

MEMÓRIA E PAISAGEM URBANA: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM PATRIMONIAL DE BRAGA DESDE OS ACERVOΣ ILUSTRADOS E FOTOGRÁFICOS DE REFERÊNCIA

Miguel Melo Bandeira*

Intróito

Na senda de uma geografia cultural prospectiva que toma aqui por missão explorar a difusão da imagem urbana enquanto veículo de produção patrimonial, e o modo como esta representação trabalha e inscreve o próprio património, constitui o ponto de partida da nossa reflexão. Indagar, pois, a relação biunívoca entre os modos como a partir da imagem urbana, particularmente vertida em postal ilustrado, se constrói uma identidade comum, embora alargada para além da erudição, interessa-nos, sobretudo, avaliar a evolução da ideia de memória visual e o potencial da paisagem como uma das valências centrais do património urbano. Importa, ainda que subtilmente, saber como é que este vai reagindo à fixação/difusão de vistas padrão. Isto é, no esforço de compreender a *sedimentogénesis* das diversas camadas de imagens que fazem a memória colectiva da paisagem, e que se vão empilhando nesse conglomerado visual do património persistentemente invocado, o que persiste e o que desapareceu?

Trata-se de questões fundamentais quando se pretende perscrutar o domínio de *autenticidade* do valor da memória colectiva, esse atributo regulamentar de subjectividade que hoje em dia se impõe, para querer fazer a diferença entre o que é e não é digno de valor nestes domínios. O mesmo que, por exemplo, serve agora para estabelecer as estratégias de promoção turística, que apoia os desígnios do *marketing* urbano, ou, entre outros motivos, pretexta o debate público e as políticas urbanas para os centros históricos das nossas cidades.

Desde o caso de Braga e do contexto do projecto que no presente âmbito vimos a integrar — *Os postais ilustrados: para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário*¹ — propomo-nos apresentar um breve

* Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS) [bandeira@ics.uminho.pt]

¹ Projecto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia — PTDC/CCI/72770/2006, em curso no CECS — Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho — Instituto de Ciências Sociais.

ensaio geográfico que procura dar um testemunho aproximativo das representações da memória e da paisagem urbana que privilegiam este suporte.

Desde a imagem fotográfica, d'aquém e para além do postal ilustrado

Começando pelo suporte propriamente dito, a imagem fotográfica da cidade, tomada aqui mais do que como um objecto de estudo em si ou universo empírico ordenador de uma metodologia de abordagem, assume-se como um recurso, uma deriva não menos despicienda do estudo da paisagem urbana que temos vindo a dar seguimento de há uns anos a esta parte. Assim, não será tanto a fotografia em si mesmo que nos compromete, de cuja escarpelização semiológica, por natureza interdisciplinar, se encarregará de realizar a fase subsequente do projecto, mas tão só, dir-se-ia, o arriscar do *jogo de espelhos* desde o modo como esta inovação técnica vem determinando e, simultaneamente, também acolhe as próprias apreensões modernas e contemporâneas do património construído, no caso, da cidade de Braga.

A imagem fotográfica, para além da multidimensionalidade intrínseca que aúfere e que, como todos sabemos, não é de todo em todo neutra, logo de princípio pelas subtilezas que presidem ao momento da captação, desde o motivo substantivo que convoca, no modo como o perspectiva e o relaciona, bem como o enquadra, ou como o deixa iluminar, dele se distancia/aproxima, enfim, e tantas outras variações, designadamente, as que implicam todo o processo de edição, encontram no domínio do formato postal regularidades e tipologias que nos induzem a considerar uma finalidade axiomática de perscrutação.

Sem preocupação de conclusência, pela fase em que nos encontramos, e cingindo-nos ao universo do postal ilustrado, aponte-se de imediato o exemplo da elevada frequência com que um mesmo motivo persiste, quantas vezes captado da fotografia da própria reprodução fotográfica, da cópia da cópia pintada, da gravura e do desenho, ou até, veja-se, da resistente tradição da gravura feita sobre fotografia. Coexistindo pela subsistência admirável de um gosto, de um formato, de uma textura vinda já de trás, do debuxo feito sobre a projecção reflectida na prancheta da *câmara-escura iluminista*. Tudo isto nos revela permanências, convergências, que melhor nos ajudam a conhecer uma ideia coerente entre memória e paisagem urbana.

Vasculhamos também para lá da fotografia, *tout court*, quando a imagem do património se reconverte ao mosaico dos *pixel's* no monitor digi-

tal, que estimulam as nossas pupilas nos apelos oceânicos da variedade e da infinitude. Todavia, e ainda, quantas vezes debaixo da inércia dos conteúdos e dos formatos convencionais, verificamos que o que permanece ainda da imagem que emerge, recorrentemente continua a porvir daquilo a que continuamos a chamar fotografia. Isto é, uma expressão daquela velha persistência, da ideia primitiva de luta contra o tempo, dir-se-ia, como refere P. Varela Gomes (1993), de luto antecipado pela inexorabilidade do sentimento de perda definitiva que a conservação do património, mesmo no caso da sua representação, sempre incorpora.

Com a plena consciência de que para cada uma das imagens revisitáveis do património urbano existe recorrentemente uma declarada intenção de fidedignidade reprodutiva, o postal ilustrado, que se situa no meio das expressões anteriormente enunciadas, a luta e o luto, sem ter de resultar necessariamente de um espécime fotográfico, pela perenidade e estabilidade das suas características formais, fixa um modelo sintético e sintáctico de preservação da memória e do modo de perceber a paisagem. Todavia, temos consciência de que é também, incontornavelmente, um modelo redutor, como, admitimos na perspectiva de M. McLuhan, se consagrado enquanto *paradigma visual* [que sempre] *projecta um espaço euclidiano: um espaço enclausurado, controlado, linear e estático, abstraído do mundo que o rodeia*². Ainda assim, um suporte material de forte carga morfológica, amplamente reconhecido e reconhecedor do espaço nele configurado.

Por outro lado, a fotografia e o postal ilustrado afirmaram-se igualmente como uma novidade que se fundiu até à indistinção. Compreendendo o resgate da memória e o poder de representação da própria paisagem, tornaram-se ambos, diríamos mesmo, uma promessa de modernidade pelas suas virtualidades de difusão, pela finalidade do vencimento da distância, da mobilização do movimento e da energia de relação, mas também, pela reprodutibilidade uniforme que projectam, bem até, pela predisposição para o acondicionamento formal e seriado que última análise sugerem. Que o digam os coleccionistas, o mercado que gera e a *afición* que mobiliza. Quiçá talvez, também por isso, é mais fácil encontrar um coleccionador de postais do que de fotografias.

O postal ilustrado passou a servir de veículo de ilustração quer para a afirmação externa de uma comunidade, quer como elemento de consumo interno, ao constituir-se como instrumento de creditação e disciplina iconográfica dos trechos que se impunham como os mais ofertáveis da

² Marshall McLuhan *cit. em* Moisés de Lemos Martins, *in* Prefácio Neves, J. P. (2006) *O Apelo do Objecto Técnico*, Porto: Campo das Letras, C&S, pp.12

cidade. Nesta perspectiva, enquanto *paradigma visual*, sendo também o do *espaço e do território* (Martins, 2006), também por isso absorveu o conteúdo de uma conquista — o património — substância de (e do) poder. Assim, o postal ilustrado impôs-se como um ícone de modernidade da imagem da cidade, das suas realizações, da sua prosperidade, enfim, da sua capacidade de imposição.

Diríamos que, tal como acontece com a cartografia, essa *pintura do mundo*, outra expressão gráfica que foi sempre tentativa de o querer fixar para melhor o domar, também a imagem fotográfica da cidade reproduzida até à exaustão e, muito particularmente por via do postal ilustrado, serviria de algum modo para mais eficazmente a possuir.

A Fonte do Ídolo, o não-postal de uma máscara de longo rasto

A Fonte do Ídolo vista antes, de fora e, mais recentemente, para além do postal ilustrado, é o protótipo do monumento obliterado. Encravada sem expressão nem glória no logradouro traseiro de uma edificação dos anos quarenta, a fonte rupestre do Ídolo, um dos testemunhos epigráficos mais antigos da Península e *monumento nacional* desde há um século (1910), exemplifica bem o que, na ideia de F. Braudel (1977), testemunha um valor referencial de *longo curso*, acrescentaríamos, paralelo e misterioso. Isto é, sobrevivente por despercebido e intrigante porque continua por explicar.

Ainda assim, de imagem visivelmente mascarada e, naturalmente, esquecida do grande público, inclusive, dos próprios transeuntes que até há bem pouco tempo por ela passavam quotidianamente, ignorando-a, a Fonte do Ídolo viu-se excluída das sucessivas séries de postais ilustrados que entretanto foram sendo editadas. Como nota disso, E. P. Oliveira (1979), no catálogo da primeira exposição dedicada ao postal ilustrado, ocorrida em Braga no final do mesmo ano, sem esconder a sua surpresa, refere que a Fonte do Ídolo não figurava nos espécimes expostos.

Mais do que o tanque escavado onde se situa, que jamais favoreceu a sua exterioridade, o abandono crónico das entidades tutelares, centrais e locais, relegou-a praticamente à condição de um pardieiro esquecido. Ironia das ironias. Até ainda há bem pouco vislumbravam-se com frequência turistas desorientados, de guia na mão, mesmo ao lado do fito que procuravam, sem que muitos dos próprios habitantes locais suspeitassem sequer da sua existência.

No entanto, a fonte/santuário dedicada a uma insondável divindade paleocristã, descortinada pelo nome inarticulável de *Tongoe Nabiago*,

quicá mais tarde latinizada por reorientação votiva a *Asclépius*, nunca passou despercebida aos eruditos, mantendo até ao presente um verdadeiro rasto de devoção intelectual nacional e internacional. Admita-se, também por mérito da telúrica clerezia bracarense, herdeira e depositária da remota ancestralidade romanizadora, os testemunhos dessa época mereceram sempre a sua atenção.

Mais tarde, na segunda metade do século XIX, chegou mesmo a justificar a visita do rei D. Pedro V, aquando de uma das raras visitas que os monarcas fizeram à cidade. Facto que, porventura, nem que fosse pelos efeitos auspiciosos do expectável *by appointment* de Sua Alteza, jamais teve alguma consequência prática.

Sem enveredar pela senda das asserções do conceito de património e do processo de patrimonialização em si, a Fonte do Ídolo serve no entanto de motivo a uma das imagens de referência mais antigas da cidade de Braga.

A primeira que se conhece trata-se da gravura do *antiquário* Alves de Figueiredo, Bispo de Urianopolis, inserta na obra de Jerónimo Contador de Argote (1728/32). Exemplo em Braga da mentalidade *iluminista* atribuída ao tratamento da História e das *antiguidades*, que não enjeita sequer o enquadramento bucólico da figuração envolvente patente na respectiva fauna e flora, aliás, como era próprio das representações da época. Nesta figuração o motivo mais importante é sem dúvida a legibilidade epigráfica da inscrição latina, mais do que qualquer outro elemento da paisagem, que só serve de ornamento.



Figura 1. Gravura de Alves de Figueiredo. *Fonte do Ídolo*, Braga.

Mais tarde, com o arqueólogo J. Leite de Vasconcelos (1905), o mesmo motivo surge-nos agora *desenhado do natural* a partir de um típico esboço de campo³, deliberadamente *positivista* na finalidade descritiva que pretende alcançar. A preocupação de representação literal prende-se

³ [On line, <http://www.archiscan.net/infotop/Idolo2.jpg>, acesso em Dezembro de 2007]

neste caso com o uso da escala de levantamento, identificando a planta de afectação e a decomposição do objecto em planos de corte. A visão *objectual* e *objectiva* do elemento patrimonial, e é disso que aqui se trata, surge depurada de qualquer elemento de adorno e até mesmo de realismo figurativo, cingindo-se ao emprego do *crayon*, enquanto utensílio de campo e não como critério plástico. Mais do que o valor da representação em si, à qual é atribuída uma iluminação convencional de contraste para facilitar a leitura, são-lhe negadas as *nuances* expressivas da fotografia. Neste caso o valor decorre da precisão assumida do risco e na susceptibilidade da imagem poder ser medida e quantificada. Ou seja, a ênfase atribuída aos traços escultóricos é igual à que é colocada na representação das fissuras na rocha.

Passando ao largo do hiato do postal ilustrado, a Fonte do Ídolo desde que finalmente foi musealizada no ano de 2006, predispõe-se hoje para um novo tipo de “retrato”, já que, qual *Fénix renascida*, hoje em dia é possível vislumbrá-la profusamente através de qualquer “motor de busca” afecto ao processo global de comunicação electrónica.

A tipologia de imagens do monumento rupestre que neste momento perpassa ao grande público é a de um arranjo cenográfico cuidadosamente montado⁴. Um lugar algo asséptico, desde logo porque foi coberto, fechado ao exterior, deixando de incluir a água fluvial corrente que lhe dava a sua razão de ser. Aparelhada de uma iluminação teatral, com um jogo de luzes indirectas para sugerir uma ambiência misteriosa, mumificada, sente-se o ambiente cristalizado do tempo que parou. Já não tanto a fisionomia romântica reveladora das marcas do tempo, como se pretenderia de outras modas passadas, mas sim um ambiente algo fantástico, onde já não são tolerados os musgos nem a vegetação espontânea. A terra deu lugar a uma gravilha artificial, à qual não falta sequer o desumidificador de museu, suggestionando uma instalação própria de uma galeria de arte. A Fonte do Ídolo, de facto, é hoje um espaço museológico datado, que tem por expressão comum o privilégio atribuído ao contexto que se produz no âmbito das exposições de arte contemporânea.

Urbivisões e fixações

Imagens, como a *nova Bracaræ Auguste descriptio*, datada do ano 1594 e inserta no primeiro atlas urbano que se conhece, o *Civitates Orbis*

⁴ [On line, <http://www.viasatlanticas.org/imagenes/Fonte%20do%20idolo%20E0005.JPG>, acesso em Fevereiro de 2008]

Terrarum (1572/1617, 6 Vol's)⁵, editado por Georg Braun (1541-1622) e gravado em Colónia por Franz Hogenberg, constitui um dos ícones mais difundidos e regulares da imagem histórica da cidade.

De facto, mais do que as sucessivas reedições que a autarquia vem fazendo desde há anos da gravura em questão, quer a partir de cartazes e de postais de representação, a *vista geral* da cidade de finais do século XVI tem sido divulgada nos mais diversos contextos. Desde pano de fundo concedido às expressões gráficas decorativas de espaços comerciais, passando pelos rótulos de vinho da Adega Cooperativa de Braga, até à entronização como adereço gráfico a ilustrar a *nota*, papel-moeda, do Banco de Portugal, de quinhentos escudos⁶, cuja efígie foi dedicada ao reconhecido humanista bracarense, o filósofo, médico e matemático, Francisco Sanches (1550-1622), pode-se, enfim, dizer que a imagem é já um ícone histórico da urbe.

A *vista geral* sobre a cidade de Braga de final de *quinhentos* é usada compreensivelmente pelo seu factor distintivo e nobilitador. De facto, para além desta, e de outras urbes ultramarinas, somente Coimbra e Lisboa integram o repositório português da *civitas mundi* de então.

Curiosamente, no verso do mesmo espécime em papel-moeda anteriormente referido, deparamo-nos com um outro ícone de Braga, e que ainda hoje continua a ser dos mais amplamente difundidos. Referimo-nos à *Fountain of Towers*⁷, ou seja, o fontanário heráldico (1723) de D. Rodrigo de Moura Teles (1704-1728), mais propriamente a vista do largo do Paço tirada da varanda do Palácio dos Arcebispos pelo viajante inglês George Vivian⁸. Trata-se da reprodução de uma pintura aguarelada do início do século XIX, representativa de uma cena movimentada do quotidiano urbano, em particular, do encontro das mulheres que iam com os cântaros à fonte, enquadradas por diversos apontamentos ilustrativos desse mesmo dia-a-dia. A gravura em questão, pertencendo a uma série de imagens do mesmo autor dedicadas a Portugal, de inspiração marcadamente romântica⁹, dir-se-ia, arrisca já alguns laivos realistas, no que de

⁵ [On line, pesquisa: *Civitates Orbis* Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

⁶ Chapa 11; efígie de Francisco Sanches; data de entrada em circulação 14-04-1982; data de colheita de informação; 31-05-1990; prescrição 01-06-2010; [On line, http://www.bportugal.pt/bnotes/dates/dates_p.htm, acesso em Fevereiro de 2007]

⁷ Mundo do Livro, Reproduções [On line, www.mlivro.com/ml_reproducoes.htm, acesso em Março de 2008]

⁸ *Braga - Fountain Towers, in Scenery of Portugal & Spain*, ed.1839 (39) lithography, (37x27,5)

⁹ Tendo por principais motivos as paisagens de Lisboa e arredores (Sintra, Arrábida, Belém, Setúbal e Torres Novas), Porto e Coimbra. No Minho vê-se representado Guimarães, Ponte de Lima e Tuy/Valença

monumental se impõe sobre aquilo que é mais comum, valorizando-se o ambiente informal do espaço público. Isto é, preenche as expectativas impressivas que virão mais tarde a ser cumpridas pela fotografia, por valorizar ainda que encenadamente a captação do instante dinâmico, e aquelas perspectivas que virão a justificar o postal ilustrado, por veicular a visão do viajante estrangeiro que de algum modo pretende revelar ao mundo o *casticismo* e o *pitoresco* locais.

Entre as vistas mais propaladas de Braga temos o local da *Arcada*¹⁰, cujo complexo alpendrado que defronta a Praça da República/Avenida Central é um dos motivos mais preservantes da imagem exportável da cidade. Não bastassem já de si para o confirmar os topónimos *República* e *Central* para deduzir da centralidade do lugar na expectativa e no investimento que lhe têm sido dados. Com efeito, desde que D. Diogo de Sousa (1505-1532) o mandou rasgar, este local desempenhou as funções de ponto de representação social comunitário, encontro cívico, e de cruzamento privilegiado da maioria das principais rotas que demandavam a cidade. Existem muitos argumentos para salientar esse papel. Desde o volume, frequência e recursos de intervenções ao nível de obras públicas, sem paralelo com mais nenhum lugar da cidade, passando pelo ponto de chegada e partida das primeiras ligações rodoviárias regulares inter-cidades, a primeira praça de táxis, os cafés mais antigos, até, naturalmente, à localização dos principais equipamentos públicos da modernidade urbana bracarense. Embora estas razões sejam suficientes para identificarmos o lugar como o mais cosmopolita de Braga nos dois últimos séculos, com a abertura do Jardim e Passeio Público, na segunda metade do século XIX, concebido à imagem do da capital, pode-se dizer, em síntese, que o local não mais deixou de ostentar a função de *vitrine* da cidade.

A *Arcada* e as perspectivas que daí se vislumbram, sustentaram aquele que, de princípio, é o espaço bracarense mais frequentemente fotografado e editado em postal ilustrado. De salientar, porém, que não sendo só objecto de captação visual em si, a *Arcada* propriamente dita serve também de observatório às perspectivas que enquadram a Praça da República/Avenida Central, quantas vezes recuperando o santuário do Bom Jesus como o ponto de fuga ideal da perspectiva Barroca que em tempos se premeditou para as vistas deste, quando então se designava de *Campo de Sant'Anna*.

Hoje em dia os grandes eventos públicos de Braga, os principais actos cívico-políticos, as emissões televisivas da cidade, atribuem à Praça da República/Avenida Central uma atenção redobrada. Aí são visíveis a maio-

¹⁰ [On line, pesquisa: Arcada de Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

ria dos investimentos urbanos de aparato, tornando-a num verdadeiro barómetro do arranjo e do embelezamento urbano dominante, que altera de *indumentária* ao ritmo dos principais ciclos da vida política local. Mais não fosse, além das imediações da Sé Catedral, este é hoje e ainda sintomaticamente o local privilegiado para adquirir postais ilustrados.

Os créditos da gravura

Antes mesmo que a fotografia e o postal ilustrado despontassem, foram as imagens gravadas e as ilustrações de diversa procedência que consagraram os motivos do património *monumental* e imprimiram os planos e os enquadramentos tipo das imagens que mais tarde viriam a ser referência. Curiosamente, como já tivemos oportunidade de o referir, e como é próprio de todos os processos de mudança tecnológica, o arcaísmo da gravura sobreviveu à introdução da fotografia. Durante a segunda metade do século XIX foram executadas inúmeras gravuras a partir do levantamento de fotografias, como nos testemunham, neste caso, os espécimes de Braga obturados pelo célebre Carlos Relvas (1838-1894), que também por aqui passou.

Porém, o mais interessante do presente contexto *oitocentista* não deriva tanto da relação entre a fotografia e a gravura, mas mais, assim, pelo que advém do suporte e dos meios de divulgação da imagem estampada.

Foi precisamente com a publicação dos primeiros periódicos ilustrados que a divulgação da imagem corográfica e local, sobretudo, de temática urbana, popularizou e disseminou o gosto pela ilustração dos lugares.

Entre nós, desde as primeiras experiências datadas do início da década de 1830, o destaque vai para o célebre *O Panorama*, concebido desde 1837¹¹ à semelhança do *The Penny Magazine*, publicado em Londres entre 1832 e 1845, como órgão noticioso dependente da filantrópica *Society for the Diffusion of the Useful Knowledge* (Dias, 2007). Outros também, segundo o mesmo autor, vieram a merecer preferência do público aficionado, como o *Jornal de Bellas-Artes* [1848-1857], a *Ilustração* [1845-1852], a *Ilustração Luso-Brazileira* [1856], *Archivo Familiar* [1857], ou o *Archivo Pittoresco* [1857-1868].

Este último, *foi uma autêntica obra-prima das artes gráficas portuguesas e o expoente máximo da gravura de madeira* (Dias, 2007), ao qual podemos juntar *O Ocidente — Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro* [1877/78-1909], o mais popular e internacionalmente premiado da época e no seu género. Por fim, acrescentemos ainda a edição d' *O Minho*

¹¹ Depois de períodos de interrupção publicou o último número em 1868.

Pitoresco [1886/7], de José Augusto Vieira, publicado em 2 volumes, aos títulos anteriores, que constituem, no seu conjunto, o principal acervo repositório das imagens urbanas de Braga da segunda metade do século XIX.

Num certo sentido, sairiam destas fontes os motivos dos planos e dos enquadramentos das imagens seleccionadas para as publicações ilustradas que determinariam o modelo tipo da fotografia urbana e do postal ilustrado de Braga. Assim o vem confirmar o levantamento de E. Oliveira (1985), que identifica como principal alvo das ilustrações publicadas o espaço compreendido pela Arcada/*Campo de Sant'Anna* (actuais praça da República e Avenida Central). Quanto ao restante, pode-se dizer, no geral, que as demais praças de Braga e o enquadramento privilegiado dos seus principais equipamentos públicos, civis e religiosos, fazem praticamente o pleno da ilustração e fotografia (Campo das Hortas, Largo de S. Sebastião, Campo de Santiago, Campo dos Remédios, Largo S. João do Souto, Praça do Município, Campo da Vinha, Carvalheiras e Largo de N^a S^a a Branca).

Fora do contexto do motivo da praça, só mesmo a Sé Catedral parece pontuar enquanto monumento que reverte sobre si o objecto de atenção singular independentemente da envolvente. Mas sobre este tema abordaremos a questão mais adiante.

De notar ainda que as pontes situadas à entrada das localidades merecem igualmente uma relevância neste tipo de levantamentos. No caso, a referência vai para a Ponte de S. João e para a Ponte Pedrinha, situadas respectivamente no que então eram os acessos das antigas estradas para Guimarães e para o Porto. Por fim, relevá-riamos o tópico dos arrabaldes, isto é, dos arredores, no caso de Braga, representados praticamente em exclusivo pelo Santuário do Bom Jesus e o Mosteiro de S. Martinho de Tibães.

Da regularidade dos contactos ao crescendo de acessibilidades

Com a construção da estrada ao Porto em meados do século XIX e a chegada do comboio a Braga na década de 1870, abandonada que foi a opção das obras de encanamento do Cávado com vista à sua navegabilidade até Prado, ficou definido o esqueleto dos acessos viários a Braga. Com isto deu-se o aumento da frequência e da velocidade dos contactos que romperam com o isolamento somente resgatado pela regularidade das ligações locais, todavia, lentas e contingentes. Era o tempo de extinção dos almocreves e o arranque do contacto com os transportes de longo curso.

É, pois, sob este prisma que avocamos a sugestão de *O Archivo Pittoresco* ao rever a gravura *Braga — Arco da Porta Nova*, de E. Casanova, de

1883 (Passos, 1996: 16-17), e que nos apresenta uma perspectiva da entrada mais movimentada da cidade de então, dando-nos a síntese da tensão dos *tempos* que se viviam, numa década já assumida de disseminação da fotografia em Portugal. Adiante do equívoco da legenda, cujo realismo da representação tolera que a copa das árvores mascarem o simbólico e monumental Arco, erguido sob a égide do último príncipe de Braga, o que verdadeiramente sobressai da ilustração é a amplitude do rasgão em *macadam* da rua do Andrade Corvo sobre o Campo das Hortas, sintomático exemplo do choque entre a modernidade rectilínea da nova rua de ligação à estação ferroviária, que marca a chegada do comboio a Braga em 1875, e a persistência rural das hortas que marginam a via fazendo jus ao topónimo. Para rematar não falta mesmo ao conjunto a simbólica lavradeira de cântaro à cabeça, de costas para o observador, e que se dirige bucolicamente a um ritmo que é já o do passado.

De facto o comboio trouxe mais e com maior frequência pessoas e mercadorias. Pelo caminho-de-ferro chegaram também novas ideias, hábitos e estilos de vida. Mais do que as novidades de Lisboa, também os ecos do cosmopolitismo parisiense se fizeram sentir como referência de uma modernidade almejada, conforme nos dá conta a imprensa local da época. Mas, talvez, mais bem relacionado com o tema da construção da imagem patrimonial da cidade, o comboio aportou também a Braga os primeiros turistas dignos desse nome. Os mesmos que irão alimentar o epíteto da *Cyntra do Norte*, a reconhecida expressão que na segunda metade do século XIX passou a consubstanciar a oferta hoteleira, sobretudo, do Santuário de Bom Jesus, e à qual se encontra indelevelmente associado o reputado empresário bracarense Manuel Joaquim Gomes (1840-1894). Com ele viria também a ser relançado o transporte público que no princípio da exploração justificou a ligação do *americano* desde a estação ferroviária à base do funicular do Bom Jesus. Não nos esqueçamos que o traçado desta travessia, ele próprio formatador do crescimento subsequente da cidade (Bandeira, 2002), virá a estabelecer um itinerário mental da própria Braga, em particular, identificador de uma imagem corrida, um *travelling* da urbe para os forasteiros que passaram a frequentar a estância/santuário.

Embora existam tópicos aqui e ali que nos dão conta da existência de fotografias ilustrativas da cidade de Braga desde meados do século XIX, não se conhecem, ou não estão declaradamente divulgados os espécimes que nos permitem identificar os primeiros motivos urbanos veiculados através deste suporte.

Todavia, a primeira série de fotografias que podemos encontrar no âmbito da comunidade de estudos urbanos de Braga recaem nas fotos de

Antero Seabra, datáveis de 1863 (Oliveira, 2000). O tema das fotografias divulgadas incide no motivo da *Arcada/Campo de Sant'Anna*, evocado antes e depois do ordenamento do Passeio Público. Isto é, antes e depois da Feira Agrícola de Braga, objectivo este que, tudo leva a crer, sugere ter constituído o móbil do levantamento fotográfico. Aliás, quer a data quer o local convergiram no acentuar dos diversos e principais melhoramentos urbanos, dignos do cosmopolitismo da época. Em 1863, o mesmo ano em que seria fundada a Associação Comercial de Braga, na praça em questão foi aberto o Teatro de S. Geraldo (no sítio do actual Banco de Portugal) e o Passeio Público, ambos alvos da objectiva do citado fotógrafo.

Seguindo o rasto dos primórdios da fotografia em Braga, sem a preocupação exaustiva de fazer a sua história, há que registar a emulação das treze *fotogravuras* dedicadas a Braga e ao Bom Jesus, editadas a propósito do I Centenário do Santuário (1884), e das quais E. Oliveira (1983) nos divulga ter a empreitada sido cometida a um fotógrafo de Lisboa (Oliveira, 1983:99)¹², ainda que engajado a uma casa filial de Braga. A série editada é, sobretudo, uma sequência decorrente da cobertura dos lugares relacionados com os festejos.

De *capa*, ou primeira listagem, temos enquadrado o plano à entrada da Porta Nova, onde deparamos uma multidão anfitriã, observadora, que ordenada aguarda expectante, fixando o fotógrafo como se este fosse a abstracção da dignidade que assomasse à porta da urbe. Ao centro, abrindo-se à passagem e à vista desarmada, descortina-se a perspectiva engalanada da Rua do Souto.

Se é verdade que os cerimoniais de investidura dos príncipes-arcebispos designados para presidir à mitra de Braga, pelo menos desde o primeiro terço do século XVI, era aí que decorriam, onde recebiam as chaves da cidade e iniciavam a sua entrada solene em prestimosos préstitos até à Sé, a escolha do local como frontispício, como começo, incorporou essa ideia de antecâmara de entrada de Braga. Isto é, com a chegada do caminho-de-ferro o Arco da Porta Nova que antes era já a porta da cidade reforçou mais ainda simbolicamente esse significado e apelo.

Do mesmo modo que temos o verso também temos o reverso. Uma segunda foto dá-nos o motivo inverso, o *de dentro*, induzindo uma ideia de percurso efectuado intra-muros. Porém, a sequência não é literal. Curiosamente, o Bom Jesus, que é o tema principal da festa merece só uma foto e, diga-se, apenas reservada a um plano geral distante.

Ainda assim, uma vez mais, o privilégio do objecto urbano captado recai na *Arcada/Campo de Sant'Anna*, a grande praça central. Por esta

¹² Fotógrafo da *Casa A. Solas*, de Lisboa, que tinha uma filial em Braga a *Photographia Universal*, na Rua do Souto, 4, de César de Lima.

altura este está já dividido entre a esplanada do Largo da Lapa e o Passeio Público com as respectivas ruas bordejantes. O jardim gradeado ao meio da praça, ao contrário de 1863, exhibe agora um manto vegetal exuberante e desenvolvido. Percebe-se a exaustividade das perspectivas fotográficas, já que uma parte significativa dos festejos tinha este espaço por ponto central.

Se incluirmos o contíguo Largo Barão de S. Martinho na presente sequência de tomadas de vistas do local, reunimos ao todo 7 motivos do total da série dos 13 espécimes.

Por fim refiram-se três apontamentos isolados, tantos quantos os outros núcleos do itinerário festivo. O Asilo de Mendicidade (Campo da Vinha), a Praça do Peixe, devido ao certame da exposição de flores (Praça do Comércio) e o rebuscado, ainda que provisório, “Pavilhão para o júri da exposição de Gado” (Campo Novo), ficando assim relatado o objecto do primeiro roteiro fotográfico conhecido para Braga.

A fotografia e o postal ilustrado

O enlace entre a fotografia e o postal ilustrado, pelos dados que hoje podemos dispor, apenas nos permite recuar ao incontornável Manoel Carneiro, fotógrafo e comerciante de Braga, cujos contornos biográficos são ainda desconhecidos. Entre o amador e o profissional, Manoel Carneiro, que também associará um seu irmão, é o autor das primeiras séries conhecidas de postais ilustrados de Braga, que foram editadas em 1901, 1902 e 1905¹³.

De entre a sua produção destacam-se duas séries que, pela sua unidade editorial inequívoca, merecem uma consideração especial, tanto mais que cada um dos exemplares no seu verso faz alusão à *Union Postal International*. Isto é, representam já uma dimensão unitária dos motivos que convocam e têm claramente expressas as suas finalidades postais.

Em primeiro lugar, recorrendo à “folha de prova” editada pela ASPA em 1979, como testemunho de série, temos os dez motivos a preto e branco aí patentes. Note-se que os locais seleccionados continuam basicamente a ser os mesmos que foram anteriormente privilegiados, ou sejam:

1. Perspectiva do Largo da Lapa (Praça da República) com enquadramento principal do Teatro S. Geraldo e o Banco do Minho;

¹³ Tendo também editado postais referentes a Guimarães e Póvoa de Varzim, in E.P.O. - Poster da Exposição – *Para o Estudo da Imagem de Braga. O Postal Ilustrado* – Ed. ASPA, Nov/Dez 1979

2. Arco da Porta Nova com perspectiva da rua D. Diogo de Sousa;
3. Campo das Hortas, com o cruzeiro por enquadramento principal e em segundo plano o Arco da Porta Nova;
4. Capela dos Coimbrãs, pela perspectiva Sul;
5. Ermida de S. João da Ponte;
6. Fachada da Sé de Braga;
7. Capela de N^a Sr.^a da Glória, na vertente Norte do complexo da Sé Catedral);
8. Alegoria à cidade de Braga (estátua: pormenor do frontão do Arco da Porta Nova);
9. Estátua do Rei D. Pedro V no *Campo de Sant'Anna*, próximo à desembocadura da Rua S. Gonçalo; e,
10. Cruzeiro no extremo nascente do *Campo de Sant'Anna*, próximo à desembocadura da actual Rua do Sardoal.

Em resumo, temos 3 motivos do *Campo de Sant'Anna* e 2 motivos dos conjuntos: Campo das Hortas/Arco da Porta Nova; e Sé Catedral. A presente série introduz-nos o tema de S. João da Ponte, lugar estreitamente associado aos principais festejos populares da cidade; a Capela dos Coimbras, de algum modo um dos mais raros e genuínos exemplos da presença da antiga nobreza de Braga; e, finalmente, o pormenor da alegoria Barroca à cidade, mais relevante em nossa opinião no modo como integra a série do que pelo local onde foi captada. De facto, este último motivo face aos restantes, do ponto de vista fotográfico é de indiferente relevância topográfica.

Algumas destas imagens continuariam a ser reeditadas, inclusive através de outros suportes como ilustrações de livros e até, registe-se, o *Guia do Viajante em Braga* (1905).

Em segundo lugar dispomos da pequena série de 5 postais ilustrados do mesmo autor. Esta tem a particularidade de conjugar os motivos de grande susceptibilidade patrimonial e identitária com os de propaganda dos principais jornais da terra. Na nossa percepção a relação entre a imprensa local e o postal dos correios traduz espontânea e genuinamente a convicção voluntarista na crença da circulação das ideias e das vantagens da sua disseminação, numa escolha à qual subjaz a vontade de exaltar, pela variedade e o cosmopolitismo, o progresso e modernidade de Braga.

Observando mais atentamente os espécimes em questão, ainda que, à partida, a relação entre a imagem e o título da publicação não induza qualquer tipo de mensagem implícita ou oculta, recupera, no entanto, algumas imagens da série anterior:

1. O Castelo da Cidade, tendo por fundo o “*Correio do Minho*” (bissemanário), “*Órgão do Partido Progressista*”, com passagens críticas ao Governo;
2. A Capella de S. João da Ponte, tendo por fundo o “*O Bracarense*”, “*Semanário Local, Artes e Lettras-Sciencia e Poesia — Em Defeza de Todas As Classes Sociais*”, mais situacionista no que toca ao modo como se refere ao governo;
3. O Palácio dos Falcões Cotta (Governo Civil), tendo por fundo “*A Opinião*”, periódico que na primeira página deplora o “*analfabetismo*” e exalta a “*instrução feminina*”¹⁴;
4. O Campo das Hortas (então a Praça da Alegria), enquadrando o cruzeiro e o Arco da Porta Nova, tendo por fundo o “*Commercio do Minho*” (trissemanário), anunciado como o “*Decano dos Periódicos Bracarenenses*”, estava no ano XXXI; e,
5. A Igreja de S. Paulo e o arranjo evocativo da muralha e antiga torre do Postigo de S. Sebastião ao Largo Paulo Orósio, tendo por fundo “*A Correspondência do Norte*” (bissemanário), aparentemente mais próximo da esfera de opinião do Partido Regenerador.

Entre os aspectos a reter, é de salientar que todas as *primeiras páginas* representadas datam do ano de 1903 (entre 18 de Janeiro e 7 de Março). A periodicidade dos jornais de algum modo complementava-se entre si, sendo que os seus endereços ficavam todos na Rua Nova de Sousa/Largo do Paço, certamente pela sua centralidade, mas também por se situar aí ou próximo um número significativo das tipografias. Do conjunto, somente “*O Bracarense*”, tinha a sua redacção na rua da Boavista.

A importância da presente sequência, que releva da selecção editada por Manoel Carneiro, traduz uma imagem da cidade onde o valor da modernidade patente na circulação das ideias, no debate político, na divulgação de notícias e na instrução da população se articula com a história de Braga, a sua ancestralidade e as suas dimensões identitárias e patrimoniais.



Figura 2. Bilhete Postal de Manoel Carneiro (1903), Praça d'Alegria, Braga, 14,1 x 9

¹⁴ “*Os progressos d'um povo e n'uma civilização religiosa e liberal annunciam-se pela importância que se dá à educação da mulher*”.

Repetidos dos mesmos negativos da série anterior, o Campo das Hortas e a Capela de S. João da Ponte, todos os restantes motivos, o Governo Civil, o Castelo da Cidade e a perspectiva captada do Largo Paulo Orósio, introduzem um novo alcance e significado na construção da memória e da paisagem urbana. O primeiro traz-nos a identificação do símbolo do Estado moderno e liberal do País, e os segundos, os traços cénicos evocativos da ancestralidade medieval em Braga.

Quando o postal ilustrado chancela a imagem da cidade

A partir de então o postal ilustrado vulgariza-se. Torna-se num artefacto comum e familiar, de uso corrente, ainda que segmentado, não fosse o caso de estar inserto numa sociedade generalizadamente analfabeta, para a qual a outra face, o verso, constituía mais que uma barreira substantiva. O postal ilustrado afigura-se tanto mais interessante quanto a sua natureza, sendo liberal por se supor mais ou menos espontânea, nos revela igualmente o papel interveniente do fotógrafo, quantas vezes o editor, indistinto(s) no papel e no modo como através da sua iniciativa este-reótipos mais ou menos importados, divulgam as modas, veiculam os perfis dominantes de enquadramento, os motivos e, simultaneamente, introduzem a sua própria criatividade, acrescentando, também, com mais subtilidade, ou não, os seus valores, gostos e ideias.

No cruzamento de todas estas razões, encontramos no exemplo do Arco da Porta Nova¹⁵, já aqui referido a propósito do simbólico desempenho de porta de entrada, verdadeira antecâmara da cidade, a primeira grande imagem de impacte, sobretudo, para os forasteiros que a demandavam a partir do único meio de transporte de longo curso então acedível a Braga, o comboio. Pelo menos assim foi nos cinquenta anos subsequentes à chegada do caminho de ferro.

Tal como nos dão conta as sucessivas edições postais, também por aí podemos assistir às transformações urbanas que decorreram de rupturas políticas, como a queda da monarquia e a implantação da república. Quando por toda a cidade se alterou a toponímia e reordenou o arranjo dos espaços públicos, os motivos do enquadramento postal também acompanharam o processo de transformação urbana. Veja-se o exemplo dado à Porta Nova que nos revela a alteração da fisionomia *postal* do Campo das Hortas.

Ainda que o topónimo da placa «Praça Conde S. Joaquim» tenha resistido, quiçá por se tratar de um benemérito, nos anos de 1915 a edilidade

¹⁵ [On line, pesquisa: Arco da Porta Nova, <http://images.google.com/images>, acedido em Abril de 2008]

procedeu à transladação do cruzeiro que dominava a praça para um lugar mais discreto, um pouco mais a Sul, na alameda das Carvalheiras¹⁶. No seu lugar colocou o fontanário monumental e, naturalmente, mais abstracto do ponto de vista confessional-ideológico, que em tempos havia defrontado a nobre fachada da Arcada.

Também no caso da estátua do Rei D. Pedro V se repetiu a mesma motivação. Inaugurada em 1879 sobre um pedestal ornamentado, no lugar central do *Campo de Sant'Anna*, aos Oratorianos, com toda a pompa e circunstância, conforme nos testemunha a gravura de *O Ocidente*¹⁷, podemos igualmente acompanhar pela sucessão da edição postal, a sua posterior remoção sem honra nem glória, no mesmo ano do anterior, para o recatado olhar dos principais atravessamentos urbanos, no caso, o largo Mousinho de Albuquerque¹⁸.

Outros exemplos postais poderiam ainda ser aduzidos como testemunhos visuais da transformação das mentalidades e dos estilos de vida na época. Entre os mais notórios, ilustrar-se-ia o desmantelamento em 1913 (Bandeira, 2000) do gradeamento segregador do Passeio Público, que tantas vezes serviu para diferenciar socialmente o lazer em Braga.

Existem outros exemplos ilustrados do mesmo tipo de transformações. Se nos abstrairmos dos motivos centrais dos planos fotográficos seleccionados e nos retivermos nos apontamentos visuais secundários, isto é, nos diferentes planos de enquadramento, detectamos igualmente elementos reveladores do sacrifício dos símbolos religiosos no espaço público aos ditames do laicismo republicano, tal foi o caso de vários outros cruzeiros, oratórios e alminhas¹⁹ espalhados que estavam pela cidade e arredores.

Três mitos visuais de Braga

Pelos mitos visuais de Braga, os que se perderam, os que se preservam e os que se querem impor, se perspectivados através da vaga de fundo da história da urbe, que convoca recorrentemente essa tensão permanente entre o pagão e o cristão (Bandeira, 2006), temos ainda assim o

¹⁶ Passos, J.M. S. (1996) *O Bilhete Postal Ilustrado e História Urbana de Braga*, Lisboa: Caminho, pp.37-38, Figuras n. 14 e 16

¹⁷ *O Ocidente*, 2(40), 15 de Agosto de 1879, pp.124 “Apontamento do natural por Soares dos Reis”, in Oliveira, E. P. (1985) *Imagens do Minho Oitocentista*, Centro de Cultura e Desporto dos Trabalhadores de Segurança Social e Saúde, Braga, pp.135 e 149

¹⁸ Passos, J.M. S. (1996) *O Bilhete Postal Ilustrado e História Urbana de Braga*, Lisboa: Caminho, pp.110 e 124. Figuras n.163/5 e 194/6

¹⁹ Em 1912, uma postura municipal deliberaria a erradicação de todos os nichos religiosos do espaço público, embora não tenha sido cumprida na íntegra.

mote para abordarmos alguns dos ícones mais significativos do imaginário visual de referência, tanto admitidos de fora para dentro, como, ao invés, do que vem sendo internalizado pelos próprios *bracarenses*.

Para lá da indagação da origem do dito popular português, «*é mais velho do que a Sé de Braga*», usado quando alguém pretende rotular a elevada antiguidade de algo, a Sé Catedral²⁰ é a referência ideal. Fundada sob a presença de altos dignitários, com auto lavrado e a respectiva bênção e dedicação, há mais de 900 anos, em 28 de Agosto de 1089, a sede daqueles que viriam a ostentar o título de *Primaz das Hespanhas* é toda ela um símbolo de veneração, reverberando então aquele que já era um dos principais focos de irradiação da cristandade no extremo oriental do império romano. Evitando uma vez mais a vontade de perscrutar as névoas da História, sabida que foi a reutilização de pedras de *Bracara Augusta* na sua própria edificação, as epígrafes incrustadas nas paredes da catedral e as mais recentes escavações arqueológicas, tanto no interior como no exterior do templo, revelam-nos antecedências e permanências de rasto bem mais antigo, de sacros cultos paleocristãos, que se reportam, como hoje se aceita, à fundação da própria cidade.

Entre as referências de longo rasto sobressai o culto de Ísis, indiciado por uma das ditas epígrafes que testemunha o voto que lhe é atribuído pela sacerdotisa *Lucrecia Fida*, oficiante do culto imperial, e é igualmente explicado pela topológica razão de, no local onde se ergueu a Sé, ter antes existido um mercado romano, indexado a outra divindade pagã, denominado de *Genius Macelli*. Independentemente da reutilização das pedras e da sua consequente movimentação, tal como veio a ser comum nos últimos tempos do império, a cristianização dos templos pagãos terá conservado algumas inércias substantivas e, seguramente, também figurativas.

Mais do que a estreita associação entre difusão da fé, a troca de saberes e conhecimentos, e o comércio de bens e serviços, a divindade originária do delta egípcio, arrebatadora de crentes desde 2600 anos a.C., sendo uma das mais difundidas no clássico *orbe* mediterrânico, chegou a *Bracara Augusta* pujante da sua natureza feminina enquanto *arquétipo da maternidade* e arauto do *esforço civilizacional da Humanidade* (Sales & Sousa, 2004). Não deixa pois de ser curioso que a ancestralidade de Braga persistentemente personificada por uma invocação feminina, como sugerem os autores citados, afirmando que *a iconografia da Senhora do Leite, descende, em linha directa, das representações da Ísis lactans* (2004), a primeira dando o peito ao menino Jesus e a segunda amamentando o enigmático Horus, se tenha preservado ao nível de uma imagem tipo. Na

²⁰ [On line, pesquisa: Sé de Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

realidade o mesmo traço de género que une a arqueológica *cibele* coroada, antropomorfização de *Bracara* recentemente estudada por Rui Morais²¹, as representações medievais de Santa Maria de Braga e a alegoria Barroca que pontua o frontão do Arco da Porta Nova, parecem ter mais de comum do que de distinto entre si. Não nos esqueçamos que as próprias insígnias da *pedra d'armas* de Braga, o brasão da cidade, assim o preservam, assim o confirmam.

Talvez por isso também se compreenda que a Sé Catedral de Braga, sendo desprovida de todo o arrojo gótico, alheia às acentuações românticas daquelas ousadias arquitectónicas que incidiram nas catedrais europeias do século XIX, permaneça no seu referente temporal equívoco. A Sé conserva a aura mística e mítica do eterno retorno ao lugar mágico ou sagrado, quiçá de ambos, da fertilidade do ventre materno, do *locus*, enfim, do reduto profusamente desenhado, fotografado, que serviu de motivo imagético privilegiado²², como se de facto quisesse ilustrar o lugar sagrado onde tudo começou.

Volvendo à *Braga Pitoresca ou a Verdadeira Cyntra do Norte*, que tem no Bom Jesus²³ — tal como a Pena caucionada à outra pena de Byron o teve para Sintra — o epicentro das primeiras produções de ilustrações e postais em série, nunca deixando de ser meta de peregrino e lugar de oração, foi e é, também, o primeiro grande destino turístico de referência do *oitocentismo* local. Desde sempre santuário cristão e, ou à vez, instância de repouso para os lídimos herdeiros do *tour*, essa expressão, chamar-lhe-íamos, do paganismo moderno, reconheceu no Bom Jesus, seguramente, de há três séculos, a crescente ambivalência da função de arrabalde divino e mundano destino de férias. Construído à imagem dos *sacromontes* tridentinos que proliferaram na Europa Barroca, o santuário foi edificado para recriar o itinerário da *via-crucis* dirigido ao simbólico gólgota, o lugar supremo da paixão e da proximidade do crente aos céus.

Envolto num misticismo acumulado o Bom Jesus incorporou no ambiente natural um halo de transcendência, fazendo verter sobre si

²¹ Conferência de Rui Morais, *Contemplando o Rosto de Bracara Augusta*, Org. Biblioteca Pública de Braga, realizada no Museu Nogueira da Silva, em Braga, no dia 2 de Abril de 2008.

²² Sobretudo a partir da abertura da Rua D. Paio Mendes (1875), rectificação a Sul da antiga Rua de Maximinos, ou dos Burgueses, que permitiu que se desfrutasse da imagem global e inteira do conjunto da fachada da Sé Catedral

²³ [On line, pesquisa: Bom Jesus de Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

voluntariosos pecúlios materiais. Engrossou assim a galeria de beneméritos comendadores e multiplicaram-se as iniciativas das *mesas* administradoras que, das generosas esmolas e obras pias consagradas, nobilitando ainda mais o esplendor do culto, é certo, admitiram também para o local um estatuto de *plateau* dos desígnios terrenos, num processo de animação que deu lugar a hotéis e *chalets* burgueses. Recorde-se que o Bom Jesus foi ainda cenário romântico de amores liberais, como o do afamado enlace de Ana Plácido e Camilo Castelo Branco. Com a notoriedade adquirida tornou-se num espaço de veredas sinuosas, recantos íntimos de *promenades* burguesas, de abundante vegetação exótica, com lagos e grutas artificiais, coretos e quiosques, onde não faltou mesmo o *casino*, os botequins de circunstância e um *parque de diversões*. Entre todas as iniciativas, a mais paradigmática para o caso que nos convoca, foi a criação da *Casa das Estampas* (1926), do arquitecto Raul Lino, marco testemunho da permanente imanência da imagem no Bom Jesus do Monte, instrumento de fixação das pulsões entre o humano e a natureza num sítio que se pretendeu sempre único.

Daí que, além da profusão de postais temáticos sobre o local, que perfaz uma série dentro da própria série de Braga, a vista panorâmica do Bom Jesus sobre a cidade seja ainda a decorrência natural de toda a carga simbólica reunida. Fosse também o escape de alma que está inevitavelmente na base da expressão popular «*Braga por um canudo*», aforismo das vistas amplas que se podem tirar do famoso mirante onde a confraria instalou um dos primeiros telescópios turísticos em Portugal. Circunstância que, em nossa opinião, reúne a vantagem de permitir uma observação pormenorizada da cidade, bem como do contexto regional do seu entorno, a partir de uma visão de cima — de pássaro, para não dizer do céu — suficientemente distante para vislumbrar o mar nos dias límpidos e as principais serras e vales do baixo Minho, por outro lado, aceitavelmente próxima para individualizar uma referência familiar pelo óculo indiscreto.

Conta-se mesmo que o conhecido Nicolas Sault (1769-1851), aquando da entrada das tropas napoleónicas na cidade (1809), enquanto lá em baixo os seus soldados chacinavam e a pilhavam, este *Maréchal d'Empire* tendo-se instalado com o seu Estado Maior no Bom Jesus, “maravilhado com a paisagem [...] diz-se que exclamou: *Que lindo país têm estes bárbaros!*” (Feio, 1984: 119).

Da *Braga por um canudo*, cujo panorama é anterior à própria fotografia e não exclusiva do ponto de tomada de vistas tradicional, temos uma sucessão de imagens que nos revelam a expansão da mole urbana. Veja-se o exemplo de algumas gravuras e desenhos como o *Panorama do Poente* de A. P. Cardoso Cruz (Pimentel, 1844), onde o autor identifica no

horizonte Vila do Conde, Fão, Esposende e Barcelos. Sabemos que o Bom Jesus não era a gávea exclusiva de observação da paisagem urbana. Outros locais de observação como o alto dos campanários das igrejas e os mirantes dos conventos serviram para esse fim. Neste ponto destaque-se mesmo a elevação do Picoto, mais próxima da cidade, onde desde o *Renascimento* têm surgido indicadores seguros de que se desfrutava de uma espécie de visão de *varanda sobre a cidade*.

Todavia, esse manto verde que envolvia a urbe e a separava do santuário, transgredido somente pelo tentáculo da *rua-estrada* de Nova de Santa Cruz até aos Peões, deu lugar a um *continuum* urbanizado que hoje se estende pela encosta acima até ao regaço do observador. Do espaço urbano mais ou menos indiferenciado que hoje se oferece surgirá o terceiro e último mito visual de Braga que aportamos, o mais recente e o mais abrangente: *Braga sempre a crescer*.

Retirado do *slogan* de uma já passada campanha eleitoral do inamovível Presidente da Câmara Municipal, o engenheiro F. Mesquita Machado, reeleito consecutivamente praticamente há tantos anos quantos os da democracia em Portugal, a generalidade das vezes com maioria absoluta, proporciona-nos uma realidade que personifica a expressão de uma época fortemente marcada pela urbanização da sociedade. Uma fase da nossa história que ficará conhecida pela hegemonia dos critérios quantitativos do crescimento.

Sem ceder à tentação dos números que, todavia, estão ao nosso alcance através da consulta de uma qualquer fonte institucional de referência estatística, diríamos, sem outros enlaces, que o caso de Braga traduz essa saga desruralizante, de litoralização do País e do aumento demográfico constante das cidades portuguesas nestes últimos mais de quarenta anos. Trata-se de um fenómeno que se acentua após a implantação do sistema democrático, tendo por móbil a carência de alojamento e fazendo desta uma prioridade estruturante das políticas urbanas. Aqui as idiossincrasias históricas e o contexto posicionaram em trajectória de conflito a área de expansão da cidade (1970/80) com os terrenos de valor arqueológico do tempo de *Bracara Augusta*.

Como já tivemos oportunidade de abordar em anterior trabalho, a tensão entre os interesses do sector imobiliário e os defensores afectos do património cultural que se lhes opuseram, de algum modo interpretaram a dramatização dos campos litigantes do debate urbano bracarense dos últimos anos (Bandeira, 2006). Os devotos do património, dir-se-ia, apologistas do valor sacralizado dos testemunhos romanos, enfrentaram os politeístas do pragmatismo político, divididos entre a resposta social que no início era reivindicada e a emergência utilitária da sociedade de con-

sumo que despontava, num certo sentido resultando no contraste discursivo entre um certo intelectualismo moralizante e um populismo predador. Ambas, porém, e em simultâneo, ajudaram a estigmatizar uma imagem nova da cidade,

De facto o crescimento da Braga só por si tornou-se num sinal de modernidade e progresso, sobretudo, perante uma maioria de população submissa e apática, muita dela de antecedentes rurais, pejada que foi de todo o tipo de carências, quando não, num passado ainda recente, mesmo de fome, com baixos níveis de instrução e nenhuns indicadores daqueles que hoje chamaríamos de práticas culturais. Uma cidade deslumbrada pelo alojamento barato, enfardada com a fartura do consumo que agora podia aceder, muito por força de um intervencionismo autárquico activo, abonado de recursos e autonomias, incontornável na criação de emprego directo e indirecto e na animação da economia através das obras públicas intensivas.

Por outro lado, para lá de uma religiosidade formal decrescente, mais notória desde os meados de 1960, mas que, todavia, se acentuou com o forte pendor ideológico secular que resultou à revolução, pode-se hoje dizer, está quase que ausente da própria imagem pública. Não fossem as frontarias e os retábulos do *Rococo* bracarense, ou, de um modo publicamente mais vivencial, as celebrações pascais da Semana Santa, e uma certa imagem de marca da cidade não passaria mesmo de um equívoco, já que até os ícones religiosos correm eles mesmo hoje o risco de se confundirem com um novo tipo de idolatria. Será, ainda assim, no caso concreto da Semana Santa²⁴ que temos um dos *postais* mais fortes da cidade, que atrai vagas de fotógrafos na esteira do último reduto do *Barroco* vivo entre nós. Busca-se algo freneticamente o material expressionista das faces dos celebrantes, dos contrastes de iluminação, da imagem omnipresente de Cristo Redentor. Vislumbra-se mesmo um último bastião de autenticidade e espontaneidade facial, às vezes enfunadas de tragicomédia, filtradas no contraste entre a luz das velas e da chama das tochas e as trevas nocturnas das procissões, entre o prosaísmo dos *néons* e das faturas e o anacronismo dos pés descalços dos penitentes. É a verdadeira assunção do preto e branco, dos rostos reveladores de boçalidade, de delicadeza, de sofrimento, de beleza que desponta e do desajuste que se revela. A cidade cheira a incenso como uma imensa sacristia ao mesmo tempo que come, bebe e se diverte, sem dever nada à folia que subsiste do recomeço pagão de outras eras.

²⁴ [On line, pesquisa: Semana Santa Braga, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

Entre as boas-vindas da placa da auto-estrada que nos acena com o epíteto de *Cidade do Barroco*, eufemismo erudito de resgate à *Roma de Portugal*, mais ajustado aos *slogans* do tempo do SNI²⁵, para lembrar ao viandante motorizado que Braga não enjeita as tradições de uma religião enraizada e exuberante, e a saudação dos mortos, como notou L. Mumford (1961), de cujas necrópoles à entrada da cidade clássica eram as primeiras a surgir aos forasteiros, detectamos o *postal* do cristão e do pagão em Braga. Do mesmo modo que o monumental novo Estádio Municipal do premiado arquitecto Souto Moura, obra de referência do regime, é *Barroca* por exaltar a grandiosidade *principesca* do autarca, ela é, simultaneamente, pagã pela natureza da função que lhe está destinada, os *jogos do povo*, consagração que se faz aos novos ídolos da contemporaneidade, os futebolistas. Uma vez mais e sempre a imagem de Braga confronta-nos permanentemente com essa tensão entre o *Barroco* e o *Romano*, entre o cristão e o pagão.

Uma nota de final de jornada

Do mesmo modo que a memória colectiva de uma cidade deve particularmente à sua paisagem, o registo dessa mesma memória visual, por via da ilustração e, particularmente, desde que a imagem fotográfica se impôs, passou a auferir de um novo tipo de sanção, basicamente assente na quantidade e na frequência dos motivos captados. Neste papel, o postal ilustrado, os suportes que o anunciaram, bem como os meios que de algum modo sobram ou herdaram da sua função original, fixaram no imaginário colectivo um conjunto de arquétipos visuais que são inerentes a um conceito mais disseminado de património urbano. De algum modo a perceptível trajectória declinante do postal ilustrado e, por inerência, da fotografia patrimonial urbana que está subordinada a esse conceito permite defrontar o fecho de um ciclo. Isto é, perante as transformações radicais na informação e nas comunicações que vivemos, uma certeza desponta, e que nos conduz necessariamente por uma senda *pós-postal*.

Porém, a transição de meios e, muito mais, de ambientes, tudo indica, decorre ainda que numa fase inicial sob o desígnio dos mesmos conteúdos patrimoniais. O grande desafio que falta cumprir na eficácia do reconhecimento da paisagem enquanto património²⁶, mais do que o monumento em si para além do que está inscrito nos conjuntos e nas envolventes, é

²⁵ SNI - *Secretariado Nacional de Informação*, organismo do *Estado Novo* criado por António O. Salazar que sucedeu ao SPN - *Secretariado de Propaganda Nacional*, existentes entre 1933 e 1974.

²⁶ Introduzida na nossa legislação pelo DL 2032/49 de 11 de Junho.

reforçado pela preservação dos enquadramentos e figurações patentes nos postais ilustrados.

Num sentido mais lato a fotografia urbana assume-se assim como uma fonte incontornável de suporte ao planeamento e ordenamento do território, sobretudo, no que concerne às intervenções admitidas para as paisagens urbanas de forte carga patrimonial.

As dívidas da imagem e da paisagem urbana de Braga ao postal ilustrado, sendo certamente o mote final deste ensaio reflexivo, destacam-se pelo modo como os postais contribuem para fixar o património na consciência cívica dos cidadãos. Certos da necessária prossecução do projecto onde este ensaio se insere, reiterando a inércia do valor visual do postal ilustrado, concluiríamos aduzindo um exemplo em que o dito postal se confunde com a realidade e esta produz um dos postais mais persistentes da imagem exportável da cidade de Braga. O exemplo poderá ser o do jardim de Santa Bárbara²⁷, um arranjo urbanístico da década de 1950, concebido para enquadrar a monumentalidade do “forro” da ala medieval do Paço Arquiepiscopal (hoje Reitoria da Universidade do Minho), visível desde que as *hortas* do arcebispo deram lugar a uma operação urbanística já contemporânea. Inicialmente pensado para ser um parque infantil, tornou-se num jardim municipal profusamente florido, subordinado a complexos desenhos geométricos com intensas mudas de espécimes de flores variadas. Ainda que marcadamente datado no conceito e no uso, este local ainda hoje se assume como um dos principais motivos da imagem externa da cidade, ao ponto de, recentemente, ter reunido um elevado consenso de preferências, mesmo numa perspectiva intergeracional, por ter sido escolhido como uma das principais *maravilhas* (Bandeira, 2007) do património urbano de Braga.



Figura 3. Bilhete Postal, Jardim de St^a Bárbara (1903), 14,1x9
J. Arthur Dixon, Inverness, Scotland, 195?

²⁷ [On line, pesquisa: Jardim de Santa Bárbara, <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008]

A supremacia do deslumbre tecnológico que consagrou o tédio da imagem, feita sacrifício à exaustão dos sentidos, permite hoje, novamente, à imagem urbana, desde que vertida em postal ilustrado ou nalgum dos artefactos que com ele se relacionam, exemplo gravura e fotografia, resgatar um renovado suporte às narrativas visuais das cidades, sobretudo, para aquelas que nos são mais próximas e mais cerca dos nossos afectos.

Por outro lado, através do postal tomamos consciência de que as nossas cidades reflectem ainda uma trajectória estruturante de modernidade incumprida, por *sofrer*, se pensarmos que o património é, por si, um domínio equívoco do espaço e do tempo nas nossas sociedades contemporâneas.

Referências bibliográficas

- Argote, J. C. (1728) *De Antiquitatibus Conventus Bracaraugustani*, Lisboa.
- Argote, J. C. (1732-34) *Memórias para a História Eclesiástica do Arcebispado de Braga, Primaz das Hespanhas*, Lisboa.
- Bandeira, M. S. de M. (2007) “De (e para além d’) as 7 maravilhas & pesadelos de Braga — A defesa do património na imprensa local: instrumento e finalidade de participação cívica”, comunicação in 5º SOPCOM, *Comunicação e cidadania — Tecnologia, linguagem e cidadania*, Braga, 6 de Setembro de 2007.
- Bandeira, M. S. de M. (2006) “Cidadania pelo património um matiz *Barroco* na cultura urbana” — in *Relações Sociais de Espaços – Homenagem a Jean Remy*, Lisboa: Edições Colibri/CEOS, pp.35-53.
- Bandeira, M. S. de M. (2002) “O Espaço Urbano de Braga — obras públicas, urbanismo e planeamento (1790 - 1974) - A cidade dos finais do *Antigo Regime* ao advento da *II República*”, (polycop.) Braga.
- Braudel, F. (1977) *Ecrits sur l’Histoire*, Paris : Flammarion.
- Catálogo da Exposição “*Para o Estudo da Imagem de Braga. O Postal Ilustrado*”, Braga, ASPA, 1979.
- Dias, E. (2007) “O Archivo Pittoresco (1857-1868). Subsídios para sua História”, Ciclo de Conferências *Arquivo Pittoresco, 150 Anos Depois (1857-2007)*, Hemeroteca Municipal de Lisboa. Lisboa, 13 Setembro 2007.
- Feio, A. (1984) *Coisas Memoráveis de Braga e outros textos* – Universidade do Minho, Biblioteca Pública de Braga, Braga.
- Ferreira, J. A. (1928/35) *Fastos Episcopais da Igreja Primacial de Braga (Séc.III Séc. XX)*, 4 Tomos, Braga: Mitra Bracarense, pp.2241.
- Gomes, P. V. (1993) *Longe de Jerusalém – Vértice*, Bimestral Maio-Junho, II série, pp.14-16.
- Martins, M. L. (2006) “Sob o Signo do Som e do Fluxo”, in Prefácio Neves, J. P. (2006) *O Apelo do Objecto Técnico*, Porto: Campo das Letras, C&S, pp.11-13.
- Mumford, L. (1964 [1961]) *La Cité a Travers L’Histoire*, Paris : Editions du Seuil.
- Oliveira, E. P. (2000) *História da Associação Comercial de Braga*, Braga: Ed. ACB.
- Oliveira, E. P. (1985) *Imagens do Minho Oitocentista*, Centro de Cultura e Desporto dos Trabalhadores de Segurança Social e Saúde, Braga.
- Oliveira, E. P. (1983) *As Comemorações do I Centenário do Bom Jesus do Monte - (1884)*, Braga: Mínia, 6 (7), pp.99.

- Oliveira, E. P. (1979) “*Para o Estudo da Imagem de Braga. O Postal Ilustrado – Catálogo da Exposição ...*”, Braga: ASPA.
- Passos, J. M. S. (1997) *As Edições das “Memórias do Bom Jesus do Monte”*, 5 (III Série), Braga: Mínia. Pp.275-286
- Passos, J. M. S. (1996) *O Bilhete Postal Ilustrado e a História Urbana de Braga – Memória da Cidade*, Lisboa: Ed. Caminho.
- Pimentel, D. P. F. S. (1844) *Memorias do Bom Jesus do Monte*, Coimbra: na imprensa da Universidade.
- Sales, J. C. & Sousa, R. F. (2004) “Reminiscências do culto de Ísis no território português: o exemplo de Braga”, in *Diário do Minho, Caderno Cultura*, de 10-03-2004.

Referências electrónicas

- <http://www.archiscan.net/infotop/Idolo2.jpg>, acesso em Dezembro de 2007
- <http://www.arqnet.pt/dicionario/ocidente.html>, acesso em Fevereiro de 2008
- <http://www.viasatlanticas.org/imagenes/Fonte%20do%20idolo%20E0005.JPG>, acesso em Fevereiro de 2008
- http://www.bportugal.pt/bnotes/dates/dates_p.htm, acesso em Fevereiro de 2008
- http://www.mlivro.com/ml_reproducoes.ht, acesso em Março de 2008
- <http://images.google.com/images>, acesso em Abril de 2008

Fontes

- Braga-Fountain Towers*, in *Scenery of Portugal & Spain* – ed.1839 (39) lithography, (37 x 27,5).
- Colecção de cinco Postais editados por Manoel Carneiro, tendo motivo publicações periódicas e fotos de locais de referência da cidade de Braga, Braga, 1903.
- Poster *fac-simile* – prancha de dez postais da autoria de Manoel Carneiro, Editado pela ASPA durante a Exposição “Para o Estudo da Imagem de Braga. O Postal Ilustrado”, 17-11-1979 a 2-12-1979, Porto, 1979.