city we use as an identity reference, only the name remains (*Irene*, p. 124), a name that is still a magnet for the eyes and thoughts of those who no longer have a reason to go there...

The continuous cities of the Ave valley are also a network: not just a physical system of roads and paths, but also a complex mesh of human activities that satisfy the requirements of an extremely rich urban system, when we consider it together with the cities it interconnects and complements. If we consider it separately, it is obviously incomplete, but so are the surrounding cities.

#### 8. CITIES AND NAMES: THE WORDS AND THE THINGS

How should we describe this territory, then? Disperse? Diffuse? Transgenic? An emergent city?

What seems a simple matter of semantics may actually be decisive in defining the way we address the problem. If the concept does not suit the object, the words may lead to ac-

tions based on a mistaken assumption.

The name we give to these *hidden cities* will determine the policies that affect them, and therefore the degree of their urban development and the quality of life of their inhabitants.

#### REFERENCES

ASCHER, François (1995), *Metropolis ou l'avenir des villes*. Paris: Éditions Odile Jacob.

BENEVOLO, Leonardo (1960), *Storia dell'architettura moderna*. Roma-Bari: Gius. Laterza & Figli SpA.

CALVINO, Italo (1972), *Invisible Cities*. Orlando, FL: Harvest Books, 1974.

FERNANDES, Eduardo; SILVA, Ana Carina (2014), "From More to Calvino. The invisible cities of 20th Century planning", in *International Conference 20th Century New Towns. Archetypes and Uncertainties*. ESAP/DARQ/CEAA, 22-24 May, Porto, Portugal.

FERNANDES, Eduardo; JORGE, Filipe (2011), *Guia de Arquitectura de Guimarães*. Lisboa: Argumentum.

SILVA, Ana Carina (2013), *Para uma cartografia imaginária. Desfragmentação de "As Cidades Invisíveis" de Italo Calvino*. Master's thesis, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, Guimarães.

Teixeira, Carolina (2014) *A Cidade Emergente - reivindicação do DNA da N101*. Master's thesis, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, Guimarães.

SOLÁ-MORALES, Ignasi (1998), "Patrimonio arquitectónico o parque temático", in *Loggia: Arquitectura y restauración*, n.º 5, pp. 30-35.



**T**he construction of a creative fabric within a city mostly requires, besides time, an educational (infrastructural) plan, a practice and a medium able to encompass different levels of experience. Among the arts, music is probably the most thorough vehicle for that end.

To transform a city through the arts is not a novel phenomenon, but setting it in motion involves a long-term perspective and a dynamic management in close connection with the new centers of knowledge, which are, as we know, in constant renewal. The first step is, basically, to develop the range of cultural activities on offer, enabling the local population's contact with (new) languages that, both intellectually and emotionally, may help to awake the senses, to encourage tolerance for diversity, and to keep up with the times, so that, from such a state of heightened discernment, a social cohesion may emerge and evolve towards a higher quality of life in those cities. In short, the goal is to promote a sharper and more participative critical environment.

Naturally, the practice of cultural consumption and the exposure to new ideas prompts us to create, to beco-

me protagonists in our own city and to give back what we've absorbed from it through our personal point of view, and not as mere spectators or informal participants.

The development of a city rests on this fabric with many intertwined threads. Following a long period of investment on many different areas, Guimarães seems finally ready to engage in artistic creation on a regular basis.

Music has always been an excellent showcase for the world's different languages and aesthetics, as well as for the most avant-garde ideas at play in the current international ecosystem. And so the city has opened up, asserting its will to host such manifestations. Although popular music culture has always been present in Guimarães, the most exciting and innovative new artists have also been able to perform regularly in the city's various venues. In fact, Guimarães seems to have developed an interesting system of cultural self-regulation, which, although not perfectly coordinated, has proved able to uphold a range of events that is rather unusual in terms of diversity as well as scale.

Speaking of scale... Although the affirmation of a city within the music sphere is often attempted through seasonal mass events, Guimarães, on the other hand, has been able to include in its regular programming markedly original ideas, many of which generate musical movements that anticipate new trends. These ideas reveal a city that aims to be cosmopolitan, open to the world and ready to be transformed and developed, while encouraging local musicians to produce a musical

discourse capable of reflecting the contemporary feel that permeates it.

The impressive list of artists that took part in the city's musical history of the last ten years ascertains the upcoming emergence of artistic projects that will shape its identity, because the circulation of this continuous vibration of experiences that manifest themselves throughout a lifetime will contribute to the development of a new sensibility within the community, thus stimulating a new socio-cultural demand for art creations.

In 2012, the local population's involvement with a yearlong event attested its predisposition to take part in the cultural life of the city, although it should be pointed out that this kind of response was long foretold, to a certain extent, by the success of the Guimarães Jazz festival, which saw the engagement of the city and its denizens in a broad celebration of a musical language often deemed too complex for such celebratory purposes. This should be enough to confirm the power of groundbreaking ideas.

Considering the outlook of the so-called new cultural paradigms of contemporary cities, Guimarães displays a variety of devices and resources that may establish it as a successful example of a European city with a thriving music scene, abreast with the so-called *musicities* – whether through educational programs (academic or otherwise), through investment in adequate facilities such as rehearsal studios, or through the conception and implementation of innovative event models (Westway LAB) able to provide local and international opportunities for local artists and residents.

This kind of identity denomination – *musicity* – relates mostly to small cities where the so-called independent music movement finds the adequate conditions to grow and establish a cause-effect relationship with the surrounding environment and the local artistic community. It's fundamentally a process of musical development that goes far beyond the abovementioned seasonal mass events, and where the revenues generated and the previously achieved know-how make possible its sustainability throughout the year.

The originality and diversity of Guimarães' musical programming, as well as its regularity, set it apart from other cities and foster its new ambitions. It clearly develops a variety of cultural activities that heightens the quality of life in the city, furthering its appeal as a place to live in and, therefore, its ability to attract a young, creative and socially dynamic population.

The importance of planning for the future, with the emergence of new generations and the need to keep on writing a relevant history, lead us to conclude that independent music and new authors play a creative role of paramount importance within the urban music scene. And Guimarães has been gradually and substantially integrating these new realities, as is clearly attested by the events it promotes and the artistic track record of the musicians who have performed in the city in recent years.

Furthermore, live music events potentially entail new ways of experiencing and enjoying the city's beautiful locations, adding intellectual and sentimental value to its patrimonial heritage. The richness of this combination

## THE FLAX FIELD OF CORREDOURA

CATARINA PEREIRA

(material + immaterial heritage) reinforces a sense of belonging and social cohesion, while also promoting exchanges of ideas and experiences: an inspirational process that proves extremely useful to our main objective, which is, as already stated, artistic creation.

We cannot say (yet) that there is a structured movement of independent music in the city, but, clearly, the investment made in recent years has already triggered a new chain of events and contributed to the development of more seasoned ideas, in line and in dialogue with the current European reality as we dare to define it. Therefore, in the next few years, we will likely see the spontaneous emergence of new projects and initiatives within the wider community of Guimarães. And it's our task to facilitate, coordinate and promote the transformation of our city through the vast potentialities of music.

As a European capital of culture and one of Portugal's most important cities, Guimarães owes it to itself to keep on developing its distinctive potential and identity, which will gradually allow it to converge with commendable examples such as the aforementioned musicities. For this purpose, the solid ideas put into practice by the city's various cultural agents will require an adequate response from the local population, and they must also be tested by European standards, an important growth barometer in our digital and global age. Lastly, and to quote Victor Hugo, we should always keep in mind that "music is the verb of the future".



São Torcato is a small town in the municipality of Guimarães with strong rural traditions concerning farming and craftsmanship which are kept alive by two folklore groups founded in 1956: the Corredoura Folklore Group and the São Torcato Folklore Group (the latter created by division of the former). After the 1974 Revolution in Portugal, a folklore revival movement brought about a series of projects aiming to rekindle the traditional countryside festivities. In 1980, the Corredoura Folklore Group held its first Linen Festival, which has been an annual event ever since. Flax seeds are planted in a small plot each April,

and the fully grown plants are harvested in the last day of June for the Linen Festival. Endeavouring to revive the big flax harvests of the past, the folklore group demonstrates its main stages, from the pulling-out of the plants to the processing of the flax fibers. Such tasks are accompanied with traditional songs and the typical concertina music, and culminate in a big community meal.

The linen cycle comprises several phases, from sowing and tending the plants to their processing after being pulled out of the soil, which involves a series of complex methods aiming to transform the flax fibers into yarn. It wouldn't be possible to demonstrate the full cycle in a single afternoon, and therefore, during the Linen Festival day, only the pulling-out and the retting of the flax plants are performed. The machine scutching stage, as well as the threshing and the spinning operations are exemplified using flax fibers that were planted, harvested and processed in the previous year. Following an arduous spinning labour, performed with a distaff and a spindle during the winter months by the oldest women in the community, the linen yarn is finally ready for weaving. The resulting fabric is used in the making of the Corredoura Folklore Group members' traditional costumes, and is also sold at the *Feira da Terra*, an annual fair for handicraft goods and other regional products.

Most of the folklore group members take part in the preparations for the June festival, but the linen cycle demonstrations mostly rely on the efforts of half a dozen older people

whose involvement with the group is circumscribed to those activities.

In Guimarães, the linen cycle know-how only survives in the memory of those who have worked in this traditional industry that has long ceased to exist. The handiwork techniques are kept alive through the efforts of the Corredoura Folklore Group, being revived annually during the June festival and bringing back memories to a considerable part of the audience. Hence, to some of these spectators, the event entails an opportunity to relive an aspect of their younger years, and is indeed a sort of memorial for the linen industry. Interestingly, some of the younger members of the Corredoura Folklore Group, who have no personal memories of involvement in the old craft, do cherish the linen cycle and assert their intention of "keeping it alive". For them, the linen cycle is "a tradition" that must be preserved.

In the last few years, several local institutions have endeavour to defer the demise of the linen craftsmanship in Guimarães.<sup>1</sup> However, when we speak of immaterial heritage, we're referring to a wide variety of individual and social processes, within a particular context which is constantly changing. The way ahead is as irreversible as it is unpredictable, and the future will only be determined by those who'll live it.

#### THE LINEN PRODUCTION IN GUIMARÃES THROUGHOUT THE CENTURIES

The linen industry has been a prominent economic activity since the

very foundation of the burg of Vimarães, as attested by the 1220 Royal Enquiries, which report a considerable quantity of flax and linen among the renters' taxes: «as flax seed (*linaza*); as flax fiber, as yarn; as coarse cloth (*bracale*); as fine linen (*lenzo*)» (Carvalho, 1941: 14). The linen produced in Guimarães was unanimously deemed of high quality, as conveyed in several documentary sources such as the following: «the good quality and quantity of linen in this province, its utmost fineness and whiteness, in cloth and in thread, is apparent to everyone in the town of Guimarães» (Carvalho, 1941: 12). Throughout the centuries, the production gradually increased: in 1512, the province sent out an estimated 100 thousand pieces of linen and tow. The linen commercial route was rather complex and involved numerous mediators: the *linen merchant*, who buys the raw material, contracts weavers and sells the end product in his store; the *adela*, who buys homemade linen cloth; the *atravessador*, who does much the same thing as the previous, but covers a wider area and buys cloth from several villages; and, lastly, the *tratante*, who comes from afar to buy linen and yarn which he then trades outside Guimarães (Carvalho, 1941: 39). All this attests to the importance of linen spinning and weaving in the local economy, where a family-based mode of production was maintained until the 19th century. The delegation sent to the Commerce Board and, later, to the 1822 Cortes, «emphasized the economical importance of linen yarn, spun in almost every household

of the province by many thousand people, and of the linen and tow factories, some of which supplied by the farmers disperse home looms, others with in-house manufacturing» (Alves, 2002: 295).

From the mid-19th century on, the textile industries established along the Ave river brought about the progress so touted by the national elites. It was imperative to converge as fast as possible with an already industrialized Europe, where the Industrial Revolution had started more than a hundred years before. In Guimarães, by the end of the century, the home-based mode of production was firmly implanted, as part of a broader circuit that involved a considerable number of mediators. The gradually increasing market demands eventually surpassed the production capability of the traditional linen industry.

At the beginning of the 20th century, the linen production entered a stage of fast decline, proving unable to meet the raw material demands of the country's expanding textile industry. Therefore, linen yarn was gradually replaced by raw cotton imported from England. In Guimarães, nevertheless, the weaving of linen cloth – both pure and mixed – has continued to the present day. However, cotton, due to its lower production costs, quickly established a leading position in the market, and its usage in clothing and household fabrics became generalized. In the first decades of the 20th century, linen yarn imports were increased to supply many of the region's textile facto-

ries. During the Estado Novo regime, several propaganda campaigns were launched in an effort to boost linen production in the country. However, flax cultivation and linen traditional craftsmanship proved unable to compete with foreign production, which was already fully automatized, and to develop technical and mechanical resources in order to satisfy the needs of the great textile factories. In 1979, the closing of the Central de Maceração da Trofa put a definitive end to the industrial linen production in the north of Portugal. But this did not cause the decline of the country's textile production, particularly because linen had long been replaced by cotton and synthetic fibers in order to meet the demands of an ever growing market. Other factors, namely the emergence of new producer markets in the 80s and 90s, were responsible for triggering that trend. In Guimarães today, a number of well-established textile companies are still fighting for a stronger foothold in the market, and succeeding at that. We thus may conclude that, in Guimarães, the multi-secular experience and know-how concerning the farming and processing of flax, passed on from generation to generation, has been of capital importance to the expansion of the textile industry, which is still one of the main economical activities in the region.

## NOTES

1. The 2013-14 project "Flor na Pele", co-directed by A Oficina and the Calouste Gulbenkian Foundation, ai-

med to promote the immaterial heritage concerning the linen cycle from an artistic and scientific point of view, and it involved the local community in a process of self-recognition and validation to reconnect heritage and contemporaneity with the future. The project fostered the work of three artists, promoted a technical training course (administered by one of the strategic partners, the ADCL – Association for the Development of the Local Communities), and fomented the participation of schools and universities. The art process enabled the exchange of memories and experiences between the artists and the local community, and this work was displayed in an exhibition and largely reinforced by the related educational program.

## REFERENCES

- Alves, Jorge Fernandes, «O Trabalho do Linho», in *Património e Indústria do Vale: um Passado com Futuro*, V. N. de Famalicão, ADRAVE, 2002.
- Alves, Jorge Fernandes, *Fiar e Tecer. Uma perspectiva histórica da indústria têxtil a partir do Vale do Ave*, V. N. de Famalicão, Câmara Municipal de Famalicão, 1999.
- Alves, Jorge Fernandes, «A Indústria Têxtil do Norte de Portugal até à Década de 1920 – Representações Empresariais», in *A Indústria Têxtil no Vale do Ave. História, Desafios e Perspectivas*, Santo Tirso, Câmara Municipal de Santo Tirso, 1998.
- Carvalho, A.L., *Os Mestres de Guimarães*, Vol. II, self-published, 1941.
- Cordeiro, José Manuel Lopes, A

*indústria do Linho na Bacia do Ave. A Empresa Fabril do Norte e a Central de Maceração da Trofa (1943-1979)*, Vila Nova de Famalicão, Câmara Municipal de V. N. de Famalicão, 2008.

Oliveira, Ernesto Veiga de; Galhano, Fernando e Pereira, Benjamim, *Tecnologia Tradicional Portuguesa. O Linho*, Lisbon, Centro de Estudos de Etnologia, 1978.

Pereira, Benjamim, *Têxteis. Tecnologia e Simbolismo*, Lisbon, Instituto de Investigação Científica Tropical / Museu de Etnologia, 1985.

Silva, Augusto Santos, *Tempos Cruzados: um estudo interpretativo da cultura popular*, S/L, Edições Afrontamento, 1994.



#### TWO EPISODES, THE SAME LEADING MAN

The first part of the concert had ended. The pianist greets the maestro, greets the orchestra, bows to the audience and leaves the scene. The audience gives him a standing ovation. The pianist comes back, receives the flowers, bows again and again before the audience. He once more exits the stage. But he has to come back. He sits on the piano with his usual circumspect and solemn flair, begins with a very personal reinterpretation of Guimarães' Anthem, so daring and risky nevertheless sublime, yet so recognizable and still so contemporary. The audience that fills the 800 seat auditorium is taken not just by admiration but also by emotion.

A few days later the same orchestra, the same pianist who lives in Moscow and is still feeling the jet-lag. On the previous concert, he had already complained by the nuisance of the hour of the concerts in Portugal. He had finished his performance and despite feeling worn out he watches the second part of the concert. There are children in the audience, and some parents are trying to smooth their restlessness, their perpetual movement, the archenemy of the perfect mood fitting the function - solemn and silent. Sitting on the last row he suffers from the everlasting creaking of the door just behind him. The door rests. But it will creak again even if it is sparse.

These two episodes took place during his first residency on Guimarães' Orchestra and as you can easily deduce were performed by Pedro Emanuel Pereira. We shall come back to them.

#### WHAT'S THE PURPOSE OF GUIMARÃES' ORCHESTRA?

It is well known that Guimarães supports the arts. The vigorous and eclectic communal movement that resisted the dictatorship by spreading and discussing literature, music, cinema and painting has raised the habit of getting pleasure from culture in all of its forms and by letting people feeling restless, enchanted and uplifted by artistic creation.

Then democracy arrived, and the support of the arts upsurged, being now sustained by public funding. It has been continuously investing in

the diffusion of art by building facilities, rehabilitating historic buildings, recovering old traditions and creating new ones until we all realise that culture is not an attribute but essence.

One aftereffect is the constant creation and consolidation of public for the artistic scene, the locals and the foreigners who have accustomed themselves to the pursuit of new boundaries in Guimarães. As far as classical music is concerned there is not a single orchestra which plays on a regular basis in Guimarães that will not easily conquer a faithful and diverse, passionate and acquainted, generous but still onerous public. It is so with the Orquestra do Norte, and so it was with Fundação Orquestra Estúdio.

Another effect is the existence of a tenacious tradition in the development of musicians who will join local or foreign ongoing formations, giving the best possible usage of their training to begin a career that will allow them to grow as artists, to claim and develop their skills.

The first goal of the Orchestra is to integrate and potentiate their talent, allowing them to have professional work experience and enhancing their artistic advancement. They do it with the ambition to reach excellence; the «way» things are done every time the orchestra assembles in residency.

Leaning on the strong bonds created between the community and the performative arts, the Orchestra climbs one step further up the ladder each time they rehearse or act, knowing that on the other side of the pu-

blic, their expectations and demands are also growing.

The goals are well defined:

- To promote an orchestral practice of excellence with well-defined artistic and program purposes;

- To provide the contact with a symphonic orchestral musical practise to the young with artistic quality, based on strong affective and pedagogical principles that allow the artistic and interpretative development of the intervenient;

- To develop the sharing of knowledge, friendship and mutual respect between local artists;

- To create and to retain the public loyalty by choosing carefully the repertoire to interpret;

#### SUSTAINABILITY, STABILITY, FLEXIBILITY

Think of a number from one to infinite and add six zeros. From the minimum to the maximum, you have just worked out the annual budget to the formation of a permanent, well-structured classic orchestra.

The Orchestra of Guimarães works by residences due to the inability of the County to support financially such structure by itself. It does not have a headquarter, neither staff nor it uses services and it does not have to pay a mortgage. The resources mobilized are totally used in what is considered as essential for an orchestra to play: the acquisition of scores, the musicians and maestros fees, the renting and transportation of the instruments, the promotion and publicity of concerts...

This was the funding decision that turns this project feasible and allows its consolidation and assertion: it is a sustainable project that will grow as the results are reached and its notoriety attracts investors and patrons of art and its credibility and path make it worthy of further more permanent and substantial financial assistance.

However, it is not because it works by residences that the Orchestra loses another key value: the indispensable stability needed for the construction of an identity and recognised musical speech.

Built upon 40 professional musicians, most of them young people just beginning their careers, seasoned by a few less young who added security and experience, the Orchestra shall grow rocked by musicians who thrive on it and cherish it as their own. Yes, because the Orchestra is, above all, theirs, of the musicians and the maestro.

The third cornerstone of the Orchestra of Guimarães is flexibility.

From that central core of 40 musicians, the Orchestra can integrate other elements, other subjects, overcoming itself every time it acts, interpreting diversified repertoire and summoning the public with projects that always assure an evolution regarding the previous residence.

Thus, after an exclusively orchestral classic music concert it is condoned that the obvious choice of the program for the second residence was Messiah from Haendel in a staged version.

Local choristers are themselves

developing talents gifted by the passion of music, spirit of sacrifice and their unparalleled overcoming desire, singers, set designer, director. The Messiah bewildered, and the public relinquished. Let us raise the stakes!

Next time it will be even more rewarding because it will be more difficult and demanding.

To approach other subjects, to cross paths and influences, to assemble another emergent or recognized talents is embedded is the Orchestra's DNA.

Furthermore, Guimarães is a fertile ground for such a quest: we have creators, enthusiasts, ideas, space, proneness, and tradition.

To involve, defy and overcome are the verbs that are frequently conjugated in meetings in which the residences are programmed, and the future is dreamt.

#### FINALLY...

I come back to those episodes that I began to remember.

I come back to the pianist whom, with his contrivement, acknowledged in his first performance with the Orchestra to overcome any mental reservation that could still endure, to strike the public directly in their hearts.

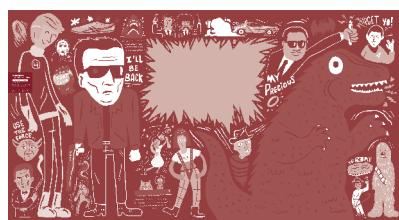
It is auspicious that the Orchestra in its first performance has accomplished such a communion with its public and it shows that the relation between the Orchestra and the city can thrive grounded on solid artistic basis, technical skill, and an everlast-

ting relationship between the place and its people.

A relationship of affection and familiarity underlined by a unique moment because it could only have happened in Guimarães.

I resume at last to the pianist aggrieved by the children's behaviour distracted just because they are infants to illustrate the enormous importance that the Orchestra might have to continue creating and forming audiences, leaving the space ajar and opportunity to shape consuming habits and cultural fruition and to challenge talents and skills wherever they are, having the strongest conviction that there is still a lot to be done to spread culture to all and to bring them into culture can only be done with a lot of passion and skill, but it will be easier if we add enrolment, continuity, commitment, compromise and a strong affective link with people.

The concert finished; the story ends with Pedro's grin amongst everyone's half smile. It was worth it.



**W**ithin the "Sounds and Tones [Sons e Tons]" initiative promoted by the Guimarães City Hall, the Art School of Porto-Guimarães [Escola Superior Artística do Porto-Guimarães] was invited to develop an intervention art project on the city's bus-stops.

The main purpose was to give those almost invisible structures of short-term use by more or less impatient and distracted users a certain amount of visibility that might transform them in less transient and more welcoming places: a sort of small stages in the public space, open to the possibility of hosting artistic events. These events – involving live music and dance, as well as miming and clowning sketches – would occur without prior announcement to heighten the surprise effect of such a transfiguration of the public space.

The ESAP Guimarães is an Art and Design school whose educational program focuses mainly on Drawing, but also comprises Digital Animation, Multimedia Design, Comics and Illustration, this last domain being the school board's choice for participation in the art project.

The next step was the selection of the artists. This rather delicate task was further complicated by the wide range of possible alternatives, a result of six M.A. courses in Illustration and eight B.A. courses in Art/Comics/Illustration.

We aimed to bring together a group of illustrators that, in addition to the quality of their work, could ensure a high measure of graphic and aesthetic variety, and suitably attest to the vast thematic and expressive wealth of contemporary illustration. Fortunately the organizers imposed no thematic restrictions on the artists, a more than commendable decision, particularly as the project coincided with Christmas time and this particular theme might be a natural choice and normalize all the art interventions.

Given these assumptions and the overall purpose of promoting art in the public space, we simply asked the artists to take in consideration the project's objectives and allowed them full freedom to create.

We believe that the results entirely met the pre-established goals, confirming the expressive and communicational potentialities of illustration, as well as its suitability for interaction with public structures and spaces.

Let's now briefly consider the participant artists and the distinctive features of their work.

We should emphasize the relevance of such projects to the city's cultural life, and the ESAP Guimarães' total commitment in contributing to their continuity.

#### SÉRGIO MARQUES

Two images overflowing with iconic cinematic characters combined with symbols, within a language dominated by flat forms and a limited but impressive colour range that entices a lengthy although not exhaustive dialogue.

#### SÉRGIO CERQUEIRA

three markedly graphic black-and-white illustrations that resemble energetic and rather humorous photographic snapshots where Christmas-themed motives interact with the world of comics.

#### MARIANA BALDAIA

two images constructed around thematic references associated with Christmas (the nativity scene and the family supper), with extremely precise composition structures and a balanced and sophisticated colour scheme that creates a poetic ambiance imbued with subtle irony.

#### EVA MENDES

a festive and colourful image of two cheerful and welcoming characters,

suitably installed near the city's train station to greet the arriving travelers.

#### FILIPA AREIAS

created two continuous and very contrasting patterns: one of great simplicity, immediate appeal and strong visual effect; the other of an intricate floral design; their extremely harmonious combination produces an intimate mood that invites the viewer to come closer and examine its meticulous meanders.

#### TIAGO TSOU

favoured two of the local mythology's dearest references, the "nicolinhas" and their transfiguration in ancestral "afonsinhos". The somewhat dark visual undertones of the work seem to suggest the tutelary importance of old rites, traditions, and memory.

#### MAFALDA NEVES

created a frieze of hybrid characters with human bodies and animal heads, engaged in a multi-faceted interplay. The bodies are represented in highly stylized and brightly coloured flat forms, while the heads, the stronghold of rationality, are minutely detailed animal depictions in black-and-white, evoking the world of fables.

#### DIANA MARTINS

through references to Christmas imagery in a very graphic, precise and simple language and a restrained but vibrant colour palette of great communicational power, she created two

images that are poetic, graceful and, at the same time, very humorous.

#### AFONSO FERREIRA

by means of a figurative style that immediately evokes the digital universe of a particular type of video-games, he created images that, paradoxically, seem to suggest a contemplative stance, whether through their thematic focus or their subtle colour scheme.

Revista gratuita  
Free Magazine



CÂMARA  
MUNICIPAL DE  
**GUIMARÃES**

