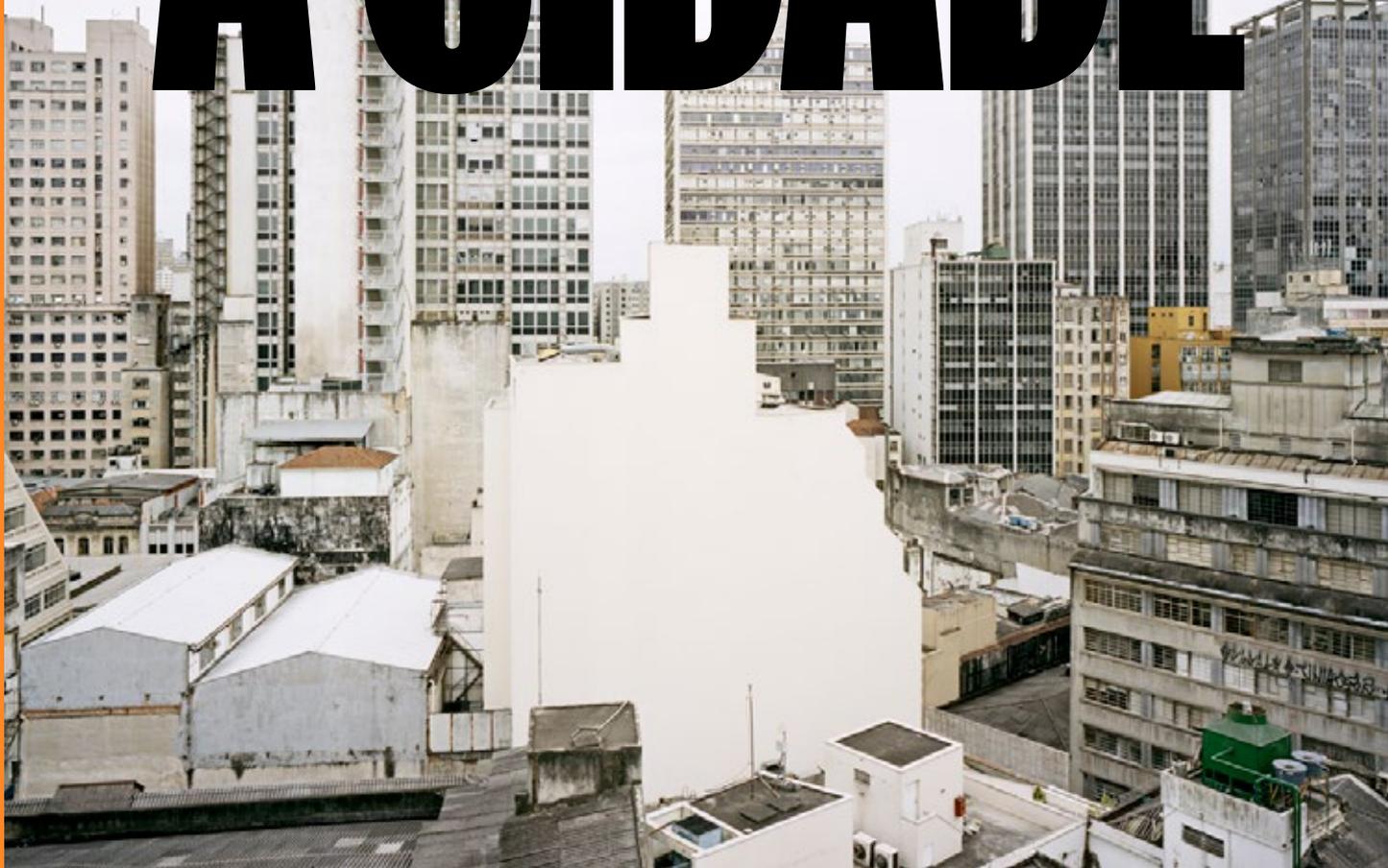


A CIDADADE



[EDITORES] NUNO FONSECA
HUMBERTO BRITO
JOÃO OLIVEIRA DUARTE
SUSANA VENTURA
SUSANA VIEGAS

NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS



FICHA TÉCNICA

Título

A cidade nas práticas artísticas

Editores

Nuno Fonseca (Coord.)

Humberto Brito

João Oliveira Duarte

Susana Ventura

Susana Viegas

Publicação/Edição

Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)

Design Gráfico e Paginação

OH!MANA

ISBN

978-989-97073-9-9

DOI

doi.org/10.34619/eik8-7ov1

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito dos projectos UIDB/FIL/00183/2020 e PTDC/FER-FIL/32042/2017.

Publicação de Acesso Aberto.



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

Nota: Por decisão editorial, foi deixada aos autores a decisão de seguir ou não o AO90. As afirmações proferidas em cada capítulo e os direitos de utilização das imagens são da inteira responsabilidade dos seus autores.

Abril 2023

A CIDADE

NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

NOTA INTRODUTÓRIA ^[P.04]

CINEMA

- 1.1. Memória descritiva do seminário dedicado ao cinema ^[P.10]
Susana Nascimento Duarte
- 1.2. *Erewhon*, ou o lugar dos fragmentos cinematográficos ^[P.14]
Susana Viegas
- 1.3. Mozos – A falta de amor ^[P.26]
Paulo José Miranda
- 1.4. A luz saturnina de Lisboa – *Ramiro* de Manuel Mozos. Melancolia e as suas figuras numa Lisboa entre a perda e a reconfiguração ^[P.36]
Paula Carvalho

FOTOGRAFIA

- 2.1. Memória descritiva do seminário dedicado à fotografia ^[P.48]
Humberto Brito
- 2.2. Aproximações fotográficas da cidade: gestos e atmosferas ^[P.52]
Nélio Conceição
- 2.3. Fotografias de *Paulo Catrica* ^[P.66]
- 2.4. Fotografias de *Pedro Letria* ^[P.72]
- 2.5. Fotografias de *Felipe Russo* ^[P.82]
- 2.6. Fotografias de *André Cepeda* ^[P.94]

ARTES SONORAS

- 3.1. Memória descritiva do seminário dedicado às artes sonoras ^[P.108]
Paula Carvalho
- 3.2. As artes sonoras e a experiência da cidade ^[P.120]
Nuno Fonseca
- 3.3. Notas sobre ópera e a cidade em tempos de pandemia ^[P.132]
João Pedro Cachopo
- 3.4. As expressões urbanas ^[P.142]
Paula Carvalho

LITERATURA

- 4.1. O último fôlego da literatura (Memória descritiva) ^[P.156]
João O. Duarte
- 4.2. A Lisboa dos Antípodas de Machado de Assis ^[P.162]
Amândio Reis
- 4.3. A cidade tal como não existe ^[P.168]
Entrevista a Rui Manuel Amaral
- 4.4. O café, estação meteorológica para o fim do mundo ^[P.174]
Diogo Vaz Pinto
- 4.5. Direito de cidade ^[P.182]
Alexandre Andrade
- 4.6. A destruição das margens – Rui Nunes ^[P.192]
Apresentado por J. O. Duarte, com textos de Rui Nunes

ARQUITECTURA

- 5.1. A arquitectura como gesto urbano (Memória descritiva) ^[P.202]
Susana Ventura
- 5.2. Linha, forma e centro – Lisboa nos diálogos entre arquitectura e cidade ^[P.210]
Patrícia Robalo
- 5.3. A cada passo uma nova constelação: A reconfiguração da experiência do tempo e do espaço em percursos performativos e sonoros ^[P.224]
Joana Braga
- 5.4. AsSalto ^[P.240]
Ensaio visual de Carlos Machado e Moura, Noémia Herdade Gomes, Rui Neto

NOTA BIOGRÁFICAS ^[P.264]

NOTA INTRODUTÓRIA

NUNO FONSECA

O presente livro é fruto do trabalho desenvolvido, das apresentações e dos debates realizados no âmbito do ciclo de seminários “A experiência da cidade entre arte e filosofia”, uma das principais actividades do projecto *OBRA – Fragmentação e Reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia*, financiado pela Fundação Para a Ciência e Tecnologia (FCT) com a referência PTDC/FER-FIL/32042/2017. Inicialmente previsto para decorrer no primeiro semestre de 2020, acabou por ter apenas a sua primeira sessão em Março de 2020, altura em que o país e o mundo foram dramaticamente afectados pelas consequências da pandemia da COVID19 e pelo confinamento imposto pelo Governo, interrompendo assim todas as actividades académicas. A imprevisibilidade deste acontecimento único na história das nossas vidas fez com que se adiassem as restantes sessões, esperando a possibilidade de as realizar de novo, em formato presencial, assim que possível. Mas, tendo em conta, uma instabilidade prolongada (que acabaria por durar, até ver, mais de dois anos), foi necessário tomar a dada altura a decisão de realizar as restantes quatro sessões no regime de teleconferência ou, como se tornou tão habitual dizer a partir daí, *online*. O que, porém, aconteceu, apenas, no primeiro semestre de 2021.

Aquilo a que chamamos e consideramos hoje como arte sempre teve, obviamente, uma relação com a cidade, desde logo porque foi sobretudo nos centros urbanos que se desenvolveram as técnicas e as condições para prosperarem práticas como a escultura, a arquitectura, a pintura, o teatro, a música ou a poesia (embora nem todos os filósofos a tenham entendido como uma presença sempre positiva na cidade, bastaria ver o que diz Platão na sua *República* sobre a arte mimética, mas isso é outra história). Porém, a relação entre as artes e a cidade alcançou formas novas e significativas na modernidade e, em particular, no último século e meio, num processo coincidente com o desenvolvimento das metrópoles modernas e contemporâneas. Isto resulta talvez do facto de que as cidades passaram a ser vistas, a partir de um dado momento, como um objecto estético estimulante, no sentido lato da noção de estética, ou seja, já não como um discurso sobre o belo ou uma teoria do gosto, mas relativo quer aos modos de sentir e perceber, quer às estruturas espaço-temporais que condicionam a experiência. Acresce a isto o facto de, com o desenvolvimento das cidades, terem surgido também novas formas de arte, novos géneros artísticos e sobretudo novas técnicas e tecnologias que transformaram os modos da percepção e as formas de expressão. Invenções como a fotografia, o cinema, a telefonia sem fios ou a fonografia alteraram o modo como passou a ser possível representar a realidade, senão mesmo captar, reproduzir e distribuir essas representações. E, desde o início, essas invenções estiveram muito ligadas aos estilos de vida e de representação urbanos. Mas mesmo as formas de arte tradicionais foram afectadas tanto por estas transformações e evoluções

tecnológicas como pelos fenómenos e processos da urbanização moderna e contemporânea, os quais tiveram repercussões não só no seu conteúdo como na sua forma.

Este ciclo de seminários pretendeu, pois, reflectir sobre o papel das práticas artísticas na representação e reconfiguração da experiência urbana. Os cinco seminários foram dedicados, nomeadamente, ao cinema, à fotografia, às artes sonoras, à literatura e à arquitectura, disciplinas que não esgotam obviamente todas as formas e práticas artísticas, mas que são suficientemente relevantes e paradigmáticas no que diz respeito às tentativas de perceberem e exprimirem a fragmentação da experiência estética nas cidades modernas e contemporâneas e no seu contributo para uma eventual reconfiguração simbólica e imaginativa dessa experiência. Cada seminário, à sua maneira tentou responder a perguntas como: de que modo é que estas artes pensam e reinventam a cidade? O que nos fazem sentir? E qual o seu papel social e político? Por razões fáceis de compreender, a cidade de Lisboa foi como que a estação de partida, mas outras cidades fizeram também parte do percurso.

Cada uma das sessões deste ciclo foi organizada pelos membros do projecto com maiores afinidades com cada uma das disciplinas. Elas contaram, no entanto, não só com a participação dos membros do projecto, como com a colaboração de artistas e investigadores que se juntaram à sua equipa e que não apenas mostraram e comentaram as suas obras ou as obras de outros que os inspiraram como participaram em animados debates que foram promovidos em cada sessão. O livro que agora aqui se publica divide-se em cinco partes, que dizem respeito a cada uma das já enunciadas disciplinas, pela ordem cronológica das sessões. Elas contêm não só pequenas memórias descritivas de cada uma delas, como incluem pequenos ensaios, ora meramente textuais, ora também gráficos (numa das partes, fotográficos) da autoria de alguns membros do projecto e de alguns dos participantes de cada sessão. Não se trata, pois, de um mero registo^[01] ou uma colecção de actas das sessões, mas, na maior parte dos casos, de versões aprofundadas das reflexões e posições que surgiram e foram debatidas pelos participantes do seminário. Cada um dos editores deste livro ficou responsável pela parte cuja investigação tem maiores afinidades com a disciplina artística respectiva: a Susana Viegas, pela do cinema, o Humberto Brito, pela da fotografia, o Nuno Fonseca, pela das artes sonoras, o João Oliveira Duarte, pela da literatura, e a Susana Ventura, pela da arquitectura.

Este livro não teria sido possível sem o apoio dado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através do financiamento dado ao projecto (PTDC/ER-FIL/32042/2017), sem o apoio da Direcção do IFILNOVA, no âmbito do projecto estratégico UIDB/00183/2020, nem sem a preciosa ajuda da nossa incansável gestora de ciência, Catarina Barros, ou o talento, a generosidade e, por vezes, paciência dos paginadores e designers, Fábio de

[01] Na verdade, os registos em vídeo e áudio dos seminários que decorreram por videoconferência, ou seja, todos menos o primeiro, que foi dedicado ao cinema e que se realizou ainda presencialmente, estão disponíveis no canal de Youtube do projecto. No início de cada uma das quatro secções - fotografia, artes sonoras, literatura e arquitectura - estão as ligações através de QR Codes que permitem aceder aos respectivos registos.

Carvalho e Raquel Melgue. Mas ele não existiria também, obviamente, sem a solicitude e o espírito de colaboração dos autores que contribuíram com os textos e as imagens de qualidade que o compõem (a lista dos autores e as suas respectivas notas biográficas podem ser lidas no final deste volume). A todos se agradece. Agradece-se, finalmente, e como não poderia deixar de ser, a todos os que tornaram possível a realização do ciclo de seminários que deu origem aos conteúdos deste livro – os membros do projecto, mas, em especial, os seus coordenadores, Maria Filomena Molder e Nélcio Conceição, e a investigadora contratada, Alexandra Dias Fortes – e a todos os nossos convidados que participaram nas diferentes sessões e que, não aparecendo nesta publicação como autores, contribuíram também, ainda que de forma indirecta, para o que aqui pode agora ser lido ou visto – Luís Miguel Correia, Maria João Gamito, Gonçalo Gato, André Guedes, David Alexandre Guéniot, Tatiana Salem Levy, João Onofre, Elisabete Marques, Susana S. Martins, João Miller, Inês Moreira, Manuel Mozos, João Nisa, Leonor Noivo, Filipa Reis, Paulo Reyes, João Rosas e Luís Soldado, José Miguel Rodrigues, os Espacialistas e Gonçalo M. Tavares.

Nuno Fonseca

Lisboa, Janeiro de 2023

1.

SUSANA VIEGAS (ED.)

CINEMA

- 1.1. Memória descritiva do seminário dedicado ao cinema
Susana Nascimento Duarte
- 1.2. *Erewhon*, ou o lugar dos fragmentos cinematográficos
Susana Viegas
- 1.3. Mozos – A falta de amor
Paulo José Miranda
- 1.4. A luz saturnina de Lisboa – *Ramiro* de Manuel Mozos.
Melancolia e as suas figuras numa Lisboa entre a perda e
a reconfiguração
Paula Carvalho

1.1. MEMÓRIA DESCRITIVA DO SEMINÁRIO DEDICADO AO CINEMA

SUSANA
NASCIMENTO DUARTE

O “Ciclo de seminários: A experiência da cidade entre arte e filosofia” compreendeu a organização de uma série de seminários, de cruzamento entre investigadores e as várias práticas artísticas, que pretendeu estimular a partilha de experiências diversas sobre a cidade e contribuir para uma reflexão alargada e não estritamente académica sobre temáticas e vivências urbanas.

Em coerência com isto, o seminário dedicado ao cinema, realizado a 3 de Março, de 2020, abrangeu, para além da manhã, destinada à análise e discussão da obra do realizador Manuel Mozos, a organização, à tarde, de uma mesa redonda, com a apresentação de trabalhos – antigos, recentes, em curso, etc., – por parte de diversos realizadores portugueses em que a cidade se evidencia, de modo mais ou menos consciente, como presença incontornável.

A ideia foi permitir um levantamento de recortes diversos da cidade pelo cinema, uns com mais visibilidade, outros com menos, uns apontando para o que resta de uma imagem de cidade mais clássica e ‘tradicional’, outros para uma cidade de fronteiras ilimitadas, onde cabem baldios, espaços vazios, ruínas, bairros sociais, subúrbios, eventualmente sugerindo a necessidade de repensar e reconfigurar a imagem e a ideia de cidade hoje. Ao mesmo tempo, o espaço dos filmes oferece uma crítica implícita dos lugares da cidade, já que o cinema tem a capacidade de transformar imaginativa e afectivamente o espaço existente. Se a manhã foi concentrada no trabalho de um único realizador, em diálogo transversal com investigadores e teóricos, já a tarde foi mais cartográfica e dispersa, trazendo para dentro do próprio formato da sessão a ideia de fragmentação/reconfiguração da experiência da cidade, através da presença de cinco realizadores: o João Rosas, o Luís Miguel Correia, a Leonor Noivo, a Filipa Reis e o João Miller Guerra. Eles partilharam, ancorados na apresentação de excertos ou outros materiais, a respectiva convocação cinematográfica recorrente da cidade e das suas margens, que nalguns casos já vem de longe, entre registos ficcionais e documentais, para além de outros eventuais projetos em curso. Foram várias reconfigurações cinematográficas do espaço urbano e da sua experiência. Uma cidade que se fragmenta e recompõe a partir de cinco olhares diferentes, que se recorta de cinco modos diferentes. Vários mapas e cartografias que se sobrepõem.

Birth of a City (2009), de João Rosas, o primeiro filme convocado, interroga o que significa filmar uma cidade, neste caso, Londres, sobretudo quando se é estrangeiro a ela, mas se percebe a partir de certa altura, depois de se ter lá estado durante algum tempo, que esta se começou a entranhar, a sedimentar no nosso interior, o que entra em ligação com uma ideia importante para o projecto: a das cidades subjectivas que trazemos dentro de nós, e que são uma forma de pensar a possibilidade de prolongamento do próprio cinema para fora de si próprio; ou seja, fazemos todos um pouco isso, em relação à cidade, um trabalho de selecção de

imagens e fragmentos, de montagem e de remontagem.

Trata-se de um filme à escala da grande cidade, sobre as cidades que estão alojadas nas nossas cabeças; a partir de dois olhares, o do realizador e o de uma pintora, duas cidades invisíveis ganham forma e exteriorizam-se a partir de dois media, em montagem alternada.

Depois deste filme, o realizador referiu a passagem para Lisboa e para outra escala: em *Entrecampos* (2012), a personagem da rapariga, Mariana, perde-se porque segue até ao fim a carreira do autocarro, que do centro a leva para os limites da cidade, para as zonas onde esta encontra ainda alguns descampados, algumas zonas que apontam para antigas demarcações, hoje tornadas impertinentes, entre campo e cidade. No entanto, podemos dizer que estamos ainda no interior de Lisboa, da cidade que encontra os seus limites a partir de uma ideia tradicional de cidade e dos marcos a ela associada.

Por sua vez, no último filme de João Rosas, *Catavento* (2020), as hesitações amorosas do personagem, Nicolau, e os seus efeitos nas suas acções e decisões ou na sua suspensão, traduzem-se numa certa relação ao espaço da cidade; os itinerários do personagem e os espaços que fazem comunicar no filme são desencadeados pelos movimentos gravitacionais das paixões e do desejo, que o fazem tender para esta ou aquela rapariga, sendo esta geografia efectiva assim configurada também uma geografia afectiva.

Em *A Cidade e o Sol* (2012), da Leonor Noivo, o coração de Lisboa é-nos mostrado sob a luz do Verão através de uma série de planos que nos tornam sensível o calor: enquadram reflexos que deformam as imagens fragmentárias da cidade, dando-lhes a irrealidade associada às miragens. Um corte numa vida, um momento de perda que conduz o personagem do centro histórico à periferia – movimento no espaço que é também um movimento no tempo, do presente para o passado, e liga duas zonas distintas, terminando com planos rarefeitos de áreas desertas ou de espaços expectantes da cidade periférica.

Outros filmes posteriores da realizadora retomam este movimento, configurando ora fugas voluntárias da cidade, ora deslocamentos forçados devido à especulação imobiliária nos bairros históricos. *Tudo o que imagino* (2017), por contraste, é um filme dos movimentos na periferia encerrada sobre si própria e nesse sentido tornada o centro do mundo e da vida dos personagens.

Num filme como *Estação* (2007), de Luís Miguel Correia, o subúrbio, com o seu distanciamento físico, espacial, inescapável e sedimentado em relação a um centro, manifesta-se no *modus vivendi* dos personagens da ficção e na paisagem mental e psíquica que os faz habitar, para lá dos espaços concretos em que se movem. O subúrbio emancipa-se da cidade nuclear e originária, mas esta não deixa de se insinuar e projetar nas vidas e subjetividades retratadas em *Estação*.

Por contraposição à imagem-cliché de subúrbio assente na diferenciação negativa ou comparativa em relação ao dito e suposto centro (histórico e cosmopolita), o realizador propõe, no documentário em desenvolvimento, *Santa Iria*, uma sinfonia suburbana da localidade de Santa Iria da Azóia, como expressão afirmativa e auto-referencial da complexidade geográfica e etnográfica dos lugares, gestos, movimentos, rostos, vidas que a compõem. Do fechamento dos interiores do subúrbio, que são o reverso exterior da radiografia da interioridade (mental e psicológica) que o filme *Estação* quer capturar/registrar, passamos ao estar em casa nas ruas dos subúrbios, procurando o retrato do espaço (exterior) colectivo vivido (indissociável de um modo de ver atento ao detalhe, à crónica, ao documento, em sentido benjaminiano).

Nos filmes da Filipa Reis e do João Miller Guerra, por sua vez, temos o ir e vir entre retratos de vidas na grande cidade e nas periferias, as especificidades e dificuldades a elas associadas. Em *Fragmentos de uma Observação Participativa* (2013), *Cama de Gato* (2012) ou *Bela Vista* (2012) são as formas de vida na sua instabilidade, persistência e obstinação, os seus cruzamentos, que desenham uma cartografia da cidade ou uma geometria do bairro, feita de traçados que percebemos regulares e até constantes, e também, até certo ponto, indecifráveis: os deixados pelos itinerários dos nossos movimentos, dos movimentos dos personagens, das suas sobreposições. De certo modo, os filmes reportam e revelam as vidas dos que os atravessam a partir do desenho que inscrevem na topografia da cidade, permitindo-nos reencontrar, na sequência de rotinas marcadas pela precariedade e pela fragilidade, os acontecimentos, encontros, gestos e expressões que lhes dão forma.

Seja num filme particular ou ao longo do respectivo percurso cinematográfico composto pelos vários excertos mostrados, através das ligações sugeridas de uns a outros, foi possível destacar – já que este foi um dos motes por detrás da composição da mesa –, os movimentos transversais do centro para a periferia (e vice-versa) que neles se desenham, ou a tensão entre centro e periferia neles pressentida – nalguns casos o movimento/tensão é explícito e literal, noutras está subentendido.

Na discussão final, já a uma certa distância meditativa dos filmes, foi sensível o modo como permitiram retomar à sua maneira, e pelos meios próprios do cinema, fazendo-as ressurgir transformadas, algumas das questões e temas abordados pelo projecto – por exemplo, este da deslocação e relativização do centro, que nos força a interrogar o que é hoje a cidade, o que a define, e quais são os seus limites.

1.2. EREWHON, OU O LUGAR DOS FRAGMENTOS CINEMATOGRAFICOS^[01]

[01] Trabalho financiado por fundos nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória-DL 57/2016/CP1453/CT0031.

SUSANA VIEGAS

1. INTRODUÇÃO: VISTAS SOBRE A CIDADE

Dedicado ao cinema, o primeiro seminário do ciclo “A Experiência da Cidade entre Arte e Filosofia” contou com a participação de investigadores e cineastas (Manuel Mozos, João Rosas, Luís Miguel Correia, Leonor Noivo, Filipa Reis e João Miller) ligados entre si por um interesse comum: o carácter cinematográfico das cidades e dos espaços urbanos. Em particular, neste seminário procurou-se pensar 1) as qualidades estéticas, epistemológicas e ontológicas da cidade moderna tal como esta surge no cinema ou tal como o cinema a tem retratado, e 2) os modos como o espaço urbano marcado pela fragmentação, descontinuidade, incompletude e transitoriedade surge (re)organizado e (re)configurado segundo os processos de montagem que caracterizam a Sétima Arte.

O modo como a cidade aparece no cinema, o modo como o cinema cria uma imagem estilizada desse ambiente urbano, a onnipresença do núcleo urbano e a indefinição das zonas limítrofes entre centro e periferia, por exemplo, foram algumas das problemáticas discutidas. Mas, encontrar pontos de contacto, ou pontes, entre conceitos opostos que naturalmente não se ‘tocam’ nem se aproximam, é tarefa facilitada pela montagem cinematográfica, perita em fazer tais ligações. Entre fragmento e totalidade e entre descontinuidade e continuidade há um espaço e um tempo cinematográficos fatalmente desconcertados.

Assim, a experiência da cidade *entre* cinema e filosofia pautou-se pela necessidade de uma reflexão crítica sobre a cidade filmada e projetada pelas imagens em movimento, sobre as várias ideias de “cidade” no cinema e, simultaneamente, sobre uma forma cinematográfica que moldou e transformou o modo como a própria urbe surge representada. Para tal, conceitos operatórios como fragmento, totalidade e fronteira, passado e presente, choque e alienação, foram recuperados para dar consistência a uma imagem dialética de relação frágil que se pode estabelecer entre eles.

A cidade, como tema cinematográfico, revelou-se-nos um espaço e um tempo complexos e paradoxais, de uma fugacidade que não se deixa contemplar senão exteriormente. Procurando conciliar as diferentes velocidades e ritmos de montagem com a inibição da permanência das imagens, o cinema revelou-se, ele próprio, uma alegoria da fragmentação e da ruína.

Historicamente, entre o cinema e a cidade moderna gerou-se, logo desde o início, uma aliança sólida: da perspectiva voyeurística que nos leva a querer contemplar cidades que nunca visitámos, à descoberta de qualidades cinematográficas da cidade que habitamos, as ruas e os edifícios urbanos fazem parte da história do cinema. Como, aliás, já tinha acontecido com a pintura: recordemos a experiência de que nos fala Jean Baudrillard quando,

saindo de uma galeria de arte com quadros de pintura Italiana e Flamenga para uma qualquer cidade europeia aí representada, nos parece que é a própria cidade que sai dos quadros, e não o contrário (*apud* Clarke, 1997, p. 1).



FIG. 01 Canaletto, *Il Canal Grande da Palazzo Balbi a Rialto* (c.1722). 144 x 207 cm. Ca'Rezzonico, Veneza.

No entanto, este tipo de *veduta* (ou vistas) de paisagens urbanas transitou para o cinema de uma forma inovadora pois, mais do que uma representação detalhada e panorâmica, o mais ‘realista’ possível, de uma determinada cidade, a cidade filmada pretende ser, na verdade, o menos ‘realista’ possível. Linhas de orientação das *vedute* como a perspectiva natural e a escala humana são alteradas pela câmara de filmar, ao que se junta a inclusão, essencial e imediata, do movimento *no plano* - a imagem-movimento ou corte móvel da duração, diria Deleuze (2009, p. 43) - e do movimento *entre* imagens sem relação entre si. Ou seja, a duração variável de cada plano altera o próprio enquadramento normativo da percepção humana. Já não é possível apenas contemplar.

Às imagens-movimento acresce ainda uma ideia de mobilidade do espetador, ainda que em sentido figurado, fenómeno que associa à cidade uma inseparável experiência cinematográfica. Tal como defendido por Giuliana Bruno, por sua vez seguindo o legado de Sergei Eisenstein quando este analisa as ligações entre pintura, cinema e cartografia, a montagem mimetiza o trajeto realizado pelo caminhar *por entre* as ruas, *por entre* os edifícios. A montagem é um percurso imaginado (Bruno, 2002, p. 56), do âmbito do virtual, podendo, por isso mesmo, transgredir as regras e os limites da experiência atual.

Tal como Giuliana Bruno tem defendido, filmes e cidades encontram no movimento um elemento estrutural comum (da montagem e do caminhar), evocando assim as palavras de Eisenstein (1989, p. 117): “É difícil imaginar uma sequência de montagem para um conjunto arquitetónico que seja mais subtilmente composto, plano a plano, do que aquela que as nossas pernas criam quando caminham entre os edifícios da Acrópole”.

Incontestavelmente, os grandes núcleos urbanos têm inspi-

rado o cinema, sendo que as suas ruas foram os locais escolhidos para as primeiras imagens de cinema, mas não apenas por uma qualquer vontade de representação. Do plano fixo à montagem, do preto e branco à cor, do mudo ao sonoro, foram várias as formas de criação da cidade cinematográfica como o comprovam as diferenças entre a Lyon dos irmãos Lumière, o Porto de Manoel de Oliveira, a Tóquio de Yasujiro Ozu ou a Berlim de Wim Wenders.

A história do cinema está repleta de exemplos nos quais um determinado cineasta tem uma ligação especial com uma determinada cidade, seja pelo modo como lugares icónicos ficaram imortalizados nos seus filmes, seja pelo modo como a própria cidade devém personagem principal. Mas, como os exemplos acima citados demonstram, o cinema não se limitou a registar e a mostrar uma realidade já disponível. Inspirado por sensações, mais do que pela vontade de representação, o cinema concebe novas imagens da cidade – a cidade cinematográfica que *não existe fora da sua projeção* é também uma cidade-fantasma ou uma *cidade-assombrada*, para me apropriar da expressão de Jacques Derrida, “assombrologia” (1993).

2. A CIDADE CINEMATOGRÁFICA

A cidade cinematográfica nasce em 1895 com os primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière. A título de exemplo, *Place des Cordeliers à Lyon*, um dos dez filmes projetados em Paris na primeira sessão pública de 28 de dezembro 1895. São cerca de 45 segundos na vida de uma famosa praça pública, mostrando alguns dos símbolos urbanísticos da modernidade (ao fundo vemos, por exemplo, a então recente Bolsa de Valores de Lyon), sendo diagonalmente atravessada por inúmeros transeuntes e transporte público coletivo, segundo a habitual azáfama cidadina.

Interessante de notar é também o facto de a praça ser, ela própria, um lugar de passagem e circulação convidando, por isso, naturalmente à *representação* do movimento. Por essa razão, o plano fixo desse movimento interno às imagens expõe-nos uma cidade vista a partir de um ponto especial, como que sendo um fragmento notável em representação da sua totalidade, considerado um objeto artístico digno de observação por si só.



FIG. 02 Transporte público em Place des Cordeliers à Lyon (1895) de Louis Lumière. Fotograma.

Com a vulgarização dos panoramas e *travelogues*, caso de *Panoramic View of Monte Carlo* (1903) de Thomas Edison e *Panorama from Times Building, New York* (1905) de Wallace McCutcheon, as grandes metrópoles tornam-se aliados naturais do cinema.

O espaço urbano tornou-se numa paisagem ou num cenário de contemplação. Mais tarde, a cidade é popularizada nas sinfonias urbanas que, durante os anos 20 do século XX, a tornam protagonista ou heroína dos filmes. A cidade cinematográfica ganha outros contornos, por exemplo, com a introdução da questão dos limites centro-periferia, um dos temas-chave das sinfonias urbanas.

Manhatta (1921) de Charles Sheeler e Paul Strand e *Berlim: Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927) de Walter Ruttmann^[02] alimentam o prazer “escopofílico” (Mulvey, 1999) de contemplar com alguma distância uma cidade a partir do seu exterior, das superfícies e fachadas da moderna arquitetura, dos transportes públicos coletivos e das rotinas diárias de uma apressada multidão anónima. “Do seu exterior” passava a significar também a viagem que diariamente os transeuntes suburbanos faziam, de barco ou de comboio, das zonas mais afastadas para o centro urbano.

A relação entre cinema e a cidade parecia natural pois, tal como Graeme Gilloch faz notar, o cinema “consegue captar o fluxo e o movimento do ambiente urbano, registar o espontâneo e o efêmero” (1996, p. 18; tradução minha). Mas não pediria o género mais do que expressar o ritmo acelerado da vida moderna? Por exemplo, aproximar mais o olhar do espectador dos diversos modos de como a cidade era vivida?

As reflexões de Siegfried Kracauer e Walter Benjamin sobre o género documentário apontam nessa direção. Por exemplo, sobre Walter Ruttmann, diz Kracauer que *Berlim* não expressa bem a realidade da cidade pois não faz uma clara ligação entre os vários planos (fragmentos), deixando-os apenas sequenciados

[02] Em Portugal, Leitão de Barros filmava Lisboa em *Lisboa, Crónica Anedótica* (1930) e Manoel de Oliveira filmava o Porto em *Douro, Fauna Fluvial* (1931).

pela montagem, nem sequer dá um sentido claro a algumas das transições realizadas, que Kracauer considera “arbitrárias” (1995, p. 318). Ou seja, *Berlim* peca pela sua montagem desconexa, arbitrária e sem sentido, ou seja, peca pelo seu carácter *formalista* que, supostamente, tão bem se adaptava à exposição de uma vida acelerada, transiente e efêmera (uso de ângulos inabituais, diferentes movimentos de câmara, etc., ou seja exposição clara da própria natureza descontínua da montagem).

Tal como a cidade retratada, também o cinema era contagiado pela alienação e distração inerentes a esse ritmo de vida.

Alienação, distração, superficialidade e fragmentação que afastavam o espectador do que realmente interessava: uma visão crítica desta vida “ornamentada”, ainda a ser interpretada. Kracauer usava o cinema para melhor diagnosticar a sociedade em que vivia, principalmente o paradoxo simbolizado pelo próprio cinema: se, por um lado, a sociedade via-se ao espelho nas imagens em movimento (as massas como protagonistas dos filmes e, simultaneamente, como consumidores), por outro lado, alienava-se com essas mesmas imagens que perpetuavam clichés estéticos e extra-diegéticos.

O cinema pairava assim numa posição intermédia entre conhecimento e ignorância, um espetáculo de massas elevado a evento cultural. Como juntar dois polos opostos, conhecimento e ignorância, num só objeto de arte? Para Kracauer, este paradoxo poderia ser resolvido através da ideia de que o que vemos no cinema é a alienação estrutural dessa sociedade para a qual o cinema vem contribuir com a uniformização afetiva de sensações e de gosto de um novo, dominante e “*homogéneo público cosmopolita* que, do diretor de banco aos auxiliares do comércio, da diva à dactilógrafa, sente do *mesmo modo*” (1995, p. 325).

Em causa está também uma reflexão sobre mudanças na própria percepção humana. Walter Benjamin identifica a experiência da vida moderna como uma experiência do choque, uma experiência que nos afasta de uma (impossível) experiência total, autêntica e contínua, e que nos relega para a descontinuidade da rutura. Afirma Benjamin:

O cinema é a forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação das pessoas aos perigos que as ameaçam. O filme corresponde a alterações profundas como as com que se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade.

(Benjamin, 1992, p. 107 n.2)

Mais do que a perspectiva voyeurística do espetador que procura

a fruição contemplativa, este choque provocado pela montagem de planos, com diferentes pontos de vista, escalas e ritmos, impede qualquer contemplação. Sem tempo para pensar, resta ao espectador sentir tudo intensamente na voragem sensorial e associações livres criadas na mesa de montagem. Deste modo, o cinema redesenhava o que se entendia como experiência estética (que, tradicionalmente, gravitava à volta do conceito de belo ou de prazer desinteressado) e revolucionava o mundo das artes. Tinha anteriormente mencionado a experiência de que fala Bau-

3. EREWHON

drillard (quando nos parece que é a própria cidade que sai dos quadros, e não o contrário). No cinema, o mesmo fenómeno parece ter lugar: cidades que nos remetem para os filmes que protagonizam. Mas este mero reconhecimento não esgota as possibilidades do cinema. Em alguns casos não há uma cidade material para (re)conhecer e visitar. As imagens-movimento não se limitam a ser um mero registo da realidade tal como ela é. O cinema não se ajusta ao mundo, ele cria um mundo.

É o caso de *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), documentário no qual Dziga Vertov leva o tema mais longe através de uma cidade mental e imaginada, reconfiguração, por sua vez, de várias cidades nas quais filmou efetivamente - Kiev, Cracóvia, Odessa e Moscovo. Na verdade, há uma spectralidade desta cidade cinematográfica no sentido em que a cidade projetada, visível, não tem um significante tangível, material, que seja independente da existência das imagens em movimento. Vertov cria e imagina uma *outra* cidade que somente existe *quando* projetada (uma cidade-assombrada).

A montagem cinematográfica, ou o “agenciamento maquínico das imagens-movimentos” como refere Gilles Deleuze (2009, p. 98)^[03], fragmenta o espaço e o tempo abstratos e reconfigura-os de diversos modos. Em *O Homem da Câmara de Filmar*, a montagem realizada por Elizaveta Svilova cria sinteticamente uma outra realidade, uma cidade imaginada, virtual. São imagens que nos chegam de um passado que não chegou a ser presente para nenhum sujeito humano, quebrando, desse modo, a habi-

tual comparação que se faz entre a câmara de filmar e o ponto de vista humano. O filme relaciona imagens reais até então não relacionadas, combinando-as segundo diversos ritmos (através do abrandamento ou aceleração, até à experiência-limite de paragem), e vários tipos de planos (criando um jogo de conflitos entre linhas, estáticas ou dinâmicas, e entre diferentes escalas, volumes, graus de iluminação, etc.).

Por causa da natureza complexa e antagónica da montagem, a relação entre o fragmento e a totalidade e entre a descontinuidade e a continuidade surge, no entender de Vertov, como um “produto” – no sentido matemático de ser o resultado de uma multiplicação (1984, p. 84).

Desde os primeiros planos, com a chegada do homem com uma



FIG. 03 *O Homem da Câmara de Filmar* (1929) de Dziga Vertov. Fotograma.

câmara de filmar, sob uns planos do céu e dos movimentos das nuvens, é o próprio cinema que chega para nos mostrar *o que há para ver*. O cinema retrata uma realidade (que fragmentou, que selecionou), sendo ele próprio uma forma de realidade, uma forma de tornar visível neste sentido. Com essa ideia em mente, é possível compreender a montagem seguinte, com os planos de uma sala de cinema (ela própria um símbolo dos novos espaços de entretenimento públicos criados no início do século XX), primeiro vazia, depois sendo lentamente invadida por espectadores de todas as idades, celebrando, desse modo, o moderno ritual de ir ao cinema. A orquestra prepara-se em suspenso, o projecionista finaliza alguns detalhes técnicos, e o filme começa.

De um espaço público fechado, a sala de cinema, transitamos para

[03] Para um desenvolvimento deste conceito em relação ao filme de Vertov, ver Viegas (2019, p. 2375-2392).



FIG. 04 O Homem da Câmara de Filmar (1929) de Dziga Vertov. Fotograma.



FIG. 05 O Homem da Câmara de Filmar (1929) de Dziga Vertov. Fotograma.

um espaço público aberto, urbano. Enfrentamos então uma cidade nua, vazia de vida humana, ou ainda sonolenta. Vão surgindo gradualmente seres humanos de todas as idades, iniciando as suas rotinas diárias. A sucessão automática das imagens mime-tiza a mecanização da ligação entre o indivíduo, o trabalho e a sociedade. Há uma evidente relação metafórica entre a vida de uma grande metrópole, do amanhecer ao anoitecer, e a vida dos seus indivíduos, do nascimento à morte, dando-nos uma perspectiva temporal mais abrangente do que a duração do próprio documentário.

Uma outra cidade cinematográfica é criada, produto da montagem de imagens de diferentes cidades reais. Mas, por outro lado, perdendo-se essas referências materiais, liberta-se o movimento do espírito. Ou seja, o carácter virtual das cidades imaginadas, (re)configuradas pela montagem, permite também o fim de um certo “sedentarismo” da própria imaginação (clichés estéticos e narrativos) que limitavam o poder do espectador. Para

explorar outras coordenadas que não apenas aquelas disponíveis e procuradas pela vontade de representação, a cidade cinematográfica tem de ser “escrita” por nómadas.

Gilles Deleuze e Félix Guattari compreendem assim o trabalho dos historiadores quando afirmam que a História tem sido escrita segundo uma “perspetiva sedentária” (Deleuze e Guattari, 2001, p. 34) ao contrário dos geógrafos que cartografam por movimentos e deslocamentos espaciais. Como pensar o cinema e a montagem segundo esta perspetiva nómada? Não seria, por isso, o cinema e a montagem uma forma de desorganizar, descontextualizar e fragmentar? *Erewhon*, anagrama inventado no século XIX pelo escritor britânico Samuel Butler (Deleuze, 2000, p. 3-4), que tanto pretende significar um “ nenhures ” (*no-where*) como, simultaneamente e em sentido oposto, um “ aqui e agora ” (*now-here*), simboliza bem o que pretendo dizer: quando lido corretamente não significa nada, mas quando lido ao contrário significa tudo (o espaço e o tempo, o mais geral e o mais concreto, cada coisa e o seu oposto). Entre a presença e a ausência, entre o particular e o genérico, segundo uma linha descontínua. Um ponto (fragmento) qualquer é ligado, de um modo aleatório, a outro ponto (fragmento) qualquer. A (re)configuração não só é impossível, como não é desejada. A incompletude faz parte da sua natureza estrutural.

O que se entende por fragmento é também relevante para se proceder a esta passagem. O cinema mostra o poder dos fragmentos, conceito que o senso comum tende a relegar para um lugar menos importante ou com menos valor – como migalhas, restos ou vestígios de um passado ou de um todo mais perfeito e completo.

Se pensarmos no fragmento segundo a dialética da parte e do todo, segundo o modelo hegeliano, por exemplo, julgamos que, uma vez separada, a parte fragmentada participa, ainda assim, das mesmas características do todo ao qual já pertenceu. Ora, uma vez inserido nesta dialética, a parte ou o fragmento tem de sair de si e procurar o seu sentido ou valor num outro momento, o momento seguinte que o desenvolve. O fragmento ganha qualidades fora de si quando, paradoxalmente, perde a sua particularidade.

Ora, o fragmento cinematográfico quebra esta ligação essencial superando a organização hierarquizada entre a parte e o todo. É a sua própria natureza fragmentária e descontínua (o fotograma) que o define, e define-o na sua *diferença*, e não na sua repetição, com o todo.

De um originário “ nenhures ” brotam múltiplas variações particulares de “ aquis e agoras ” (Deleuze, 2000, p. 3-4). A montagem cinematográfica trabalha precisamente sobre este pensamento diferencial. Materialmente, a partir do momento em que existe tende a devir, mas devém como decadência, degeneração, decomposição, ruína, pois a sua incompletude é a sua natureza.

Walter Benjamin fala dessa experiência potencialmente libertadora, de uma força fragmentadora e demolidora, fragmentos sobre os quais percorremos sem demais perturbações:

As nossas tabernas, as ruas das grandes cidades, os nossos escritórios e quartos mobilados, as nossas estações ferroviárias e as fábricas, pareciam aprisionar-nos irremediavelmente. Chegou o cinema e, com a dinamite do décimo de segundo, fez explodir este mundo de prisões de tal forma que viajamos agora, calma e aventurosamente, por entre os seus destroços espalhados.
(Benjamin, 1992, p. 104)

Em vez do centro, a periferia; em vez da ordenação, o desordenamento; em vez do absoluto, os destroços. Numa forma artística como o cinema na qual o senso comum vê o auge de uma civilização em desenvolvimento acelerado, o filósofo vê apenas fragmentos e ruínas num processo irreversível de recomposição.

Fragmentada em momentos insignificantes, repetitivos, a própria cidade cinematográfica torna-se uma sobreposição de vivências que poderiam acontecer em qualquer lado e em qualquer época. Na semiótica deleuziana corresponde, *grosso modo*, às novas cinematografias do pós-guerra, nas quais surgem os perceptos ou “paisagens não humanas da natureza” (Deleuze e Guattari 1992, p. 149). Como em Michelangelo Antonioni, por exemplo: os planos da cidade deserta com que encerra *O Eclipse* (1962) são expressão de uma paisagem transformada em percepto cinematográfico sem que sejam, eles mesmo, planos da percepção ligados a um sujeito (seja o indivíduo, ou as massas). Um “nenhures” e, simultaneamente, um “aqui e agora”.

Referências Bibliográficas:

- Benjamin, Walter (1992), “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” in Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto (trad.), Lisboa: Relógio D'Água, pp. 73-113.
- Bruno, Giuliana (2002), *Atlas of Emotion- Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso: New York.
- Clarke, David B. (1997), “Introduction: Previewing the Cinematic City,” in *The Cinematic City*, ed. David B. Clarke, New York/London: Routledge, pp. 1-17.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1992), *O que é a filosofia?*, Margarida Barahona e António Guerreiro (trad.), Lisboa: Editorial Presença.
- Deleuze, Gilles (2000), *Diferença e Repetição*, Luís Orlandi e Roberto Machado (trad.), Lisboa: Relógio D'Água.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (2001), *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Paris: Les éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles (2009), *A Imagem-Movimento, Cinema 1*, Sousa Dias (trad.), Lisboa: Assírio e Alvim.
- Derrida, Jacques (1993), *Spectres de Marx: L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris: Galilée.
- Eisenstein, Sergei (1989), “Montage and Architecture”, in *Assemblage 10*, pp. 116-131.
- Gilloch, Graeme (1996), *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Polity Press.
- Kracauer, Siegfried (1995), *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Thomas Y. Levin (ed. e trad.), Cambridge: Harvard University Press.
- Mulvey, Laura (1999), “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy and Marshall Cohen, New York: Oxford University Press), pp. 833-844.
- Vertov, Dziga (1984), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Annette Michelson (ed. e intro.) Kevin O'Brien (trad.), Berkeley: University of California Press.
- Viegas, Susana (2019), “The Philosophical Machine: Vertov, Deleuze and Guattari on the Interchanging Movement from Art to Philosophy,” *Revista Portuguesa de Filosofia* 75 (4), pp. 2375-2392.

1.3. MOZOS — A FALTA DE AMOR

PAULO JOSÉ MIRANDA

Esta minha apresentação irá desenrolar-se através de um diálogo entre o filme de Manuel Mozos, *Ruínas* (2009), e algumas reflexões que María Zambrano faz acerca da relação entre história, tempo e ruína, no seu livro *O Homem e o Divino*.

Numa entrevista dada ao “Vista Curta”, do Cine Clube de Viseu, Manuel Mozos refere a importância ou a indissociabilidade do seu trabalho no arquivo com o de cineasta. O seu trabalho como cineasta começa como documentarista em ligação ao material de arquivo do cinema português. Serve isto para adiantarmos desde logo dois conceitos que remetem um para o outro, em contraposição: ruínas e história.

Quando dizemos “ruínas”, podemos estar a falar de duas realidades completamente opostas: as ruínas de que o filme de Mozos trata, que estão à espera de serem demolidas ou caírem por si mesmas, e as ruínas de Conimbriga, por exemplo, que são o que de mais vivo há na história, como escreveu a filósofa María Zambrano. Escreve a filósofa (1995, p. 217): “As ruínas são o que há de mais vivo na história, pois só vive historicamente aquilo que sobreviveu à sua destruição, o que ficou em ruínas”. Zambrano distingue claramente entre ruína, que é parte da história, e edifício caído. Escreve:

Um edifício caído não é, só por si, uma ruína. Uma coisa alcança a categoria de ruína quando o seu desmoronamento material serve de suporte a um sentido que se estende triunfador; sobrevivência, já não do que foi, mas do que não conseguiu ser.
(ibid., pp. 216-217)

As ruínas de que Zambrano fala, não são as ruínas do filme de Mozos. As ruínas deste são as que não ficam para a história, essa presença eterna do passado. Pois que sentido triunfador podemos retirar das ruínas do restaurante panorâmico de Monsanto, construído em 1967? Antes um ícone do triunfo da técnica e da beleza, é agora – ao tempo das filmagens – uma ruína similar a uma vida que se arrasta a custo agarrada a uma bengala. Ou da desolada paisagem do abandono a que está votado o Parque Mayer, outrora vibrante como adolescentes numa festa. Ou as habitações que em lugar das portas ostentam cimento, mostrando-nos a sua incapacidade de ser o que foram.

Não é por acaso que o filme começa com a implosão de um edifício e continua de imediato num cemitério, junto à campa de alguém cuja história triste e sórdida nos é relatada sinteticamente em voz *off*. O desaparecimento das coisas e das pessoas tem origem no mesmo poder: o tempo. E a importância de uns e de outros desvanece de igual modo, com mais ou menos duração. Por isso, junto às ruínas ou ao abandono dos edifícios, escutamos em voz *off* histórias de vida que aí aconteceram. Tudo tende a desaparecer. As embarcações ferrugentas e abandonadas

parecem pessoas. Os poderes de sedução e resiliência das coisas e dos humanos podem ser descritos como a vida das empresas, por gráficos: introdução, crescimento, maturidade e declínio. E é deste declínio que o filme trata.

Assim, de ora em diante, quando nos referirmos a ruínas, fá-lo-emos sempre tendo como horizonte de sentido as ruínas que não ficam para a história. Nós sentimos em nós as ruínas, porque há uma relação entre o tempo das coisas e o nosso tempo. Isto pressupõe duas medidas que se relacionam: o tempo humano e o tempo de todas as coisas, do universo. Zambrano, consciente desta distinção, escreve: “Já que o tempo se nos dá a beber, a sua imensidão oceânica recolhe-se e dá-se a beber num vaso minúsculo; instantes que não passam, instantes que se vão, vislumbres (...) o tempo se move, faz mover o ser humano” (ibid., p. 11-12). Esta relação entre o tempo em nós e o tempo fora de nós, que embora possa ser diferente, não temos ainda como o saber, é experienciado como tendo uma relação. Por isso, as coisas a acabarem anunciam de algum modo o nosso fim. Zambrano reconhece este carácter relacional que se estabelece entre as coisas e nós, mas como reintroduz a ruína na história, escreve:

Também as coisas gastas mostram o passar do tempo e, no caso de objecto usado pelo homem, mais alguma coisa: a marca, sempre misteriosa de uma vida humana gravada na sua matéria. Uma escova usada, um sapato velho, um fato coçado, quase atingem a categoria de ruína. Porque ruína é apenas o rasto de alguma coisa humana vencida e depois vencedora do tempo.
(ibid., p. 219)

Mas Mozos não reintroduz a ruína na história. Mesmo quando nos filma aquilo que aparentemente não é ruína, como no caso das instalações do Conjunto Hidrográfico de Miranda do Douro Internacional completamente abandonadas. Aqui, a ruína apresenta-se não como algo gasto, mas algo a que se chama obsoleto. É uma ruína enxuta, em forma, está boa para a idade que tem, mas não serve para a história. Aos poucos entrará, como todas as outras ruínas, no infinito e esquecido passado.

Há, contudo, para Mozos, depreende-se da mesma entrevista com que começámos este texto, uma espécie de limbo na história: os filmes históricos com pouca visibilidade, que é estar entre a ruína e a história, e que foi o que o moveu a fazer filmes com o material de arquivo. Não são os filmes que desapareceram ou ficaram corrompidos, mas aqueles que se mantêm intactos, embora longe do conhecimento do público e raramente visionado nas salas de cinema; os que estão no limbo. Por vezes, até apenas excertos que sobreviveram e que o cineasta julga merecerem fazer parte da história do cinema português. Mozos diz que utilizava filmes de arquivo, não só porque serviam os seus próprios filmes,

mas porque lhe interessava dar-lhes uma visibilidade que eles não tinham tido. Aquilo que acontece com o filme *Ruínas* não está longe disto, se bem que a visibilidade que Mozos confere aos edifícios que filma não os resgate para a história. A história não é tudo o que aconteceu, mas aquilo que de algum modo permanece. Tudo o que aconteceu é o passado. Este filme de Mozos – e talvez todo o seu cinema – pode ser visto como um esforço para que a história não esqueça o passado.

O espectador ao ser confrontado com a ineficácia da história, que é a exposição contínua das ruínas que o filme mostra, não pode deixar de sentir como se estivesse a assistir ao futuro da sua própria existência. Nenhuma alma fica impávida e serena durante o filme. Porque, como escreve Zambrano (ibid., p. 219):

A história é algo difícil de perceber para nós: um sentir imediato a si mesmo no modo passivo de alguém a quem acontecem coisas que o arrancam do seu lugar de origem ou, simplesmente – mais angustiante ainda –, o trazem e levam.

Ficamos expostos a um sentimento semelhante ao de estar numa embarcação frágil em alto mar. Por isso, pelo menos desde Lucrécio, a situação de naufrágio tem sido cantada pelos poetas como a mais humana da existência. Ou, citando Zambrano, sentimos que estamos à mercê de... Este estar à mercê do tempo é aquilo que *Ruínas* nos faz sentir. Não é apenas sentir que somos tempo ou que ele passa por nós, não é sentir o tempo, mas sentir que estamos à sua mercê. À sua mercê, como os edifícios que o filme vai mostrando. E que são aquelas ruínas, senão naufragos em alto mar? Naufragos no tempo. No fundo, o que acontece, é que a história tem um carácter duplo e dúbio. Se por um lado é aquilo que sobrevive, por outro é aquilo que nos acompanha enquanto somos. Há duas histórias: a pequena, que todos trazemos e imaginamos; e a grande, que é a que fica para além do tempo de existência. É nesta duplicidade que podemos compreender a frase de Zambrano (ibid., p. 92): “Tudo é história; estar na posse de uma alma é ter de assumir a história – a própria –, o tempo, a morte”. Embora Zambrano ao falar de história se referisse em sentido de *a grande história*, reconhece que o dar-se conta do tempo a passar por si e pelas coisas faz com que uma existência sinta estar inserida numa história na qual entrou a meio e sairá antes do fim, adivinha-se. “Tudo o que vive vai no tempo” (ibid., p. 102), escreve. Mas não poderemos nós alargar esta frase a “tudo o que há vai no tempo”, quer seja animado quer seja inanimado?

Mantendo a imagem do naufrágio: chegar à praia, à história, é sobreviver. O passado que chega à praia sobrevive na história. Assim, as ruínas que Mozos filma trazem em si uma suspeita trágica, a de que, como escreve a filósofa María Zambrano (ibid., p. 150), “Todo o humano fora implacavelmente destruído, menos

o tempo. E mais além do tempo, teria estado à sua espera uma última resistência: o nada”. As ruínas são o advento do nada. Por isso, o espectador fica com a sensação de que a estória da rapariga e do conde, contada em *off*, jamais teria tanta força se fosse ficcionada. A ficção dessa estória seria uma espécie de tornar o passado história. O relato da mesma em voz *off*, enquanto vemos imagens desoladoras, mostra-a naquilo que ela é: uma ruína. As vidas arruinadas só podem ser contadas. Mostrá-las é, de algum modo, salvá-las, fazê-las sobreviver, integrá-las na história. Podemos padecer, sofrer um tremendo *pathos* ao assistir à ficção de uma vida ou ao relato em voz viva, mas o nosso sofrimento é a sua salvação. Para a ruína, a voz *off* é fundamental. Pois qualquer dos relatos em *off*, mesmo sem serem ficcionadas, se fossem apresentadas por alguém que tivesse vivido esse tempo anterior às ruínas, sobrevivido, não teria o mesmo efeito devastador que sentimos com as vozes *off* sublinhando o que já não é. Veja-se, por exemplo, a diferença em relação ao filme de Victor Erice, *Vidros Partidos*, de 2012, independentemente da sua excelência. O espectador fica confrontado com os sobreviventes da fábrica que já não existe, compadecemos-nos das histórias contadas, das vidas vividas, ainda a viver, mas não somos assaltados pelo fim, pelo nosso nada. Somos abalroados pelo sofrimento. O filme de Erice é muito comovente, mas não trata das ruínas. Dói-nos aquelas vidas, mas não a nossa. Dói-nos talvez até a possibilidade de aquelas serem as nossas vidas, mas não nos dói sentir que estamos a acabar. “Pois [como escreve Zambrano] não é totalmente infeliz quem puder contar a si mesmo a sua história” (ibid., p. 22). O que está em causa no filme de Mozos não são os sobreviventes, mas o que não sobrevive. O que não tem salvação, a existência humana, independentemente do passado. É na ruína, muito mais do que na história, que podemos dizer com Zambrano que há algo acima da vida humana. Ela escreve: “Mas tudo testemunha que a vida humana sentiu sempre que estava perante algo, ou melhor, sob algo” (ibid., p. 29).

A história define, salva. A história, podemos-lo dizer agora, não se identifica com tempo, mas com a organização do tempo. Uma definição, um registo do passado, que estabelece com a existência uma relação desafectada, intelectual, contrariamente à abertura que a exposição à ruína causa. A história é o passado que sobrevive no tempo. Zambrano, contudo, não faz esta distinção entre ruína e história. Para a filósofa tudo é história, embora quando se refere ao padecimento do tempo, como já vimos antes, introduza a possibilidade de fazermos a distinção entre história e ruína. Escreve Zambrano (ibid., p. 94): “Padecer o tempo é percorrê-lo sem evitar nenhum abismo: a morte e até algo pior, este andar perdido, o andar errante (...)”. “A morte e até algo pior”, escreve. Que poderá ser pior do que a morte se não o nada, que é a possibilidade daquele que é nunca ter sido. Esclareça-se. Adiante voltaremos a este nada, pior que a morte. Deixemo-nos

agora tocar por o que a filósofa escreve no início dessa citação: “padecer o tempo”. Padecer o tempo é tornar a ruína sua irmã, compreendê-la, sofrer com ela. Este padecer junto com a ruína, que é ficar de fora da história, de fora da organização do tempo, permite-nos mostrar o carácter do que Zambrano chama inferno, que se identifica com a parte morta da história. Escreve: “O inferno é, antes de mais, esse passado morto em que o morto fica, em que os mortos ficam confinados, sós, deixando o que é vivo encerrado num presente inútil” (ibid., p. 95). Aquilo a que Zambrano chama inferno, poderíamos nós aqui, sem forçar o sentido, chamar ruína. A ruína tal como nos é mostrada no filme de Mozos. Zambrano identifica também inferno e humano. Escreve: “Pois o inferno, o humano, é apenas o das entranhas condenadas a não viverem” (ibid., p. 140)

Inferno não se identifica apenas com humano, mas com o padecimento do tempo, que é ficar arredado da história, a consciência de que se caminha para fora da história, como se nunca tivéssemos sido, como um edifício que deixa de ser para sempre. O filme de Mozos poder-se-ia chamar “inferno”, que é um bom sinónimo para estas ruínas que nos apresenta. Estamos a cada instante na iminência de ser aquilo que o filme mostra, quer seja por um acidente terrível que nos coloque numa cama ligada a tubos e máquinas ou numa cadeira de rodas, quer seja pela notícia de que temos um cancro. A qualquer instante podemos tornar-nos uma ruína de nós mesmos. Pois, como escreve Zambrano, “tudo na vida humana pode ser aniquilado”.

É chegado então o momento de falarmos do sentido do nada, no contexto deste diálogo entre Zambrano e Mozos. Escreve a filósofa: “O horror que é produzido pelo vazio, pelo não ser, sobre a vida” (ibid., p. 152). Zambrano identifica vazio, não ser e nada, o que é impensável pelo ser. “Em termos do ser, o nada era impensável” (ibid., p. 153). E, por isso, o nada não surge na filosofia, mas na religião. Escreve: “Este nada não pôde realmente passar a fazer parte da filosofia que se ocupava das coisas criadas, das coisas que são, que estão dentro ou sob o ser. Só o homem podia ser afectado por este nada” (ibid.).

Este nada, este vazio, que só pode afectar um humano e não as paredes de uma casa, que são afectadas pelo passar do tempo, mas não pelo nada, assume-se como um mal. “E o mal era o vazio, o nada devorador”, escreve Zambrano (ibid., p. 155). Chegamos então ao momento em que fica claro onde é que inferno, imagem do mal por excelência, se revela não apenas como humano, mas como a parte do humano que padece o tempo. Não obstante, para Zambrano, a aceitação do nada conduz a Deus e, por conseguinte, à saída do inferno. Diz: “Abandonar-se ao nada é sair do inferno da temporalidade” (ibid.). Vai ainda mais longe ao assinalar que, e passo a citar “ao despojar-se de toda a relação com Deus, o homem ficou mero projecto de ser; a isto chama-se ‘existência’” (ibid., p. 157).

Voltando a Mozos e ao seu filme, as ruínas são o rosto inexistente de Deus. A confirmação de que nada nos resta a não ser a nossa existência, esta nossa solidão no tempo, isto é, o inferno da temporalidade, o inferno de sermos quem somos.

Um outro sentimento vibra ao longo do filme: a nostalgia.^[01] Nostalgia não é apenas a dificuldade de aceitar que deixe de existir para sempre aquilo que já houve, e que deste modo pode ser uma forma de idealizar o que foi. Nostalgia é também, e neste filme é-o claramente, sentir a vida a fugir, sentir que a vida se escapa por entre os dedos como mercúrio. Mudemos por um instante de filme: ao assistirmos às cenas de Lisboa no filme *Belarmino*, de Fernando Lopes, mesmo sem termos vivido aqueles lugares naquele tempo, na Praça da Figueira, cheia de carros, ou num *noir* Hot Club, sentimos uma perda inexplicável em nós mesmos. Ver aqueles lugares, que ainda são, mas não como aparecem no filme, afecta-nos intensamente, como se algo nos faltasse. O mesmo se passa quando vemos filmes antigos e, mais intensamente, quando assistimos a documentários ou reportagens de outros tempos, onde se vêem pessoas que já não estão entre nós. Na nostalgia não ficamos apenas reféns do passado de um modo idealizado, ficamos também expostos à realidade do trágico na existência humana através da inversão da permanência dos sentimentos, da continuidade dos objectos, dos edifícios. E, neste sentido, *Ruínas*, de Mozos, é também um filme sobre a nostalgia. As ruínas, personagens do filme, despertam a nostalgia. Há uma conexão evidente entre ruína e nostalgia. No filme de Mozos, não há idealização do passado perdido, pois todo o passado é perdido, estamos no mundo das ruínas e não no mundo da história. E as palavras de Zambrano (ibid., p. 217) ecoam nas imagens de Mozos, quando escreve: “O passado inexorável cerca-nos, porque já foi e não o fizemos, porque foi feito pluralmente e já não o encontramos. O histórico é, pois, a dimensão pela qual a vida humana é trágica, constitutivamente trágica”.

Mas se é verdade que o histórico nos configura numa dimensão para além de nós, das nossas acções, ainda assim não tem o poder de revelação da impotência do presente. Pois o histórico confere sentido ao presente, através do seu aparecer, ainda que em ruínas históricas. A sobrevivência de uma ruína em símbolo da história não atinge a nostalgia, esse calcanhar humano. É a ruína sem história que nos causa um desconforto existencial. O trágico em Mozos identifica-se, neste filme, com essa dupla expulsão da história: de um passado que não podemos resgatar e que se revela como sendo o nosso futuro.

A tese mais radical de Zambrano, contudo, que se liga profundamente a este filme, poderia ser dita do seguinte modo: só há ruínas porque não há amor. Pois aquilo que se ama não desaparece. Zambrano escreve (ibid., p. 126): “só morre na verdade o que se ama, só isso entra na morte; o resto desaparece apenas”. Estas ruínas do filme, contudo, não desapareceram ainda, estão à

[01] Palavra que surge apenas uma vez no filme, em voz *off*, já perto do final, referindo-se à mudança de instalações da Rádio Pinóquio.

beira de desaparecer, são um sinal visível da nossa falta de amor. Da falta de amor da cidade ou da região a que pertencem. O que parece então estar em causa nas ruínas é o seu carácter de duplo acusativo: a nossa falta de amor; e o advento do nada.

Se numa cidade as ruínas nos esmagam – porque ficamos expostos à tragédia do tempo através da visualização desses edifícios a cair ou obsoletos, desenquadrados de tudo –, no campo as ruínas sublinham o isolamento a que toda a existência está votada no contexto da história e do passado. Toda a construção é um lugar para juntos e em vão impedirmos a chegada do nada e, antes deste, a deflagração da solidão. O que fica às claras nas ruínas, é precisamente esta inoperância das construções em relação à falha da existência. Diz Zambrano, “uma ruína ninguém a fez, fez-se, é o resultado exposto do tempo a passar” (ibid., p. 217). Do tempo a passar e da esterilidade do nosso amor. E é isso que o filme de Mozos nos mostra exemplarmente, ao percorrer os lugares que um dia foram e não são mais. Em alguns casos, nem sequer foram nossos. Andar pelo filme de Mozos é como seguir os nossos próprios amores falhados, abandonados, perdidos; a nossa própria vida deixada para trás e destinada a não ser lembrada. Enquanto espectadores de *Ruínas* (o filme), pedra a pedra, caminhamos sobre o nada.

Talvez o filme nos doa por pressentirmos que vamos desaparecer por nunca termos sido amados. Já Santo agostinho nos alertara para a exigência inumana do amor: só se ama o que não muda. E aqui, entre ruínas, que vão desaparecer, e na realidade já não existem, são como materializações da não existência de amor no mundo. E nós, espectadores, pressentimos esse nosso destino. *Ruínas*, o filme, funciona em nós como um oráculo. Assistir a este filme não é o mesmo que assistir a um filme antigo. Se os filmes antigos nos fazem vibrar de nostalgia, o filme de Mozos, expondo ruínas umas a seguir às outras, sublinhadas pela vida que outrora as habitou, através dos relatos em voz *off*, destapam-nos o futuro. Não sentimos a vida a fugir, pressentimos a vida a vir, a sua decadência, o nosso fim. Não é a nossa morte, como muito bem nos mostra Zambrano, mas o nosso desaparecimento. E, de um ponto de vista religioso, que revela o nosso desaparecimento senão o não termos sido amados por Deus ou deuses, qualquer deus que fosse? Já de um ponto de vista não religioso, revela a ausência de amor na Terra. Ou, pelo menos, ausência de amor para a esmagadora maioria dos habitantes da Terra, que desapareceram no obscuro passado, sem ascenderem à luz da história. Não se morre, desaparece-se. Desaparece-se, sim, mas não sem antes passarmos pelo sofrimento concreto de ser-se abandonado e de ter o seu abandono exposto como uma ruína, de sentirmos em nós aquele edifício obsoleto com que nos cruzámos algures numa manhã de sol de Inverno em plena cidade. Como no excerto do poema de Ruy Belo, lido no filme em voz *off*, ao minuto 25, “A mão no arado”:

*É triste ir pela vida como quem
regressa e entrar humildemente por engano na morte dentro
(...)
Passou o solidário vento e não o conhecemos
e não soubemos ir até ao fundo da verdura
como rios que sabem onde encontrar o mar
e com que pontes com que ruas com que gentes com que
montes conviver
através de palavras de uma água para sempre dita
Mas o mais triste é recordar os gestos de amanhã.*

E haverá gestos de amanhã mais tristes do que os que que conduzem à ruína do nosso destino, que são no fundo o dia a dia de cada um?

Em última instância, o filme de Mozos é ausência de Deus, falta de amor no mundo. Mas a ausência de Deus é uma outra designação para o naufrágio que é a vida humana.

Poderia este filme ser filmado com longos *travellings*, rodeando as ruínas? Poderia. Mas não seria o mesmo filme e nem causaria a sensação de desconforto que causa. Os planos fixos ajustam-se como forma perfeita da realidade que está a ser filmada. Uma realidade à qual falta continuidade, mobilidade. Uma realidade à qual falta a capacidade de transformação, ou de adaptação, que permite a continuidade, e que é sublinhada exemplarmente pelos planos da estação de comboios de Barca D’Alva. As estações de comboio são lugares de passagem, de movimento e continuidade por excelência. São construções feitas para a circulação, tanto nos comboios que continuamente passam quanto nas pessoas que entram e saem. Na estação não se permanece nunca, a não ser em minutos de espera, ou quem aí trabalha.

Também as canções que se escuta são ruínas – canções que faziam parte de filmes de grande sucesso nos anos 50, que hoje ninguém escuta, ninguém conhece –, criando o perfeito acompanhamento musical do filme. Em *O Homem Imaginado*, João Mário Grilo escreveu (2006, p. 53): “Se fosse realmente forçado a responder à questão ‘O que é o cinema?’, responderia, talvez, que era o jogo de ténis de *Blow Up*”. As imagens das minas de São Domingos, em Mértola, abandonadas, e esse trágico silêncio sendo sublinhado pelo cantar do Grupo Coral dos Amigos das Minas de São Domingos são desta ordem. Poucos ou nenhum dos espectadores ali esteve, a nostalgia que sente transcende o que está a ver e a ouvir. Tal como Antonioni na cena final de *Blow Up*, Mozos faz-nos ir para além, ver além do que se filma. Além não só do que se está a ver, mas também além de nós, porque o futuro é além de nós. O futuro que é despertado no seu lado mais trágico. Em todo o caso, sentimos, ali, naquele momento,

Referências Bibliográficas:

Grilo, João Mário (2006). *O Homem Imaginado*. Lisboa: Livros Horizonte.

Zambrano, Maria (1995). *O Homem e o Divino*. Artur Guerra e Cristina Rodriguez (trad.). Lisboa: Relógio D’Água.

que a ficção somos nós.

Resta-me assinalar o plano final da lua entre as nuvens, como se fosse um olho que nos observasse, como se a natureza que vemos, toda ela, fosse uma câmara que nos olha. Faz-nos pensar: e se deus existisse e fosse uma câmara de filmar?

1.4. A LUZ SATURNINA DE LISBOA – RAMIRO DE MANUEL MOZOS. MELANCOLIA E AS SUAS FIGURAS NUMA LISBOA ENTRE A PERDA E A RECONFIGURAÇÃO

PAULA CARVALHO

1.

Ramiro tem como sua primeira imagem, num *travelling* para baixo, um estúdio de televisão onde decorre uma entrevista num programa literário. Esta primeira imagem é o ponto de partida para um filme em que os livros e a poesia são um dos seus motes. Quase no *terminus* do filme, e com a televisão em pano-de-fundo, é no mesmo programa, “Os Livros em volta”, que se afirma Ramiro João— o personagem principal —como uma voz poética incontornável, numa expectativa de a dar ainda a ouvir. A poesia irá, assim, conduzir-nos ao longo do filme, pontuando momentos, intercalando outras linhas narrativas que irão, lentamente, surgindo.

[01] As expressões em itálico são extraídas da narrativa das personagens do filme.

A poesia não vende^[01], como é o caso da obra de Jaime França, o poeta, cujo anúncio de doença nesta imagem inicial, acabará por morrer. Poesia e morte acabam, assim, inexoravelmente, entrelaçadas, não fosse Saturno —Cronos, o deus grego do tempo— uma das suas figuras, a saturnina *acedia* como a emoção própria dos meditativos, dos contemplativos. Nas palavras de Walter Benjamin (2004, p.157), “[a] teoria da melancolia está intimamente ligada à doutrina da influência dos astros. E entre essas influências só a mais funesta, a de Saturno, presidia à disposição de ânimo melancólica.” Cronos é também deus da sabedoria, o vidente. Esta influência funesta apresenta-se nos prenúncios divinatórios, nos sonhos proféticos de uma desgraça futura, próprios de um melancólico. O que não significa que lhe seja dado o dom da revelação: ao saturnino, a sabedoria provém de um aprofundamento, de uma busca nas profundezas da vida. É este escavar, que se desenrola na narrativa de *Ramiro*, que constituirá a sua trama.

A primeira figura da melancolia de Lisboa é a do próprio Ramiro. Na sua primeira aparição, num movimento da câmara descritivo, Ramiro surge-nos envolto em sombras, sem luz, escuridão que tem o seu contraponto na luminosidade de um verde plástico do estúdio de televisão. A imagem deste estúdio — que nos aparece agora no plano da televisão da sala — torna-se assim o foco de oposição, mundo no qual Ramiro não se integra, desajustamento próprio do melancólico.

Eu vim a este mundo sob o signo de Saturno, a estrela das lentas revoluções, o planeta dos desvios e dos atrasos.
(Sontag, 1980, p.111)

A meditação profunda do espírito perturbado é atribuída à influência de Saturno, que, “como planeta supremo, o mais afastado da vida quotidiana, é responsável por aquela

funda contemplação que leva a alma a desviar a atenção das coisas exteriores para o interior” [...].

(Carl Giehlow, apud Benjamin, 2004, p.158)

Tal como a melancolia, também Saturno, esse demónio dos contrastes, investe a alma, por um lado com a indolência e a apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação.

(Benjamin, 2004, p.158)

Estas passagens do *Trauerspiel* de W. Benjamin dão-nos, desde logo, uma das chaves da figura do melancólico: o ensimesmado, o do olhar fixo, meditando, como que alheado, desadaptado. O melancólico tem como traço a lentidão. Benjamin refere-o, ainda, no *Trauerspiel*: [...] A influência de Saturno torna-nos “apáticos, indecisos, lentos” (2004, p.166). Ramiro tem um ritmo pausado no falar, as frases são curtas, às vezes sacudidas quando a impaciência com o mundo o atormenta; o tom calmo e grave. O passo é lento. Desorientado nos caminhos, quer seja no percurso atribulado entre as hortas da Quinta da Torre na busca de uma chave compreensiva do drama de Daniela, ou na procura de uma saída no hospital para fumar, numa inquietação própria do momento inaugural que constitui o nascimento de uma criança.

A indecisão saturnina leva-o a uma ambivalência em relação à publicação numa antologia poética actual: *Mau! não gosto de falar de coisas sérias* e a escrita *não sei se é alguma coisa que valha a pena*. É o poeta que não publica, *sou mais autor de ontem*, e não será por acaso que começamos a vê-lo a escrever no bairro dos deserdados, dos que nada têm, os da Quinta da Torre, num plano em que o poeta e o bêbado comungam do mesmo movimento de observação. Precisa de tempo para escrever, para pensar, para os eternos atrasos. Por outro lado, o seu afastamento da vida quotidiana e a relação com o mundo de hoje é problemática: não percebe de computadores — *Back-up? O que é isso?* —, a utilidade do telemóvel é servir de lanterna e há ainda facturas acumuladas de há vinte anos. E ironiza, depois de se declarar como “instável” no preenchimento do IRS, numa sequência notável de “gags” no filme: *descobri que sou um sujeito passivo; solteiro, viúvo e divorciado e separado judicialmente; tenho estabelecimento estável; que a venda de mercadorias e produtos não suporta os encargos e o custo das existências vendidas aos consumidores. Em suma, sou um teso*. A ironia — o outro lado do melancólico — morde cada cena de Ramiro imprimindo um tom de comédia, a do humor negro e céptico, que se alia a uma apreciação mordaz da vida.

O melancólico tem horror ao sucesso, aos “que não são atormentados pelos seus fantasmas”, “os tótós”, como os chama Ramiro, porque também para ele, “[ser] um homem útil sempre lhe pareceu qualquer coisa de hediondo.” (Baudelaire, 1908).^[02] A utilidade, o pragmatismo, a racionalização dos aspectos da vida

[02] Vide Charles Baudelaire, [Mon cœur mis à nu, VI.]: “Être un homme util m'a paru toujours quelque chose de bien hideux”.

humana parecem também horríveis a Ramiro que não está preocupado com a venda dos seus livros, com as contas para pagar, com as penhoras, com a publicação das suas obras e, muito menos, em figurar numa qualquer antologia poética. Está tudo em atraso: arrumações de livros e da casa, as facturas, os poemas. As escolhas são a de um a-social: a falta de integração nos programas literários — os programas sobre livros ou os saraus de poesia cheios de clichés. Ao horror ao sucesso na vida instala-se a ironia: é a imagem da *vernissage* do poeta Horácio Saavedra em que a visão panorâmica da sala termina numa visão da fisionomia humorística de Ramiro, bem elucidativa da sensação de tédio que sente face aos lugares-comuns de uma bem-comportada elite literária. Sentimento de perda de tempo, de paciência, mas também, como refere Sontag (1980, p.118), “o de não se ser capaz de conseguir o que se quer ou até mesmo nomeá-lo de forma apropriada (ou consistentemente) para si-próprio.” Mas não só: “[a] melancolia trai o mundo para servir o saber” (Benjamin, 2004, p.167) e é, por isso, também a consciência aguda de um indizível que está no âmago da poesia, o qual Ramiro não sabe se é algo que *valha a pena* mostrar. Desde a crítica às *vernissages* de apresentação de livros, o que nos aparece é uma consciência aguda do valor da poesia que assume tanto a forma de resistência (à pressão de editar ou de fazer parte de antologias) como a forma de louvor, veneração ao grande poeta — Jaime França — aquando da sua morte, numa recitação nocturna. Dentro de Ramiro habita, assim, esta melancolia, consciência de uma perda fundadora da sua poesia. *Spleen* foi a expressão cunhada por Baudelaire para exprimir esse sentimento de cansaço, tédio existencial. Lembremos esse poema fundador:

[03] Vide, Baudelaire (2019), “Spleen”: “J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans. Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, / De vers, de billets doux, de procès, de romances, / Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances, / Cache moins de secrets que mon triste cerveau. (...) Rien n’égale en longueur les boiteuses journées, / Quand sous les lourds flocons des neigeuses années/ L’ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l’immortalité. (...) Ne chante qu’aux rayons du soleil qui se couche.”. A tradução apresentada foi modificada.

Tanta lembrança eu não teria com mil anos.

*As gavetas repletas de balanços, planos,
Bilhetes de amor, versos, processos, canções,
Uns cabelos guardados numas quitações,
Guarda menos segredos do que o meu triste cérebro
(...)*

*Nada se mede aos dias lentos, vacilantes,
Quando o tédio, nos anos de neves constantes,
Sendo o fruto da mais triste incuriosidade,
Assume as proporções de uma imortalidade.
(...)*

Só canta sob os raios de algum sol poente.^[03]

E será sob este ‘sol poente’, sob esta luz crepuscular que todo o filme será glosado, como daremos conta num passo mais adiante.

2.

Charles Baudelaire cunhou esta expressão [Spleen], reagindo às drásticas transformações de Paris, [e os] seus poemas deram voz à perda de identidade cultural à medida que o progresso se tornava intrusivo. Impressões dos humores do quotidiano que tinham lugar por entre a multidão [...] Baudelaire retratou o modo pelo qual o eu foi obliterado à medida que as cidades se erguiam e estendiam. (Seixas Lopes, 2016, pp.59-60)

Na sua segunda aparição, Ramiro aparece-nos no meio da multidão numa citação de *Belarmino* (de Fernando Lopes), mas também de Kilas, *o Mau da Fita* (de José Fonseca e Costa), referências emblemáticas de figuras marginais de Lisboa. O homem na multidão, “viajando através do deserto dos homens” de que nos fala Baudelaire^[04], da massa anónima das cidades, “onde os homens vivem juntos, mas estranhos uns aos outros” (Benjamin, 2019, [J 14,1], p.368), aparece-nos por duas vezes — e são também as duas imagens raras deste filme em que aparece a cidade e os seus habitantes. De facto, logo no início a visão de um homem na multidão é a visão de um solitário — porque “multidão e solidão são termos iguais e intercambiáveis (Benjamin, 2019, [J 22a,3], p.386) —, visão da melancolia, pela falta de unidade, pela impossibilidade de constituição dessa unidade consigo mesmo. A multidão é o número: “[o] prazer de estar na multidão é uma expressão misteriosa do prazer da multiplicação.” (Baudelaire, 1908)^[05]. O poeta não comunga dessa febre das actividades utilitárias, desse frenesim da multidão. Antes procura o sentido mais íntimo das coisas. A segunda vez é, em contraponto, já no final do filme em que, finalmente, depois de recuperado o seu caderno de versos, vai em contra-corrente ao movimento da multidão, a sair, destacando-se dessa multiplicação de anónimos. Aqui, a solidão é a do poeta que folheia o seu caderno de poemas — onde se recolhe a sua intimidade — como um ‘esgrimista’ abrindo espaço por entre a multidão, numa diferença, em que se escolhe, finalmente, como poeta.

À solidão de Ramiro junta-se a solidão das outras personagens: desde as duas figuras femininas que orbitam à sua volta — Patrícia e a professora Isabel sendo notório o seu desajustamento de Ramiro face ao feminino — até às personagens do drama central: a avó Adelaide e a neta Daniela, o pai Alfredo, e o amigo José que deambula por entre os livros da sua livraria.

Lisboa aparece-nos sob a luz melancólica destas personagens desajustadas. As suas fisionomias enquadram-se num jogo de luz e sombra: a tonalidade de um *chiaroscuro*, em que por vezes nos momentos mais dramáticos as personagens quase que param, como nos *tableaux vivants*, numa quase pose em

[04] Vide Baudelaire (2000), “Le peintre de la vie moderne”, p.354: “Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d’hommes, a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité; (...)”

[05] Vide Baudelaire, *Fusées*, I: “Le plaisir d’être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre.”

que alguns traços — nunca a figura inteira — são iluminados. Na transfiguração operada pela luz, é a fragilidade destas suas personagens, a sua solidão e a melancolia em que vivem, que nos é mostrada, numa citação da melancolia barroca e da pintura de Rembrandt.

O primeiro *tableau*, que nos aparece logo no início da narrativa, enquadra as duas mulheres, avó e neta, numa aprendizagem da fala das palavras: é a primeira imagem da bondade e da doçura, em que o afecto é dramatizado a partir da intensidade do contraste entre luz e sombra. Intensidade essa que se repete, na parte central do drama, num raro momento em que a música, fazendo corpo com a narrativa visual, prenuncia as mortes que virão: no enquadramento fixo confluem os dois amigos, Ramiro e José, enquanto que o *Requiem* de Mozart se faz ouvir acompanhando o aprofundamento da experiência da melancolia. Como refere S. Sontag^[06] (1980, pp.109-110), é “o suave sonhar acordado do míope (...) olhar opaco ou mais ainda virado para dentro: poderia estar a pensar — ou a ouvir” que nos é dado a ver. A presença da melancolia, da “solidão como o estado que convém ao homem” (ibid., p.111). A partir daqui, o espectador sabe que o tom de comédia, que pontua ritmicamente o drama, não impedirá o adensamento da trama, e é nesta oscilação, entre nostalgia, melancolia e expectativa que Manuel Mozos faz progredir *Ramiro*.

Numa cadência expressiva, é a morte de Ortigão^[07], o cão de Ramiro, que nos aparece no *tableau vivant* seguinte: parados, num quadro de três figuras, o que é filmado são os lábios, o rosto, numa luz sempre reduzida, num doirado que não suaviza a tristeza do momento dramático. Por último, e culminando assim a interacção entre todas as personagens centrais à linha narrativa, é a figura da *Pietà* que nos aparece, num quadro do jardim, em que a noite é também personagem, a noite que enlaça mãe e filho numa despedida e numa decisão que antecede a aurora de um desenlace apaziguador.

3.

As transformações da cidade deixam um lastro de melancolia ao longo do filme, revelando a relação de proximidade entre espaço urbano e a emoção saturnina: “As cidades, e o seu crescimento florescente, tornaram-se um palco para o pesar” (Seixas Lopes, 2016, p.59). Os alfarrabistas, como as livrarias em que se gosta de livros e onde estes ainda estão a salvo sem estarem sujeitos à voragem da novidade, estão em risco de desaparecimento em Lisboa: em 2018, no Chiado, já só restavam dois alfarrabistas e, um

[06] Na sua descrição de Walter Benjamin como um melancólico.

[07] O símbolo do cão em relação à teoria da melancolia tem uma expressão viva nas palavras de Benjamin (2004, p.161): “A teoria da melancolia formou-se em torno de uma série de antigos símbolos (...) uma das figuras emblemáticas que se acumulam num primeiro plano da ‘melancolia’ De Dürer é a do cão. (...) Segundo a tradição antiga ‘o baço domina o organismo do cão’ [Carl Gielow, *A gravura de Dürer, ‘Melencolia I’ e o círculo de humanistas de Maximiliano da Baviera*] (...). Deste ponto de vista, o cão simboliza o aspecto sombrio da complexão melancólica.”

deles, já tinha o seu fecho anunciado. Em 2020 já só deve restar, no Chiado, a Livraria Bizantina de Carlos Bobone. Diz Bobone:

Este nome Bizantina agradou-me porque tem dois sentidos. Por um lado está relacionado com o Império Romano do Oriente, com a civilização de Bizâncio, que é uma civilização muito ligada aos livros e onde se salvaram muitos livros depois da queda do Império Romano do Ocidente. Por outro lado o nome bizantino também significa ‘estranho’, ‘bizarro’ [...].

(Semanário Sol de 12 de Junho de 2018)

Estranho, bizarro é Ramiro, um alfarrabista com alma de colecionador: *a pena que dá desfazer-se destas suas colecções; contra mim falo*, diz Ramiro quando se prepara para adquirir um espólio.

Ramiro ficará sem a sua carrinha-armazém: é o alfarrabista que não vende. Não vende porque *ninguém compra livros nem à hora de almoço, nem às outras*; porque não quer vender, porque tem as suas preferências: “esquece-se” que possui exemplares do Horácio Saavedra (o que tem as suas memórias apaziguadas, domesticadas, o ‘escritor prolífico’) quando algum, raro, cliente, entra na sua livraria para os comprar — e porque não tem nem “livros de cozinha” *nem o Lusíadas contado às grávidas*.

À frágil existência das livrarias e alfarrabistas junta-se, numa confluência, a fragilidade de outros espaços e modos de vida em vias de desaparecimento: a tasca do Sr. Zé — e há sempre uma tasca para se recordar — em que ainda se fuma (e até quando?). A gráfica em vias de desaparecimento numa nova época de softwares e computadores. A lentidão *versus* a velocidade. E o restaurante amplo que se transfigura no restaurante — taberna espanhola (com os seus ritmos latinos).

A visão da cidade de Lisboa é, simultaneamente, a visão de uma certa vivência da cidade num momento de reconfiguração. São fragmentos de uma época em que começamos a recordar e que coexiste com uma outra que não é filmada e que nunca aparece: é a Rua Anchieta, mas não a Rua Garrett com os seus turistas. Neste Ramiro não há turistas — não há o fenómeno da turistificação. Mas há o seu anúncio: *Hoje temos umas tapas novas de sushi com wasabi* — diz o empregado do restaurante remodelado; *Dê-me umas com atum* — responde Ramiro. A figura da melancolia deste personagem é também a de uma certa Lisboa que prefere os pregos às tapas com sushi e com wasabi. Mas esta visão do novo restaurante não é a de um elemento de decadência, mas sim de um outro fragmento de reconfiguração da cidade: entre o prego e as tapas de sushi, há sempre as tapas de atum.

São fragmentos, nunca grandes planos, em que o próprio movimento da câmara é pausado. Fragmentos que nos aparecem de Lisboa e que segregam qualquer coisa de único, que reconhe-

ceamos: tal como com a luz, há um jogo entre a fragilidade das personagens e a fragilidade dos espaços, a fragilidade de um reconhecimento que escapa.

4.

Melancólica é também a própria trama, narrativa que oscila entre o drama quase a eclodir e o mistério das personagens e das suas identidades: quem é aquela avó, figura maternal de Daniela, que sofreu um AVC num exercício de procura da linguagem? O que quer Alfredo, o pai a cumprir a pena de um feminicídio? E qual a identidade do pai da criança que a Daniela — a adolescente grávida — carrega? E Ramiro? Na sua duplicidade entre encarregado de educação e o que cuida daquela adolescente, o que a protege, o que a defende. Também o que a ofende — *grávida já não ficas* — num momento único em que a violência irrompe, numa angústia total.

Saturnino, Ramiro envolve-se numa trama de morte e de reconhecimento de um pai:

Precisamente porque o carácter melancólico está assombrado pela morte, é melancólico o que melhor souber como ler o mundo. Ou, antes, é o mundo que se expressa, ele próprio, ao escrutínio do melancólico, como não o faz com mais ninguém.

(Sontag, 1980, p.119)

O melancólico — o temperamento saturnino — precisa da lentidão para a relação consigo próprio, do reconhecimento do poeta como poeta, (reconhecimento resgatado, com o resgate dos seus próprios versos na Feira da Ladra, nas cenas finais) numa construção permanente de si-próprio, e para o reconhecimento do mundo, do que lhe rodeia: a trama narrativa constrói-se à volta da fragmentação das identidades e o reinventar de identidades, na figura de um pai ausente (Alfredo) e construído ao mesmo tempo (Ramiro) e na figura do pai da bebé que vai nascer. Mas é, precisamente, a acção de Ramiro — na sua tentativa de reconhecimento de um pai que aparece em vários desdobramentos sucessivos, paternidades veladas, reconhecimento esse que destrói, ou pode destruir, a identidade da filha, numa tragédia do conhecimento — que encontramos um sobressalto do estado melancólico, um afastamento do estado meditativo. Na descrição da Daniela e da sua ferida, há a rememoração de uma vivência longínqua e que agora se pretende selar. É Adelaide que toma a

decisão: “ele foi-se embora, já não volta”. A doçura que percorre o filme inteiro não permitirá que Daniela, a adolescente grávida, descubra quem é o pai, como nós nunca saberemos quem é o pai do filho que carrega.

5.

Neste *film noir*, o drama oscila entre uma revelação que é destruidora e a permanência de uma ficção que preserva, que integra, que não deixa que o abismo se instale: “éramos felizes até eu estampar o carro contra uma árvore e morrermos os dois.” É a versão ficcionada de um pai que acompanha a decisão de preservação da biografia de Daniela, por Ramiro, decidida num plano de luz, e de reflexos, numa visão rara, panorâmica, do espaço que rodeia a cidade.

E é justamente a luz de Lisboa que está subtraída no filme: a cidade está imersa numa luz terna e crepuscular, num *chiaroscuro* que percorre o filme todo. A escolha desta tonalidade em que a qualidade da luz ofuscante de Lisboa desaparece — um dos elementos que justamente a caracteriza — irá caracterizar a atmosfera de uma Lisboa que está a braços com a sua transfiguração. É a noite que predomina no filme: a noite e os seus filhos, os néons da agência funerária (a prenunciar a morte do poeta), a noite das tascas, a noite e a sua lua, os jardins e as suas sombras, uma natureza, também ela, sombria.

Quando a luz aparece é quase sempre nos espaços ligados ao mar, à serra e ao espaço circundante de Lisboa. Estes poucos espaços com luz e abertos da cidade — cujos reflexos se observam na viagem do autocarro — são espaços de ruína, das periferias pobres da metrópole. As sombras e a escuridão constante são elementos que estruturam a própria narrativa, conduzindo o espectador na sua percepção: estamos na presença de um cinema *noir*, drama e mistério com um desfecho feliz, na sua improvável felicidade.

Mas não é só a luz crepuscular que nos aparece, diminuindo o alcance da visão. Também os espaços nos aparecem em fragmentos, não há avenidas nem ruas inteiras, mas esquinas e calçadas. E depois há os espaços concentracionários: a escola e a prisão em dois planos em que a configuração dos personagens é idêntica.

Por outro lado, Lisboa é uma cidade de colinas e, portanto, de alturas, mas o que nos surge é próprio de uma visão melancólica: o olhar para o chão, o olhar baixo. São metades de ruas e as suas calçadas, as suas esquinas. Aparece-nos, assim, ao nível do rés-do-chão: tudo se passa no calcorrear, ao nível dos passeios;

Referências Bibliográficas:

Baudelaire, Charles (1908), *Œuvres posthumes*, Bibliothèque Internet Archive, Paris: Mercure de France.

Baudelaire, Charles (2019), *As Flores do Mal*, Júlio Castañon Guimarães (trad.), ed. bilingue, São Paulo: Penguin-Companhia das Letras.

Baudelaire, Charles (2000), *Critique d'art*, Claude Pichois, intro. Claire Burnet (ed.), La Flèche (Sarthe): Gallimard.

Benjamin, Walter, *Origem do Drama Trágico Alemão*, João Barrento (ed., intro. e trad.), Porto: Assírio & Alvim, 2004.

Benjamin, Walter, *As Passagens de Paris*, João Barrento (ed., intro. e trad.), Porto: Assírio & Alvim, 2004.

Ramiro (2017), Longa Metragem com realização de Manuel Mozos com Sofia Marques, António Mortágua, Madalena Almeida, Produção 'O Som e a Fúria', Lisboa.

Seixas Lopes, Diogo (2016), *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, Jorge Colaço (trad.), Lisboa: Orfeu Negro.

Sontag, Susan (1980), *Under the Sign of Saturn*, New York: Anchor Books. Doubleday.

mesmo no espaço da “Feira da Ladra” — espaço amplo de Lisboa — o plano é também rente ao solo sem nenhuma apresentação panorâmica. Lembrar ainda o *Trauerspiel* de Benjamin: “Os olhos postos no chão caracterizam aí o saturnino, que perfura a terra com os olhos” (2004, p.161).

Mas Lisboa é também uma cidade com o mar à sua beira, mar que nos aparece como um *leitmotif* desde a decoração do antigo restaurante, ao barquinho como presente, ao berço que embala. E ao búzio em que já não ecoa a sonoridade do mar mas o aviso, em forma de lembrança, à teimosia do céptico: “passarinho que acompanha morcego amanhece de cabeça para baixo”. E é também o mar que o melancólico canta no elogio do poeta, *o mar sublime, o mar que nunca dorme*.

Ramiro é a melancolia como afecto e nas suas várias figuras é também a delicadeza, a doçura, que nos aparecem. E também a bondade: não há espaço para o mal, para as más acções, numa ética que se desenha em filigrana ao longo do drama — é a Nereide, a divindade marinha, que se prefere sempre.

HUMBERTO BRITO (ED.)

2.

FOTOGRAFIA

- 2.1. Memória descritiva do seminário dedicado à fotografia
Humberto Brito
- 2.2. Aproximações fotográficas da cidade: gestos e atmosferas
Nélio Conceição
- 2.3. Fotografias de *Paulo Catrica*
- 2.4. Fotografias de *Pedro Letria*
- 2.5. Fotografias de *Felipe Russo*
- 2.6. Fotografias de *André Cepeda*

VÍDEOS DO SEMINÁRIO DEDICADO À
FOTOGRAFIA, 13 DE ABRIL DE 2021:



[QR N_01] (Manhã) Apresentações de Paulo Catrica, Pedro Letria, Susana S. Martins e Nélio Conceição



[QR N_02] (Tarde – 1ª parte) Apresentações de Humberto Brito e Filipe Russo



[QR N_03] (Tarde – 2ª parte) Apresentações de André Cepeda e David-Alexandre Guéniot

2.1. MEMÓRIA DESCRITIVA DO SEMINÁRIO DEDICADO À FOTOGRAFIA

HUMBERTO BRITO

Modificando uma frase de Garry Winogrand, a relação de um fotógrafo com a fotografia é responsável pela sua relação com a cidade, que é responsável pela sua relação com a fotografia, que é responsável pela sua relação com a cidade, e assim sucessivamente. Isto quer dizer que a relação de um fotógrafo com a fotografia é indiscernível da sua relação com o poder, da sua atitude política. Mesmo, ou sobretudo, se esta não é flagrante, se não se esgota numa retórica sobressimplificadora, se está empenhada em sabotar a demagogia visual na qual vivemos imersos. Então, o fotógrafo consciente vagueia: é magnetizado na direcção de o que na cidade escapa às suas representações dominantes. O seu trabalho pode ter origem numa impaciência com o poder, ou numa indiferença em relação a ele; janelas pessoais, pode operar como um espelho político, mostrando o que não se vê através do que está à vista. É o caso de cada um dos artistas convidados para este ciclo de conversas em torno da relação entre a cidade e a fotografia, desde logo, na forma como o seu trajecto artístico (na sua qualidade de fotógrafos e editores) é intransigentemente livre, ou independente, ou para falar num idioma mais filosófico, moralmente autónomo. Falando a partir de numerosos exemplos de imagens fotográficas de diferentes épocas, origens e modos de uso, mas particularizando questões históricas e filosóficas da fotografia, os investigadores que integraram o painel de palestrantes apontaram na mesma direcção.

Dedicado à fotografia, este foi o segundo de uma série de seminários sobre “A Experiência da Cidade entre Arte e Filosofia”. Teve como ponto de partida a relação de alguns fotógrafos com três cidades: Lisboa, na perspectiva de Pedro Letria e Paulo Catrica; Porto, a partir de uma conversa entre André Cepeda e David-Alexandre Guéniot sobre o livro de Cepeda *Anti-Monumento* (2019); e São Paulo, numa apresentação de Felipe Russo sobre os seus livros *Centro e Garagem Automática*. Tiveram ainda lugar três apresentações em torno de relações entre a fotografia e espaços urbanos, por Susana S. Martins, Nélcio Conceição e Humberto Brito. Cada uma destas intervenções pode ser consultada na íntegra em vídeo.^[01] Segue-se por isso uma descrição muito breve dos acontecimentos.

A partir de uma selecção de imagens suas, Paulo Catrica e Pedro Letria revisitaram as séries que cada um produziu para o projecto *Lisboa, Anos 90*, por encomenda do Arquivo Municipal de Lisboa. Sublinhando a importância pública de tais iniciativas, cuja efemeridade e irregularidade institucional rima com a indiferença pública ao pensamento sobre a paisagem e o território (àquilo em que estamos a transformar os lugares onde queremos viver), ambos descreveram as circunstâncias de produção destas séries e o modo como as condições e exigências de uma encomenda pública intersectam a perspectiva e a história pessoal.

Susana S. Martins discutiu o modo como a cidade é um dos primeiros e mais constantes temas da representação fotográfica,

[01] Ver as ligações no início desta secção para os vídeos no canal do projecto Experiência da Cidade no Youtube.

numa amplíssima variedade de materialidades, formas, intenções e géneros. A sua apresentação focou, a partir de inúmeros exemplos da história fotográfica — entre muitos outros, exemplos de Daguerre, Fox Talbot, Atget, Rodenbach (*Bruges-la-Mort*), Breton (*Nadja*), Brassai (*Paris de Nuit*), Marville, ou Berenice Abbot — o modo como as representações fotográficas tendem a alternar entre dois tipos de figurações: as representações de dinâmicas e actividades urbanas; e a cidade arquitectónica, que tende para um esvaziamento urbano. Caracterizando o impulso conservador emblematizado por Eugène Atget, Martins descreveu detalhadamente o retrato fotográfico urbano, muitas vezes procurado por este impulso conservador, enquanto prática fototextual, que pode ser vista como um género editorial autónomo.

Nélio Conceição, numa versão preliminar de o que aqui se publica sob o título “Aproximações fotográficas da cidade: gestos e atmosferas”, propôs uma perspectiva husserliana de *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, a partir de um “conjunto de anotações que Husserl dedica às características que uma imagem deve possuir para se tornar estética”, características que dizem respeito “ao aparecer, ao modo como o objecto-imagem aparece, e não propriamente ao conteúdo daquilo que está a ser apresentado”, e que conhecem complexidades específicas no que toca à apresentação de seres humanos; uma caracterização destas complexidades a partir das ideias de ‘gesto’ e ‘afinação’, de Vilém Flusser; para o que contribui uma análise de imagens fotográficas específicas, que levantam questões específicas em torno das ideias friedianas de absorção e antiteatralidade, de que é exemplo *Mimic*, de Jeff Wall (1982), ou a controversa série de retratos absortivos de Philip-Lorca diCorcia (*Heads*). O argumento de Conceição é elaborado neste volume ainda em referência ao exemplo de *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa.

Felipe Russo apresentou e comentou as suas duas séries realizadas na cidade de São Paulo, *Centro* (2014) e *Garagem Automática* (2013-2016), consideradas nas suas várias etapas e formulações. Nas suas palavras, em *Centro*, foca objetos que são o resultado direto da transformação e acção humana sob a superfície da cidade, que, quando fotografados, “se tornam monumentos que celebram gestos efémeros e aparentemente insignificantes na paisagem urbana, gestos que guardam em si uma energia latente de busca e possibilidade.”

Garagem Automática explora algumas das trinta e quatro garagens automatizadas, construídas em torno da Região Central de São Paulo, entre 1960 e 1980. Interessa-se, aí, por um “corpo mecânico, uma garagem prototípica, a máquina de guardar máquinas”, cujo interior e atmosfera são recriados de forma visual e sonora de modo a amplificar uma experiência não-humana.

André Cepeda e o editor David-Alexandre Guéniot apresentaram e discutiram a série de Cepeda, *Anti-Monumento*, nas suas várias formulações, focando, no entanto, a sua formulação

final, em livro (2019), assim como o seu enquadramento histórico, sociológico e ideológico. Partindo originalmente de um impulso para desconstruir visualmente um monumento específico da cidade do Porto, o *Monumento ao Empresário* (inaugurado por Aníbal Cavaco Silva em 1992) e a ideia de sucesso que ele monumentaliza. Cancelando repetidamente a percepção de uma totalidade, o livro que encerra esta série de imagens opera como um anti-monumento, cuja condição de acesso é a divisão e a fragmentação do objecto fotografado: a destruição de um ícone ideológico.

Humberto Brito considerou lado a lado o livro *Centro* de Felipe Russo e a série de André Cepeda, *Anti-Monumento*, procurando traçar analogias e desanalogias entre dois fotógrafos interessados na cidade — enquanto superfície deteriorada — como tropo da própria fotografia, entendida como uma via privada na via pública. (O ensaio que apresentou é publicado separadamente no livro *Planos de Pormenor*.)^[02]

[02] Brito, Humberto (2023) “Monumentos e anti-monumentos” in Conceição, Nélio e Fonseca, Nuno (eds) (2023), *Planos de Pormenor: Leituras críticas sobre a experiência da cidade*, V. N. Famalicão: Editora Húmus (no prelo).

2.2. APROXIMAÇÕES FOTOGRAFICAS DA CIDADE: GESTOS E ATMOSFERAS^[01]

[01] Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0040, do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/ FER-FIL/32042/2017.

NÉLIO CONCEIÇÃO

[02] Este texto é uma versão revista e aprofundada da comunicação realizada no "Ciclo de seminários: a experiência da cidade entre arte e filosofia", na sessão dedicada à fotografia. Algumas das suas partes foram desenvolvidas e publicadas, entretanto, em Conceição, 2021.

1. PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES: BELARMINO E CAVALO DINHEIRO^[02]

Começamos por duas aproximações fotográficas que são, ao mesmo tempo, cinematográficas.

A primeira diz respeito ao filme *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, filme cuja primeira sequência é composta por uma série de fotografias do pugilista Belarmino Fragoso. No seu estilo documental muito próprio e arrojado, tendo em conta a época em que foi realizado e a novidade que constituiu no cinema português, o filme conta com o excelente trabalho de fotografia de Augusto Cabrita. Estas primeiras fotografias mostram o pugilista, primeiro apenas o seu rosto, depois enquanto transeunte no meio da multidão lisboeta, olhando por vezes para a câmara, indicando dessa forma ter consciência de estar a ser fotografado e de desempenhar um papel, encarnando-se a si próprio, aqui e ao longo do filme.



FIG. 01 Fernando Lopes, *Belarmino*, 1964.



FIG. 02 Fernando Lopes, *Belarmino*, 1964.

A utilização de fotografias é também muito incisiva na sequência do combate que Belarmino realiza com o espanhol Tony Alonso. Toda a cena é filmada e montada de uma forma que oscila entre um movimento de envolvimento no combate e um estilo mais analítico, quase abstracto, em que são experimentadas várias aproximações ao ringue, aos pugilistas e às histórias que Belarmino vai contando. À medida que o combate se desenrola, a imagem em movimento começa a ser entrecortada por fotografias, e os últimos momentos são já apenas imagens fixas que mostram os gestos e as expressões dos pugilistas.



FIG. 03/04 Fernando Lopes, *Belarmino*, 1964.

Misturando-se e contaminando as restantes partes do filme, as fotografias fazem parte do estudo da personagem, da sua fisionomia, dos seus gestos no ringue e nas ruas.^[03] Mas porquê fotografias? E como é que elas ajudam a explicar a força expressiva tanto do combate físico quanto dos pequenos gestos e expressões da vida quotidiana?

Aquelas primeiras fotografias parecem resgatar Belarmino das ruas de Lisboa, tirando-o do anonimato da multidão, fixando-o, dando-lhe um nome e uma história partilhável. Ao longo do filme, são também várias as cenas que se passam no seu espaço doméstico, em cafés ou noutros lugares da cidade, onde é observado na sua vida quotidiana, ele que também ganhava a vida a retocar fotografias. Todos estes gestos e atmosferas se prolongam e cumprem nas imagens de um filme que é também o retrato de uma certa Lisboa do centro, nos anos 60. O que também se cumpre, e que é comum a tantos outros objectos artísticos dos últimos cento e cinquenta anos, é a sentença de Charles Baudelaire relativamente ao “heroísmo da vida moderna” e à beleza transitória que nasce das paixões particulares que se podem encontrar entre os “milhares de vidas flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade” (Baudelaire, 2006, p. 29). Baudelaire viu como ninguém antes dele que a vida metropolitana é rica em assuntos poéticos e maravilhosos: “o maravilhoso rodeia-nos e embebe-nos como a atmosfera; mas não o vemos” (ibid., p. 30). Perante esta riqueza, trata-se ainda hoje de descobrir os bons acessos e de desenvolver as boas ferramentas que permitam ver melhor, tarefa que a fotografia pode cumprir de uma forma exemplar.

[03] Fernando Lopes refere que *Belarmino* é também um filme sobre um rosto, um combate de boxe e, em última instância, um combate corpo-a-corpo entre o realizador e o pugilista, pelas ruas de uma cidade que ambos conheciam bem. Sobre esta dimensão do corpo-a-corpo, cf. Neves, 2014, pp. 17-18.

A segunda aproximação fotográfica (e cinematográfica) é de alguma forma um prolongamento da – e um desvio em relação à – questão do subterrâneo enunciada por Baudelaire. O filme *Cavalo Dinheiro* (2014), de Pedro Costa, abre com uma sequência de imagens de Jacob Riis, do trabalho *Como a outra metade vive* (*How the other half lives*), um clássico da história da fotografia que retrata e analisa a precariedade das condições de vida das classes mais desfavorecidas de Nova Iorque em finais do século XIX, na sequência dos grandes movimentos de migração que marcaram esse período e das profundas transformações urbanas que o acompanharam. Na sua maioria são imagens subterrâneas, quer quando retratam os espaços de habitação, trabalho ou lazer, quer quando retratam um exterior que, num certo sentido, também estaria fora da visibilidade, ofuscado pelo predomínio da “metade favorecida”. Muitas das imagens mais impressionantes são de espaços exíguos, cujo acesso foi facilitado pela investigação e também pelas técnicas de iluminação adoptadas por Riis, nomeadamente o uso do *flash* à base de pó de magnésio, sem as quais não seria possível captar com tanto detalhe os espaços, os rostos e a gestualidade dos retratados.

O filme *Cavalo Dinheiro* surge na continuação de outros filmes de Pedro Costa. É ainda a história das Fontainhas, o bairro da periferia de Lisboa que já não existe por via da sua demolição, ou que talvez exista de forma profunda e problemática nas memórias e nos espaços entretanto habitados pelos antigos moradores. Pedro Costa tem mergulhado de forma paciente e meticulosa nessa outra existência assombrada, e no caso de *Cavalo Dinheiro* fá-lo ao seguir de perto Ventura, que já fora protagonista de *Juventude em Marcha*. Mas desta vez os fantasmas de Ventura estão mais densos, amplificando, com recurso à construção da palavra e aos jogos de luz e sombras, o registo de uma dupla intimidade: a intimidade daquelas vidas específicas, com todos os seus dramas, paixões e desilusões, e também a intimidade colectiva e histórica que se imprime nos rostos e nos discursos, num ajuste de contas com o colonialismo português e com o pós-25 de Abril.

Por outro lado, o filme é desde o seu início assombrado pelas presenças anacrónicas das fotografias de Jacob Riis, as quais, de um certo ponto de vista, parecem ter pouco a ver com os espaços percorridos por Ventura. Essa referência directa à Nova Iorque na viragem para o século XX é assim um gesto pleno de repercussões, que nos permite ver o filme dentro de uma certa linhagem da relação entre a representação fotográfica e fílmica. Trata-se da matriz documental e testemunhal que é própria de ambas as formas – pese embora as múltiplas diferenças –, unindo-as segundo um princípio de evidência que constrói muita da sua dimensão social e política.

A maior parte dos fotografados por Riis são seres das sombras, que por isso se ajustam também ao olhar de Pedro

Costa e à sua construção de personagens que, saindo das sombras, procuram uma sintonia com os ritmos da vida. A meio do filme também nos é apresentada uma galeria de retratos, tratando-se na verdade de planos fixos, mas não fotografias, com uma luz muito expressionista.



FIG. 05 Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.



FIG. 06 Pedro Costa, *Cavalo Dinheiro*, 2014.

Mas se as fotografias de Riis têm um desespero amplificado pela exiguidade do espaço e pelo *flash* que espalha nas imagens o branco queimado, as “fotografias” de Costa, sem deixarem de remeter para algum desespero, têm também uma espécie de força e de delicadeza ética – as possíveis quando se trata de fazer arte com as metades escondidas da sociedade. E essa atmosfera contagia o resto do filme, inclusivamente os seus momentos mais desesperantes, como a cena do diálogo no elevador entre Ventura e o soldado-estátua, viagem pelos traumas da história recente de Portugal, uma história de falsos apaziguamentos.

Neste sentido, o gesto de Pedro Costa relativamente às fotografias de Riis não tem apenas a ver com uma citação, com uma apropriação de materiais da história da fotografia (gesto

tantas vezes explorado na arte contemporânea). Talvez tenha a ver também com essa necessidade de não esquecer e de procurar uma redenção dos sem-nome que a engrenagem da história vai deixando para trás, tarefa que Walter Benjamin concebia como um elemento fundamental da sua concepção da história. Talvez seja o gesto que não esquece a escravidão anónima, sob a forma de barbárie, que muitas vezes é contemporânea das grandes criações culturais (Benjamin, 2008, pp. 117-119). Portanto, o gesto de Costa é também uma forma de melhor compreender o trabalho de Riis e, dentro do possível, de estender até ele, a partir do presente, uma força redentora. É a vida dessa outra metade da Nova Iorque de finais do século XIX que assim ganha um novo sentido.

As aproximações fotográficas de *Belarmino* e de *Cavalo Dinheiro* visam dar o mote para uma reflexão sobre o gesto em fotografia, em particular no espaço urbano. Essa reflexão, como vimos e continuaremos a ver, implica frequentemente questões sociais, políticas e históricas. Implica também perceber o modo como a fotografia dialoga com diferentes modos de produção de imagens e com outras formas artísticas. Contudo, importa agora analisar outras referências filosóficas e conceptuais em torno do gesto e da atmosfera, as quais contribuirão para pensar a complexidade das aproximações fotográficas da cidade.

2. UM PUGILISTA COM DORES DE BARRIGA

A primeira referência provém dos textos que Edmund Husserl escreveu por volta de 1906 e que se debruçam sobre a imagem. É importante referir que se trata menos de uma reflexão sobre imagens específicas e mais de uma reflexão sobre os actos de consciência relativos à nossa experiência com uma qualquer imagem, e neste sentido as análises fenomenológicas de Husserl visam sobretudo descrever o que ele chama de consciência de imagem (*Bildbewusstsein*). As suas descrições assentam numa lógica da representação constituída por três níveis, os quais, simplificando, se podem caracterizar da seguinte forma: o primeiro é a imagem física, o suporte da imagem; o segundo é o objecto-imagem, que remete para o que nesse suporte se destaca e possibilita a experiência de ver uma imagem; o terceiro é o tema-imagem, aquilo para que a imagem remete e que lhe é intrínseco.

Não é agora a ocasião para analisar em detalhe e discutir tecnicamente estes actos de consciência. Concentremo-nos antes num conjunto de anotações que Husserl dedica às características

que uma imagem deve possuir para se tornar estética. No seu vocabulário, essas características devem dizer respeito ao aparecer, ao modo como o objecto-imagem aparece, e não propriamente ao conteúdo daquilo que está a ser apresentado. A relação privilegiada da fotografia com o real vem complicar esta equação e esta estrutura dos actos genéricos de consciência de imagem, e é verdade que Husserl recorre frequentemente ao modelo da imagem fotográfica para análises muito específicas. Esse é o caso da passagem que a seguir se apresenta, a qual é um exercício de pensamento que se sucede a uma série de anotações sobre a relação entre apresentação e função de objectos inanimados. O modelo da fotografia e da expressão corporal é convocado, neste caso, para pensar a apresentação de seres humanos:

Assim também na apresentação de seres humanos. Grupos. Não um amontoado de membros humanos, no qual não se saberia bem onde estes pertenceriam. A que cabeça pertencem estas pernas, estes braços, etc.? O que faz ela, onde está ele? Posição característica. Fotografia instantânea [Momentphotographie]: entre as incontáveis posições singulares que realmente ocorrem, qual é a “mais notória”, e entre as mais notórias, qual é a “melhor”. Cada nervo, cada músculo sintonizado com a acção. Nada de indiferente, de casual. Etc. O máximo possível de expressão, isto é: o aparecer mais intenso e mais robusto possível da excitação intuitiva da consciência de objecto, na verdade, não do ser humano enquanto coisa, mas do ser humano na sua função, na sua actividade (pugilista), no seu fazer e sofrer, aquilo que, precisamente, deve ser o objecto da apresentação. E a máxima unidade possível. O pugilista pode simultaneamente ter uma dor de barriga, e as cólicas podem expressar-se no rosto. Isso seria um belo objecto estético: um pugilista ou um lançador de disco que simultaneamente tem dor de barriga.

(Husserl, 1980, pp. 145-146)^[04]

Concentremo-nos em dois aspectos levantados por este excerto. Em primeiro lugar, este exercício de pensamento começa pelo confronto com a apresentação de seres humanos, não como uma espécie de massa humana indistinta, mas como grupos em relação aos quais é necessário encontrar as “posições características”. E é neste contexto que surge a referência à fotografia instantânea, pois ela permite detectar a posição singular “mais notória”, a “melhor”. Os músculos sintonizados com a acção referem-se ao âmbito da expressão, e de uma forma de entender a expressão que se confunde com a máxima intensidade no desempenho de uma função por parte do “retratado”. Husserl utiliza a ideia de sintonia entre o corpo e a acção, cujo ápice seria a função do pugilista. Portanto, passamos dos movimentos relativamente

[04] John B. Brough, na tradução inglesa, traduz *Ringkämpfer* por “pugilist”, embora uma tradução igualmente correcta pudesse ser “lutador” (literalmente: aquele que luta num ringue). Para os propósitos do presente artigo, e tendo em conta as ressonâncias que cria com o filme *Belarmino*, mantenho a opção “pugilista”.

[05] Um movimento semelhante é realizado pelas fotografias de *Belarmino*, na sua passagem das ruas para o ringue.

indiferenciados que são próprios de um grupo de pessoas ou de uma multidão para a máxima intensidade do aparecer estético tal como é encarnado pelo pugilista fotografado.^[05]

Em segundo lugar, e aqui as coisas complicam-se, esse pugilista poderia ter uma dor de barriga. Para lá do elemento anedótico desta formulação, esconde-se aqui um aspecto problemático relativo à expressão, e em particular à expressão tal como é captada pela fotografia: é que a posição “mais notória” ou a expressão mais intensa da relação entre corpo e função não implicam necessariamente um estado interior. Ou melhor: no limite, a dor de barriga, podendo manifestar-se no rosto do pugilista, dá conta de um nível de ambiguidade insanável. A intensidade dos gestos e da expressão pode ser facilmente ferida de artificialidade, se por artifício entendermos a ausência de uma relação causal, verificável segundo um critério de verdade, entre um estado interior e a aparência, em imagem, da gestualidade ou da expressão humana.

Wittgenstein, que aplicou a sua agudeza analítica a estas questões, observou que certos aspectos da expressão, tais como as “subtilezas do olhar, do gesto e do tom de voz” pertencem àquelas “evidências imponderáveis” que nos podem convencer do carácter genuíno de um determinado sentimento, mesmo quando somos incapazes de descrever a diferença entre um sentimento genuíno e um sentimento fingido (cf. Wittgenstein, 2002, pp. 605-606, Parte II, §251-§257). Por outro lado, realça as oscilações que podem ocorrer na interpretação de uma expressão, algo que está intrinsecamente relacionado com o tema da mudança de aspecto.

A interpretação de uma expressão facial pode ser comparada à interpretação de um acorde [der Umdeutung eines Akkords] em Música, quando o sentimos umas vezes como modulação para esta escala, outras vezes como modulação para aquela escala.

(Wittgenstein, 2002, Parte I, §536)

A ligação entre evidência imponderável e modulação permite abrir a questão do gesto e da expressão, no sentido em que aquela não é redutível à lógica simplista da manifestação externa de um estado interior, nem a um mero quadro comunicativo e semiológico. Pela sua capacidade de fixar gestos, a fotografia constitui uma ferramenta valiosa para analisar a modulação das formas de vida. É óbvio que algo do aspecto dinâmico da modulação se perde na fixação do movimento, mas ao mesmo tempo há todo um novo mundo que se abre diante dos nossos olhos. E isto acontece porque, como Eli Friedlander observa, “o gesto, enquanto imobilização da acção, adquire uma qualidade inerentemente discreta e independente” (Friedlander, 2014, p. 48). Por outras palavras, desde a escultura *Laocoonte* ao *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, existe uma longa tradição de práticas e discussões teóricas

em torno dos gestos imobilizados na arte; mas as expressões e os gestos captados pela fotografia, que incluem e desdobram a “força de evidência” (Barthes, 2001, p. 148) fotográfica, contribuem de forma singular para um campo de jogo artístico onde força expressiva, ambiguidade e construção andam de mãos dadas.

3. FLUSSER: GESTO E AFINAÇÃO

Ao referir-se à relação entre os músculos e a acção, Husserl utiliza o verbo alemão *abstimmen*, que significa sintonizar, afinar ou coordenar. No mesmo sentido, Wittgenstein utiliza uma analogia musical para explicar a modulação que ocorre na interpretação das expressões e dos gestos. E é também a este campo semântico da língua alemã que Vilém Flusser vai buscar dois conceitos que estabelecem o enquadramento teórico do seu livro sobre os gestos, exposto no primeiro capítulo, intitulado “Gesto e afinação – exercitação na fenomenologia dos gestos” (“Geste und Gestimmtheit – Einübung in die Phänomenologie der Gesten”). Esses conceitos têm uma carga semântica muito rica e complexa que os torna difíceis de traduzir para português. Trata-se de *Stimmung* e *Gestimmtheit*, aqui traduzidos por “acorde” e “afinação”, respectivamente. Flusser também os deixa relativamente indefinidos, como se só os pudéssemos compreender por intermédio da observação e descrição dos gestos. De alguma forma, trata-se de um círculo vicioso, o qual, contudo, é interrompido pela existência de dois critérios: por um lado, reconheço-me nos gestos do outro; por outro lado, a introspecção permite-me saber quando eu próprio exteriorizo passivamente um acorde gestual e quando o represento de maneira activa (Flusser, 1993, p. 13). Portanto, a não definição destes conceitos é consentânea com a sua polissemia e, no mesmo sentido, contribui para manter o seu carácter dinâmico no contexto de uma filosofia dos gestos.

Ambos os conceitos resultam do radical *Stimm-*, que está na origem do verbo *stimmen* (que significa afinar) e de *Stimme* (que significa voz). Por seu lado, *Stimmung* tanto pode significar afinação, tom, atmosfera, disposição, acordo ou acorde. *Gestimmtheit*, a afinação, remete, no texto de Flusser, para uma espécie de condição de possibilidade de *Stimmungen*, de acordes particulares. A utilização destas noções decorre da tentativa de resgatar a compreensão dos gestos quer de uma perspectiva causal e mecanicista, quer de uma perspectiva sustentada por noções estritas e convencionais da semiologia, como código, contexto ou mensagem. Flusser reconhece que os gestos têm inevitavel-

mente uma dimensão convencional, mas a sua proposta procura transcendê-la. Daí a questão da afinação: podemos ler um gesto, interpretar ou reagir a um gesto pois há nele um domínio expressivo que se faz de acordo com a modulação da própria vida e com a sua dimensão afectiva. Na perspectiva de Flusser, estamos no mundo não apenas de acordo com acordes e afectos específicos e pontuais, mas também segundo essa condição de afinação e afecção permanente que nos é constitutiva, uma proposta de clara inspiração heideggeriana.

Neste sentido, Flusser refere que a relevância estética dos gestos não decorre da sua correspondência necessária e exacta com um estado interior privado, nem do facto de serem ou não enganadores, mas sim da forma como afectam o espectador, fazendo-o entrar na atmosfera e no campo expressivo dos gestos realizados ou representados. É este carácter “artificial” que é trabalhado pelas artes (ibid., p. 14). Além disso, o próprio conceito de gesto pode ajudar a explicar o que é a arte e como ela se relaciona com os sentimentos e os afectos humanos. Implicando um aspecto de construção, pode então falar-se de uma exploração artística da intensidade expressiva das acções e paixões humanas (como o boxe e os gestos urbanos) por intermédio de gestos-imagens afinados.

Um dos gestos que Flusser descreve no seu livro é exactamente o “gesto de fotografar” (Flusser, 2019). Na sua complexidade – pois implica o gesto do fotógrafo numa tensão com o mundo que se move ao seu redor – o gesto de fotografar é *também*, ou talvez seja *sobretudo* – um gesto de afinação. Isto significa que nem o fotógrafo nem o fotografado nem os próprios espectadores podem ser encarados simplesmente como sujeitos e objectos abstractos, imóveis, imutáveis. Num certo sentido, e embora Flusser não o diga de forma tácita, os gestos de um fotógrafo deixam transparecer esse movimento de afinação em relação ao mundo e às coisas fotografadas, movimento que pressupõe necessariamente a mediação da constituição técnica das máquinas fotográficas.

Desta forma, no âmbito da fotografia a questão do gesto remete para pelo menos dois níveis essenciais: o gesto de fotografar e os gestos fotografados. Os dois envolvem a possibilidade de capturar e transfigurar acordes e afinações através de gestos-imagens. No entanto, a imobilização dos gestos levanta questões que extravasam a mera sintonia dos afectos e da sua expressão. Como conciliar a afinação inerente aos gestos imobilizados com a sua qualidade discreta e independente? E qual é a importância de tudo isto para a fotografia urbana atenta às dimensões sociais e políticas?

4. ATMOSFERAS E INCONSCIENTE ÓPTICO

Vimos que o campo semântico do gesto está ligado, não só ao âmbito da expressão, mas também ao da afinação e da atmosfera. Por sua vez, a atmosfera do espaço urbano excede em muito o gesto tal como resulta da figura humana, aspecto que está bem presente no trabalho de fotógrafos que trabalham a cidade sem essa presença. Neste contexto, basta recuperar uma referência clássica, o modo como Walter Benjamin caracteriza o trabalho de Atget em “Pequena História da Fotografia”:

Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera asfíxiante que o retrato da época da decadência tinha criado. É ele que limpa, e mesmo purifica, essa atmosfera, ao iniciar a libertação do objecto em relação à sua aura, incontestável mérito da mais recente escola de fotografia. [...] Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam também contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se. (Benjamin, 2006b, pp. 253-254)

Vários autores, como Tonino Griffero (2010, pp. 75-78) ou Gernot Böhme (2017, pp. 14-15), já sublinharam a proximidade entre as noções de aura e de atmosfera, no sentido em que ambas remetem para modos de experiência que, embora difíceis de circunscrever conceptualmente, implicam uma afecção do ser humano que o retira do controlo da experiência, além de dissolverem qualquer separação rígida, assente numa pura relação cognoscitiva, entre sujeito e objecto.

A modernidade urbana pode ser caracterizada por uma “intensificação da vida nervosa” (Simmel, 2004, p. 75) que introduz no quotidiano gestos cada vez mais rápidos, ajustados aos ritmos do trabalho mecanizado e a uma crescente mediação de aparelhos e técnicas que estabelecem cadeias de gestualidade. Benjamin prolongou esta caracterização em diversos textos, em particular naqueles que dedicou a Baudelaire e aos modos de experiência (*Erlebnis*) modernos, e é também neste sentido que a sua conhecida noção de inconsciente óptico pode ser lida. Para lá da analogia com a psicanálise, em particular com a *Psicopatologia da Vida Quotidiana* de Sigmund Freud, as potencialidades inscritas nas técnicas fotográficas e cinematográficas abrem um universo de estudo e exploração estética dos gestos num contexto marcado pela experiência do choque e da aceleração da vida quotidiana (Benjamin, 2006, pp. 232-234).

5. MIMIC, DE JEFF WALL

Esse estudo e essa exploração podem ser realizados com abordagens muito diferentes, e entre elas conta-se a de *Mimic*, de Jeff Wall. Vários comentadores da obra de Wall – e em particular Michael Fried, no capítulo “Street photography revisited: Jeff Wall, Beat Streuli and Philip-Lorca diCorcia” (Fried, 2008, pp. 235-259) –, apontam os fios que tecem esta obra: desde logo, ela faz parte de um período, nos anos 80, em que o artista canadiano se dedicou de forma mais deliberada a questões de índole social (e estas seriam, por sua vez, uma reinterpretação daquilo a que Baudelaire chamou de “pintura da vida moderna”). Nesta imagem em particular, que decorre numa rua atravessada por três transeuntes, o gesto e a expressão do homem de barba indiciam hostilidade para com o homem de fisionomia asiática, pelo que toda a imagem é assim investida dessa tensão. Por outro lado, importa assinalar que a fotografia foi encenada e produzida tendo em conta uma situação que o próprio Wall observara, e que só reproduziu e encenou algum tempo depois. Neste sentido, é um trabalho que se imiscui na tradição da fotografia de rua, subvertendo e jogando com as suas convenções. Não resulta do labor de um fotógrafo que caminha pelas ruas misturando-se com as multidões com a sua pequena máquina de 35 mm. Não resulta de um momento decisivo no sentido em que podemos entendê-lo a partir de Cartier-Bresson. No entanto, apresenta um gesto “notável” – para recuperar a expressão de Husserl. Levantam-se aqui, neste jogo com as convenções da fotografia de rua, questões relativas a uma suposta naturalidade e espontaneidade dos fotografados, e também relativas à forma como o fotógrafo se relaciona com a cena fotografada, coisas que nunca são lineares. Mas levanta-se também todo um trabalho sobre o gesto.

Para quem conhece minimamente o trabalho de Jeff Wall, esta referência aos gestos realizados em cenas do quotidiano urbano não constitui nenhuma surpresa. Acresce a isto que, num pequeno texto intitulado “Gestus”, o próprio aponta alguns aspectos do seu entendimento do gesto humano que podem acrescentar alguns dados ao que já vimos anteriormente. Wall começa por definir gesto como “uma pose ou acção que projecta o seu significado como um signo convencional” (Wall, 2007a, p. 85). O mecanismo desta projecção não é explicitado, mas de qualquer forma o texto avança em direcção a uma outra distinção: entre a gestualidade barroca – e a sua dimensão teatral – e a gestualidade moderna, mecanizada e automatizada, ligada à vida das grandes cidades. Do ponto de vista da estética antiga, estes movimentos mecânicos, estas reacções automáticas, não se tratariam efectivamente de “gestos” no sentido pleno, pelo que dificilmente expressariam algo. Mas a sua pequenez e circunscrição tem como contraponto a existência de técnicas, de aparelhos que permitem

aumentá-los e visualizá-los melhor. E é neste sentido que Jeff Wall reconhece o significado da questão do gesto no seu próprio trabalho. Numa entrevista vai referir-se a “micro-gestos” que provêm das entranhas da sociedade e que se expressam no corpo individual (Wall, 2007b, p. 197). Michael Fried, por sua vez, vai ligar esta dimensão crítica, política e social dos micro-gestos à questão da antiteatralidade e da absorção, um tema que percorre os seus livros de história de arte, mas esse não é necessariamente o melhor caminho de interpretação. Parece haver uma dimensão do gesto que não é facilmente redutível à questão da convenção, embora este lado convencional seja exactamente aquilo que torna o gesto pertinente para a esfera pública e, assim, o seu significado pode ser o significado de um corpo que se expressa socialmente. Por outro lado, tal como as noções de afinação ou de atmosfera, estes micro-gestos encenados por actores implicam uma dimensão que combina familiaridade e estranhamento, pelo que também criam atmosferas que parecem resistir a lógicas binárias.

6. ÚLTIMAS AFINAÇÕES

Entre a tradição da *street photography* e os trabalhos de Jeff Wall, a dimensão do gesto ganha contornos muito distintos, onde a fronteira entre o espontâneo e o ensaiado se torna por vezes difícil de traçar, e onde entram em jogo questões que excedem o tema da antiteatralidade. Trata-se também de gestos e expressões que são ao mesmo tempo individuais, intersubjectivos e sociais, fazendo parte deste grande espaço heterogéneo e conflitual que são as cidades modernas, onde o anonimato e o individualismo convivem de forma complexa (e talvez problemática) com este sentido de “absorção” que tanto interesse estético parece despertar para um certo modo de ver a fotografia como arte. De qualquer forma, a presença e a ausência do elemento humano, a permeabilidade do quotidiano, bem como os gestos e as suas atmosferas, são, para lá de uma dimensão semiótica de códigos e convenções, formas de estudar o espaço urbano, formas que os fotógrafos encontram para afinar a sua relação com o mundo e consigo próprios, em aproximações que têm tanto de estético como de político. No mesmo sentido, também os filmes *Belarmino* e *Cavalo Dinheiro* integram essa matriz fotográfica ligada à capacidade de revelar os mundos escondidos das grandes cidades. Enquanto espectadores deste aparecer, cabe-nos circular neste espaço intermédio e procurarmos as nossas próprias sintonias.

Referências Bibliográficas:

Barthes, Roland (2001), *A Câmara Clara*, Manuela Torres (trad.), Lisboa: Edições 70.

Baudelaire, Charles (2006), “Salão de 1846”, in *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Jorge Fazenda Lourenço (antologia, intro. e notas), Pedro Tamen (trad. e notas), Lisboa: Relógio D’Água.

Benjamin, Walter (2006a), “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica (terceira versão)”, in *A Modernidade*, João Barrento (ed. e trad.), Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 207-241.

Benjamin, Walter (2006b), “Pequena história da fotografia”, in *A Modernidade*, João Barrento (ed. e trad.), Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 243-269.

Benjamin, Walter (2008), “Eduard Fuchs, coleccionador e historiador”, in *O Anjo da História*, João Barrento (ed. e trad.), Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 107-144.

Böhme, Gernot (2017), *The Aesthetics of Atmospheres*, Jean-Paul Thibaud (ed.), Londres: Routledge.

Conceição, Nélío (2021), “Gestures, Attunements and Atmospheres: On Photography and Urban Space”, in *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, vol. 8, nº 2, pp. 135-153.

Flusser, Vilém (1993), *Gesten, Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim / Düsseldorf: Bollman Verlag.

Flusser, Vilém (2019), “O gesto de fotografar”, Nélío Conceição (trad.), in *Artefilosofia*, nº 26, pp. 41-51.

Fried, Michael (2008), *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven: Yale University Press.

Friedlander, Eli (2014), “The Photographic Gesture”, in *Paragrana* 23, nº 1, pp. 46-55.

Griffero, Tonino (2010), *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, Sarah de Sanctis (trad.), Farnham: Ashgate.

Husserl, Edmund (1980), *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Den Haag: Martinus Nijhoff.

Neves, José (ed.) (2014), *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal: Belarmino de Fernando Lopes* (1964), Porto: Dafne.

Simmel, Georg (2004), “As Metrópoles e a Vida Mental”, in *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos*, M. J. C. Pereira e M. Knoch (trad.), Lisboa: Relógio D’Água, pp. 75-94.

Wall, Jeff (2007a), “Gestus”, in *Selected Essays and Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, p. 85.

Wall, Jeff (2007b), “Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents”, in *Selected Essays and Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, pp. 185-201.

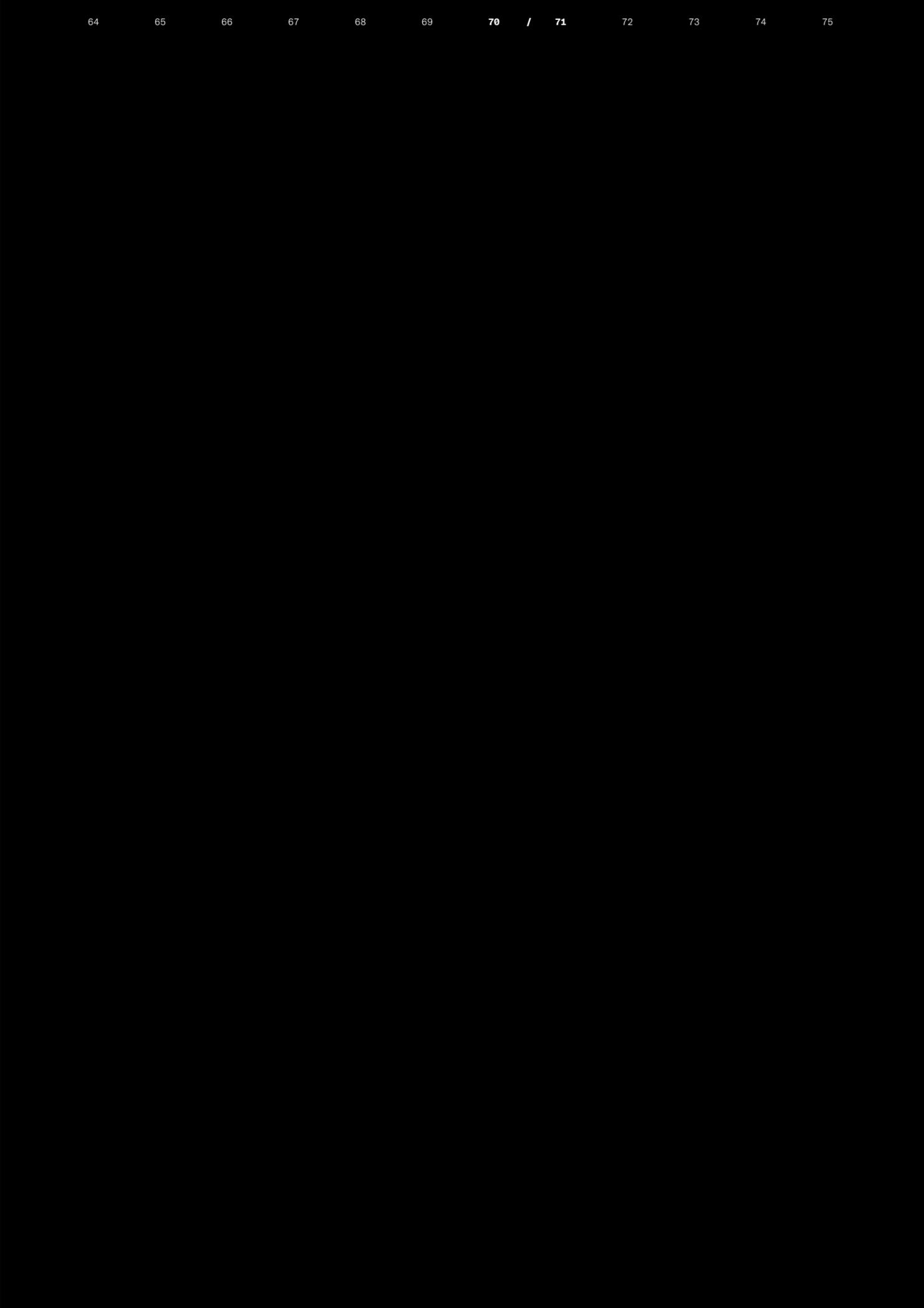
Wittgenstein, Ludwig (2002), *Investigações Filosóficas*, in *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, M. S. Lourenço (trad.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 159-611.

2.3. FOTOGRAFIAS



PAULO CATRICA





2.4. FOTOGRAFIAS



PEDRO LETRIA









2.5. FOTOGRAFIAS



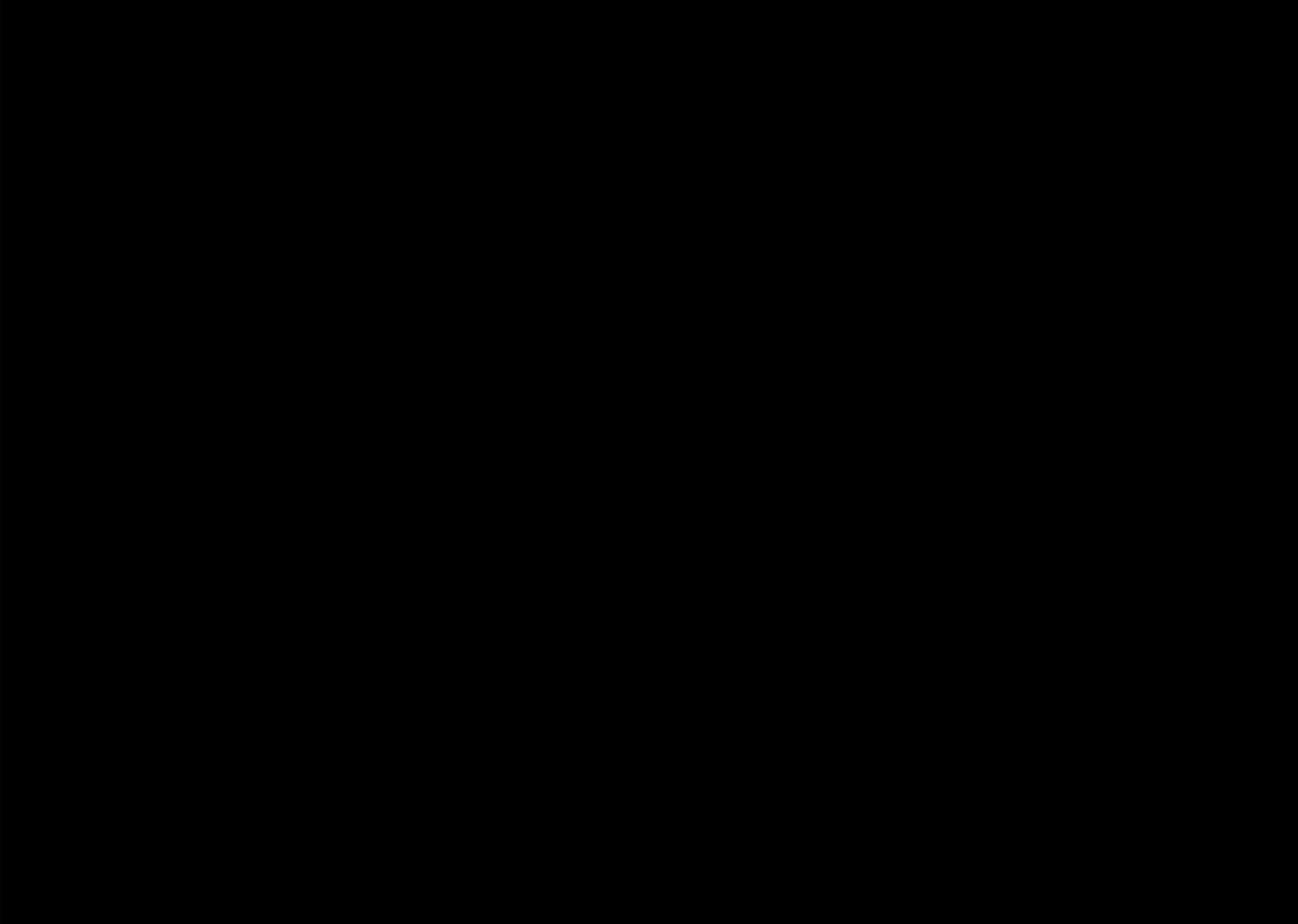
FELIPE RUSSO



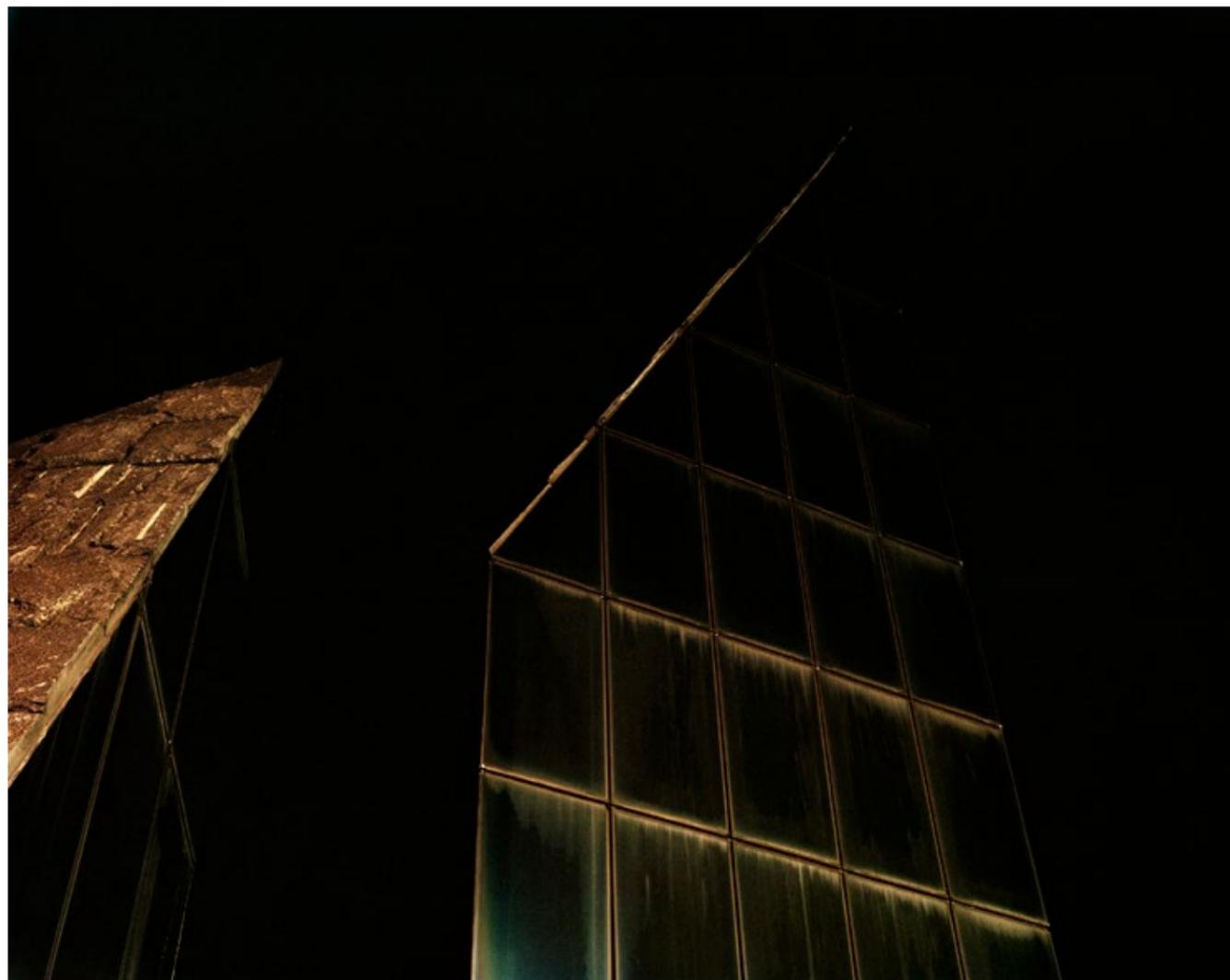








2.6. FOTOGRAFIAS



ANDRÉ CEPEDA











3.

NUNO FONSECA (ED.)

ARTES SONORAS

VÍDEOS DO SEMINÁRIO DEDICADO ÀS
ARTES SONORAS, 03 DE MAIO DE 2021:



[QR N_01] (Manhã) Apresentações de Nuno
Fonseca, Maria João Gamito, João
Onofre, André Guedes e Gonçalo
Gato



[QR N_02] (Tarde – 1ª parte) Apresentações
de João Pedro Cachopo e Luis
Soldado



[QR N_03] (Tarde – 2ª parte) Apresentações
de Paula Carvalho e António Brito
Guterres e discussão

- 3.1. Memória descritiva do seminário dedicado às artes sonoras
Paula Carvalho
- 3.2. As artes sonoras e a experiência da cidade
Nuno Fonseca
- 3.3. Notas sobre ópera e a cidade em tempos de pandemia
João Pedro Cachopo
- 3.4. As expressões urbanas
Paula Carvalho

3.1. MEMÓRIA DESCRITIVA DO SEMINÁRIO DEDICADO ÀS ARTES SONORAS

PAULA CARVALHO

A sessão do seminário dedicada às Artes Sonoras teve como uma das suas premissas a conexão entre a matéria sonora e as artes plásticas, ou artes visuais, desde o início do século XXI, e o espelhamento desta articulação na cidade. Por outro lado, apresentou o fenómeno da experiência musical da ópera assim como a expressão popular da música urbana, na sua relação e intersecção com a experiência da cidade. Este ciclo, pontuado pela apresentação de três comunicações, desenvolveu-se à volta de conversas com artistas plásticos, músicos e um curador.

Apresenta-se uma sinopse das três comunicações que deram origem aos restantes capítulos desta secção dedicada às artes sonoras e uma súmula das comunicações e conversas produzidas.

1.

Partindo da cidade moderna como meio de manifestação sonora, Nuno Fonseca desenvolve na sua comunicação uma descrição acerca do aparecimento das artes sonoras desde os finais do séc. XIX aos princípios do séc. XXI. Neste sentido, debruça-se sobre a expressão “arte sonora”, que adquiriu foros de cidadania na viragem para o séc. XXI, abrindo a discussão em relação à distinção entre arte sonora e música. De facto, tendo ambas como mesmo material o som, e uma poética do som, a distinção efectiva-se na distinção entre som musical e som físico, não sendo, por isso, exclusivo dos sons musicais a criação sonora. Deste modo, nas artes sonoras, a especialização do som ir-se-á reflectir em esculturas ou instalações sonoras, constituindo gestos performativos criativos temporais.

Abordando no seu texto a relação do som com a cidade, mostra como a cidade moderna, com os seus ritmos e vivências, é um fenómeno que suscitou o interesse das primeiras vanguardas artísticas musicais, reflectindo a paisagem sonora da cidade nas suas composições, colocando em consideração obras de Luigi e Antonio Russolo, Satie, Walter Ruttmann, John Cage e Max Neuhaus, mostrando, assim, como o som da cidade faz parte integrante das suas composições. Por outro lado, observa também a relação entre as artes plásticas e as artes sonoras realçando os desenvolvimentos importantes que se verificaram com as vanguardas artísticas da primeira metade do sec. XX em que predominaram “correspondências cinestésicas e cruzamento de disciplinas”, num visível experimentalismo.

Finalmente são colocados em relevo os “SoundWalks”, passeios sonoros, que pretendem uma sensibilização à paisagem

sonora quer incitando a um modo de escuta diferenciada, quer convocando o passeante a uma descoberta do sonoro que habita a cidade.

2.

Num segundo tempo, a partir da contextualização do trabalho artístico de João Onofre, estabeleceu-se um diálogo entre Maria João Gamito e o artista a propósito das suas obras, obras estas que tomam a cidade como cenário, no contexto do som e do tempo, nomeadamente trabalhos em vídeos e instalações sonoras, problematizando a experiência do tempo na cidade ou da cidade.

Para Maria João Gamito, “a obra de João Onofre remete, fundamentalmente, para a presença efémera de um humano em crise, porque é um humano exposto ao fracasso incapaz de fugir à indeterminação da sua irremediável finitude.” Neste sentido, o conceito de indeterminação é fulcral nas obras de Onofre, assim como o de exactidão que se traduz numa “atenção precisa, meticulosa e minuciosa de tudo o que envolve a concretização de qualquer uma das suas peças”, nas palavras introdutórias que Maria João Gamito lhe dedica.

Na conversa que se estabeleceu com o artista João Onofre percorreram-se as suas obras em que se observavam os conceitos operativos que estruturam a sua produção, nomeadamente, performance ‘orientada’ ou ‘delegada’, ‘event score’ (uma proposta de acção que não se restringe ao artista e, por isso, sujeita a interpretação) e ‘pós-produção’ (onde ressoam as obras de outros artistas).

Como exemplos de uma ‘performance delegada ou orientada’ observaram-se os trabalhos em vídeo *Nothing will go wrong* de 2000 e o vídeo *Making of* de 2004. Se o primeiro se desenrola num espaço da cidade de Lisboa, no Largo do Rato, em que os movimentos de um performer (um ginasta que realiza um pino num semáforo) são executados em articulação com a fluência dos sons do trânsito da cidade, no segundo é notório, no guião proposicional — no caso, a gravação de um trajecto efectuado por um estafeta do atelier do artista à galeria que termina por um fogo-de-artifício feita por um assistente de realização —, o registo de uma indeterminação provocada pela realização de imagens por profissionais de outros sectores que não o artístico, inscrevendo-se no domínio da representação estética a esfera do quotidiano. A questão da indeterminação do tempo reflecte-se, ainda, de uma forma aguda, na obra *Box sized DIE featuring...*

[01] Caixa esta que no seu exterior é semelhante à escultura do artista norte-americano Tony Smith, *Die [Morre]* de 1962.

de 2007 — peça que envolve uma escultura e uma acção — cuja duração indeterminada é acentuada pela própria performance dos músicos que nela intervêm dentro da escultura. Assim, no interior da escultura (caixa de ferro^[01] isolada acusticamente), uma banda de *heavy metal* toca no seu interior enquanto dura o oxigénio que permanece dentro da caixa.

A paisagem sonora da cidade adquire uma expressão relevante em *Ghost* de 2009 (uma ilha artificial que flutua desde a zona oriental de Lisboa até Paço d’Arcos) em que o som da ponte 25 de Abril, o seu zumbido característico, é o motivo principal da composição musical que anima a obra.

Observa-se assim, a importância primordial que o som adquire, seja como “parte integrante do corpo do lugar, primeiro, e de corpo da obra, depois, seja ele um som local, um som ao vivo”, nas palavras de Maria João Gamito.

Ao problematizar a questão do enquadramento do tempo na obra de João Onofre, M.J. Gamito refere como para o artista a imagem é “um fragmento do tempo extraído a um *continuum*.” A fragmentação que daí decorre mostra como a cidade é uma actividade do tempo mais do que o “resultado de uma acção sobre o espaço.” A cidade torna-se assim fragmentária, pela impossibilidade de ser apreendida na sua totalidade e completude. Deste modo, o conceito de duração inscreve-se como enquadramento da obra e, nesse sentido, como contentor. De facto, está em jogo, segundo João Onofre “a ideia de um écran, de um contentor que fixa algo do fluxo contínuo, da continuidade que existe no mundo”.

Na continuação, as últimas duas obras apresentadas — *Untitled (Orchestral)* de 2016/2017 e *Untitled (Bells tuned D.E.A.D)* de 2017 — tratam, igualmente, da experiência do tempo, da duração, da pulsação das máquinas e pulsação na cidade.

Ao referir-se a *Untitled (Orchestral)*, João Onofre descreve a obra sonora como incluindo uma composição parametrizada exposta no espaço industrial do MAAT, tratando todo o espaço como um grande objecto musical. Também aqui a duração, o andamento, e o volume da composição submetem-se a uma parametrização que obedece à evolução da luz do sol observando-se, assim, de novo, o factor da indeterminação, desdobrando-se a obra em várias obras. Já na obra *Untitled (Bells tuned D.E.A.D)*, realizada a convite da Bienal de Coimbra, foram utilizados os sinos da cidade de Coimbra — da torre sineira do relógio, da Igreja de S. Bartolomeu e da Sé Nova de Coimbra — que soavam numa articulação triangular durante os sete dias da semana, durante sete semanas, numa composição espacializada entre a baixa e a parte alta de Coimbra. Esta composição fechava a Bienal em cada dia, marcando assim a sua duração, assinalando o fecho que se reflecte na própria palavra que as letras dos tons em inglês (*D.E.A.D*) formavam — a palavra finado ou morto que assinalava o fim de cada dia.

3.

A cidade, a sua construção, evolução e metamorfose do espaço, foi o fito da apresentação de André Guedes e Gonçalo Gato na obra *Formas antigas, Novas circunstâncias*, exposta na Galeria Vera Cortês, em 2019. Esta obra apoiou-se no diálogo entre dois textos e na performance-gravação estabelecida entre dois cantores em diálogo.

Deste modo, a metamorfose do espaço, apontando para um processo de erosão e desaparecimento, tem o seu primeiro índice na apresentação de um texto que versa sobre a reconstituição de uma exposição arqueológica feita em Tróia nos anos 30, introduzindo uma diferença entre a Tróia da literatura e a Tróia descoberta, analisando também as várias sobreposições de cidades que constituem Tróia.

Tróia reflecte assim as civilizações do passado, realçando “um momento, no Mediterrâneo, em que aponta para essa modernidade de trocas entre diferentes povos”, segundo André Guedes. Por outro lado, um segundo texto (dos anos 80) é exposto, texto este que se debruça sobre o urbanismo em Itália no século XX e a transformação da paisagem do campo e da cidade. Em causa, as políticas urbanísticas responsáveis por essa transformação que ocorre até aos anos 70 do séc. XX. Em ambos os livros está presente a cidade — nos achados de Tróia—, a sua construção política e os seus aspectos sociais, dos projetos de urbanismo à exigência pelo direito à cidade, onde a participação da sociedade civil e dos habitantes dos próprios bairros seja assegurada.

O projecto artístico, concebido em torno do cruzamento destes dois textos (cujas temáticas não são síncronas nem coexistem espacialmente), desenvolve-se apresentando imagens sobrepostas de ambos, numa tentativa de encaixe das imagens de um livro nas imagens de outro. A sobreposição das imagens cria, assim, uma outra narrativa acentuada pelo destaque dado pela diferença de cores: uma parte a preto e branco (as que dizem respeito aos projetos de urbanismo) e uma parte a cores (referentes às escavações em Tróia).

As *Novas circunstâncias* são, nas palavras de André Guedes, “as circunstâncias do nosso tempo presente e do quanto estas ideias e estes movimentos sociais têm capacidade de se regenerar”, deixando-nos assim um legado e uma interrogação sobre “o que permanece dessas ideias e desse imaginário político”(ibid.).

Todo o projecto tem uma componente dramaturgicamente acentuada em que os textos foram convertidos em duas vozes que se intercalam, numa evolução autónoma, havendo, no entanto, uma continuidade e aspectos paralelos entre ambos os textos. As duas vozes, a do texto de Tróia e a do texto de Itália, aparecem assim “como um cancionista que, para além do aspecto da história do teatro, vai buscar também esse aspecto da cultura popular e da

expressão da voz na canção, na transmissão de uma história”, refere ainda André Guedes.

Gonçalo Gato, a quem foram confiados a composição musical, a direcção dos cantores e o trabalho técnico e artístico sonoro na projecção e difusão sonora no próprio espaço, observou ao longo da conversa o desafio de um texto que, não sendo poético, exigia uma atenção de molde a evitar uma distorção com melodias musicais e de forma a não se comprometer a percepção literária. A solução pelo modo recitativo, como estilo mais adequado, tornou-se óbvia para o compositor, de modo a se privilegiar a narração. A ênfase dos elementos do texto e da melodia, separados para serem trabalhados no momento da acção dos cantores, abre um espaço à improvisação, dado que as notas assinaladas não apresentavam nenhum tipo de duração, tendo a obra um tempo em aberto. Nesta obra, o fenómeno musical é gravado, fixado, tornado, assim, um material plástico, de construção de uma instalação sonora na qual o canto foi espacializado, através de duas colunas colocadas de modo estereofónico, produzindo-se assim um diálogo com o próprio espaço.

É este exercício de plasticidade e de experimentação com que se depara o visitante da exposição a partir dos vários suportes artísticos: das imagens dos dois textos, e a estrutura física que compõe a obra, às duas colunas como duas personagens por onde ecoa o recitativo.

4.

Com João Pedro Cachopo assistimos à tematização da relação da ópera com a cidade e, mais concretamente, a saída da ópera, do teatro, para a cidade e seus espaços, sejam estes uma rua, um edifício, uma estação, um carro, a praça, a carruagem de comboio, ou outros espaços diversos.

Sendo decisiva esta relação da ópera com a cidade, ela adquire um aspecto ainda mais relevante no que diz respeito à ópera no mundo contemporâneo no qual a cidade— a saída do teatro para a rua — tem sido não só o pano-de-fundo, mas um catalisador da própria metamorfose da ópera na actualidade. João Pedro Cachopo desenvolve na sua comunicação esta análise, salientando duas vertentes que se cruzam, nomeadamente, nas suas palavras, “a interacção cada vez mais estreita com performances, instalações, vídeo-arte, da ópera com outras formas artísticas e a instabilidade mediática do género operático que parece estar em

jogo em projectos recentes.” Exemplo paradigmático de interacção com a cidade é a o espectáculo *Hopscotch* de Yuval Sharon.

Um outro aspecto realçado por J.P. Cachopo relaciona-se com as consequências que a pandemia provocou na arte operática, obrigando a soluções artísticas numa estreita afinidade com a saída da ópera, do teatro para a rua, imprimindo um dinamismo a este género musico-teatral na nossa contemporaneidade. Como exemplos desta desterritorialização, pode observar-se na sua comunicação as referências em relação à apresentação de *Boris Godunov* de Mussorgsky na Operhaus de Zurique e a produção de *O Crepúsculo dos Deuses* de Wagner pela companhia-ópera de Detroit. Se as produções da ópera na cidade, desde o início do séc. XXI, dizem respeito, primordialmente, a novas óperas contemporâneas, elas têm, mais recentemente, sido tomadas como pedra-de-toque para produções de óperas pré-existentes.

5.

Duas óperas de Luís Soldado estiveram em jogo na intervenção deste compositor: *Serei eu fugindo* (2013) e *É possível resistir* (2019).

Como descreve Luís Soldado, *Serei eu fugindo*, ópera realizada na ligação ferroviária entre o Cais do Sodré e Cascais, coloca o problema do controlo do espaço operático, espaço fechado por tradição, ao sair para a cidade, para um comboio em movimento. A ópera, com a duração de 15m, compunha-se de dois cantores e um actor (cujo texto constituía um suporte à acção operática), personagens que circulavam entre os passageiros, e os músicos sentados no comboio. Os elementos de surpresa e de imprevisibilidade comportavam um duplo aspecto: tanto do lado dos músicos — com a série de imprevistos inerentes às portas que se abrem e que se fecham, às pessoas que entram e saem no espaço do comboio — como do lado do público, que era apanhado de surpresa quando viam os músicos a actuar.

Já *É possível resistir* (com libreto de Rui Zink, encenação de Linda Valadas e direcção musical de Rui Pinheiro) foi uma ópera feita de raiz para um sítio específico, a partir da cidade, e com a comunidade de Torres Vedras. Na sua realização operavam desde músicos e cantores profissionais a músicos de várias associações da cidade (Conservatório de Torres Vedras, a Banda Filarmónica Ermegeirense e o Grupo de Teatro Amador de Torres Vedras), englobando cerca de setenta pessoas.

A primeira problemática a resolver prendia-se com a questão acústica. Sendo uma ópera de rua e não havendo uma amplifi-

cação para os cantores, a primeira premissa, como refere L. Soldado, “era encontrar espaços acusticamente simpáticos, onde os músicos e os cantores se sentissem confortáveis para actuarem”. Nesse sentido, a arquitectura da cidade influenciou a música e, deste modo, a ópera desenvolveu-se em torno de três praças e uma igreja, desenhando-se um percurso em que os músicos, os cantores e o público o percorriam de acordo com a narrativa e a acção dramática. Desta forma, a ocupação do espaço foi planeada do ponto de vista sonoro, obedecendo às características de cada grupo instrumental. Assim, na rua estavam os instrumentos de cordas, os instrumentos de sopro e também os cantores, enquanto que num espaço com melhor acústica se colocaram os instrumentos mais frágeis do ponto de vista sonoro. Luís Soldado enfatizou, ainda, o aspecto comunitário que envolveu esta ópera na cidade, não só em relação ao desafio que constituiu a sua feitura no espaço de um ano, com a interacção entre os vários intervenientes, como também, na sua própria apresentação, o aspecto marcante que constituiu a presença das pessoas que acompanhavam o espectáculo, os actos da ópera, pelas ruas sinuosas de Torres Vedras, realçando que este foi um momento importante para a comunidade ter contacto com este género operático.

A apresentação destas óperas suscitou uma breve conversa entre Luís Soldado e João Pedro Cachopo nomeadamente em relação às questões relacionadas com a produção musical. Deste modo, foi salientado o papel como produtor musical de Luís Soldado neste projecto, assim como o de congregação das pessoas da comunidade de Torres Vedras. Ao ser uma ópera comunitária, pensada de raiz para o espaço da cidade, a composição musical levou em linha de conta as especificidades dos músicos participantes, como por exemplo, efectuando uma escrita em não se notassem as fragilidades de algumas pessoas em relação à afinação. Acrescente-se que os ensaios do espectáculo, ao decorrerem no espaço urbano, nas ruas da cidade, proporcionaram um visionamento prévio por parte dos habitantes. O que não impediu, ou terá até motivado, uma adesão notável do público, estando sempre cheias as duas récitas efectuadas.

6.

Em foco na comunicação de Paula Carvalho esteve uma abordagem ao fenómeno da invisibilidade de uma vasta população que, habitando as periferias, constitui a maior parte da população de Lisboa, nomeadamente a sua camada mais jovem, colocando em

destaque o fenómeno musical do hip-hop/rap, expressivo desta população.

Descrevendo a área metropolitana de Lisboa como um território que se caracteriza por um constante alargamento das suas periferias que rodeiam a cidade-centro, Paula Carvalho faz notar como a esta fisionomia geográfica se alia uma fragmentação da experiência de vida em comunidade, dos elos entre os seus habitantes, aliada a um afastamento dos centros políticos e culturais da cidade-centro. Por outro lado, o fenómeno da invisibilidade desta população, a sua ausência de voz, tem como contraponto as experiências musicais que se escutam na periferia, experiências estas que observam, assim, as problemáticas e as vivências de um quotidiano, o qual não se pretende dar a ver no espaço público, do qual não se quer registo.

Deste modo, o fenómeno musical do hip-hop/rap constitui um canto de resistência à experiência de segregação que esta população vivencia e a figura do rapper, como a do poeta esgrimista baudelairiano, exprime nos seus versos não só a tensão e violência à qual está sujeita nas periferias em que habita, mas, essencialmente, as condições de um tempo no qual não se integra, os sonhos que se desintegram e os anseios por cumprir. Estes rappers, como Plutónio, Vado Más Ki Às ou, ainda, Mynda Guevara, desenvolvem nas suas músicas sugestivas e vídeos apelativos uma performance musical que detém milhares de visualizações na plataforma Youtube, sendo responsáveis, entre outros, pela expansão de um fenómeno urbano musical de Lisboa.

7.

Na sua intervenção, Brito Guterres referiu-se às questões que afectam a própria concepção da cidade de Lisboa como um espaço que abrange não só o centro político, cultural, financeiro mas também todos os espaços que crescem à sua volta — onde está a maior parte da população — espaços estes que não têm direito ao nome de cidade, o que provoca, do ponto-de-vista figurativo, que não tenham direito à história, ao imaginário. Para Brito Guterres, é um empobrecimento deixar de fora toda uma área que constitui a metrópole de Lisboa dos centros de decisão política, social e cultural. Assinalando que é o seu trabalho como assistente social que está na base do seu papel como um dos curadores do Festival Iminente, pode, deste modo, verificar a falta de acesso,

de direito, aos espaços de fruição da cidade: não só porque uma população das zonas metropolitanas não sabe onde se situam os espaços artísticos dentro da capital, por exemplo, o teatro e cinema S. Jorge, como não tem acesso aos meios de experimentação, por exemplo, a instrumentos musicais. Para além disso, não tem direito à sua própria expressão popular reduzindo-se, esta expressão, às próprias habitações das pessoas. Brito Guterres exprime assim que, se “se fizer um mapa deste espaço [vai-se] encontrar uma série de ONG que não correspondem de todo às práticas culturais dessas pessoas que lá moram.” A contrapor estas ausências do ponto-de-vista das instituições, verifica-se na plataforma do YouTube uma visualização dos vídeos produzidos pelos jovens (como o Vado) na ordem de milhões de visualizações, sendo que 3/4 do público é da área metropolitana de Lisboa. Ao estudar-se este processo de publicações no Youtube, pode-se usar as visualizações para a criação de mapas destes artistas (que vivendo na periferia constituíram uma rede com milhões de seguidores) o que permite estabelecer correlações entre espaços e músicos: por exemplo, diz Brito Guterres, “se se fizer um mapa de nós de ligação [percebe-se] que a Cucena (Seixal) é um sítio muito importante para se gravar videoclips porque tem um artista muito conhecido que é o Ne Jah.” Desta forma, e é ainda Brito Guterres quem o diz, criam-se “novos itinerários na área metropolitana de Lisboa por causa da atracção que estes territórios têm ganho ao nível da música”. De notar, também, a forte ligação com África, com um pluralismo de influências e uma mistura de sons com origens variadas como Cabo Verde, S. Tomé e Angola. Ora, isto origina a criação de novas linguagens, como é exemplo o Afrohouse, assim como o aparecimento de DJ com sons muito específicos.

Tendo em linha de conta, justamente, contrariar a ausência que se verificava de espaços de expressão, e na tentativa de facilitar o acesso a palcos com visibilidade em Lisboa (e só muito recentemente estes artistas puderam aceder e exprimir-se em espaços na cidade), o Festival Iminente, que é um festival global, cria pontes e permite o acesso destes jovens artistas a um palco e a um cachet da mesma forma que o faz com artistas conceituados, como, por exemplo, a Ana Moura, colocando-os num plano de igualdade face ao mainstream.

Em conclusão, Brito Guterres na conversa partilhada enfatizou o facto de que sendo Lisboa uma cidade muito diversificada ao nível dos estímulos, das culturas, tem ainda, ao nível do poder político e cultural, do mainstream, uma ausência de visibilidade e de inclusão das suas culturas e linguagens. A sua forma de integração é, ainda, uma cultura de visão única, traduzindo-se num acesso restrito, afinado, às expressões culturais e artísticas.

8.

O seminário terminou com uma discussão aberta acerca deste conjunto de apresentações e comunicações em que vários pontos foram tematizados. Nomeadamente, na sequência das duas últimas intervenções, Maria Filomena Molder observou que “estas formas musicais são libertadoras, catárticas, descritivas e críticas da situação, às vezes paródias, às vezes quase trágicas, e que correspondem a um confronto que talvez não se possa exprimir doutro modo, senão através da produção e criatividade musical.”

Ao alargamento da comunidade que estas produções musicais proporcionam, é também o conceito de comunidade que se expande, comunidade cultural essa que se questiona e desenvolve uma crítica (e auto-crítica) que é fundamental e poderosa, em relação a estas mesmas criações musicais, como é o caso da produção musical no feminino. Por outro lado, a originalidade destas produções reside nas próprias circunstâncias sociais e de vida que lhes são inerentes, numa autenticidade em estreita relação com o meio difícil em que estão inseridos. É desta forma que, ao vermos as filmagens e ao ouvirmos a música, percebemos, nas palavras de M. Filomena Molder, “uma energia e força avassaladora, contagiantes.”

O aspecto da tecnologia “como meio de comunicação e de transformação e de reconfiguração da herança musical” foi também salientado por Nuno Fonseca. Como frisou, “é graças à tecnologia que é possível criar esta comunidade virtual, de partilha dos trabalhos musicais, e do próprio trabalho de transformação do som.” Para além destes aspectos, de notar ainda, as heranças culturais diversas, não só a cultura musical dos ascendentes como as influências de outras culturas do planeta.

João Pedro Cachopo sublinhou, igualmente, a afinidade da tecnologia nos projectos apresentados durante a sessão: as produções de Yuval Sharon, as obras de Luís Soldado e os vídeoclips das expressões urbanas. O que se ressalta é a diferença de assistência a estes projectos que, se nos dois primeiros o número não excede as centenas de pessoas, já os vídeoclips da cultura urbana ascendem a milhões de visualizações. J.P. Cachopo explicita que este aspecto quantitativo deveria ser um elemento fundamental para a promoção da aprendizagem musical e “da integração das várias culturas musicais num contexto mais diversificado da sociedade, num contexto em que o aspecto quantitativo poderia ser um argumento forte para valorizar e promover práticas e políticas.”

Ao questionar-se o fenómeno da invisibilidade, Brito Guterres refere a questão da invisibilidade ter a ver com a questão do poder. De facto, as pessoas estão visíveis nos seus bairros, têm os seus discursos, as suas narrativas e este é um facto que importa salientar. O que acontece é que estas vozes não têm

acesso aos locais de decisão, aos poderes das instituições. Para além disto, importa referir a questão do racismo pois, como nota Brito Guterres, “uma das questões da invisibilidade é também a forma defensiva como a sociedade civil reage a quem tem voz e que vem desses sítios e que não seja branco.”

Em relação às questões da visibilidade e da invisibilidade, Nélcio Conceição lembrou que a peça de Luís Soldado se passava em praças “e que as praças são lugares de porosidade, são lugares que também têm de ser espaços abertos.” Assim, e seguindo ainda Nélcio Conceição, estes problemas “parecem muito imateriais, mas têm também os seus lugares simbólicos, os seus lugares de imaginação e de imaginário.” A questão da impossibilidade de imaginário, já aludida anteriormente, tem a ver, portanto, com a sua inscrição em espaços. E, logo, segundo ainda Nélcio Conceição, “a conciliação desta imaterialidade da música tem que se dar com uma ocupação do espaço.”

No decorrer da discussão, Maria Filomena Molder contrapôs a existência de espaços comunitários imaginativos, quer seja no centro das cidades, quer seja nas periferias. São, de facto, estes espaços que criam uma âncora para a criação e para o progresso dessas criações musicais, pois, segundo as suas palavras, o “som, e a música em particular, são formadores de comunidade”. Já no caso do Luís Soldado, a experiência é uma experiência concreta, inserida num espaço arquitectónico, em tempo directo.

De facto, segundo Nuno Fonseca, e nas suas palavras, “há sempre espaços imaginários, mas eles são diferentes. Em Torres Vedras, os espaços são já pensados para acolher as comunidades enquanto que nas periferias esses espaços acabam por acontecer, pela força comunitária, mas não foram construídos para isso.” Ora a questão em causa tem a ver não tanto com a existência de um imaginário (pois que ele existe e há a criação de narrativas) mas sim a sua aceitação e consagração. É neste sentido que Nélcio Conceição acentua que não se trata tanto de os espaços serem construídos ou espontâneos mas antes, “com a força da ligação entre imaginário e poder. Uma praça central, com todo o simbolismo de uma cidade, é diferente do espaço espontâneo numa periferia.” Como também referiu Nuno Fonseca “se se pode construir um espaço orientado para um certo tipo de sociedade é porque existe uma força política que permite construir esse espaço e os outros espaços são construídos através de uma força subversiva no sentido de furar os círculos de poder e do *status quo*.”

Concluindo esta discussão, e numa interrogação acerca das obras de João Onofre, Nuno Fonseca referiu a questão do tempo, quer na obra dos sinos, quer na obra do cubo, em que a obra dura enquanto houver ar para respirar, tendo sublinhado que “a ontologia do som está ligada à questão do tempo e é uma marca da temporalidade de alguma forma.”

3.2. AS ARTES SONORAS E A EXPERIÊNCIA DA CIDADE^[01]

[01] Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0098.

1. ATAQUE: NA CIDADE TUDO SOA

Começo pela constatação de um facto: a cidade moderna é um meio manifestamente sonoro. Na verdade, todas as cidades, todos os espaços habitados, são lugares de experiência sonora. Porque os sons são manifestações de vida, de movimento, de encontros e choques, de intensidades e ritmos, de ressonâncias e reverberações, de texturas e gestos. São expressões de corpos e de intenções, mas também efeitos conjunturais, resultantes das condições físicas, materiais, atmosféricas, arquitectónicas, históricas, sociais, tecnológicas e políticas do espaço e do tempo em que ocorrem. Considerar a experiência estética da cidade é, pois, inevitavelmente tomar em consideração a dimensão aural da vida urbana.

Insisto na constatação inicial para frisar que a cidade moderna, a cidade contemporânea, é particularmente sonora, cheia de sons que marcam o quotidiano dos que a habitam, que a visitam, que nela trabalham e dos que a escutam com mais atenção e sensibilidade. Não foi, com certeza, só no último século e meio que os poetas cantaram os sons da cidade ou que os músicos se afinaram pelos seus timbres, tonalidades e ritmos – os estudos de etnomusicologia histórica e de musicologia urbana feitos nas últimas décadas têm-no revelado^[02] – mas a intensidade, vibração e estimulação polirrítmica da cidade moderna tornou cada vez mais difícil aos artistas ignorarem a sua paisagem sonora. A evolução da música desde os finais do século XIX e sobretudo as vanguardas e revoluções artísticas do século XX, com as radicais transformações, cruzamentos e proliferação de linguagens e processos, são sintomáticas da fragmentação e do choque da experiência urbana moderna na criação e expressão sonoras. Em todo o caso, foi apenas nas últimas décadas do século passado e mais intensamente na viragem para este nosso século XXI, que se começou a falar de “artes sonoras”.

Esta expressão que entrou e tem vindo a ganhar notoriedade no discurso académico, crítico e institucional, muitas vezes na sua versão internacional de *sound art*, é, no entanto, um pouco vaga e frequentemente equívoca. Vou a seguir tentar, não tanto definir – pois já várias tentativas têm sido feitas nos últimos anos para encontrar definições, ainda que pequem muitas vezes por serem demasiado analíticas e restritivas ou percam, noutras, qualquer utilidade por serem demasiado abertas e inaplicáveis (Maes, 2013, pp. 1-10, Cobussen et al, 2017, pp. 1-3, Licht, 2019, pp. 1-10, Bosseur, 2020, pp. 7-11 e ainda Holmes, 2022, pp. 1-16) – mas sobretudo sublinhar aspectos conceptuais de algumas práticas artísticas, musicais ou culturais contemporâneas que têm a virtude de problematizar a experiência sonora, nas suas várias dimensões (acústica, perceptiva, epistemológica, estética, social, tecnológica e política), ao mesmo tempo que resistem às categorizações esterilizantes e generalizações apressadas sobre

[02] Depois do seminal estudo do musicólogo alemão Reinhard Strohm [*Music in Late Medieval Bruges* (Oxford, 1985)] sobre a música na cidade flamenga de Bruges no fim do período medieval, uma série de estudos, artigos e livros de musicólogos, etnomusicólogos e até de geógrafos têm explorado a relação do espaço urbano com a música que ali nasce, se desenvolve e pratica. A estes somam-se os estudos de historiadores que, na senda da história das sensibilidades (inspirada em última análise pelas ideias de Lucien Febvre, mas impulsionada, em França, sobretudo pelos trabalhos de Alain Corbin), se têm interessado pelas paisagens sonoras históricas das cidades e pelo som enquanto meio de interacção social e política que permite melhor compreender aquela história.

a cultura sonora do nosso tempo.

Devo confessar que na sessão de seminário que lhe dedicámos, optámos também pelo plural “artes sonoras” para dar ênfase à multiplicidade de práticas e expressões possíveis que convocam a experiência e a cultura sonora urbanas, mas também porque expandimos esta noção já de si híbrida, incluindo outros domínios mais ou menos estabelecidos, também estes em processo de transformação e questionamento – como a ópera e as expressões musicais urbanas – na sua relação com a cidade.

2. AS “ARTES SONORAS”, ENTRE E PARA LÁ DAS CATEGORIAS

As expressões “arte sonora”, *sound art*, *klangkunst*, *art sonore*,^[03] parecem bastante intuitivas e apresentam à partida esta ideia simples: trata-se de actos de criação, de uma poética do som, um fazer artístico, a partir dos sons ou com os sons. Ao mesmo tempo, as expressões geram um sentimento de estranheza familiar, na medida em que esse domínio da criação parecia há muito estar já preenchido pela música. Esta seria por excelência a arte dos sons. Não querendo simplificar uma questão demasiado complexa e multifacetada, com valores antropológicos, epistemológicos e histórico-culturais que transcendem as próprias questões da estética ou da filosofia da arte, podemos talvez conceder que, na nossa tradição ocidental, a música, pelo menos durante muito tempo, não foi uma arte universal dos sons, de todos os sons, mas daqueles que, tautologicamente, se caracterizariam como sons musicais. Sons musicais ou tons, se tivermos em mente a expressão germânica *Töne*, em oposição a *Schalle* ou *Klänge*, termos que refeririam por sua vez os sons num sentido físico, acústico. Esses *Töne* servem a definição minimal da música como *tonkunst*, herdada da tradição formalista de Eduard Hanslick e até dos estudos de acústica musical de Hermann von Helmholtz. Os sons musicais nesta tradição que acompanha um certo entendimento do sistema harmónico e tonal ocidental dependeriam sobretudo de um dos aspectos psicoacústicos da escuta musical, a sua altura ou, para simplificar talvez grosseiramente, os sons enquanto notas, os sons que podem ser notados num pentagrama e relacionados harmonicamente, ou seja, articulados segundo os intervalos entre si. Claro que neste esboço grosseiro dos sons musicais falta acrescentar que a música é uma articulação não simplesmente harmónica, mas também melódica e rítmica destes sons e, portanto, uma organização temporal de elementos e estruturas formais e abstractas. Abstractas no sentido em que

[03] A expressão inglesa talvez tenha sido pioneira no contexto propriamente artístico, surgindo em nomes de exposições (nomeadamente, uma primeira no MoMa, em 1979, intitulada simplesmente *Sound Art* e curada por Barbara London), mas no meio académico talvez tenha sido primeiro a expressão alemã a fazer o seu curso (por exemplo, sob a pena da musicóloga Helga de la Motte-Haber). Ver, para a literatura anglo-saxónica e alemã, Engström & Åsa, 2009 e Licht, 2019, p. 3. Em francês, tanto quanto foi possível apurar, a expressão “art sonore” terá aparecido um pouco mais tarde, ainda que desde relativamente cedo (com *Le Sonore et le Visuel* (Dis/Voir, 1992)) o compositor e musicólogo Jean-Yves Bosseur tenha dedicado vários livros às relações próximas e cruzadas entre a música e as artes plásticas. Ver Bosseur, 2015 e, o mais recente Bosseur, 2020.

foram abstraídas dos fenómenos propriamente acústicos e que estruturam virtualmente sons potenciais – sons que podem ser actualizados no tempo e no espaço de cada vez que essas estruturas são executadas, interpretadas.

Num certo sentido, é legítimo pensar-se que a arte sonora terá surgido como uma maneira alternativa de criar a partir dos ou com os sons, fora desta tradição musical, já não com notas, mas com os *sons-em-si-mesmos*.^[04] E não será por acaso que ela acabou por ser reconhecida sobretudo no contexto e no sistema das artes visuais. Porém, a história complica-se e esta definição por oposição – arte sonora *versus* música – é infirmada quando se percebe, ao observar alguns dos ramos da genealogia complexa das “artes sonoras”, que o privilégio dos sons musicais é posto em causa na evolução da própria música: pela integração do ruído e outros sons complexos de altura indefinida (com Luigi Russolo ou George Antheil), pela universalização da matéria sonora (com Edgard Varèse – para quem a música é simplesmente “som organizado” – e, mais tarde, John Cage – que abre a escuta musical a todos os sons, sobretudo aos sons enquanto independentes da vontade do compositor, ou seja, sons não informados por ele) e mesmo pela invenção do “objecto sonoro” como matéria de composição musical (com Pierre Schaeffer e a sua música concreta).

Uma outra proposta de definição por oposição, também de matriz germânica (da musicóloga Helga De La Motte-Haber), parte da tradicional divisão entre artes do tempo – nas quais se incluiria a música (*Tonkunst*) – e as artes do espaço – nas quais se incluiriam a pintura e a escultura e, entretanto, também esta nova arte sonora, uma *Klangkunst* identificada com a instalação sonora (Motte-Haber, 1996, pp. 12-17).^[05] O carácter de dispositivo localizado ou *in situ* deste tipo de arte sonora, quase uma noção expandida da escultura faria com que ela fosse sobretudo uma arte do espaço e, portanto, mais próxima das artes visuais – o que, aliás, historicamente tem vindo a ser demonstrado, mas talvez mais por razões relacionadas com a evolução da arte contemporânea do que com essa classificação académica um pouco extemporânea. Na verdade, é até injusta essa classificação para a música, na medida em que esta considerou a questão da sua espacialização há muito tempo, pelo menos desde os motetes de estilo policoral veneziano no Renascimento e, de forma mais sistemática, com vários compositores modernos e contemporâneos (de Wagner a Xenakis).^[06] Mais injusta ainda, porém, para as artes sonoras, não só porque muitas das suas manifestações são performativas e, portanto, gestos criativos temporais, mas sobretudo porque, se as artes sonoras forem entendidas como artes dos *sons-em-si-mesmos* não podem deixar de ser artes constitutivamente temporais, na medida em que o seu *medium* ou melhor a sua matéria – o som – eclode, cresce e desvanece-se no fluxo do tempo. As artes sonoras são, definitivamente artes do tempo tanto quanto são artes do espaço.

[04] A expressão tem origem em John Cage e no seu projecto de libertação dos sons e da escuta do espartilho das estruturas musicais e sobretudo do sistema harmónico-tonal. Ver a este propósito Cage, 1973, pp. 10, 27, 58, e70-71, mas também Kahn, 1997.

[05] Ver ainda a propósito da literatura alemã sobre as artes sonoras e esta ligação com as artes do espaço, Engström & Åsa, 2009, pp. 11-13.

[06] A este propósito ler o que diz Makis Solomos sobre a espacialização do som nos compositores depois de Wagner e, em particular, as relações próximas que foram estabelecidas por músicos como Iannis Xenakis entre música e arquitectura (2020, pp. 219-224).

Uma aparente oposição entre artes sonoras e música terá provavelmente uma origem mais histórica e institucional, fundada em discursos de legitimação e análise por parte de críticos, curadores e historiadores, do que necessariamente conceptual. E há imensos exemplos históricos que revelam, pelo contrário, os cruzamentos, as continuidades, as hibridizações entre os campos das artes plásticas e da música (Bosseur, 2015, pp. 9-46). Alguns dos principais pioneiros dessas instalações ou acções sonoras começaram até na música, como, por exemplo: Max Neuhaus, um percussionista que se havia celebrizado como intérprete das peças de John Cage (Fonseca, 2015 e Bosseur, 2020, pp. 115-123); ou Maryanne Amacher que foi sempre compositora e, no entanto, as suas obras transcenderam o mero musical para se relacionarem com o som ambiental, as estruturas arquitectónicas ou as percepções psicoacústicas (Licht, 2019, pp. 56-8, 68 e 98). Mas também é verdade que outros artistas que se começaram a interessar pelo som como meio de expressão ou como foco de atenção não tiveram uma formação musical académica, como a escultora americana Liz Phillipsz ou o arquitecto austríaco Bernhard Leitner.^[07] Talvez seja interessante relembrar que também o futurista Luigi Russolo, autor do célebre manifesto, *A Arte dos Ruídos*, e inventor dos *intonarumori*, apesar de ter recebido também uma educação musical no seio familiar, era sobretudo um pintor (Chessa, 2012, pp. 73-76).

Claro que nas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, houve já uma série de correspondências sinestésicas e de cruzamentos transdisciplinares que abriram o caminho para outras intercepções e experimentações para lá das categorias convencionais, nomeadamente, com as tendências conceptuais, minimalistas, neo-dadaístas e *anti-establishment* dos anos 60 (Bosseur, 2015, pp. 203-274). E, apesar da complexidade genealógica das “artes sonoras”, podemos até reconhecer que é em particular neste contexto artístico e nesta época que surgem algumas das instalações ou acções pioneiras focadas no som, isto é, de uma maneira não necessariamente musical e onde o som não fosse um mero componente entre outros (como ainda era nos *happenings* e *environments* de Allan Kaprow e de outros protagonistas do movimento Fluxus). A tendência para uma “desmaterialização da obra de arte” (para usar a expressão de Lucy Lippard)^[08] e uma conversão do foco artístico da obra para a experiência terá ainda favorecido o advento da instalação e performance sonoras. Mas talvez estas não tivessem acontecido sem o movimento anterior da arte cinética que proporcionou o aparecimento das esculturas sonoras dos irmãos Baschet, os *reliefs* de Jean Tinguely, os sonambient de Harry Bertoia ou ainda os espaços e esculturas musicais do grego Takis.^[09] As manifestações da arte sonora são, pois, muito diversificadas, indo da instalação à performance, das esculturas e objectos áudio-visuais à arte relacional e participada, tendo normalmente som, mas podendo ser acerca do som e da

[07] O nome de Liz Phillippsz tornou-se particularmente relevante por ter sido a primeira artista sonora a ganhar o Turner Prize, contribuindo assim para dar alguma publicidade no mundo da arte e fora dele às práticas artísticas que fazem do som o seu principal meio de expressão. Ver, sobre o trabalho da artista, Licht, 2019, pp. 126-8. Sobre o trabalho do arquitecto Bernhard Leitner com o som e a sua relação com o espaço, ao qual se dedica desde os anos 60, ver Labelle, 2006, pp. 174-180.

[08] Refiro-me, evidentemente, ao influente livro *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (New York: Praeger, 1973), no qual a autora faz uma análise detalhada, a partir de obras de cada um daqueles anos, dessa transformação do foco artístico no objecto para o conceito e a experiência sensível, intelectual, social e política.

[09] A propósito da escultura sonora, veja-se o pioneiro livro, *Sound Sculpture*, editado por John Grayson, com textos de artistas e críticos, Grayson, 1975, mas também Bosseur, 2015, pp. 267-274 e Bosseur, 2020, pp. 47-62.

escuta sem que esteja envolvida a percepção ou experiência auditiva.

Este último aspecto parecerá, no mínimo, contra-intuitivo, desde logo porque o que parece ser distintivo de uma arte sonora é ela ser feita a partir dos ou com os sons. Mas a verdade é que há peças de artistas que convocam outros sentidos da experiência e cultura sonora que estão para além da sua mera fenomenalidade. São sobre os sons, sobre os modos de ouvir, sobre os aspectos sociais, tecnológicos, mediáticos ou culturais da experiência aural e por isso carregam uma referencialidade que transcende os sons-em-si-mesmos, mesmo quando são feitos com sons ou a partir de sons (Cobussen et al, 2017, p. 2). O artista e teórico Seth Kim-Cohen fala a este propósito de uma *arte sonora não-co-clear*, transpondo a noção duchampiana de pintura não-retiniana para o domínio auditivo (Kim-Cohen, 2009, pp. xxi-xxii). O que releva nestas peças não é tanto o som enquanto som, mas as suas dimensões conceptual, social ou institucional. É isto que permite classificar ainda como arte sonora peças visuais ou escultóricas de Christian Marclay sem qualquer som, como, por exemplo, *The Sound of Silence* (1988), uma fotografia a preto e branco emoldurada do single em vinil de Simon & Garfunkel, “The Sounds of Silence”: uma piada conceptual e neo-dada que põe em jogo de modo aporético os limites da representação, uma espécie de *trompe l’oeil*, *trompe l’oreille* e *trompe l’esprit* (Marclay, 2000, p. 105). Christian Marclay notabilizou-se, aliás, inicialmente como uma espécie de *dj* que usava discos previamente partidos e recolados para os manipular depois com gira-discos em sessões de música experimental e improvisada na cena da *downtown* nova-iorquina e muitas das suas peças cruzam as artes visuais e performativas a partir do meio fonográfico e da própria materialidade do disco de vinil.

A ênfase nas dimensões extra-musicais ou até mesmo extra-sonoras destas práticas artísticas centradas no som acompanham aliás um crescente interesse académico e científico pelas questões da antropologia, história, sociologia, tecnologia e cultura do som que atravessam o multifacetado campo dos *sound studies*.^[10]

Antes de me dedicar brevemente à relação mais directa entre a experiência da cidade e estas “artes sonoras”, quero fazer ainda uma consideração sobre esta emergência tardia do sonoro e a questão da tecnologia, já que ela pode iluminar aspectos da especificidade destas artes do som. É que esta noção hoje tão familiar de que há um universo sonoro em que todos os sons se equivalem, independentemente de serem musicais ou não-musicais, de serem vozes ou ruídos, da sua causa geofónica, biofónica ou antropofónica,^[11] de se reportarem facilmente a uma fonte sonora ou de serem efeitos do espaço e da atmosfera, e de que, portanto, esse universo sonoro sempre terá aí estado desde tempos imemoriais, pode ter sido revelada somente a partir do momento em que esses sons passaram a poder ser transmitidos, fixados e reproduzidos. Da mesma forma que a paisagem visual

[10] *Sound studies* é o nome que foi dado a uma área emergente e interdisciplinar, no contexto das ciências sociais e humanas, que toma o som e a experiência auditiva, individual e colectiva, como campo de descrições, narrativas, análises, reflexões, experimentações e intervenções teóricas e práticas. Nascida no âmbito de uma antropologia do som (nomeadamente, através dos estudos de Holger Schulze), ela combina esta com a história, a etnomusicologia e a ecologia acústica, mas também com os estudos culturais, os *media studies* (Karin Bijsterveld e Trevor Pinch deram um contributo fundamental a partir de uma história da tecnologia e dos *media* do som) e até mesmo uma estética das artes sonoras. Existe uma vasta, ainda que recente, bibliografia sobre estes “estudos do som”. Só para citar algumas das antologias mais relevantes: Sterne, J. (Ed.) (2012) *The Sound Studies Reader*, London & New York: Routledge; Bull, Michael (Ed.) (2019) *The Routledge Companion to Sound Studies*, New York and London: Routledge e Schulze, Holger (Ed.) (2021) *The Bloomsbury Handbook of Anthropology of Sound*, New York - London: Bloomsbury.

[11] No contexto dos estudos de ecologia acústica e, mais especificamente, da “paisagem sonora” (*soundscape*), iniciados pelo musicólogo canadiano Robert Murray Schafer, o músico, naturalista e arquivista sonoro norte-americano, Bernie Krause, desenvolveu a noção, descrevendo três tipos de fontes sonoras no ambiente, as geofónicas (relativas a todos os fenómenos atmosféricos e geológicos), as biofónicas (geradas por todo e qualquer ser vivo) e as antropofónicas (causadas pela acção do homem). Ver a este propósito, Krause, 2008, pp. 73-80.

foi inventada ou descoberta a partir do momento em que foi possível enquadrá-la, fixá-la e emoldurá-la – não obstante ela aparentemente ter estado sempre ali à espera de ser vista como uma imagem una e integrada da multiplicidade das coisas que a compõem –, talvez essa esfera das coisas sonoras só se tenha tornado uma imagem da multiplicidade de sons quando foi possível separar estes sons da sua experiência imediata e presencial e mediá-los pelas tecnologias de captação, transmissão e reprodução. E não terá sido, então, por acaso que vários dos contributos para a emergência das artes sonoras estiveram precisamente ligados a experiências com tecnologias de captação, fixação e reprodução dos sons, mesmo que outros, mais tardios, se tenham emancipado dessas mediações para restabelecer uma relação experiencial com os sons locais ou ambientais.

3. A RECONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DA CIDADE NAS ARTES SONORAS

Desde as primeiras vanguardas do séc. XX, houve uma relação muito concreta entre a experiência da vida urbana e as novas experiências artísticas. Em 1913, o pintor Luigi Russolo escrevia uma carta-manifesto ao seu amigo e músico futurista Francesco Ballila Pratella advogando uma revolução na música moderna. Era preciso integrar nela os ruídos da vida urbana e por isso convidava a atravessar “a cidade com os ouvidos mais atentos que os olhos” (Russolo, 1916, p. 12, *tradução minha*) e ouvir musicalmente os seus variados sons. Nesse mesmo ano, compôs “Risveglio di una città”, uma peça para ser tocada com os instrumentos que inventara, os *intonarumori* e que serviriam, como o nome indica, para entoar os ruídos, neste caso, os sons do amanhecer de uma cidade industrial, naquilo que se pode considerar – para usar a expressão de Makis Solomos – de movimento de “musicalização do ruído” (Solomos, 2020, p. 60). Pouco tempo depois gravava outras composições bruitistas com o seu irmão, Antonio Russolo. Na mesma época, compositores como Erik Satie (*Parade*) e Georges Antheil (*Ballet Mécanique*) integravam nas suas peças para bailado e cinema objectos sonoros do quotidiano urbano e moderno (máquinas de escrever, buzinas de nevoeiro, pistolas, campainhas eléctricas e hélices de aviões) (Bosseur, 2015, p. 168). Mas outros artistas, de outros movimentos vanguardistas, exploraram esta sonoridade urbana, alguns deles ligados também ao cinema e à rádio experimental, como Dziga Vertov e Walter Ruttmann, não por acaso, autores das mais famo-

[12] Estou, obviamente, a aludir ao *Notem da Câmara de Filmar* [Человек с киноаппаратом] (1927) e a *Berlim: Sinfonia de uma metrópole* [Berlin: Die Sinfonie der Großstadt] (1929).

sas sinfonias urbanas.^[12] No final dos anos 20, Ruttmann faz o primeiro “filme acústico”, ou seja, um filme em película para ser ouvido, sem qualquer imagem visual, *Wochenende*, criado a partir de sons captados opticamente na película, sons da cidade de Berlim que depois foram cortados e colados, editados como qualquer outro filme, mas com o propósito de serem escutados sem acompanhamento de imagens (visuais). Apesar de ter havido uma projecção pública do filme, rapidamente foi adoptado como um *hörspiel*, peça radiofónica, peça para os ouvidos.

Não estou a querer fazer aqui uma história das “artes sonoras” na cidade – seria até impossível resumi-la em tão poucas páginas e sem percorrer os complexos e diversificados ramos genealógicos dessa história – mas apenas dar um *aperçu*, fazendo uma selecção muito limitada e remissiva de alguns exemplos, para sugerir a força dessa relação.

É nos anos 60 que é possível identificar as primeiras práticas às quais poderíamos retrospectivamente chamar de arte sonora *strictu sensu*. Algumas das primeiras foram iniciadas por Max Neuhaus (um pioneiro para quem, como para muitos outros artistas, a expressão *sound art* não faz sentido (Neuhaus, 2000)) e também elas estavam relacionadas intimamente com a cidade, na medida em que exploravam o contexto situado, localizado, dos sons. Depois de ter sido um intérprete das peças de John Cage e influenciado pelo seu famigerado *4'33"*, que sensibilizava os ouvintes para a escuta dos sons ambientais, Neuhaus quis, não só sair da dialéctica musical entre composição, obra musical e interpretação, mas também da liturgia e do espaço da música erudita – aspectos que a peça de Cage parecia satirizar mas à qual ainda se submetia (Gann, 2010, pp. 20 e 31, mas também Kahn, 1999, pp. 165-6) –, pelo que inventou uma outra forma de fazer os ouvintes escutarem os sons ambientais, neste caso da cidade de Nova Iorque, marcando com eles uma determinada hora e um ponto de encontro. Carimbou a palavra LISTEN em maiúsculas na mão dos participantes e fez com que o acompanhassem pelas ruas de Manhattan, em silêncio, eventualmente chamando a atenção para alguns sons do ambiente urbano (Neuhaus, 1990). Estas “Lecture demonstrations”, como lhes chamou inicialmente, acabariam por inspirar os *soundwalks* que hoje são tão comuns e que foram promovidos como prática criativa, de investigação e de sensibilização à ecologia acústica, nos anos 70, pela artista germano-canadiana Hildegard Westerkamp, ligada ao grupo de investigação de Murray Schafer sobre paisagens sonoras (Westerkamp, 2001). Na verdade, estes passeios sonoros foram tomando – também com ela e com outros artistas – formas e modelos diferentes, desde os passeios guiados e comentados, focados numa genuína escuta do meio ambiente, aos passeios gravados e acompanhados de narração poética – como em “Walk through the City” (1981) que gravou em disco –, passando por passeios que integram elementos ficcionais e narrativos, como

algumas propostas de Janet Cardiff, outra canadiana que em “Her Long Black Hair” (2004) propõe aos participantes um percurso pelo Central Park, em Manhattan, NYC, um pacote de fotografias e uns auscultadores onde podem escutar os sons que a artista previamente gravou, alguns do espaço real que vão percorrer, outros efeitos sonoros acrescentados e a sua própria voz contando uma história sobre os passos perdidos de uma mulher do século XIX de cabelo negro que são levados a imaginar e a viver virtual e “esquizofonicamente”^[13] (Cardiff, 2004 e Fonseca, 2015). Refiro ainda um último tipo de *sound walk* concebido pela compositora e artista sonora alemã, Christina Kubisch, onde os participantes são livres de explorar áreas da cidade, ainda que munidos de um mapa com pontos de interesse e uns auscultadores com transdutores que convertem as ondas electromagnéticas captadas em ondas sonoras. A artista promoveu estes “Electrical Walks” em dezenas de cidades diferentes de vários países desde 2004 até agora.^[14]

Outras práticas implicam instalações ou dispositivos que permitem também experimentar a especificidade local de certos sons ou ambiências sonoras urbanas. Mais uma vez, Max Neuhaus foi também pioneiro, com diferentes tipos de instalação. Em “Drive in Music” (logo em 1967), sete transmissores de rádio, cada um transmitindo na sua frequência, foram instalados intermitentemente ao longo de cerca de 800 metros de uma alameda na cidade de Buffalo, podendo as transmissões ser captadas pelos participantes nos auto-rádios dos automóveis onde circulavam, podendo até escolher ou saltar as várias emissões, mas ficando a qualidade da transmissão e a possibilidade de a captar sujeita a muitos factores, como a localização momentânea ou ainda as condições atmosféricas (Fonseca, 2015 e também LaBelle, 2006, p. 155). A mais famosa das suas instalações, porém, é a de “Times Square” que consiste num grande altifalante, montado no túnel do respiradouro do metropolitano, sob a ilha de tráfego de Times Square em NY, de onde emana um zumbido electrónico que pretende fazer-se notar pelos transeuntes, ao mesmo tempo que convoca e sublinha a turbulenta paisagem sonora daquele “hiper lugar” (ibid. e ibid., p. 157).

A relação das artes sonoras com a cidade tem sido, pois, explorada de múltiplos modos e tem contribuído certamente para intensificar, problematizar e reconfigurar a experiência estética quotidiana.

[13] “Esquizofonia” (de *schizophrenia*, i.e., *schizo* [dividir] + *phone* [voz, som]) foi um termo cunhado por Robert Murray Schafer no livro *The New Soundscape* (1969, pp. 43-47), no âmbito das suas investigações sobre a paisagem sonora, para designar a separação, o desligamento, entre a fonte sonora e a sua reprodução electroacústica.

[14] Detalhes sobre as performances podem ser encontrados em <https://electricalwalks.org/electrical-walks/>

4. UMA ÚLTIMA NOTA SOBRE AS ARTES SONORAS EM PORTUGAL

Em Portugal, o despertar para todos estes fenómenos foi tardio e condicionado pelas circunstâncias históricas, culturais e políticas de um país afastado dos centros cosmopolitas e isolado por uma ditadura demasiado longa. Apesar disso e depois de uma primeira metade do século XX desligada das tendências e movimentos internacionais, os anos 60 viram emergir uma nova conjuntura artística e cultural (com o aparecimento da Fundação Calouste Gulbenkian e de novas galerias de arte) que favoreceu alguma experimentação e a aproximação àqueles movimentos. Alguns *happenings* raros, (com Jorge Peixinho, Clotilde Rosa, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, entre outros) foram manifestando essa aproximação às correntes internacionais e aos cruzamentos entre diferentes disciplinas e *media*. Depois do 25 de Abril, destacaria uma série de exposições e eventos – sob o título *Alternativa Zero* – concebida e organizada por Ernesto de Sousa, que fazia uma espécie de balanço das “tendências polémicas da arte contemporânea portuguesa” exibindo obras dos artistas plásticos mais significativos da época e programando acções, *happenings* multimédia, concertos (de Jorge Peixinho, Constança Capdeville ou Anar Band, o projecto de Jorge Lima Barreto), performances do Living Theatre e filmes experimentais. A cena artística nacional dos anos 80 dinamizou-se numa nova conjuntura, marcada pelo eclétismo e pela coexistência de diferentes tendências estéticas e novos artistas, agora menos comprometidos com as utopias de transformação do mundo ou com as lutas sociais e políticas e mais focados na expressão da sua subjectividade e diferença. Uma atitude experimental, eclética, irónica e lúdica relativamente ao próprio universo das artes fez com que se cruzassem por vezes, não só disciplinas artísticas, como diferentes mundos culturais (*high-* e *lowbrow*), não sendo raro ver alguns destes jovens artistas a participar em bandas de música *rock*, *punk* ou simplesmente improvisada. Este fenómeno, que haveria de prolongar-se durante a década seguinte, revelou-se no aparecimento de projetos musicais com ligação às artes plásticas ou a uma atitude *neo-pop*. Alguns artistas que tinham começado a experimentar-se em bandas de música nos anos 80, trouxeram nos anos 90 o universo e a cultura da música alternativa para o das artes plásticas. João Paulo Feliciano apostou muito cedo nas instalações e nas performances evocativas da música *rock*. Rui Toscano, Rui Valério e Carlos Roque, membros fundadores do grupo Tone Scientists, também começaram nos anos 90 a explorar os cruzamentos entre o universo musical e sonoro e o das artes plásticas, criando instalações, esculturas, desenhos, vídeos e performances que evocam ou referem quer o mundo da música rock quer as relações entre som e imagem. Pedro Tudela, que começara já nos anos 80 a sua actividade artística, pertencendo

com António Olaio ao grupo Missionário, desenvolveu também durante a década de 90 vários projectos entre a música, o som e as artes visuais. Todos estes artistas continuaram a explorar estes meios e temas no âmbito da sua actividade artística na viragem do milénio, continuando até aos dias de hoje.

Nas duas primeiras décadas do século XXI foram muitos os artistas portugueses que se interessaram pelo som como meio de expressão artística, mas sem reivindicar necessariamente o epíteto de “artista sonoro”, recorrendo a ele muitas vezes a par de outros *media*, como o vídeo, o desenho ou a escultura. É o caso de artistas como João Onofre ou André Guedes que participaram na sessão dedicada às “artes sonoras”. Do mesmo modo, mas em sentido oposto, houve também compositores e músicos que se interessaram em expandir a expressão musical para fora dos contextos da sala de concertos, levando-a para as ruas ou para as galerias de arte e cruzando-a com outros meios expressivos e disciplinas artísticas, como é o caso de Luís Soldado ou Gonçalo Gato, também presentes na referida sessão. Mas poderia referir-se muitos outros compositores e artistas portugueses (ou estrangeiros a viver e trabalhar em Portugal) que têm trabalhado entre disciplinas e explorado as potencialidades do som como matéria expressiva ou mesmo focado a sua atenção no fenómeno acústico, na experiência sonora e nas suas implicações estéticas, sociais, políticas ou até mesmo ecológicas.^[15]

[15] Também do lado das galerias e dos agentes culturais tem havido uma atenção às artes sonoras, tendo ainda aparecido nos últimos anos associações culturais como a Sonoscopia (<http://sonoscopia.pt/sonoscopia/>), no Porto, ou a OSSO (<https://www.osso.pt>), primeiro em Lisboa e depois nas Caldas da Rainha, mas também festivais dedicados à arte sonora, como o Lisboa Soa (<https://lisboasoa.com/>), um projecto dirigido artisticamente por Raquel Castro que, para além da relação com a cidade, evoca também as problemáticas ambientais e da cultura auditiva em geral. Quanto aos artistas e correndo o risco de deixar de fora nomes importantes, refira-se, apenas, a título de exemplo: Adriana Sá, Diana Policarpo, Ricardo Jacinto, Diogo Alvim, Rafael Toral, Riccardo D. Wanke, Pedro Rebelo, Nuno da Luz, Maile Colbert, Von Calhau, João Ricardo, Fernando Fadigas, entre muitos outros.

Referências Bibliográficas:

- Bosseur, Jean-Yves (2020), *L'art Sonore*, «Musique Ouverte», Paris : Minerve.
- Bosseur, Jean-Yves (2015), *Musique et Arts Plastiques : Interactions aux Xxe et XXe siècles*, «Musique Ouverte», Paris : Minerve.
- Cage, John (1973), *Silence. Lectures and Writings*, Hanover, NH: Wesleyan Univeristy Press.
- Cardiff, Janet (2004), “Her Long Black Hair” (press release e media), New York: Public Art Fund, disponível em <<https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/her-long-black-hair/>>, consultado em 05-09-2022.
- Chessa, Luciano (2012), *Luigi Russoli, Futurist - Noise, Visual Arts, and the Occult*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- Cobussen, Marcel, Meelberg, Vincent & Truax, Barry (eds) (2017), *The Routledge Companion to Sounding Art*, New York and London: Routledge.
- Engström, Andreas & Stjerna, Åsa (2009), “Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English Literature on Sound Art” in *Organised Sound*, Vol. 14, Nº1, pp. 11-18.
- Fonseca, Nuno (2014), “Soundscapes and the Temporality of Auditory Experience” in Castro, Raquel & Carvalhais, Miguel (eds.) *Proceedings of Invisible Places / Sounding Cities. Sound Urbanism and Sense of Place*, Viseu, pp. 523-534, disponível em <<http://invisibleplaces.org/2014/>>, consultado em 05-09-2022.
- Fonseca, Nuno (2015), “Dar a ouvir a cidade: o valor estético das paisagens sonoras quotidianas” in *Interact: Revista Online de Art, Cultura e Tecnologia*, # 22-23 (Fevereiro a Julho 2015) ISSN: 2182-1402, disponível em <<https://revistainteract.pt/22/ouvir-a-cidade/>>, consultado em 05-09-2022.
- Gann, Kyle (2010), *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*, New Haven & London: Yale University Press.
- Grayson, John (Ed.) (1975), *Sound Sculpture*, Vancouver, BC: The Aesthetic Research Center of Canada (A.R.C.).
- Groth, Sanne Krogh & Schulze, Holger (2020), “Sound Art - The First 100 Years of an Aggressively Expanding Art Form” in Groth & Schulze (eds.) *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, New York - London - Sydney: Bloomsbury Academic, pp. 1-18.
- Holmes, Thom (2022), *Sound Art: Concepts and Practices*, New York and London: Routledge.
- Kahn, Douglas (1997), “John Cage: Silence and Silencing” in *The Musical Quarterly*, Vol. 81, Nº4 (Winter, 1997), pp. 556-598.
- Kahn, Douglas (1999), *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MA - London, UK: The MIT Press.
- Kelly, Caleb (Ed.) (2009), *Sound*, «Documents of Contemporary Art», London, UK & Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and MIT Press.
- Kim-Cohen, Seth (2009), *In the Blink of an Ear. Towards a Non-Cochlear Sound Art*, New York - London: Continuum.
- Krause, Bernie (2008), “Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives” in *Journal of the Audio Engineering Society*, Volume 56 (1/2), pp. 73-80.
- LaBelle, Brandon (2006), *Background Noise - Perspectives on Sound Art*, New York - London - Sydney: Bloomsbury Academic.
- Licht, Alan (2019), *Sound Art Revisited*, New York - London - Sydney: Bloomsbury Academic.
- Maes, Laura (2013), *Sounding Sound Art: A Study of the Definition, Origin, Context, and Techniques of Sound Art* [PhD thesis], Ghent: Universiteit Gent.
- Marclay, Christian (2000), “Le son en images” in Peter Szendy (Ed.) *L'Écoute*, «Les cahiers de l'IRCAM», Paris: L'Harmattan/IRCAM-Centre Pompidou, pp. 85-111.
- Motte-Haber, Helga de la (Ed.) (1996), *Klangkunst—sonambiente festival für hören und sehen*, München and New York : Prestel Verlag.
- Neuhaus, Max (1990), “Listen” in *Max Neuhaus: Elusive Sources and 'Like' Spaces*, Turin: Giorgio Persano. Disponível em <<https://www.max-neuhaus.estate/soundworks/vectors/walks/LISTEN/>>, consultado em 05-09-2022.
- Neuhaus, Max (2000), “Sound Art?” in *Volume: Bed of Sound*, [introdução do catálogo da exposição], New York : P.S. 1 Contemporary Art Center, s/p, disponível em <<https://www.max-neuhaus.estate/soundworks/soundart/SoundArt.html>>, consultado em 05-09-2022.
- Russolo, Luigi (1916), *L'Arte dei Rumori*, Milano: Edizioni Futuriste di “Poesia”.
- Schafer, Robert Murray (1969), *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*, Scarborough and New York: Berandol Music Limited.
- Solomos, Makis (2020), *From Music to Sound - The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, Routledge Research in Music series, London - New York: Routledge. [original francês : (2013), *De la musique au son : L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, «Aesthetica», Rennes: Presses Universitaires de Rennes].
- Weibel, Peter (Ed.) (2019) *SOUNDART: Sound as a Medium of Art*, Cambridge, MA - Karlsruhe: MIT/ZKM.
- Westerkamp, Hildegard (2001), “Soundwalking”, publicado originalmente em *Sound Heritage*, vol. 3, no. 4 (1974), Victoria, B.C.: Provincial Archives, disponível em <<https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post>>

3.3. NOTAS SOBRE A ÓPERA E A CIDADE EM TEMPOS DE PANDEMIA

JOÃO PEDRO CACHOPO

1.

Neste breve texto, cujo ensejo nasce de uma constelação de circunstâncias – um projecto, um seminário, um livro, reflexões e conversas diversas –, debato a relação da ópera com a cidade tomando como ponto de partida e pano de fundo o choque da pandemia por COVID-19. Como tentarei mostrar, retomando uma reflexão desenvolvida no meu livro *A Torção dos Sentidos: Pandemia e Remediação Digital*, esse choque teve um efeito revelador. Quer dizer, as restrições que acompanharam as medidas de contenção do surto viral, afectando as condições de produção e recepção da ópera, agudizaram e iluminaram transformações em curso, transformações que dizem respeito à relação da ópera com outras artes e novos meios, mas também consigo mesma, com a sua auto-compreensão enquanto género. Ora, estas transformações, implicando os lugares do espectáculo operático, também afectaram a sua relação com a cidade. Daí a encruzilhada de temas que este texto procura relancear.

2.

Começo, pois, pela cidade. E, tratando-se de ópera, é justo que assim seja. A relação da ópera com a cidade é uma relação antiga. Na verdade, ela é tão antiga quanto o próprio género operático, sendo possível contar a sua história seguindo um itinerário cronológico-geográfico pontuado por paragens em diversas cidades. Pensemos na Veneza do século XVII – foi lá, no Teatro Santi Giovanni e Paolo, que estreou *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi em 1643. Lembremos a Londres do início do século XVIII – foi lá, no Queen's Theatre, que estreou *Rinaldo* de Händel em 1711. Evoquemos a Viena do final desse mesmo século – foi lá, no Burgtheater, que estreou *Le nozze di Figaro* de Mozart em 1786. E assim por diante, atravessando os séculos XIX e XX, passando pela Paris de *Tannhäuser* de Wagner, pela Milão de *Nabucco* de Verdi, pela Dresden da *Salome* de Richard Strauss ou pela Leningrado da *Lady Macbeth do distrito de Mtsensk* de Shostakovich. Foi este o itinerário da exposição “Opera: Passion, Power and Politics”, cujo fito foi justamente o de contar a história do género, na sua relação com a sociedade e com a história, tomando como fio condutor a relação de *uma* ópera com *uma* cidade (Bailey, 2017).

Mas a relação da ópera com a cidade, além de antiga, é ambivalente. Apesar de ter no teatro de ópera o seu lugar de eleição, a ópera não nasceu no teatro. Nasceu em salões aristo-

cráticos no contexto das experiências artístico-intelectuais da chamada *Camerata fiorentina*, um grupo de aristocratas humanistas, empenhados em reavivar a tradição trágica greco-latina, em Florença (assim como um pouco por toda a Itália, onde proliferaram, durante o século XVI, tentativas de combinar teatro, dança, música e canto). De Itália, onde rapidamente se tornou popular, alastrou a outras cidades europeias, onde ganhou raízes e floresceu, formando tradições locais com convenções particulares. É desta multiplicidade de práticas, tradições e sensibilidades que emerge o género operático. Mais do que de uma origem, fará então sentido falar, ao traçar a genealogia da ópera, de uma proveniência múltipla – a nível geográfico, cultural e artístico (Abbate and Parker, 2012).

Por fim, importa sublinhar que a relação com a cidade é decisiva para a ópera no presente. Em crescendo desde as últimas décadas do século XX, a ópera procura libertar-se do jugo da tradição, sacudindo a reputação de elitismo e conservadorismo que a persegue. Num contexto de mutação dos modos de pensar, imaginar, fazer, ouvir e ver ópera, a *saída da ópera para a cidade* tem-se revelado promissora e instigante. Tal “saída” é um dos “palcos” da metamorfose da ópera nos dias de hoje – quer porque fomenta a interacção da ópera com outras formas de arte (a instalação, a performance, a vídeo-arte, entre outras), quer porque torna aparente a instabilidade mediática do género operático (que, apesar de ser um género performativo, cada vez mais é difícil circunscrever ao palco).

Ora, nesta saída da ópera para a cidade, esta última assume diversas formas. Ela pode ser a praça ou o largo; mas pode igualmente ser a estação de comboios, o parque de estacionamento, o claustro de uma igreja; pode mesmo ser a carruagem de um comboio ou o interior de um automóvel. O trabalho do compositor Luís Soldado, um dos participantes no seminário do qual estas notas emergem, é disso paradigmático. Recordemos, entre outros trabalhos, as óperas *Serei eu fugindo?* (2013), representada nas carruagens de comboio da linha de Cascais; *É possível resistir* (2020), que começou e terminou na Praça Machado Santos em Torres Vedras; e, finalmente, *O Regresso da Norma* (2021), apresentada no Claustro do Convento de Nossa Senhora da Graça, também em Torres Vedras.

3.

A expressão “saída da ópera para cidade” tem algo de curioso. A verdade é que a ópera raramente saiu da cidade. Ainda assim, compreende-se a expressão na medida em que regista dois factos: por um lado, a associação da ópera (enquanto género) à ópera (enquanto edifício); por outro lado, o tendencial fechamento do teatro de ópera sobre si mesmo. Em dois passos de *The Temple of the Scapegoat*, Alexander Kluge alude a estes dois aspectos da tradição operática. No primeiro, está em causa uma paráfrase de Adorno, que comenta a dificuldade em imaginar a ópera sem a cúpula do teatro. O céu, fosse ele citadino ou campestre, seria alheio ao género operático:

No século XIX, uma capital, fosse ela de uma região ou de um país, tinha de ter um palácio da justiça, uma bolsa de valores e um TEATRO DE ÓPERA. Do ponto de vista arquitectónico, os teatros de ópera tendem a ser semelhantes, com as suas entradas frequentemente “rodeadas de colunas”. Karl Kraus e Theodor W. Adorno referem os teatros de ópera em Lviv e Budapeste (a última completamente forrada a madeira, tal qual um violino) como exemplos dos tais “templos de seriedade”.

No fim de contas, não há praticamente lugar nessas cidades onde seja possível fazer o LUTO COMUNITÁRIO E PÚBLICO. Adorno não conseguia imaginar a representação de uma ópera ao ar livre ou num espaço público onde uma série de outros movimentos pudessem ter lugar. Algo em mim, dizia ele, precisa da cúpula pintada sobre o auditório como uma parede que o separa do céu e do que ele nos possa atirar.

(Kluge, 2018, p. 155)

No segundo está em causa um episódio curioso, ocorrido durante a ocupação nazi de Paris, durante a qual os envolvidos numa produção de *Fidelio* de Beethoven teriam ficado presos e esquecidos no interior da sala de ensaios subterrânea do *Palais Garnier*:

A ópera, o Palais Garnier, estava fechada a cadeado. Mas, no labirinto de salas de ensaio deste antigo edifício, perto do lago subterrâneo muito abaixo do seu palco, em salas a que as notícias não chegavam, o elenco secundário continuou a ensaiar Fidelio. Não faziam ideia de que o corpo principal da companhia abandonara o local. Só no dia seguinte, tendo terminado os ensaios do 2º Acto, é que deram com as portas trancadas. Estavam encurralados, isolados da superfície da Terra, da luz. O chefe de cena do grupo, um sargento escrupuloso que combatera em Verdun

(que ópera acolhera por caridade), fez algumas contas de cabeça, considerando as provisões de que dispunham e a perspectiva de retirar água de um dos poços nas profundezas da ópera. Pareceu-lhe possível aguentar por dez dias. Organizou um grupo para enviar sinais à superfície por meio de pás originalmente utilizadas para atizar as caldeiras da ópera. Quanto ao resto da companhia, achou que o melhor era ensaiar o acto final, sobre uma libertação. [...] Ocupadas com os seus ensaios, estas almas perdidas nas entranhas da ópera estavam cegas para a natureza desesperada da sua situação. O seu pão e a sua água estavam tão racionados como numa prisão espanhola na época em que decorre a acção da ópera.

(ibid., p. 14)

Moral da(s) história(s): a ópera seria *da* cidade mas, em virtude de um certo enclausuramento no teatro, não seria – ou não teria sido durante boa parte da sua história – *para* a cidade. Não estaria aberta à cidade. E contudo, a promessa de um fora, seja o céu que as cúpulas dos teatros representam, seja a libertação ansiada, sob a forma de uma saída do teatro para a cidade, anima inevitavelmente o género.

4.

O fechamento da ópera no teatro tem sido contestado e subvertido. Na verdade, a saída do teatro para a cidade tem estado na ordem do dia – algo que, a bem dizer, as recentes circunstâncias da pandemia vieram acentuar. Inadvertidamente, os cantores e os músicos encontraram-se em 2020 numa situação inversa à dos participantes na produção de *Fidelio* em 1940. Neste aspecto a comparação da pandemia com uma guerra não colhe. Pois, se os reclusos das salas de ensaio subterrâneas do Palais Garnier se viram temporariamente retidos no teatro, é precisamente do teatro que artistas e espectadores se viram impedidos de entrar durante boa parte de 2020.

A situação é bem conhecida e foi discutida à saciedade. Subitamente, em Março de 2020, com a declaração da pandemia pela OMS, a maioria dos teatros, dos auditórios e das salas de concerto fecharam portas (ou, em certos casos, mantiveram-nas abertas com restrições). Aquilo que, ao longo do século XX, se tornara uma possibilidade – o recurso a tecnologias de reprodução e transmissão do som e da imagem – tornou-se uma necessidade.

O mundo da ópera, a fim de sobreviver, procurou refúgio na internet, exilando-se temporariamente em plataformas digitais e apostando forte no *streaming*. Nenhum destes “novos meios” era totalmente novo. Mas o seu uso adquiriu uma frequência e uma intensidade inéditas. Este facto conduziu a debates acesos sobre o papel da tecnologia no enfrentamento da crise.

Alguns artistas, críticos e espectadores caracterizaram a situação de forma apocalíptica. O fim da arte – ou pelo menos das artes do espectáculo – estaria iminente. Para estes, tendo em conta que a essência de artes como a música, o teatro e a ópera se cumpriria em serem interpretadas ao vivo diante de um público, um ensaio no Zoom ou um concerto no YouTube seriam, na melhor das hipóteses, uma cópia infiel da experiência original e, na pior das hipóteses, uma autêntica aberração. Do lado oposto, os entusiastas do admirável mundo novo da conectividade digital apressaram-se a declarar a hegemonia, supostamente irreversível, das chamadas “lives”. Para estes, o cenário não é assim tão mau desde que os espectáculos ao vivo sejam substituídos por espectáculos online.

Não vou aqui esmiuçar o facto de esta dicotomia entre os apologistas e os detratores dos meios tecnológicos assentar num equívoco. Ambos supõem, erroneamente, que as tecnologias de remediação visam remediar a distância. Ora, o espectáculo ao vivo é “irremediável”: um espectáculo remediado não substitui um espectáculo ao vivo. Contudo, o interesse e a vantagem das tecnologias de remediação – na sua acepção técnica, enquanto “representação de um medium noutro medium” (Bolter and Grusin, 1999, p. 45) – não se joga primariamente na substituição do espectáculo ao vivo pelo espectáculo remediado, podendo jogar-se no contexto do próprio espectáculo ao vivo (Auslander, 2008). É o que acontece nas duas produções de que falarei em seguida.

Aliás, não é por acaso que ambas são do último trimestre de 2020, que foi, pelo menos na Europa e nos EUA, um momento de transição entre a fase das quarentenas e a fase do “novo normal”. Este momento de transição foi também um momento de indecisão (desde logo em termos literais, pois não era claro o que se podia ou não podia fazer). E esta indecisão parece-me emblemática de uma indecidibilidade mais abrangente. Indecidível, instável ou incerto é – ou torna-se – o próprio sentido da expressão “aqui e agora”, que nos habituámos a associar à medialidade da ópera enquanto género performativo.

5.

Recordo a encenação, assinada por Barrie Kosky para a Opernhaus Zürich, de *Boris Godunov* de Mussorgsky, estreada a 20 de Setembro de 2020. Como se sabe, *Boris* não é propriamente uma ópera de câmara. É uma “grande ópera” com uma orquestra e um coro de dimensões muito significativas (sobretudo na versão em cinco actos que foi apresentada). O espectáculo estava agendado para o início da temporada de 2020/2021 e a questão que se levantava era simples: como representar esta ópera, considerando a pequenez do fosso de orquestra e a proximidade a que os membros do coro seriam obrigados a actuar em palco, cumprindo as normas de distanciamento social? Ora, a resposta proposta pela equipa criativa da Ópera de Zurique foi, no mínimo, peculiar.

Ao invés de adaptar a partitura original, reduzindo o efectivo de músicos e cantores, a solução adoptada consistiu em manter os cantores principais em palco, actuando diante da plateia no teatro, e deslocar a orquestra e o coro do teatro para uma sala de ensaio, com as dimensões de uma pequena sala de concerto (logo permitindo o necessário distanciamento entre intérpretes), situada a cerca de um quilómetro do teatro. Como é óbvio, tal logística implicou que o som fosse transmitido em directo para o teatro, o que aconteceu graças a um sistema de comunicação à base de fibra óptica, (evitando, assim, a compressão do som) que incluía múltiplos cabos e um conjunto de praticamente uma centena de colunas controladas por engenheiros de som. A imagem do maestro, a dirigir a orquestra e o coro na sala de ensaio, foi igualmente projectada no teatro, para que os cantores pudessem acompanhar a sua direcção e cantar em função dela. Além disso, no início e no fim do espectáculo, essa imagem foi projectada num ecrã de grandes dimensões situado acima do palco, permitindo, por um lado, ao público aplaudir a orquestra, o coro e o maestro e, por outro lado, a estes agradecer ao público.

Esta produção suscitou reacções distintas por parte dos críticos que assistiram ao espectáculo. “Devo admitir”, comenta John Rhodes, “que tinha as minhas dúvidas quanto à imagem e ao som, mas tenho de dizer que fiquei extremamente impressionado”.

No início fiquei com a sensação de estar a ouvir uma gravação, embora de grande qualidade. [...] Dei por mim a pensar que, em Bayreuth, Wagner concebeu o fosso de orquestra de forma a que o maestro e os intérpretes permanecessem invisíveis, permitindo às vozes não terem de competir com o volume de som da orquestra. Mal o canto começou, o acompanhamento orquestral tornou-se menos proeminente e foi possível concentrar-se primeiramente nas vozes em palco.

(Rhodes, 2020)

Por seu turno, Laura Servidei, apesar de tecer elogios à produção, não se deixou impressionar tão facilmente.

O sentimento de estar numa sessão de karaoke na ópera foi inabalável. Aquilo a que assistimos em Zurique foi um pequeno milagre tecnológico. Não houve qualquer discrepância entre orquestra, coro e cantores principais, e todo o espectáculo decorreu com precisão milimétrica. A experiência, contudo, não foi comparável a um espectáculo ao vivo. [...] O som não parecia natural. Não consegui deixar de pensar que uma ópera em versão de concerto, com os músicos distanciados em palco, teria servido a arte melhor do que esta solução, cuja única vantagem foi a de podermos apreciar a produção de Kosky.
(Servidei, 2020)

Em qualquer dos casos, independentemente de qual das duas metáforas – a de Bayreuth ou a do karaoke – seja a mais apropriada para descrever este espectáculo, há um ponto no qual os dois críticos convergem: esta foi uma forma nova de apresentar esta ópera, uma em que se baralha a distinção entre presença e ausência, entre proximidade e distância, entre imediatez e mediação, no contexto de um espectáculo ao vivo. O público vai ao teatro. Estamos, portanto, a falar de um espectáculo ao vivo nos sentidos temporal e espacial do termo. Contudo, só os cantores estão em cena, uma vez que a orquestra, o coro e o maestro actuam, em simultâneo, na/da sala de ensaios.

6.

O meu segundo exemplo é *Twilight: Gods*, uma adaptação d’*O Crepúsculo dos Deuses* de Wagner, concebida por Yuval Sharon para o Michigan Opera Theater. No que toca a alinhar o conceito da produção com a solução logística adoptada, *Twilight: Gods* foi a um só tempo mais coerente e mais radical do que a encenação de *Boris* assinada por Kosky. Diante do mesmo desafio – o de apresentar uma ópera de grandes dimensões, desta vez de Wagner –, Sharon, que assumiu em 2020 o lugar de director artístico do Teatro de Ópera do Michigan em Detroit, propôs uma saída completa do teatro. Com efeito, *Twilight: Gods* tem lugar no parque de estacionamento da companhia. A produção pode ser caracterizada como uma adaptação *drive-in* d’*O Crepúsculo dos Deuses* de Wagner, na qual o público permanece dentro das

suas viaturas, que estaciona sucessivamente nos setes andares do edifício, ao mesmo tempo que ouve a música no autorrádio e observa os cantores e os instrumentistas em seu redor.

Numa reportagem de um canal de televisão local, Sharon comenta que este seria um “brand new way of presenting opera”. [01] Em larga medida, trata-se de pôr uma solução tecnológica e logisticamente inédita ao serviço da popularização do género. Aproximar a comunidade local do espectáculo operático, abrir a ópera à cidade e a cidade à ópera, é decisivo para Sharon. Contudo, é-o em sintonia com outras ambições artísticas. Recordemos, a este propósito, que esta não é a primeira vez que Yuval Sharon propõe produções operáticas em locais pouco convencionais. Em 2013, para citar apenas um exemplo, Yuval Sharon foi responsável pela apresentação da ópera *Invisible Cities* de Cerrone na Union Station de Los Angeles. Contudo, em *Twilight: Gods*, por contraste com *Invisible Cities*, está em causa a apresentação de uma ópera canónica, o que lança luz sobre uma outra vertente – assim como sobre a ambição e pertinência – deste projecto.

Se não, vejamos: *Twilight: Gods* demora cerca de sessenta minutos. Já *O Crepúsculo dos Deuses* tem praticamente cinco horas. Assim, esta produção envolveu alterações muito numerosas e significativas do original: de cortes na partitura, quer em termos de duração quer em termos de instrumentação, à concepção de uma versão abreviada do enredo. O resultado afigura-se mais uma recriação do que uma reapresentação da ópera de Wagner. É importante sublinhar este aspecto na medida em que ele aponta para uma questão decisiva que esta produção levanta. De facto, apesar de questões de fidelidade ou infidelidade interpretativas serem frequentemente alvo de discussão na crítica de ópera – pense-se em todas as polémicas em torno da noção e da prática da chamada *Regieoper* [02] – estas permanecem invariavelmente circunscritas ao desafio de reinterpretar e reapresentar a acção em palco. O que vemos sugere novas leituras. Mas não o que ouvimos. Com efeito, mesmo nas encenações mais provocadoras ou escandalosas – como as de Peter Konwitschny ou de Calixto Bieito – a partitura permanece geralmente intocada.

Deste ponto de vista, não será absurdo sugerir que a pandemia representou a oportunidade para desenvolver um conceito mais radical do que significa reinterpretar, reapresentar e recriar uma ópera pré-existente: por um lado, o elemento musical, por contraste com o elemento teatral, deixa de representar o último reduto da *Werktreue* [fidelidade à obra]; por outro lado, a cidade serve de pano de fundo à recriação. O espectáculo termina no terraço do parque de estacionamento. Assim sendo, a cena da imolação de Brünnhilde surge enquadrada pela linha do horizonte de Detroit.

[01] “Unconventional opera opening held in Detroit” (Click On Detroit | Local 4). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=WuSE_9kG7Aw&t=120s (consultado pela última vez a 7 de Agosto de 2022).

[02] Por *Regieoper* (expressão alemã, parente de *Regietheater*) entende-se a prática de encenação de ópera na qual a interpretação do encenador (desviando-se, frequentemente, de uma leitura literal ou convencional do libreto original) rege a produção. Apesar de não se restringir ao âmbito da ópera de repertório, a prática da *Regieoper* – e as polémicas por ela suscitadas – tem como paradigma a revisitação de óperas canónicas, cuja acção é transportada para o presente e/ou relacionada com problemáticas contemporâneas.

Referências Bibliográficas:

Abbate, Carolyn and Parker, Roger (2012). *A History of Opera*, New York and London: W. W. Norton & Company.

Auslander, Philip (2008 [1999]), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London: Routledge.

Bailey, Kate (ed.) (2017), *Opera: Passion, Power and Politics*, London: V&A.

Bolter, Jay David and Grusin, Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA and London: MIT Press.

Kluge, Alexander (2018), *Temple of the Scapegoat*, Isabel Fargo Cole et al.(trad.), New York: New Directions.

Rhodes, John (2020), “Ingenious Performance of *Boris Godunov* at Zurich Opera, Current Envy of the Operatic World”, *Seen and Heard International*, 22 de Setembro de 2020. Disponível online, <https://seenandheard-international.com/2020/09/ingenious-performance-of-boris-godunov-at-zurich-opera-current-envy-of-the-operatic-world/> (consultado pela última vez a 7 de Agosto de 2022).

Servidei, Laura (2020), “Technology to the Rescue in Zurich’s New Stagings of *Boris Godunov*”, *Backtrack*, 22 de Setembro de 2020. Disponível online, <https://backtrack.com/review-boris-godunov-kosky-karabits-volle-zurich-september-2020> (consultado pela última vez a 7 de Agosto de 2022).

7.

Curiosamente, o que defendi sobre a interação da ópera com novos meios audiovisuais é igualmente válido no que toca à relação do género com a cidade. Num e noutra caso, as restrições surgidas em 2020 acentuaram e iluminaram tendências em curso há largos anos. À semelhança da hibridização do espectáculo operático, não é de hoje a sua desterritorialização, a saída do recinto teatral para outros espaços citadinos, muito embora uma tal saída, quando protagonizada por companhias de ópera tradicionais, seja relativamente inédita. Afinal, parece não haver contradição entre a virtualidade, que a relação com novos meios tecnológicos implica, e a materialidade que a aproximação entre público e espectáculo, no contexto de produções que atravessam ou diluem a fronteira entre o “dentro” e o “fora” do teatro, permite. De tudo isto é a cidade o palco, em cujo seio a relação entre o género operático, as suas instituições e os seus espectadores parece conhecer uma nova etapa, marcada por novas configurações artísticas e tecnológicas, no termo do primeiro quartel do século XXI.

3.4. AS EXPRESSÕES MUSICAIS URBANAS DA CIDADE “INVISÍVEL”

PAULA CARVALHO

1.

Lisboa teve sempre várias texturas no que diz respeito à sua população: cosmopolita desde o séc. XV, acolheu, em vagas sucessivas, migrações de gentes de diversas origens— desde as migrações do espaço rural, nos anos 30 e nos anos 60, ao êxodo dos retornados, às novas migrações, primeiro dos PALOP e posteriormente dos países da ex-União Soviética, a que corresponderam vários planos urbanísticos (como o do Ressano Garcia ou da promoção imobiliária de J. Pimenta) e de realojamento social que foram provocando a alteração da sua fisionomia geográfica.

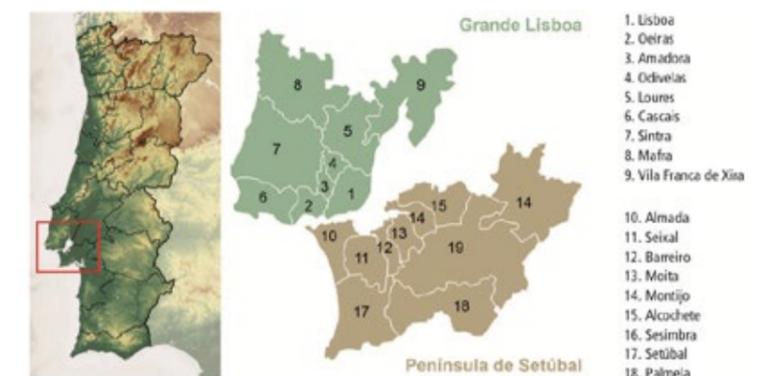
Em constante mutação, a cidade-metrópole de Lisboa, a “Grande Lisboa” como foi primeiramente denominada, era constituída por vários anéis periféricos abrangendo os concelhos de Amadora, Cascais, Lisboa — como cidade-capital — Loures, Mafra, Odivelas, Oeiras, Sintra e Vila Franca de Xira. A sub-região compreendia ainda outras cidades e/ou vilas como Agualva-Cacém e Queluz (no concelho de Sintra), Alverca e Póvoa de Santa Iria (no concelho de Vila Franca de Xira) e Sacavém (no concelho de Loures). Como refere António Brito Guterres (2017), “[a] frente dessa expansão foi liderada por promotores imobiliários/construtores civis, movimentos de autoconstrução mais ou menos precários e alguns programas de fomento à habitação, mais tarde de realojamento.”

À “Grande Lisboa” sucedeu-se-lhe a Área Metropolitana de Lisboa cujos contornos dão a ver uma desoladora desregulação de políticas sociais e económicas, quer do ponto-de-vista urbanístico, quer do ponto-de-vista da integração de uma população constituída por estas camadas sucessivas de migrantes.

A constituição da metrópole — de um território que se espalha como uma “mancha de azeite”— caracteriza-se, assim, por uma gigantesca aglomeração de cidades, que se situam nas periferias da cidade-centro, num afastamento progressivo e alargamento constante dessas mesmas periferias.

João Seixas et al.

Figura 1 – A Área Metropolitana de Lisboa (AML)



Elaborado pelos autores. Mapa Portugal: Wikipedia.

A metrópole aparece-nos como um deserto urbano feito não de pó, mas de sobreposição de paredes e mais paredes como paisagem. Se o barulho da cidade era uma característica da cidade no séc.XIX, à sonoridade do ritmo frenético diurno opõe-se, na cidade metrópole do séc. XXI, o silêncio que acompanha a expansão em betão, silêncio expressivo de uma ausência dos elos que constituem uma comunidade que se reúne no final de um dia. Não é só a cidade-centro que se esvazia, mas são todos os centros que se fecham à noite, nas cidades que se aglomeram à volta da cidade-centro.

De facto, ao percorrermos as cidades-satélite à noite, assim como a cidade-centro nas suas artérias principais, verificamos que a cidade, como comunidade, está em perigo de extinção: não é só a cidade, como comunidade, que desapareceu do centro histórico progressivamente, ocupado pelo turismo no pré-pandemia e por uma comunidade elitista que usufrui dos seus bens culturais^[01], mas desapareceu também uma vida comunitária de cafés abertos à noite, de diversas actividades diárias culturais, nos vários centros-satélites que se foram constituindo à sua volta. Fechado o ciclo do dia destinado ao dia de trabalho, o destino que se oferece à multidão é o recolhimento entre muros. O “descanso” é uma preparação — antecipação — do próximo dia, igual ao dia de hoje e ao dia de ontem.

A visão de uma cidade, a contemplação da sua fisionomia obedece a inúmeros aspectos e fragmentos, isto é, “a cidade espelha-se em milhares de olhos, em milhares de objectivas” nas palavras de Walter Benjamin, (2004, p.178). A cidade possui, assim, inúmeras faces e se o “ ‘carácter’ de uma cidade pode ser lido a partir das suas inúmeras faces”, como refere Graeme Gilloch (1997, p.6), a face da periferia de Lisboa é uma das suas mais expressivas quer seja pelo número dos seus habitantes (estima-se que sejam mais de 3 milhões contra 700.000 em relação à Lisboa-centro^[02]), quer pela juventude dos seus habitantes em contraste com o envelhecimento da cidade-centro. Expressiva, também, pelo empobrecimento da experiência de uma vida em comunidade provocada, por um lado, pelo fenómeno da gentrificação e, por outro, pelo número de novas urbanizações que se desenvolveram para atender ao crescimento de uma classe média que se deslocou incessantemente para as periferias.

Por outro lado, e constituindo uma das suas faces mais proeminentes, as populações dos bairros pobres que habitavam as zonas limítrofes da cidade foram sendo empurradas constantemente para um longe, de cada vez mais longínquo, expulsando-se comunidades, fragmentando-as, fragilizando-as, sem que nenhuma reconfiguração dos aspectos de uma vida comunitária entre centro e periferia se anuncie. Pelo contrário: como Benjamin refere, “[q]uanto mais nos afastamos do centro, tanto mais política se torna a atmosfera (...) os subúrbios são o estado de sítio da cidade” (2004, p.183) e estes bairros periféricos são apontados

[01] Cf. Guterres, 2017: “[0] panorama do centro de Lisboa está mais vibrante do que nunca, mas o acesso aos méritos da cidade e a um bem comum continua inacessível à grande maioria dos seus actuais e futuros habitantes (...) É bastante diferente serem os habitantes de uma cidade a organizarem-se para receberem um elevado fluxo de turistas, dinamizando uma economia de partilha mais redistributiva (ainda assim tentado por alguns) do que esta acção estar na incumbência de um número restrito de espectadores.”

[02] Cf. Guterres, 2017: “E falamos de Lisboa (...) o espaço denominado administrativamente por Área Metropolitana de Lisboa, com perto de três milhões de habitantes ou, como já se admite, embora sem natureza formal, uma geografia de interacção e interdependência com quatro milhões e cem mil habitantes. (...) De facto, o Concelho de Lisboa, corresponde quase na sua totalidade a um centro (histórico, político, económico, financeiro, cultural e científico) do espaço e geografia mencionados e, embora a sua população quase dobre durante o dia (...), a sua população residente aspira aproximadamente a apenas um sexto do total das áreas de interdependência.”

de forma crítica como locais a evitar numa bem estudada forma de segregação. Tome-se em atenção as palavras de Guterres:

Por toda a Lisboa, embora com predominância nos anéis periféricos, uma série de territórios e bairros, na transição da predominância económica da cidade do segundo sector para um terceiro, passaram a ser classificados por entidades públicas (Governo e instituições públicas, Câmaras Municipais, forças da ordem) como: prioritários, críticos, desafiantes, perigosos; dependendo das opções conceptuais. (Guterres, 2017).

Esta população, que se movimenta entre cada cidade-satélite e a cidade-centro, movimento com as suas tensões próprias, num vaivém de esvaziamento e preenchimento entre o pólo que atrai e repele, que entra e sai, não se fixando dentro da cidade-centro, é uma população que se torna invisível.

O fenómeno da invisibilidade tem, assim, vários contornos: desde logo porque a expansão da cidade provoca o afastamento de um centro que se toma não só como centro decisório ao nível político e económico mas, e não menos importante, como núcleo histórico, científico, cultural e artístico. Por conseguinte, o afastamento de populações é também o afastamento dos processos não só de fruição da cidade-centro, de integração nos circuitos culturais-artísticos da cidade, mas também o desenraizamento, a ausência de um sentimento de pertença, no todo de uma comunidade. A invisibilidade é também a recusa de olhar, da parte dos decisores, para a malha urbana que circunda a cidade-capital e para as consequências em termos sociais e de qualidade de vida comunitária: não é despiciente o facto de um primeiro ministro (e antigo presidente da câmara de Lisboa) anunciar que conheceu o bairro Jamaica (como um dos bairros periféricos da capital) através de um filme^[03]. Ora, como refere Gilloch (1997, p.9), “um dos principais interesses de Benjamin é dar voz à ‘periphera’, às experiências daqueles a quem as formas modernas da ordem se esforçam para tornar silenciosos e invisíveis.”

De facto, a periferia não tem voz e precisamos do filme *S. Jorge*^[04] para “dar voz” à própria periferia tomada como um objecto que a experiência artística iluminou. Precisaríamos, provavelmente, de vários *S. Jorge* para vermos o que correspondeu não só à segregação em guetos — que não queremos ver *in loco* — mas também às políticas dos bairros sociais de realojamento.

O empobrecimento da vida quotidiana da metrópole (qual fisionomia dos seus habitantes que nela dormem mas que nela não vivem, em que muitos não operam nem agem na vida das suas cidades e cujos espaços não usufruem), dos subúrbios que se aglomeram à volta da cidade-centro, tem uma figura — expressão sonora — que retira da invisibilidade esta ‘periphera’ e que é preciso dar a ouvir.

[03] A propósito das agressões policiais e do processo de realojamento dos moradores do bairro da Jamaica, diz António Costa em Janeiro de 2019: “Aliás, já tive a oportunidade de contar publicamente como fui surpreendido pela existência daquela realidade ao ver o filme *S. Jorge* de Marco Martins; e poucos dias depois fui ao Bairro Jamaica.” <https://youtu.be/frfdBXszuyo?t=193>

[04] Drama realizado por Marco Martins, *São Jorge* teve a sua estreia no Festival Internacional de Cinema de Veneza em 2016.

2.

Na sua fenomenologia da cidade, Walter Benjamin efectua uma crítica descrição das figuras representativas da experiência da modernidade. Desta forma, o ‘homem da multidão’, o ‘flanêur’, a ‘prostituta’, o ‘jogador’, o ‘pedinte’ ou o ‘trapeiro’ constituem as figuras na Paris do séc. XIX, figuras com as quais entretece uma análise da cidade moderna. Como refere Gilloch, “[a] totalidade social está cristalizada em miniatura na metrópole.” (Gilloch, 1997, p.5) e na descrição condensada e intensificada de cada uma destas figuras (atravessadas pelas suas próprias contradições) lemos os traços das estruturas sociais e económicas de Paris novecentista e da modernidade. É, porém, no poeta — e em Baudelaire^[05] — que a atenção de W. Benjamin se concentra de uma forma paradigmática:

*Pelos velhos subúrbios onde nas moradas
Persianas acobertam lascívias veladas,
(...)
Vou, só, praticar minha singular esgrima^[06],
A farejar em tudo os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como num passeio,
Esbarrando nuns versos buscados com anseio.
(...)
Quando vai às cidades, tal como os poetas,
Enobrece o destino de coisas abjetas
(...)^[07]*

O poeta — como o sol — percorre os velhos subúrbios, as ruas que ainda não se transformaram em interiores burgueses, esgrimindo cada verso e cada rima “numa tentativa de dar voz à transitoriedade da vida contemporânea” (Gilloch, 1997, p.150), dando a ver a experiência alienada, a aceleração e massificação da cidade, a sua fragmentação, os seus destroços, a sua vida quotidiana:

‘A maior parte dos poetas [ocuparam-se] de assuntos verdadeiramente modernos (...) [como] as nossas vitórias e o nosso heroísmo político. (...) E no entanto há assuntos da vida privada que são muito mais heróicos. O espectáculo da vida mundana e dos milhares de existências sem saída que habitam os subterrâneos de uma grande cidade (...) mostram que só precisamos de abrir os olhos para descobrir o nosso próprio heroísmo’.
(Baudelaire, *apud* Walter Benjamin, 2017, p.80).

O poeta, para Baudelaire como para Benjamin, imprime uma forma à época moderna em que habita, cuja matéria é “o espectáculo da vida mundana”, os destroços, a efemeridade e fragili-

[05] Conferir a este propósito o texto “Charles Baudelaire. Um poeta na Época do Capitalismo Avançado.” *in* Walter Benjamin, 2017.

[06] Atente-se nas palavras de Benjamin: “[a] metáfora [do poeta] é a do esgrimista. Por meio dela, Baudelaire gostava de apresentar os traços marciais como artísticos.” Benjamin, 2017, p.69.

[07] Baudelaire, 2019, “O Sol”: “Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures/ Les persiennes, abri des secrètes luxures (...) Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime/ Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés. (...) Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes./ Il ennoblit le sort des choses les plus viles (...).”

[08] Vide Francisco Noronha (2020), p.10: “Se olharmos para o hip-hop, é uma cultura de Nova Iorque enraizada na comunidade negra e mulata do Bronx. DJs a tocarem todo o tipo de discos, muito funk, disco e música negra tradicional (...)”.

dade da vida urbana: “o poeta salva as imagens fugazes (...) que encontra na cidade.”(Gilloch, 1997, p.166).

Se o poeta é uma das figuras na Paris do Séc. XIX, o ‘rapper’ é a figura da metrópole moderna do séc. XXI. Ao silêncio, como um dos aspectos da invisibilidade da vida das metrópoles corresponde, como seu contrapeso, o fenómeno musical do hip-hop/rap.

O hip-hop/rap teve a sua eclosão nos inícios dos anos 70 no Bronx, Nova Iorque. Precisamente nessa década, o Bronx assiste a um período de uma grande tensão social e violência suscitada pela marginalização e segregação racista a que parte da população estava sujeita^[08], com colapsos ao nível das instituições e degradação dos espaços urbanísticos.

Como relata Mark Katz, (2012, p.17),

As escolas em ruínas assemelhavam-se a fortalezas, embora os alunos às vezes não estivessem mais seguros dentro delas do que fora. A violência e a adicção aumentavam, as doenças proliferavam, os edifícios desmoronavam-se (...); houve uma diminuição da polícia e dos bombeiros, os professores foram demitidos e os serviços municipais atrofiaram.

O Bronx, em Nova Iorque, constitui-se assim “como uma força formadora no hip-hop” (Katz, 2012, p.22). De facto, mais do que uma forma de dança ligada ao funk ou todo um fenómeno ligado a uma tecnologia discográfica e/ou de gravações, o hip-hop/rap nasce como um fenómeno da cultura urbana imbuído das tensões que a experiência da cidade provoca, “a cidade como o lugar do capitalismo moderno, a arena da luta pela existência e da luta de classes, as cidades como campos de batalha”, nas palavras de W. Benjamin. (Walter Benjamin, “Understanding Brecht”, *apud* Gilloch, 1997, p.14).

De facto, não é só a marginalização a que estão sujeitos, mas também as próprias condições de vida, do insucesso escolar e/ou falta de perspectivas quer ao nível da escolaridade quer ao nível de um futuro emprego — um que não seja o dos seus pais interrompendo, assim, um ciclo de repetição da pobreza — que provocam nestes jovens que vivem nas margens da cidade o gesto do poeta, a busca da rima e do refrão, das palavras que condensem as suas vivências e os seus anseios: ao esgrimista de Baudelaire podemos colocar em contraponto a figura do rapper, o herói que não é herói, mas antes uma máscara para o deserdado das cidades, o apache: “[h]á uma luz crepuscular que cai sobre a poesia do apache” (Benjamin, 2017, p.81), o apache, da Paris novecentista, que “denuncia de uma vez por todas o *contrat social*, e acha que todo um mundo o separa do burguês.” (ibid., p.80). E prossegue Benjamin: “Será que a escória representa os heróis da grande cidade? Ou não será antes o poeta o herói que constrói a sua obra

com essa matéria?” (ibid., p.81).

O que canta o rapper, como uma das figuras da urbe? Com que matéria constrói a sua obra?

Poesia feita de rimas cuja batida (solo de percussão que constitui uma pausa, uma quebra ou ruptura: o ‘break’) acompanha cada palavra fazendo um corpo sonoro — batida e palavra ritmada— salientando expressivamente a experiência da impotência face a um poder político, a violência sofrida, os bairros a ferro e fogo (leia-se o constante policiamento), a origem nos bairros pobres das barracas, a droga, a miséria e, em pano-de-fundo, “as milhares de existências sem saída’ que habitam os subúrbios da cidade. As cidades tornam-se assim “campos de batalhas” por uma existência mais digna e a poesia do rapper é a poesia de quem abriu os olhos e viu a matéria heróica nas ruas de uma metrópole.

3.

*Tou na A1, na A2, na A5
A chegar em Lisabona
Nigga diz que é patrão da linha C
Alguém lhe diga que
Ninguém tem patrão na minha zona
Dama veio de Madrid
Lhe pereí com a
Camisa do Barcelona
Tou no carro em direção
À margem sul
Mão esquerda no volante
Mão direita tá na...* [09]

Com Plutónio, uma das figuras destacadas do rap português, Lisboa — ou melhor, *Lisabona* — aparece-nos na sua dimensão física de expansão: as autoestradas e as circulares, a noite deserta, a velocidade (que é um motivo central em quase todos os videoclips). E não podemos de deixar de lembrar que em Nova York, nos anos 70, também o Bronx foi sujeito a um desmembramento, cortado a direito por grandes eixos viários e linhas férreas. Desta forma, uma das chaves que nos é oferecida para a compreensão da actividade social da metrópole de Lisboa é, justamente, a estrutura física de uma periferia atravessada pelos seus eixos viários que a delimitam, constituindo assim — também com a descrição e visualização dos espaços dos bairros

[09] Vide, <https://youtu.be/Z-e0aagvD8E>

dos seus subúrbios — o teatro de muitos videoclips dos rappers e da cultura hip-hop, pois é também a partir destas auto-estradas e pontes que rasgam a cidade que esta se deixa contemplar. A cidade-metrópole torna-se assim o espaço em que a cultura hip-hop vê a luz do dia, acompanhando os ritmos e as velocidades, os fenómenos de desagregação e fragmentação, as “quebras”, “os breaks”, a géstica rápida, intensa, reactiva, como espelho da intensidade nervosa das cidades.

O tecido urbano da cidade-metrópole, tecido fragmentado, espelha uma concepção do espaço que separa e hierarquiza comunidades: à expansão dos territórios corresponde o confinamento em quasi-guetos dos que constituem o futuro da própria cidade, os jovens. Aos movimentos de expansão viária correspondem os da separação dos bairros, à segregação — como diz um dos músicos do hip-hop: *Vida di ghetto dja sufri dimas*.

O rap só poderia nascer numa cidade-metrópole: como prática artística concreta, espelha, assim, as tensões acumuladas por este processo de expulsão, segregação, delimitação nas periferias e alargamento das mesmas. Constitui-se, ao mesmo tempo, não só numa forma de desabafo e de denúncia contra a estigmatização, como um modo de redescoberta e diálogo com a origem, os territórios dos seus ascendentes, de que a utilização da língua crioula é exemplo^[10], língua esta que sendo marginal na cidade é, no entanto, a língua franca nestes bairros, tornando-se assim, de uma forma predominante, a língua da denúncia e da contestação. Se o acesso ao mainstream — meios de comunicação, rádio e editoras — é negado, a produção musical é feita em estúdios caseiros através da posse de dispositivos digitais, aliada a uma tecnologia de computadores, câmaras de telemóveis, software de composição musical, mesas de mistura, websites: todo um conjunto de meios que responde à invisibilidade, conquistando o poder e o direito a serem vistos numa nova plataforma — a do youtube.

Uma outra figura deste género musical é a do Vado Más Ki Ás, um dos músicos mais prolíferos em videoclips e cujo trabalho musical reflecte as características mais caras ao hip-hop — como os breakbeats, e a breakdance. Se ao hip-hop/rap estão associados vários símbolos que exprimem a vontade de poder, de sucesso, vontade de sair da miséria — os carros, as correntes de ouro —, a figura da mulher e e o domínio misógino e sexual, encontramos neste rapper os temas centrais da invisibilidade: a falta de comunicação com o poder decisório, a impotência face à polícia, o descrédito face à justiça. Vejamos a sua letra ‘Tribunal’^[11]:

*Police nu ca teni diálogo
Tribunal é lugar di diabo!!
Cidade ta quente
Zona ferro e fogo.*

[10] A assinalar que a primeira edição em CD do rap crioulo – ‘Miraflor’ – é da autoria de Primeiro G, primeiro rapper português como tal considerado, produtor e ex-TWA.

[11] Vide, <https://youtu.be/o1eFJHM-y3M>

Assassinos na city
E psp e gois
 (...)
 Fica pa storia quem ki fazi mas
Vida di ghetto dja sufri dimas

O território da cidade de Lisboa espelha ainda os valores de uma narrativa da história que não questiona as consequências da desagregação dos impérios, das guerras coloniais, dos fenómenos das migrações, remetendo-as para o rio do esquecimento: *Letes* é o deus menor a que estão votados os que nasceram nas margens das cidades. Não por acaso é *Éris*, mãe de *Letes*, que está sempre presente nas palavras das canções: a zanga, a fúria.

Em *Godzilla*^[12], também de Vado Más Ki Às, é-nos dado a ouvir as características, os modos composicionais do hip-hop: se a sua textura musical é pobre — o break é um solo rítmico, uma quebra rítmica no fluxo musical — com uma repetição contínua de palavras e de sons, em que aparece o fenómeno do scratching ou scrubbing (o efeito de puxar os sons de trás para a frente repetidamente) porém, esta textura rítmica é eletrificante, prende-nos a cadência vertiginosa das palavras, a canção como central elétrica. Ouvimos em *Godzilla* a descrição da vida da juventude nestes bairros, que provoca o *farejar em tudo os acasos da rima* da poesia do rapper:

Corro no tempo vim da barraca
Vi muitas coisas, festas e dramas
Facas, pistolas, drogas e balas
Tudo tão cedo, manos de cana^[13]

Já em *Vida Louca*^[14] — com 2 504 917 visualizações no YouTube — é simultaneamente, uma forma de compreensão e uma denúncia, uma reza e um grito: são os que *com dificuldades não conseguiram ultrapassar a miséria, os manos que foram mortos pela polícia, os que não estão aqui hoje por causa da doença e por causa do narcotráfico*. E, também, os caminhos que se perseguem e dos quais não se desistem que canta Vado Más Ki Às:

Dessa escola eu tenho ensino
A vida me deu vários caminhos
A música me chamou
A bófia me abordou
A porta não fechou
Com mais vontade eu tou

Mas há também uma forma de resistência e de crítica que actua dentro da própria cultura hip-hop como a que é efectuada à misoginia, tipicamente associada a este estilo musical desde o seu início. De facto, são as imagens tipificadas da mulher que aparecem

[12] Vide, <https://youtu.be/YXxQZ0DLA2o>

[13] Ibid.

[14] Vide, <https://youtu.be/R4JUzOAX6E4>

nestes vídeosclips, numa remissão aos anúncios publicitários dos automóveis — a boazona ao lado do grande carro — como a que aparece em *Lisabona* de Plutónio.

Esta misoginia, não ficou sem resposta: no hip-hop português, uma das primeiras rappers, Mynda Guevara, vem do interior do bairro Cova da Moura, na Amadora, tendo o rap, em língua crioula, o título sugestivo de *Valor Kez Ta Danu*^[15] — “O valor que me dão” — e cuja construção do videoclip (musical e visual) apresenta também o efeito do scratching:

Ami é mut mas ki valor kez ta dã
N'tenta ser menos amiga
Pez cumeça respeitã
Tud alguém ta bem di baxo
Keli é um facto
Mê ka razão ki vários bem
I tratano sima trapo
Ruspeto é bunito
Kenha ki ka gosta
Tudo falso pô papista
Pô começa ta incosta
Dexa fazi kem ki realmente ta trabadja
Pa desmascara kess ki sta pra li sô ta trapadja.

Com Chong Kwong, outra das rappers portuguesas, aparece-nos também uma crítica explícita aos temas misóginos do rap — Em *Não te convidei*^[16] toda a letra é um hino em contra-corrente dos esterótipos do hip-hop:

Sou CV [Cabo Verde], Moz [Moçambique] e Cambodja
Sou Chanel nem tou na loja
Saí da Cova a pé, anda Moura
Só querem saber, onde é que a queen mora
Corri com a Patrícia, antes da Mamona
O suor que tu vês aqui, não é de agora

Self made woman, selfie need no man
No Cardi Offset, Barbie with no Ken

Os caminhos de que fala Vado Más Ki Às são também os de Chong Kwong dizendo respeito a tomar entre mãos o seu destino, destino este que não se confina a um bairro desfavorecido —sai da Cova da Moura a pé e não é por acaso que o videoclip é filmado nos jardins de Belém numa afirmação de poder — e saindo por si própria, sem a dependência de um homem, “Barbie sem Ken”, numa afirmação radical.

Se há quem saia do bairro a pé, como a Chong Kwong, há quem “venha do bairro 6 de Maio^[17] e continue a fazer história”, isto é, os que recolocados sabem que transportarão sempre

[15] Vide, <https://youtu.be/-UxB6dfLsjY> “Eu sou muito mais que o valor que me dão/Vou tentar ser menos amiga/ Para começarem a respeitar-me/ Todos vêm de baixo/Isto é um facto/Mas não é razão que vários vêm/E tratar-nos como trapos./ Respeito é bonito/Quem não gosta/ Esses falsos papistas/É para começar a encostá-los./ ‘Deixem fazer, aqueles que realmente trabalham’./Têm que ser desmascarados aqueles que só atrapalham. (Agradeço a tradução amável de Manuel Estevão).

[16] Vide, <https://youtu.be/-Y1txjCULFw>

[17] Bairro da Amadora que foi desmantelado e cuja população foi recolocada em bairros sociais com todas as problemáticas de fragmentação dos seus laços comunitários que se lhes estão associadas.

dentro deles os pais, o bairro, a comunidade que, entretanto, se fragmentou. Como também neste retrato do bairro de Vialonga, de Giovanni & Zara G, com a canção *50/50*^[18] que atingiu nove milhões de visualizações no YouTube:

*Já não saio do Block
o Block já não sai de mim
Não sei para onde eu vou
mas nunca esqueço de onde eu vim
Devil tá comigo seja para onde eu caminho
50/50 nunca me deixa sozinho*

Saindo da plataforma do YouTube (onde também soma milhares de visualizações), inscrevendo-se já no mainstream das editoras, uma rapper começa a fazer história: de Vialonga ao Luxemburgo, Nenny é um fenómeno musical lusófono estando já num outro nível de expressão musical agregando o hip-hop a outros géneros, num âmbito multicultural. Com *Bússola*^[19], Nenny dá-nos uma indicação clara: (...) *de tantos caminhos que eu vi à minha frente, eu disse fuck a tua bússola, eu vou-me perder e depois vou-me encontrar.*

4.

Mais do que uma experiência coerente e inteligível da cidade, é uma vivência com conteúdos caóticos e violentos que constitui o conteúdo e a forma da música de protesto nestes rappers cujas letras têm um cunho claramente político. A cidade é lida a partir dos eixos viários que a delimitam, dos espaços em que habitam as gentes e as suas vidas, a partir da fisionomia da rua — “como espaço habitado pelo colectivo, porque os verdadeiros colectivos habitam a rua” (Walter Benjamin (2019), [A^o9], p.36.) — e que se dá a ver nos videoclips. A cidade, a *polis*, é por isso, o sangue que corre nestas letras, força que ecoa na produção musical, traduzindo um anseio por uma resposta clara aos problemas que lhes estão associados, como a dinâmica da cidade-centro e metrópole, o isolamento dos bairros sociais, a segregação e a vida comunitária, a violência, a exploração e a miséria. E desta forma,

Ao narrarem as suas experiências em territórios marginalizados e desafiarem a posição de subalternidade ocupada pelos afro-descendentes da sociedade portuguesa, os rappers forjavam uma identidade colectiva que servia de abrigo num meio marcado por situações adversas.
(Octávio Raposo, (2022), p. 237).

[18] Vide, <https://youtu.be/a-Qn6sMTTws> (com 9 740 334 visualizações).

[19] Vide, <https://youtu.be/H5bMP3FPZ-0>. Fenómeno da música portuguesa atingiu já uma dimensão internacional (com a sua participação no Festival AfroPunk) desde que lançou o seu primeiro single, “Sushi”, em 2019. Em 2020, ano da pandemia, Nenny lançou o seu EP ‘Aura’ e com milhões de visualizações no Youtube foi nomeada para Play - Prémios da Música Portuguesa (categorias de Artista Revelação e Canção do Ano).

Referências Bibliográficas:

BAUDELAIRE, Charles (2019), *As Flores do Mal*. Júlio Castañon Guimarães (trad.), ed. bilingue. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras.

BENJAMIN, Walter (2004), *Imagens do Pensamento*, João Barrento (ed. e trad.), Porto: Assírio e Alvim.

BENJAMIN, Walter (2017), *A Modernidade*, João Barrento (ed. e trad.), Porto: Assírio e Alvim.

BENJAMIN, Walter (2019), *As Passagens de Paris*, João Barrento, (ed. e trad.), Porto: Assírio e Alvim.

GILLOCH, Graeme (1997), *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge: Polity Press.

GUTERRES, António Brito (2017), *Lisboa: Qualquer Espaço é Tudo* · in revistapunkto.com/2017/09/lisboa-qualquer-espaco-e-tudo-antonio.html. <https://www.revistapunkto.com/search?q=lisboa&x=0&y=0>

KATZ, Mark (2012), *Groove Music. The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*, Oxford: Oxford University Press.

NORONHA, Francisco (2020), “A (r)evolução do hip-hop está a passar na televisão”, in *Público-Ipsilon*, pp 1-11.

RAPOSO, Octávio (2022), “Rap Crioulo: a trilha sonora da periferia” in *ELECTRA*, 16, (Primavera), fundação edp, pp 236-239.

Expressão musical que traduz um modo de pensar o mundo, canto como uma forma de resistência, numa crítica imanente, canto urbano que exprime a vontade — e que lhes permite — ser *presença* na urbe de Lisboa.

4. JOÃO OLIVEIRA DUARTE (ED.)

LITERATURA

- 4.1. O último fôlego da literatura (Memória descritiva)
João O. Duarte
- 4.2. A Lisboa nos Antípodas de Machado de Assis
Amândio Reis
- 4.3. A cidade tal como não existe
Entrevista a Rui Manuel Amaral
- 4.4. O café, estação meteorológica para o fim do mundo
Diogo Vaz Pinto
- 4.5. Direito de cidade
Alexandre Andrade
- 4.6. A destruição das margens – Rui Nunes
Apresentado por J. O. Duarte, com textos de Rui Nunes

VÍDEOS DO SEMINÁRIO DEDICADO À
LITERATURA, 24 DE MAIO DE 2021:



[QR N_01] (Manhã - 1ª parte) Apresentações
de Amândio Reis e Tatiana Salem
Levy



[QR N_02] (Manhã - 2ª parte) Apresentação de
Rui Manuel Amaral



[QR N_03] (Tarde - 1ª parte) Mesa-redonda
com Diogo Vaz Pinto, Rui Nunes,
Elisabete Marques e João Oliveira
Duarte



[QR N_04] (Tarde - 2ª parte) Apresentação de
Alexandre Andrade e discussão

4.1. O ÚLTIMO FÔLEGO DA LITERATURA (MEMÓRIA DESCRITIVA)

JOÃO OLIVEIRA DUARTE

Os textos agora reunidos dão eco de um dia inteiro de seminário dedicado às relações entre a literatura e a experiência da cidade, são alguns dos contributos de comunicações, conversas e uma mesa-redonda.

Nas suas diversas modalidades, de forma mais concreta, apelando à experiência ou à experimentação que toma por base um território determinado (a cidade do Porto nos *Cadernos de Bernfried Järvi*, de Rui Manuel Amaral, por exemplo), ou de forma mais abstracta, discutindo as diversas modalidades através das quais a literatura se inscreve na cidade ou, pelo contrário, esta última se inscreve no espaço literário (no texto de Diogo Vaz Pinto, na escrita de Rui Nunes), as relações entre a literatura e a cidade dão-se através de uma dupla captura que cria um campo de experimentação no qual os termos se tornam, ao mesmo tempo, indiscerníveis e infinitamente separáveis.

Em *Morada*. (*Maurice Blanchot*), Jacques Derrida endereça a literatura a uma experiência, a uma deriva, para usarmos um termo mais rigoroso – deixando ouvir o perigo que se esconde em qualquer experiência – que seria, em última análise, aquela de uma latinidade, fazendo apelo, portanto, a uma história que é também a de uma certa e determinada relação à linguagem e à obra (não se confundindo com ambos):

Literatura é uma palavra latina. Esta pertença nunca foi simples, ela viaja, emigra, trabalha e é traduzida. A filiação latina exporta-se e abastarda-se para além dos confins e das afinidades mas sempre na vizinhança das fronteiras. E não viaja em quaisquer condições. Não utiliza qualquer veículo ou figura de transporte. Qualquer que seja aqui a diversidade dos nossos idiomas maternos, quando dizemos literatura, e supondo que nos entendemos, falamos e entendemo-nos a partir de uma origem latina, na hospitalidade constrangedora ou no acolhimento violento de uma latinidade. Em todas as línguas europeias, e mesmo nas línguas em que o latim não é dominante, como o inglês ou o alemão, literatura continua a ser uma palavra latina.
(Derrida, 2004, 14)

A literatura situa-se nos confins da latinidade – porque a “pertença nunca foi simples”, porque a palavra “viaja, emigra, trabalha e é traduzida”, porque nunca pode deixar de ser traduzida, isto é, também, objecto de uma deriva que tanto diz respeito ao próprio espaço da cidade quanto à língua, a *uma* língua em particular.

Nas suas diversas declinações – nas suas *derivas* –, que Derrida começa por colocar do lado do inumerável, a latinidade para que faz apelo a própria palavra *literatura* diz respeito, antes de mais, à própria cidade. Mesmo quando a pretende negar, quando se parece jogar no exterior da cidade (quando descobre o campo, por exemplo, que hoje talvez só exista como memória longínqua

e, tantas vezes, falseada), a literatura é um fenómeno urbano, diz respeito à cidade em todas as suas dimensões – sociais, políticas, geográficas, a uma dissensão que, provavelmente, se deixará sempre ouvir na palavra *cidade*.

De forma diferente da *escrita*, que parece rejeitar condicionantes históricas ou, pelo menos, surgir como aquilo que há de intempestivo dentro da história, a literatura tem a idade das nossas cidades e, como horizonte, a nossa geografia – o que implica, igualmente, que seguirá o declínio ou as mutações que as cidades contemporâneas vivem actualmente, que espelhará ou ecoará, necessariamente, as modificações, lentas ou súbitas, que vão modificando o horizonte. Terá, da mesma forma que as nossas cidades, as suas instituições políticas, as suas regras que têm de ser necessariamente transgredidas – cujo movimento talvez seja a sua transgressão –, as suas dinâmicas que poderiam dar lugar a uma análise sociológica, a sua história que se cruza, tantas vezes, com a das cidades (como se verá com o texto de Alexandre Andrade).

No entanto, as relações entre a literatura e a cidade não se dão apenas no âmbito da representação, como se coubesse à literatura estabelecer um vínculo relativamente à cidade que seria subordinado. É certo que, no campo da literatura, encontramos o tema da cidade em diversos momentos e latitudes. Mas o vínculo pode também ser encontrado a um outro nível. Em 1964, numa conferência pronunciada nas Facultés Universitaires Saint-Louis, em Bruxelas, intitulada *Linguagem e Literatura*, Michel Foucault começa exactamente por sublinhar que a literatura nasce a partir de uma relação à linguagem que seria relativamente nova, “a relação da obra de Eurípedes com a nossa linguagem é efectivamente literatura, sua relação com a linguagem grega certamente não o era” (Foucault, 2000, p. 139). E acrescenta logo de seguida que a relação à linguagem que se deixa ouvir na literatura diz respeito, antes de mais, a um murmúrio:

A literatura, pelo contrário, começou quando essa linguagem que durante milénios foi sempre ouvida, percebida, suposta, se calou para o mundo ocidental ou parte dele. A partir do século XIX, deixa de se prestar atenção à palavra primeira e, no seu lugar, ouve-se o infinito do murmúrio, o amontoamento das palavras já ditas.
(Foucault, 2000, pp. 152-153)

Se este “infinito do murmúrio” permite a Foucault estabelecer um vínculo entre a literatura e o simulacro (nenhuma palavra, nenhuma frase, será necessariamente *literária*: “não há ser da literatura, há simplesmente um simulacro que é todo o ser da literatura”), podemos lê-lo, no entanto, de uma outra forma: o “infinito do murmúrio” é a condição *urbana* da própria literatura, a sua latinidade que só existe viajando, traduzindo-se, nos confins

das nossas cidades, desmultiplicando-as, inscrevendo derivas, declinações, linhas de fuga.

É dentro deste contexto de um “infinito do murmúrio” que Amândio Reis compreenderá, a partir da obra de Machado de Assis, em particular da relação que este último estabelece com a cidade de Lisboa, a tarefa que cabe, à literatura, de *desmontar a cidade*, isto é, de cruzar fronteiras, de se instalar nos confins, nos limites – cruzando territórios fechados sobre si próprios, sejam eles classes sociais ou mesmo locais determinados. Neste sentido, a cidade de Lisboa surge, em Machado de Assis, como um *lugar outro*, com uma forte componente erótica (o erotismo parece funcionar sempre *no limite do corpo*, num espaço intensivo onde se dá uma in-diferenciação, um cruzar incessante de fronteiras que baralha qualquer distinção, qualquer determinação), um local *imaginário*, espelhar, sítio ao mesmo tempo real e inexistente.

Se a Lisboa de Machado de Assis é, na realidade, um lugar que o próprio Machado de Assis nunca chegou a conhecer, tanto num sentido literal do termo, na medida em que o escritor brasileiro nunca esteve em Lisboa (Alexandre Andrade dirá algo semelhante, ao falar da sua escrita sobre uma cidade que nunca conheceu, mas respeitando com o máximo de rigor a topografia do local), como num outro sentido, em que a cidade surge como uma *forma outra* de mostrar algo sobre o Rio de Janeiro que conhecia bem, o Porto de Rui Manuel Amaral encontrará a mesma dobra imaginária através da qual a literatura se inscreve na cidade, fazendo chegar-lhe algo que esta última não contém.

É o Porto – e já não é, ou nunca chegou a ser, o Porto. Este movimento de estranheza, que é uma outra maneira de retirar ao leitor a rápida e fácil adesão que uma topografia demasiado conhecida implicaria, é aquilo que permite inscrever, na topografia da cidade – e da cidade do Porto, neste caso em particular –, aquilo que lá não se encontra, ou encontra-se apenas em potência. No entanto, potência talvez seja um termo incorrecto para descrever este movimento de que fala Rui Manuel Amaral, porque não se trata, em última análise, daquilo que um qualquer espaço urbano *pode ser*, mas de uma virtualização do mesmo, de criação de linhas de fuga – seja através da erotização, como sublinha Amândio Reis, seja através de um jogo literário que baralha os dados, como defende Rui Manuel Amaral –, linhas de fuga que inscrevem, nos territórios conhecidos, nos lugares previamente identificados, movimentos de desidentificação, de resistência, de atrito. Mas também – mas não será o mesmo? – de sonho, de imaginação. São derivas, uma vez mais, que se jogam nos lugares urbanos, que criam nestes, movimentos tantas vezes imperceptíveis que esbatem as diferenças conceptuais, que criam espaços de experimentação.

Mas é igualmente possível compreender a inscrição da literatura no espaço urbano a partir de uma tensão instaurada pelo desaparecimento – do café, para sermos mais concretos, no que

este contém de símbolo de uma palavra *partilhada* que, com as últimas metamorfoses das cidades contemporâneas, tem vindo progressivamente a desaparecer. Não se trata, tanto no texto de Diogo Vaz Pinto como na entrevista de Rui Manuel Amaral, de uma nostalgia – no que esta última tem de mistificador, fazendo apelo, tantas vezes, a um passado inexistente –, mas da criação de uma clivagem através da qual, no e a partir do fenómeno literário, se tenta pensar certas modificações contemporâneas, se tenta dar conta e eco de um movimento anterior e superior. É nesta medida que o café, no texto de Diogo Vaz Pinto, surgirá como um espaço onde se consegue medir o grau de degradação que a palavra partilhada, e a própria partilha da palavra, no que esta implica de diferença e de dissensão, tem vindo a adquirir nas sociedades contemporâneas e, conseqüentemente, dentro do próprio campo literário – trocado, neste último, por um confessionalismo de base atomística ou por uma economia espectacular onde o Mesmo sucede ao Mesmo, num funcionamento vazio que cria apenas tagarelice. É o café, desta forma, como espaço anacrónico de uma deriva particular, singular e dando lugar a idiomatismos, que encontramos em Rui Manuel Amaral e no texto de Diogo Vaz Pinto.

Se as relações entre literatura e cidade são de dupla captura, de metamorfose, de criação de espaços de experimentação onde, como refere Alexandre Andrade, se verifica uma dupla evolução (tanto do espaço, das ruas, dos parques, como das próprias personagens), as modificações actuais levam a que Rui Nunes encontre uma *destruição das margens*, trocadas pelo fenómeno suburbano, que já não é o local onde essas mesmas margens (e tantas vezes a marginalidade) se criavam e recriavam constantemente, mas um espaço sem definição, sem fronteiras, ilimitado e que tente engolir todos os outros (o século será suburbano, para fazermos uma variação de uma conhecida frase).

É a partir deste espaço suburbano, sem delimitação e sem fronteiras – e que, ao tornar-se ilocalizável, criou o medo enquanto afecto contemporâneo –, que Rui Nunes vai sublinhar um equívoco que ainda subsiste no campo literário e que se prende com o lugar da margem e da marginalidade. Se estas mantêm ainda uma certa aura, se reclamam para si o lugar a partir do qual falam, é apenas porque esquecem a condição suburbana que, actualmente, constitui o nosso horizonte inultrapassável, é apenas porque a margem se transformou num lugar confortável, como afirmou Rui Nunes durante a mesa-redonda, encontrando-se perfeitamente delimitado *quem fala e de onde* falam (esquecendo a lição de Beckett: “quem importa quem fala?”).

Da mesma forma que o canto dos pássaros, para usarmos um exemplo de Elisabete Marques, se transformou lentamente, ao tentar tornar-se igual ao som das buzinas dos automóveis, a escrita e a literatura devem habitar esses espaços liminares, dificilmente identificáveis, onde já não se sabe quem fala, quem canta.

Referências Bibliográficas:

Amaral, Rui Manuel (2019). *Os Cadernos de Bernfried Järvi*. Lisboa: Snob.

Derrida, Jacques (2004). *Morada. (Maurice Blanchot)*, Silvina Rodrigues Lopes (trad.), Lisboa: Vendaval.

Foucault, Michel (2000). “Linguagem e Literatura” in Machado, Roberto, *Foucault, a Filosofia e a Literatura*, Jean-Robert Weisshaupt e Roberto Machado (trad.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

4.2. A LISBOA NOS ANTÍPODAS DE MACHADO DE ASSIS

[01] Investigador Contratado, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, CECComp-Centro de Estudos Comparatistas. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00509/2020.

AMÂNDIO REIS^[01]

Na ficção de Machado de Assis, as referências a Lisboa são escassas. A despeito disso, elas são também carregadas de uma subtil mas inequívoca relevância, a qual lhes é transmitida, também, por via irónica. Irónica é ainda a razão de se dizer aqui que essa difusa Lisboa se localiza “nos antípodas”, isto é, que ela representa um “outro lado do mundo” relativamente ao Rio de Janeiro e à vida das personagens de Machado.

Sondando os romances do autor, vemos que em apenas duas instâncias as suas pessoas de papel estão em Lisboa: por ocasião dos estudos superiores de Brás Cubas, que passa por Lisboa duas vezes, para ir cursar Direito a Coimbra e para regressar ao Brasil, e nas idas e vindas — a princípio, em separado — de Tristão e Fidélia, casal no centro do último romance, *Memorial de Aires*.

Estes primeiro e último excursos lisboenses podem ser menos um acidente cronológico e mais uma simetria na macroestrutura dos romances de Machado, ligando esses dois cabos da obra. Nas *Memórias Póstumas*, Lisboa aparece — no sentido fantasmagórico e visionário do termo —, em primeiro lugar, numa memória de infância de Brás Cubas, relacionada com a personagem do Dr. Vilaça:

[Vilaça] Pedia um mote, davam-lho, ele glosava-o prontamente, e logo pedia outro e mais outro; a tal ponto que uma das senhoras presentes não pôde calar a sua grande admiração.

— A senhora diz isso, retorquia modestamente o Vilaça, porque nunca ouviu o Bocage, como eu ouvi, no fim do século, em Lisboa. Aquilo sim! que facilidade! e que versos! Tivemos lutas de uma e duas horas, no botequim do Nicola, a glosarmos, no meio de palmas e bravos. Imenso talento o do Bocage! Era o que me dizia, há dias, a senhora Duquesa de Cadaval...

(Assis, 2005, pp. 49-50)

Além do aproveitamento realista do cliché histórico na referência a Bocage e ao “botequim do Nicola”, a passagem em causa oferece uma ilustração do provincianismo dos convidados perante este retornado de uma Lisboa que, de tão assente em lugares-comuns, se torna um falso postal. A sugestão de um nexos entre Lisboa e o motivo do artifício parece consubstanciada, depois, na figura e na actuação do Vilaça, “um homem grave”, “casado e pai”, que, na sequência do jantar, é apanhado em flagrante, e denunciado pelo jovem Brás Cubas, na troca de um beijo adúltero com D. Eusébia, ela mesma solteira e “robusta donzelona” (Assis, 2005, p. 51).

Poucos anos e não muitas páginas depois, é já Brás Cubas que, crescido, na iminência de embarcar para Lisboa rumo a Coimbra, se vê dividido entre a obrigação do bacharelato e a paixão de Marcela, “uma dama espanhola”. Primeiro, Brás Cubas tem a intenção de persuadir Marcela a acompanhá-lo até Portugal;

depois, falhando nisso — apesar de ter comprado a “melhor jóia da cidade” (Assis, 2005, p.65) —, o seu plano é pôr fim à vida durante a viagem. Também o suicídio não se concretiza, o amor ardente de juventude é desiludido, e dessa passagem por Lisboa e Coimbra temos pouco mais do que breves descrições da partida e do regresso.

Mas o que temos é significativo e marca uma mudança, ou um trânsito entre dois lados, na figura de Brás Cubas. Ainda antes da partida, a ida para Lisboa aparece ao jovem, numa visão reveladora e obsessivamente psicosssexual, como a imagem da opressão dos patriarcas que visam afastá-lo da alcova de Marcela. Supondo-se o “pobre namorado das *Mil e uma noites*”, Brás Cubas relata:

[P]areceu-me que o corredor de Marcela era a alameda, e que a rua era a de Bagdá. Com efeito, olhando para a porta, vi na calçada três dos correeiros, um de batina, outro de libré, outro à paisana, os quais todos três entraram no corredor, tomaram-me pelos braços, meteram-me numa sege, meu pai à direita, meu tio cônego à esquerda, o da libré na boléia, e lá me levaram à casa do intendente de polícia, donde fui transportado a uma galera que devia seguir para Lisboa. Imaginem se resisti; mas toda a resistência era inútil.

Três dias depois segui barra fora, abatido e mudo.

(Assis, 2005, pp. 67-68)

Não tarda que estas três autoridades — a religiosa (na batina), a dos estratos e dos papéis de classe (na libré) e a paterna (à paisana) — sejam desmontadas pela ambição crescente de Brás Cubas e pela sua experiência iniciática da universidade portuguesa, da qual resulta um diploma identificado como “uma carta de alforria”. Assim, já no regresso ao Rio de Janeiro, Lisboa participa num universo oposto ao que representara antes da ida, como marco de uma liberdade sem limites e preenchida de pensamentos e actos inconfessáveis, marcados pelo excesso, conforme sugere a paráfrase à cabeça do capítulo XXII (“Volta ao Rio”), pela qual se diz o que se diz que não se vai dizer:

Já agora não digo o que pensei dali até Lisboa, nem o que fiz em Lisboa, na península e em outros lugares da Europa, da velha Europa, que nesse tempo parecia remoçar. Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efêmera no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida.

(Assis, 2005, p. 79)

Se a Lisboa da ida, sinónimo do cativo e das normas, é imaginada ainda antes da ida, a Lisboa do regresso, sinónimo da liberdade e, até, da libertinagem, é pintada muito depois do regresso, em plena atmosfera fluminense. As duas Lisboas são ainda projectadas a partir do presente da escrita de Brás Cubas, isto é, na distância das suas *memórias póstumas* e na elipse de tudo o que, nelas, ele pode não escrever: “Não, não alonguemos o capítulo” (Assis, 2005, p. 80). A ideia de uma Lisboa elíptica (como neste final do capítulo), para além de paralítica (como na abertura), traz-nos enfim ao *Memorial de Aires*, no qual, vinte e sete anos depois das *Memórias Póstumas*, se recupera este motivo da viagem sem relato entre o Rio de Janeiro e Lisboa.

No último romance de Machado, publicado em 1908, o autor ficcional do livro inicia a sua narrativa a 9 de Janeiro de 1888, um ano depois de regressar ao Rio de Janeiro da Europa, por onde andara mais de trinta anos como diplomata. Em Viena, deixara enterrada a sua falecida mulher, sem transladação para o Brasil, já que, na sua opinião, “os mortos ficam bem onde caem” (Assis, 2003, p. 13). O parecer do conselheiro não é partilhado pela sua irmã, a “mana Rita”, também ela viúva, que apela à mudança transatlântica dos restos mortais da cunhada para o jazigo de família, oferecendo ainda, para o caso, “o exemplo da viúva Noronha que fez transportar o marido de Lisboa, onde faleceu, para o Rio de Janeiro, onde ela conta acabar” (ibid.).

Atente-se nesta viúva Noronha, retornada de Lisboa, e na outra personagem que a acompanha nesta mesma condição, o jovem Tristão Guimarães, de nome duplamente e europeicamente mítico, com umas conotações evidentes e outras discretas.

Resumindo: apesar da inimizade *shakespeariana* entre as famílias de ambos, que valeria a Fidélia o corte das relações com seu pai rancoroso, a moça adoeceu de amores pelo médico Noronha. Os dois desafiaram as disposições das famílias e foram felizes, mas o casamento “romanesco” durou pouco, com a morte súbita do marido durante uma estadia em Lisboa. Assim, Fidélia vê-se de regresso ao Rio de Janeiro para enterrar o morto e viver, ela, a profissão de viúva. Algum tempo depois, de surpresa, como numa “ressurreição” (Assis, 2003, p. 47), regressa também ao Rio de Janeiro o jovem Tristão, depois de se ter mudado para Portugal, com os pais, havia anos, e depois de se ter naturalizado português e de se ter diplomado na Escola Médica de Lisboa.

Toda a gente se reúne sob o tecto dos Aguiares, casal maduro e sem filhos. A Fidélia, estes estendem uma estima que chega aos sentimentos paternos, e a Tristão tratam de facto como um filho regressado ao lar depois de longa ausência, já que são padrinhos dele. Com o transcorrer dos meses, a “filha postiça” e o “filho postiço” dos Aguiares apaixonam-se, comprometem-se, resolvem os respectivos negócios no Rio e partem já casados para Lisboa, onde Tristão é eleito deputado à chegada.

O que poderá então ligar a Lisboa das *Memórias Póstumas*

de *Brás Cubas* e a Lisboa do *Memorial de Aires*? Um ponto de contacto e um ponto de contraste.

O ponto de contacto é a temática amorosa, propriamente erótica, que, nos dois casos, associa a cidade de Lisboa a excessos românticos. Se Vilaça é a primeira figura exuberante desta associação, Brás Cubas aprende com ele e com os seus beijos escondidos a D. Eusébia, e cedo lhe segue as pisadas, tanto no *affair* com a espanhola Marcela, quanto nos não-ditos da sua participação nas “alvoradas do romantismo” (Assis, 2005, p. 79) por ocasião das suas passagens por Lisboa.

Talvez uma leitura relacional dos dois textos enfatize a dimensão ilícita, sórdida, desta temática lisbonense em ambos. O carácter leviano, ainda que inofensivo, do Dr. Vilaça e, por aproximação, do próprio Brás Cubas, ganha traços figurativamente aleijados e moralmente espinhosos, quando, alguns anos depois, Brás Cubas percebe, pelos subentendidos e pela sua própria memória, que Eugênia, sua fugaz e coxa namorada, que acabará a pedir esmola, é a filha bastarda de Vilaça e D. Eusébia, a quem ele chama, obcecado com a cena de infância, “flor da moita” (Assis, 2005, p. 97).

O universo libidinoso e tartúfico das *Memórias Póstumas* parece não ter quase nada em comum com a límpida e feliz história de amor do *Memorial de Aires*, mas uma leitura cínica deste último romance não é impossível. Na verdade, ela é sugerida em várias instâncias do texto, quer pelo que nele é dito, quer pelo que não é dito.

É estranho que Tristão surja no Rio de Janeiro e na casa dos padrinhos, frequentada por Fidélia, após anos de ausência e absoluto silêncio, justamente depois de a viúva regressar também, tendo ela passado, antes disso, por Lisboa, onde ele estava, e, muito provavelmente, pelos mesmos círculos médicos em que ele também se moveria, visitados pelo defunto marido. Parece igualmente significativa a forma como ambos encobrem ou adornam os planos de deixar os Aguiares, seus “pais postiços”, e regressar em definitivo a Portugal, onde Tristão vai seguir a carreira política. Fazem-no para não magoar e entristecer antecipadamente os velhos, decerto, mas talvez não apenas por isso. Será que, ao levar o corpo de Noronha de regresso ao Rio de Janeiro, a *fiel Fidélia* estava a fazer o contrário do que supomos: não a mantê-lo junto a si, mas a desembaraçar-se dele, sabendo que nalguma hora marcada voltaria para Portugal, liberta do peso do cadáver e do primeiro casamento? Em todo o caso, uma leitura lado a lado destas duas obras acaba por enaltecer a correlação, observável nas duas, entre o espaço imaginado de Lisboa e o tópico erótico, ambos tingidos por uma coloração de sordidez.

O ponto de contraste entre as *Memórias Póstumas* e o *Memorial de Aires* estabelece-se na forma como este último desenvolve, realmente, o tópico lisboeta afluído no primeiro, quase ao ponto de concretizar um tema intercontinental, muito

Referências Bibliográficas:

Assis, Machado (2005), *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Lisboa: Cotovia.

Assis, Machado (2003), *Memorial de Aires*, Lisboa: Cotovia.

subaproveitado nas literaturas em português. Pondo de parte as muitas referências à Europa e a Portugal, o nome de Lisboa aparece logo na epígrafe do romance e depois trinta vezes ao longo do *Memorial* (um absoluto recorde na obra de Machado).

Cartas e telegramas são trocados constantemente entre os dois lados do Atlântico. O “herói”, nascido brasileiro, é naturalizado português, e visita com olhos ao mesmo tempo nativos e turistas a sua terra natal, vista à luz da memória e do distanciamento. Ele expressa-se ainda, segundo Aires, numa “pronúncia mesclada do Rio e de Lisboa que lhe não fica mal, ao contrário” (Assis, 2003, p. 163).

Será que Machado se conciliou com Portugal, de alguma maneira, no seu último romance, permitindo-se contemplar essa “mescla”, *que fica bem*, entre os dois países, e que na sua própria vida se concretizou no casamento com Carolina Augusta Xavier de Novais, nascida no Porto? Será que ter recebido a honra de ser nomeado, por unanimidade — em Julho de 1904, meses antes de Carolina falecer —, membro da então designada Academia Real das Ciências de Lisboa levou Machado a sentir-se integrado nas instituições portuguesas, como Tristão viria a ser, e o inspirou nessa imaginação de modos mistos de ser brasileiro e português?

Seja qual for a resposta, o *Memorial de Aires* leva-nos apenas quase a um tema intercontinental. Essa Lisboa entrevista, enevoadada, e talvez obscena, de onde Fidélia e Tristão regressam e para onde voltam sem retorno, e sem relato, não é descrita. Na obra de um autor que viu sempre com maus olhos a dimensão maniqueísta da querela entre românticos e naturalistas, e entre noções de fictício e factual — mantendo-se, ele, num ponto intermédio ou até dúbio —, Lisboa não chega a ser outro lugar em relação ao Rio de Janeiro. Lisboa é outro lugar *do* Rio de Janeiro: uma dobra ou um fundo falso por que se intrometem o ilícito, o perigoso, o potencial, ou apenas o secreto.

No fundo, utilizando o signo da cidade portuguesa, Machado lembra-nos de que a literatura é um lugar onde se pode recordar o que não se viu, perceber o que não se conhece e falar do que não se sabe. Machado de Assis nunca esteve em Lisboa.

4.3. A CIDADE TAL COMO NÃO EXISTE

ENTREVISTA A RUI MANUEL AMARAL

JOÃO OLIVEIRA DUARTE O teu livro *Cadernos de Bernfried Järvi* tem um elemento anacrónico, o elogio a algo que tem vindo a desaparecer, o café. Não o café como centro da vida intelectual, como em Steiner, mas um outro tipo. Como é que encaras a relação do café com a cidade?

RUI MANUEL AMARAL Sou dos últimos portuenses que ainda frequentou cafés. O Ceuta, tal como aparece no livro, já não existe, o Aviz também não, pelo menos enquanto lugares onde as pessoas se reuniam para ler, conversar e beber. Apanhei a parte final desse tempo, onde ainda era possível passar tardes e noites inteiras num café, e o livro tenta evocar essa época que já não existe. No caso do Porto, os cafés desaparecem em pouco mais de 10 anos. Há 10 anos ainda era possível encontrar cafés onde não havia televisão (agora, todos têm uma televisão, às vezes mais do que uma, que está sempre aos gritos, com futebol, novelas, música...). Actualmente já não é possível ler ou escrever em cafés. É quase absurdo alguém sentar-se num café com essa intenção. O mais provável é o empregado perguntar o que a pessoa está ali a fazer. Resta talvez uma ou outra esplanada.

JOD Mas há vários tipos de café. Há aquele que transportava uma certa ideia de cultura europeia, por exemplo, mas aquele de que falas no livro parece ser algo de diferente. Para o escritor, como afirmas no posfácio a uma obra de Arlt, tudo começa e acaba na rua e, no teu livro, tudo parece começar e acabar no café.

RMA Gosto muito do Roberto Arlt. A verdade é que ele teria muito pouco tempo para andar na rua, embora estivesse interessado em convencer-nos de que não era um rato de biblioteca. Tem mesmo textos onde faz troça dos ratos de biblioteca e dos académicos. No entanto, para escrever como escrevia, Arlt teve de ler muito – era, aliás, um leitor ávido – e parece-me mais um grande leitor do que um tipo de rua, alguém que andasse a flanar e a observar as pessoas.

JOD É então um pouco paradoxal afirmar que, para a literatura, tudo começa e acaba na rua ou, no teu caso, no café?

RMA Mais ou menos. Há um outro autor de que também gosto muito, Robert Walser, que cultivava o passeio e a caminhada. A escrita é também isso, uma outra forma de caminhar, de caminhar parado.

JOD Mas através do café não é o próprio Porto que surge no teu livro?

RMA No caso dos *Cadernos*, a acção não se passa exactamente no Porto. Tentei desviá-la para um outro sítio, uma outra cidade, embora as referências sejam reais de forma a instaurar esse mesmo desvio. Os cafés existem, são cafés do Porto, mas estão situados numa cidade completamente diferente.

JOD No livro relatas um sonho no qual alguém sobe umas escadas muito altas para, no fim, chegar a um sítio exactamente igual ao qual saiu. Consideras que a cidade tem essa condição de “sem saída”, de um local ao qual não se pode fugir?

RMA O Porto é uma cidade aparentemente cosmopolita, pelo menos à escala portuguesa (chamar ao Porto cosmopolita é algo estranho...). Mas, por várias razões, é ao mesmo tempo uma cidade fechada sobre si mesma. Tem sempre um tom acinzentado, tristonho, húmido, de uma humidade permanente que se entranha. Sentimo-nos fechados aqui dentro, mas também não nos sentimos felizes fora daqui. No livro tentei traduzir essa impressão. Um conjunto de personagens que vivem num determinado sítio e que, por mais que tentem saltar os muros, as fronteiras, não conseguem ir a lado nenhum. Uma espécie de bloqueio, inclusive mental. Vivem numa cidade que, no fundo, está dentro da cabeça deles. Daí esse sonho da pessoa que sobe umas escadas intermináveis e que, quando chega ao topo, quando consegue olhar para o outro lado, o outro lado é exactamente igual ao que deixou para trás.

JOD Também se nota um desvio, uma estranheza, relativamente aos nomes.

RMA Gosto de livros que retirem, ao leitor, o chão debaixo dos pés. As personagens estão reunidas num café chamado Ceuta, que o leitor reconhece, mas todos têm nomes que não são portugueses, que não são daqui, e que pensam coisas que não têm muito a ver com o Porto. A intenção é transportar o leitor para outro sítio, para outra geografia, embora as referências urbanas mais reconhecíveis sejam as do Porto. No fundo, é só um truque literário para fazer o leitor sonhar.

JOD Essa estranheza das personagens relativamente à cidade é ainda possível, não assume uma dimensão melancólica agora que o Porto, tal como Lisboa, se transformou numa cidade turística?

RMA Acho que sim, que ainda é possível, dependendo da imaginação de cada um. Eu não diabolizo o turismo. O Porto tinha-se tornado decadente em todos os sentidos, urbanístico, humano, e o turismo, de certa maneira, salvou a cidade. Não há equilíbrio entre uma coisa e outra, entre a cidade ser fruída pelos turistas e, ao mesmo tempo, pelos habitantes.

JOD Mencionaste o Walser e gostaria que falasses mais sobre essa ideia de a escrita ser uma forma de caminhar e de uma possível ligação entre essa ideia e uma outra, não muito distante, que olha para a escrita como uma forma de resistência – escrever sob qualquer condição.

RMA A primeira vez que li Walser foi numa tradução da editora Granito, uma editora do Porto, num livro chamado *O Passeio e Outras Histórias*, um conjunto de 4 ou 5 textos, um deles inti-

tulado «O Passeio». Não conheço nenhum texto de Walser de que não goste. Num livro relativamente recente, *Caminhadas com Robert Walser*, Carl Seelig, também ele um escritor, relata os seus passeios e conversas com Walser. Sempre que Seelig puxa para a conversa o tema da literatura, Walser diz que é um assunto que não lhe interessa. Toda a literatura de Robert Walser é isso: alguém que está a fazer de conta que não é escritor, que aquilo que escreve não tem grande interesse. E é exactamente o contrário! É fascinante a maneira como capta a atenção do leitor com aquelas histórias onde quase nada acontece, mas onde, no entanto, acontece tudo. O grande segredo da literatura é esse, saber gerir a imaginação do leitor, conduzindo-a, manipulando-a, estimulando-a. A sua escrita é quase uma transcrição, através de palavras, da ideia da caminhada. Mesmo nas situações em que ninguém está a caminhar, em que as personagens estão paradas ou presas a um sítio, percebemos que estão a ir para qualquer lado. Há sempre uma deslocação, mesmo quando a imobilidade é total.

JOD E a resistência? A caminhada, o valor hipnótico da escrita de Walser, a desconfiança que tem do mundo literato, não têm que ver com uma espécie de acto primitivo, andar, e com uma resistência?

RMA Num tempo em que somos forçados a estar sistematicamente parados, sentados em frente a um ecrã, o acto de caminhar é um acto primário de resistência. Sair e caminhar é o mínimo que podemos fazer, é o grau mínimo e ao mesmo tempo máximo de resistência.

JOD É quase heróico.

RMA Estamos demasiado tempo parados. Em Robert Walser isso é particularmente evidente. Ele vivia fechado dentro de um manicómio. Caminhar e escrever eram a sua possibilidade de resistir ao confinamento.

JOD Há uma imagem insistente no teu livro, a imagem do navio. Vês aqui alguma proximidade com o que dizias relativamente ao caminhar?

RMA O Porto é uma cidade muito estranha, embora, repito, o livro não se passe no Porto. É uma cidade à beira-mar, como Lisboa, mas, apesar de termos o mar ao lado, vivemos fechados e de costas voltadas para ele, para regressarmos a uma das ideias com que começámos. Quem chegue de fora acha que temos uma relação privilegiada com o mar, que somos marinheiros por natureza. A verdade, no entanto, é que o portuense é a antítese do marinheiro, é alguém que não sai daqui, que prefere a pedra, o granito, às madeiras do navio. Apesar de estar ao lado, o mar não passa de um sonho. Não se vai a lado nenhum.

JOD A acção do livro, aliás, acontece em Aachen, que nem sequer tem mar.

RMA Mas isso tem que ver com o que já disse, com uma intuição construída a partir das minhas leituras. Um livro que me conte tudo do princípio ao fim, com todos os ingredientes, com as personagens muito bem desenhadas, com os lugares muito bem descritos, em que somos capazes de reconhecer o espaço, não é, para mim, particularmente entusiasmante, nem é isso que procuro num livro. Quero algo que me force a imaginar, a sonhar. Quando os ingredientes não estão todos, ou quando não estão totalmente encaixados de forma convencional, tenho muito mais prazer. No livro queria falar sobre o Porto, queria falar de uma experiência que já desapareceu, mas não queria que fosse exactamente o Porto porque isso retirava ao livro grande parte do seu interesse. Acho curioso desviar, deslocalizar. O leitor percebe que as referências são as do Porto, mas o romance não se passa no Porto – passa-se num Porto que está na cabeça de alguém –, e o interessante era imaginar que o leitor construía esse local num outro sítio qualquer.

4.4. O CAFÉ, ESTAÇÃO METEREOLÓGICA PARA O FIM DO MUNDO^[01]

[01] Este texto é uma versão adaptada e encurtada de um texto saído no *Jornal i*, a 14 de Dezembro de 2021, com o título *O Café como lembrança ou ficção literária*.

DIOGO VAZ PINTO

Ainda antes da peste ter vindo sobre a cidade e o mundo, há um bom tempo que não se fazia outra coisa senão fechar as portas. As pessoas trancam-se julgando castigar o mundo, que ficaria do outro lado, impressionado com tal grau de convicção, com essa soberania e suficiência. E é certo que, por um tempo, tem-se algum sossego, mas, depois, a ansiedade retoma o seu tic-tac mordendo os calcanhares do outro, e se, então, gostaríamos de trancar tudo, até as janelas, aos poucos damo-nos conta de que assim falta o próprio ar, e a enxaqueca, naquele sufoco, vai martelando mais e mais as têmporas. Escapamos do mundo para logo lhe sentirmos a falta e nos enredarmos em pobres sucedâneos, espaços menores onde se dá uma espécie de cloroformização de tudo, até das palavras e dos gestos. E o certo é que continuamos desesperadamente necessitados desses pontos onde se cruzam os rumos de tantos, lugares onde se alimenta a obsessão, espaços apátridas como a livraria e o café, um lar para além dos pontos cardeais, esse lugar que pode ser quarto ou nave, onde quem faz dos livros um hábito vive uma vida ao mesmo tempo sedentária e errante. Ali somos seres isolados que se vêem restituídos à sua vasta tribo e longa tradição. O café e a livraria faziam parte dessas referências fora do tempo e do espaço, e a sua função era não apenas reunir pessoas, amigos, conhecidos e mesmo inimigos, mas um espaço armadilhado para fazer confluir emoções em torno de algumas lendas e fascínios.

Estamos no dealbar de uma era em que esses espaços mais ou menos históricos são notícias apenas porque encerram portas. É um eco desse equívoco geral em que cada um de nós se tranca, buscando uma interioridade que, depois, resulta devastada, pois não existe um lado de cá sem a percepção que nos chega do de lá. Como nos recorda a poeta Ingeborg Bachmann, “a sensação do mundo como um todo delimitado é-nos sugerida porque nós, enquanto sujeitos metafísicos, não somos já parte do mundo, mas a sua ‘fronteira’” (Bachmann, 2020, p. 96). Estes lugares seriam como um caminho que se faz através da fronteira, nesse regime do que existe fora do mundo na condição de o delimitar, de o confrontar, pensar e falar sobre ele. Esse foi o papel dos grandes cafés que se espalharam pela Europa. Assim, do mesmo modo que Walter Benjamin disse que “enquanto houver mendigos haverá mitologia” (Benjamin, 2006, p. 444), George Steiner explicava como os cafés eram uma forma de se entender a esquadria das nossas cidades, desse Velho Continente que se distingue por ter sido sempre percorrido a pé.

A cartografia da Europa nasce das capacidades, dos horizontes perceptíveis, dos pés humanos. Os europeus, homens e mulheres, percorreram a pé os seus mapas, de lugar em lugar, de aldeia em aldeia, de cidade em cidade. Na maior parte dos casos as distâncias são uma escala humana, podem ser vencidas por um viajante a pé (...) Este facto

determina uma relação seminal entre a humanidade europeia e a sua paisagem. Metaforicamente, mas também em termos materiais, essa paisagem tem sido moldada, humanizada, por pés e por mãos.

(Steiner, 2017, p. 23)

Ao cercar a sua “ideia de Europa”, Steiner vê-se obrigado a sentar-se no café, a observar o modo como este foi “um espaço para encontros amorosos e conspirações, para o debate intelectual e a bisbilhotice, para o *flâneur* e para o poeta ou o metafísico com o seu caderninho (ibid., p. 31).

O desaparecimento dos cafés significa também uma forma de desmaterialização do mundo, a perda dessa escala humana, numa altura em que, cada vez mais, a realidade física parece acessória em face da dimensão virtual. Nesse “aquário digital” para o qual nos vimos transferidos, se somos, por um lado, cada vez mais como peixes afectados na sua memória que se torna circular e estrangida a ciclos cada vez mais curtos, estamos, por outro, sujeitos à adaptação coerciva que esse líquido amniótico consegue, definindo a nossa vida interior segundo os padrões que orientam o cardume. Analisando a ferramenta do Facebook que nos permite “criar eventos”, António Guerreiro nota que, em boa verdade, não se trata de criar nada, mas de publicitar. E, a partir desta formulação, ele consegue mostrar esse mecanismo perverso em que, na verdade, a sinalização digital de um evento acaba por funcionar como o verdadeiro evento. “Aquilo que virá a realizar-se, colocando as pessoas em presença, é apenas um acontecimento diferido daquilo que se passou antes, que foi o anúncio, o acto de tornar público” (Guerreiro, 2021, p. 134), diz o crítico, e leva a sua hipótese até ao fim concluindo que, muitas vezes, “criar o evento dispensaria até que ele se realizasse, se não houvesse necessidade de manter sólida a relação fiduciária com uma realidade que, neste processo, acaba por se tornar algo tão abstracto como o acontecimento virtual que a ‘criou’” (ibid.).

O café enquanto instituição literária dissolveu-se há muito, e o que resta são alguns estudantes que, dormindo em quartos miseráveis, buscam ainda esses espaços como um escritório onde é possível algum recolhimento sem ficar encafuado. Mas a definição destes espaços enquanto clubes do espírito apenas persiste enquanto velho mito, matéria para sonhos hoje impossíveis. Eram desde logo atracadouros nas zonas insólitas, nessas bainhas da fantasia tocadas pela sordícia, e eram lugares ferozmente heterogéneos: pense-se em cafés como o Royal, o Montecarlo ou a Ideal, nas Avenidas, no Gelo ou mesmo no Botequim... Na capital não pode também deixar de se referir o Nicola ou o Martinho da Arcada, a Brasileira, no Chiado. No Porto, os mais referidos são o Majestic, Guarany, Aviz e Piolho. Mas isto são coordenadas que se referem menos à geografia do que ao tempo, pois nesses lugares não resiste nada desse fervilhante convívio que vamos

exumando de algumas das memórias que ficaram dessa realidade que nos parece agora ficar inteiramente do outro lado da vida. Mesmo Luiz Pacheco, que tão pouca paciência tinha para essas lendas costuradas à luz da idiotia e do exagero, reconhecia que houve qualquer coisa no Café Gelo, naquela clientela que, nos anos 50 e 60, ali recolhia, deixando claro que, a haver segredo, terá sido ser esse um espaço onde não havia homogeneidade de espécie nenhuma. Diz que coexistiam ali tipos dos 8 aos 80 e, no seu costumeiro registo hábil e maldoso, nota que tanto se apanhava lá esse “caco infantil” que era José Carlos González como Raul Leal, do *Orpheu*, “caquético total”. Depois, nem a fama de que este ganhou devia nada a uma identidade ideológica, uma vez que se apanhava ali desde fascistas à Goulart Nogueira a anarcas como António José Forte, Henrique Tavares, Saldanha da Gama. Mas, no que toca aos níveis sociais, esta arca exorbitava ainda mais, e Pacheco diz que era um conhecido pouso de “prostitutas, bêbados e maricas” (cit. in George, 2011, p. 173). Também tinha a sua ala para “maluquitos”, e ele refere António Gancho que, antes de ir parar ao Telhal, encontrou ali outros que tinham uma capacidade semelhante para afinar até ao caos as suas miríficas conjecturas. É nesse aspecto que um café podia ser um laboratório, um sítio onde havia condições para a solidão ser dividida entre muitos, para se fazer dos outros o grilo da consciência e o dragão do pavor íntimo que cada um alimenta por dentro. E neste ponto é importante reconhecer, como nos diz Stefan Zweig, que “tudo o que de extraordinário e mais poderoso se produz na nossa existência só se atinge através da concentração interior, através da monotonia sublime, sagradamente aparentada com a loucura” (Zweig, 2020, p. 79). Essa monotonia que permitia criar a mola para sair a desfigurar, a partir de dentro, o quotidiano, para ferver lenta e longamente febres étlicas e outras, e se em espaços como o Gelo não havia nenhuma programação estética, o lado accidental das coisas mostrava-se mais profícuo.

Dali não saiu Revista, doutrina, escola que se aproveitasse. Então!? Havia, isso sim, um espaço de convívio em liberdade plena, feroz e mútua crítica, nenhuma contemplação pelo arrivismo, a vida prática, as etiquetas sociais que noutros meios, da mais categorizada Oh Posição oficial, se evidenciavam. (ibid.)

Cesariny diz que aqueles eram cafés onde se podia estar. E diz que era um alívio: “Metíamo-nos ali abrigados do fascismo a fumar e a conversar anos inteiros.” (Cesariny, 2020, p. 45) Mas depois começaram a dinamitar a atenção. Ele fala na tragédia que se deu nos anos 60 quando apareceu a televisão. “Com aquilo aberto, nos cafés, era impossível não olhar. E já não se podia escrever, embora se pudesse falar” (ibid.). Mas, hoje, até isso está difícil. Há muito que a arte de conversar se perdeu, o gozo de ir memo-

rando, mirabolando, de narrar cada um a sua vertigem pessoal, para tentar reatar, contra as razões imperiosas do mundo, esse sentido das coisas num fio que os outros iam ajudando a tornar tenso, pendurando-se, revezando-se.

Nos nossos dias, o que a televisão começou a internet, e as redes sociais, parecem estar em condições de finalizar. De algum modo subsumiram e diluíram o que restava ainda da convivência, integrando todos os circuitos em toda a parte. “Agora as pessoas parece que têm medo umas das outras, não se encontram”, notava Cesariny numa entrevista à Antena 1, a um ano da sua morte.

Eu acho que para haver uma geração de qualquer coisa tem de haver uma comunicação entre várias pessoas. Uma discussão, um grupo para se andarem a batalhar uns contra os outros. Mas isso é uma condição especial, de se poder falar de uma nova geração, é sempre um grupo. Agora as novas gerações não sabem de onde vêm, é cada um por si, e os outros que se lixem, não é?

(ibid., p. 95)

Este individualismo devastador que as nossas sociedades tanto acirram tem um desenho nos espaços que habitamos. Mas em vez de pura anarquia, é um excesso de ordem que entra no sangue, uma ordem desoladora e odiosa que leva a encarar o outro como um rival, um competidor.

Assim, hoje, as zonas históricas e o centro das cidades funcionam de forma cada vez mais desarticulada na relação com a área envolvente, isto à medida que a gramática urbana cede, a rua perde o sentido condutor, ou de encontro. Nela já não se dá qualquer teatro colectivo, e perde a capacidade de arguir, formular ideias, funcionar como uma razão produtora de sentido.

Estas cidades têm vindo a desagregar-se no esforço para que as coisas que têm para ver, em vez de proporcionar o tédio, possam agora divertir. E um pouco à semelhança dos eventos que se criam nas redes sociais, nestas tudo se passa, mas nada acontece. António Guerreiro vinca como “na cidade turística governa de maneira coerciva a lógica da sobreposição recíproca do consumidor e do objecto de consumo, isto é, os turistas tornam-se a própria atracção do turismo” (Guerreiro, 2021, p. 157). E o mesmo se passa, sensivelmente, no campo da literatura, em que os leitores cada vez mais se organizam como grupos saindo em excursão, e cuja identificação se prende com esse vago sentimento de se estar fora, no estrangeiro, nalgum lugar que deve distrair-nos pelas provas que se vê forçado a apresentar, documentando a sua estranheza. Já não se procura a sensação do mundo numa posição fronteira, mas há um desejo de participar na simulação, no ambiente de feira. Com os cafés tomados pelos turistas, por esses leitores de livros que se compram nas lojas dos aeroportos, correspondendo ao seu ensejo de romper com a

rotina, o mundo recebe-os na sua representação mais artificial, enquanto parque temático, centro comercial, casino, facilitando esse acesso ao mesmo, esse reencontro estéril consigo, do leitor que já não abdica dos seus privilégios de utente ou consumidor. Essa fauna que, com os seus apetites e o seu dinheiro, hoje atravessa e desfigura as cidades, firma um pacto devastador em busca de distrações e divertimentos. Se, antes, o urbanismo supunha sistemas de controlo e domínio dos fenómenos, actualmente isso deixou de existir a partir do momento em que a lógica do mercado se impôs, não dando mais margem a esse tipo de preocupações, e abrindo caminho a esse abatimento que é a cidade genérica, a tal substância urbana proliferante, sem limite, sem centro nem periferia. O modelo desta cidade, diz Koolhaas, é o aeroporto, o seu habitante é o turista, e a sua actividade principal é o shopping.

Resta assim erguer essa barricada e lançar certos motivos urbanos que são como detritos, e nenhum lugar seria melhor para se imaginar novamente um futuro à escala humana do que o café. Agora que a rua se tornou um simples resíduo, um dispositivo organizativo, um mero segmento do plano metropolitano contínuo, e com o turismo a ser encarado como a grande panaceia e a solução para economias em permanente crise como a nossa, é natural que a pressão das cifras actuais da população que continuam a disparar vá produzindo um efeito de erosão do velho mundo, dizimando a substância existente. Assim, e com a persistência da obsessão concêntrica, todos nós estamos transformados em gente das pontes e túneis, cidadãos de segunda classe na nossa própria civilização, privados dos nossos direitos por essa coincidência do nosso exílio colectivo do centro. Os nossos cafés mais majestosos são pontos de pressão dessa fórmula que faz de todo o espaço um corredor, uma zona de passagem. Assim, nesse manifesto que é “espaço-lixo” Rem Koolhaas diz-nos que a Cidade Genérica é o que resta depois de grandes sectores da vida urbana terem passado para o ciberespaço.

É um lugar de sensações ténues e distendidas, de emoções escassas e distâncias, discreto e misterioso como um grande espaço iluminado por um candeeiro de mesa-de-cabeceira. Comparada com a cidade clássica, a Cidade Genérica está sedada (...) Em vez de concentração – presença simultânea – na Cidade Genérica, cada ‘momento’ concreto afasta-se dos demais para criar um transe de experiências estéticas quase inapreciáveis.

(Koolhaas, 2010, p. 23)

Se é tão difícil hoje encontrar um grupo de jovens artistas reunidos nalgum obscuro café como aconteceu em tempos, é fácil perceber como a literatura tem dado sinais dessas tantas portas que se encerraram, confinando-se em meras alucinações do normal, narrativas que deslaxam, com as suas descrições embolorecidas,

efeito da climatização hoje comum a todos os espaços. Assim, hoje o lugar não produz grandes consequências, a geografia abate-se, o território é servido como uma breve ficção captada em holograma, e tudo reconduz a uma evocação do banal. Não seria inútil conceber uma teoria literária que fosse a par dessas questões hoje levantadas no campo do urbanismo, reconhecendo como muito daquilo que se escreve e publica reflecte essa condição genérica, essa apreensão da realidade como lugar de sensações ténues e distendidas, de emoções escassas e miragens que esvaziam todos os nossos impulsos. Em “espaço-lixo”, Koolhaas declarou o triunfo do Pladur, esse material tão adequado a uma cenografia cartografada e em periódica remodelação, e a literatura forçada ao consumo rápido segue pelo mesmo caminho, e responde cada vez mais ao consumo que se faz nas livrarias sujeitas à rotação acelerada dos produtos. Temos assim aquilo a que Koolhaas chama de “existencialismo diluído com a intensidade de uma garrafa de Perrier” (ibid., p. 32). E é curioso notar como mesmo os cafés vivem cada vez menos de servir as bebidas da paciência, a chá-vena de café e o copo de vinho ou o chá com rum. Não se trata de passar umas horas, mas de matar tempos mortos, e quem visita aquele café provavelmente visita-o pela primeira e pela última vez, sendo a Cidade Genérica fundada por pessoas em trânsito.

À medida que as portas se fecham, em vez de lugares que aproveitavam o exterior da cidade como um teatro colectivo, temos essas zonas de isolamento, em vez dos cafés, temos os hotéis. Os sinais desta implosão estão por toda a parte. E se é difícil escapar ao diagnóstico de que “a rua morreu”, as frenéticas tentativas da sua ressurreição, tornam-nos habitantes de fantasmagorias patéticas. “A pedonalização – pensada para preservar – canaliza simplesmente o fluxo dos condenados a destruir com os seus pés o objecto da sua presumida veneração”, nota Koolhaas (ibid., p. 26). E, nisto, não há propriamente uma fragmentação, porque as partes continuam ligadas ao todo, mas é pior, porque essa massa escapa ao controlo de um gesto arquitectónico, tal como os romances actuais se erguem de acordo com princípios gerais e técnicos, numa autonomia que frustra o autor, que, em vez de surpreendê-lo, subjuga-o, forçando-o à posição daquele que se limita a receber um ditado, a estar às ordens de uma função total que o ultrapassa. Assim, vai-se esvaziando, não apenas o repertório clássico das derivas literárias, o seu campo de investigação, como fica em causa a própria ideia de transgressão, pois já não existe uma lei contra a qual se possa conspirar e consumir algum tipo de gesto ofensivo. De algum modo, mesmo aqueles gestos que pretendem agredir são deglutidos nessa hiper-escala, tornam-se elementos carnavalescos, mas irrelevantes. Há um efeito de estabilidade que determina que tudo, mesmo os actos mais absurdos ou desesperados, se alinham numa tabela em que se calculam desvios comportamentais que são “sempre” de esperar.

Se estamos cada vez mais cercados de uma cultura que

Referências Bibliográficas:

Bachmann, Ingeborg, Celan, Paul (2020). *Tempo do Coração - Correspondência*, Claudia J. Fischer e Vera San Payo de Lemos (trad.), Lisboa: Antígona.

Benjamin, Walter (2006). *Passagens*, Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão (trad.), Belo Horizonte: UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Cesariny, Mário (2020). *Uma Última Pergunta - entrevistas com Mário Cesariny (1952-2006)*, Lisboa: Sistema Solar.

Guerreiro, António (2021). *Zonas de Baixa Pressão. Crónicas escolhidas de António Guerreiro*, Lisboa: Edições 70.

George, João Pedro (2011). *Putá que os Pariu! A biografia de Luiz Pacheco*, Lisboa: Tinta-da-China.

Koolhaas, Rem (2010). *Três Textos sobre a Cidade. Grandeza, ou o problema do grande. A cidade genérica. Espaço-lixo*, Luis Santiago Baptista (trad.), Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Magris, Claudio (2018). *Instantâneos*, Sara Ludovico (trad.), Lisboa: Quetzal Editores.

Steiner, George (2017). *A Ideia de Europa*, José Miguel Silva (trad.), Lisboa: Relógio d'Água.

Zweig, Stefan (2020). *O Mundo de Ontem. Recordações de um Europeu*, Gabriela Fragoso (trad.), Lisboa: Assírio & Alvim.

se define pela sua banalidade inofensiva, regressar aos cafés é regressar a esses lugares perdidos onde são possíveis ainda os encontros amorosos e as conspirações, o debate intelectual e a bisbilhotice.

Se nos vão faltando os cafés, persiste em nós esse desejo de escrevinhar, esconjurando demónios interiores, e é através das memórias de outros que o vamos fazendo, aproveitando as anotações que fizeram aqueles que nos precederam, e que puderam ingressar nos cafés como numa “academia platónica” – assim os definiu nos primórdios do século passado Hermann Bahr. Ora, nessa academia nada se ensinava, mas o que se apreendia era a sociabilidade e o desencanto, lembra Claudio Magris.

Pode-se conversar, contar casos, mas não é possível pregar, fazer comícios, leccionar. Cada qual, à sua mesa, está próximo e distante em relação a quem tem ao seu lado (...) Neste lugar do desencanto, onde já sabemos como o espectáculo termina, nem por isso perdemos o gosto de assistir ou a indulgência para com os lapsos dos actores, não há lugar para falsos mestres, que seduzem com falsas promessas de redenção aqueles que têm uma ansiosa e vaga necessidade de fácil e imediata redenção.

(Magris, 2018, p.48)

4.5. DIREITO DE CIDADE

ALEXANDRE ANDRADE

Estruturei a minha intervenção segundo três eixos (a cidade como lugar; a cidade como matéria-prima; a cidade como penhor) e espero que no final deste texto estes três eixos se tenham misturado e contaminado, a tal ponto que todos fiquem com a noção, espero eu, que eram desnecessários.

1. A CIDADE COMO LUGAR

O PALCO E A CIDADE, O TEATRO E A FICÇÃO (CAMILO JOSÉ CELA, *LA COLMENA*)

Uma das coisas em que pensei foi, como ponto de partida, o contraste entre o teatro e a literatura de ficção. No teatro temos um palco onde se passa a acção, e esse palco pode dizer respeito a uma rua, a uma parte da cidade – apesar de ser necessariamente limitado, nem que seja pela coincidência entre o palco e o espaço físico; esta característica do teatro, apesar de trivial, é fulcral para perceber a especificidade da literatura de ficção relativamente à cidade: a partir do momento em que um romance nomeia a cidade onde se desenrola a acção (como, por exemplo, *La Colmena*, de Camilo José Cela, que se passa em Madrid), implicitamente temos todo um conjunto de ruas, de praças, toda uma topografia urbana, que está implícita e que condiciona as personagens. Portanto, as personagens evoluem nessa cidade que existe, que faz parte do mundo real e que o autor convoca. O livro *A Colmeia* é um bom exemplo disso: tem um número de personagens muito grande, a tal ponto que no fim existe uma lista (algo relativamente raro), e todas elas evoluem na cidade de Madrid.

UM LUGAR FÍSICO QUE É TAMBÉM UM CONTRASTE (JAMES JOYCE, *DUBLINERS*, CHARLES DICKENS, *OUR MUTUAL FRIEND*, BALZAC, *LE PÈRE GORIOT*)

São numerosos os exemplos de autores cujos livros estão fortemente ancorados em cidades. Cito apenas três dos mais conhecidos: Joyce e Dublin, Dickens e Londres, Balzac e Paris. Estes autores não escreveram só sobre estas cidades, Balzac, em particular, trabalhou abundantemente a dicotomia entre Paris e a província, e todas as relações de força entre uma e outra, mas muita da sua obra está centrada em Paris, e, mesmo quando não está, há sempre uma tensão, que frequentemente remete para

alguém que veio ou alguém que foi para Paris. Certamente que há inúmeros exemplos na história da literatura de ficcionistas que trabalharam com cidades, com tudo o que isso implica de terem de se conformar àquilo que é a cidade ou àquilo que era a cidade, havendo aqui uma dimensão histórica óbvia. Nestes três livros as cidades correspondiam à cidade num dado momento.

Assim, é um lugar físico, mas é igualmente um constrangimento a partir do momento em que temos uma arquitectura e uma topografia e as personagens não podem movimentar-se de forma completamente livre. O que é que se perde e o que é que se ganha ao condicionar a evolução das personagens a uma cidade com uma trama específica?

UM LUGAR FÍSICO QUE É TAMBÉM UM CONSTRANGIMENTO... E UM AUXILIAR DE CRIATIVIDADE (LA FEMME DE L'AVIATEUR, ERIC ROHMER)

Quando se diz que é um constrangimento isso não é de todo negativo. Um constrangimento é, frequentemente, mais do que uma prisão, uma camisa de forças, algo que liberta. Não há nada mais aterrador que a liberdade completa em arte, que significa que estamos presos à arbitrariedade, à infinitude das possibilidades. Tudo o que implica uma ordenação, uma estrutura, algo a que temos que nos conformar, é, para mim, libertador.

O exemplo que estou a dar não é da literatura, mas, sendo do cinema, é de um dos cineastas mais literários de sempre, que filmava ora na cidade, ora no campo (filma em particular Paris e bairros muito específicos de Paris). *La femme de l'aviateur* é um excelente exemplo de um filme onde a disposição da paisagem urbana, as ruas, o parque onde se passa grande parte da acção, com o lago central, condiciona fortemente a acção: as personagens vão evoluindo, vão-se aproximando e relacionando com outras nos pequenos acidentes da topografia urbana (as curvas da rua, a esquina de onde se consegue ver a porta de onde estão a vigiar). Não custa nada pensar que, tanto neste caso em particular, como noutros, a acção, o enredo, foram engendradas por aquilo que podemos ver, também, como um constrangimento. Daí este constrangimento ser um auxiliar da criatividade, podendo inclusive ser libertador (a multiplicidade de ideias que não se teria se se estivesse a trabalhar com uma cidade imaginária).

A CIDADE PODE SER UMA PERSONAGEM? (NIKOLAI GOGOL, CONTOS DE SÃO PETERSBURGO)

Um outro exemplo é a relação de Gogol com São Petersburgo e, em particular, o conto *A Avenida Nevski*. É um daqueles exemplos que nos pode levar a pensar que a cidade é quase uma personagem. Neste conto, Gogol começa por uma introdução muito longa, magnífica, cheia de cor local, que, no fundo, é uma descrição da Avenida Nevski, uma avenida larga, cosmopolita e que ainda hoje é a maior avenida da cidade de São Petersburgo. Depois, de forma muito bem trabalhada, dá origem ao próprio enredo, a um diálogo que começa de forma completamente abrupta entre as duas personagens principais.

Quer a introdução, que transita da descrição para a acção, quer depois a parte final, ajudam-nos a perceber o papel que a cidade e esta rua desempenham neste conto. No final, depois de muitas peripécias, há uma espécie de pequeno epílogo em que regressamos à descrição da avenida.

Tenho bastantes problemas com esta noção de que a cidade pode ser uma personagem, falta-lhe, no fundo, a agência, no entanto, este é talvez um dos melhores exemplos de uma situação em que, num conto, a cidade é quase uma personagem, em que engendra a acção pelas suas dimensões, pelas suas características, pelo facto de ser povoada por uma fauna humana tão diversificada. É quase algo que dá origem à acção, como se fosse alguém que põe e dispõe do destino das personagens.

A CIDADE DOS AFECTOS E A CIDADE ADOPTADA (ALEXANDRE ANDRADE, QUARTOS ALUGADOS)

Deixem-me agora falar um pouco de trabalhos meus para tentar também falar de situações em que a cidade que é palco de um enredo não corresponde necessariamente à cidade dos afectos, não corresponde à cidade que a pessoa conhece e onde está mais à vontade para escrever. Pessoalmente, acho que pode ser refrescante e útil tentar situar ficções em cidades desconhecidas. No meu caso pessoal, tenho alguns contos em que o enredo se passa na cidade de Tondela, ou, pelo menos, é feita menção a esta (cidade que escolhi um pouco por acaso, não como cidade que pudesse representar fosse o que fosse). Achei interessante basear o enredo nessa cidade, baseando-me nas informações que recolhi através da internet (nunca lá estive), mas respeitando a geografia. A vantagem deste procedimento, pelo menos do meu ponto de vista, é limpar completamente o terreno de qualquer ligação pessoal e relacionarmo-nos de forma mais directa, mais desassombrada, mais desapaixonada, com a geografia, a topo-

grafia e, porque não, construir também uma espécie de mitologia associada a essa cidade – que existe, tudo o que insiro no que escrevo sobre esta cidade são informações concretas, mas que não correspondem a nenhuma experiência pessoal.

Num conto em particular inserido nesta antologia (*Quartos Alugados*), chamado “In Absentia”, acho particularmente interessante referir nomes de lugares e deixar que eles ecoem, mesmo sabendo que eles não me dizem nada e, provavelmente, não dirão nada às outras pessoas. Acho que esta simples referência e ancoragem em lugares reais funciona e ajuda-me muito enquanto autor.

AS CIDADES E TERRITÓRIOS INVENTADOS: UM CASO À PARTE (?) (WILLIAM FAULKNER, *ABSALOM, ABSALOM!*; THOMAS HARDY, *THE MAYOR OF CASTERBRIDGE*; GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*)

Há uma outra categoria, repleta de exemplos na história da literatura: cidades e territórios inventados. Situar ficções em cidades, países, províncias que não existem, embora em muitos casos haja uma correspondência transparente entre estes locais e os reais. Três exemplos muito conhecidos: Yoknapatawpha, de William Faulkner, o condado de Wessex, de Thomas Hardy e a cidade de Macondo de García Márquez. No caso de Faulkner e de Hardy não são cidades, mas também contêm cidades, Jefferson, no caso de Faulkner, e Casterbridge, no caso de Hardy.

Coloquei um ponto de interrogação porque, a meu ver, em termos práticos, do trabalho do escritor, a diferença não é assim tão fundamental. Trata-se de territórios, de lugares, que não existem, que não se referem a nada que exista no mundo real, mas que normalmente o autor descreve de forma tão minuciosa, por vezes até com auxílio de mapas, que passam a ter uma realidade no mundo da literatura e que, mais uma vez, funcionam como constrangimentos. Estes constrangimentos evoluem, nada impede o autor de ir inventando, acrescentando, e refinando o seu mundo imaginário, mas, por mais que estes constrangimentos vão sendo construídos ao longo da obra do autor, eles estão lá e obrigam a um certo trabalho de disciplina e funcionam como espoletadores de enredos e peripécias.

Assim, quer a coerência seja interna, engendrada pelo autor, quer seja imposta pelos prédios, edifícios, praças e artérias das cidades reais, o constrangimento existe e condiciona fortemente a ficção. Um exemplo que é talvez menos conhecido, mas que me é particularmente caro, que vem também nesta linhagem, é *L'Emploi du Temps*, de Michel Butor. Passa-se numa cidade imaginária em Inglaterra, sendo fortemente baseada em Manchester, cidade onde Butor passou algum tempo da sua vida. Este livro

é extraordinário, não só pela relação ao local, mas também pela maneira como é feita a descrição da própria cidade e dos esforços do narrador para se integrar nela – é um francês que está a passar um tempo nesta cidade e que escreve tudo o que acontece na sua vida, por meio de um diário, com uma relação muito complexa entre a escrita e o tempo em que se passam os factos, com um enredo policial à mistura. A relação com a cidade atravessa todos estes níveis. Temos, por um lado, uma cidade que é imaginária, mas com uma topografia muito concreta e muito importante para o enredo, e com uma ligação emocional indirecta, porque corresponde, no fundo, a uma cidade baseada numa cidade real (onde se depreende que se terá inspirado).

Este exemplo vem também na linhagem de criar ou inventar (ou criar tendo como base algo que existe) uma topografia que depois serve para situar a ficção com tudo o que isso implica de constrangimento, por um lado, mas também de ideias e situações criadas pela própria realidade urbana.

2. A CIDADE COMO MATÉRIA PRIMA: TORNAR A CIDADE UM LUGAR ESTRANHO

AS PEQUENAS, MÉDIAS E GRANDES SUBVERSÕES (GEORGES PEREC, *LA VIE, MODE D'EMPLOI*)

Para além de ser um lugar onde se situa a acção, a cidade pode também ser algo que o próprio autor trabalha para conseguir um efeito.

Começando pelas pequenas subversões, não tão insignificantes como isso, um exemplo que pode parecer anedótico, e que todos conhecem, é o endereço de Baker Street, 221B, de Conan Doyle e do detective Sherlock Holmes. O que talvez nem todos saibam é que, originalmente, este endereço não existia. Conan Doyle usou de propósito um número que não existia na Baker Street (esta sim existia e existe). Ironicamente, mais tarde a rua foi estendida, passando a haver o número 221B, que passou a receber abundante correspondência dirigida a Sherlock Holmes e onde hoje está situado o Museu. É um caso curioso de um endereço fictício que passou a ser real devido à influência da própria ficção.

Outro exemplo é o desse romance imenso, *La Vie Mode d'Emploi*, de Pécerc, que se passa numa Paris real, com descrições urbanas exaustivas, mas com uma rua imaginária onde ele situa o prédio onde se passa grande parte da ficção.

Podemos chamar a estas subversões da realidade subversões de pequena dimensão, mas podem ter ramificações bastante grandes.

Uma subversão que me permiti, que também incidiu sobre Paris (cidade que eu conheço bem e que é muito importante para mim) faz parte de um conto chamado “Rua da Velha Lanterna”, inserido também na colectânea *Quartos Alugados*. Neste conto, a personagem principal é um visitante que chega a Paris e que tem uma missão – nunca completamente explicada – que passa por celebrar os aniversários dos escritores que se suicidaram em Paris. Todos esses suicídios ocorreram na margem direita do Sena e, neste conto, Paris não corresponde totalmente à Paris verdadeira: a margem direita é exactamente igual à Paris real, mas a margem esquerda está transformada num mar, convertendo Paris num porto. Isto permitiu-me fazer de Paris uma cidade diferente, mais estranha e menos reconhecível. Aquilo que pretendia era uma correspondência entre a estranheza que o leitor sentirá e a estranheza e falta de familiaridade que a própria personagem sente à medida em que se tenta adaptar a esta Paris onde, apesar de tudo, há a consciência de que aquilo não devia ser bem assim: fala de prolongamento de pontes que, afinal, não existem, de uma ilha que devia existir e que não existe.

Outro exemplo que me dá gosto mencionar é o de Donald Barthelme. Um dos seus contos, que se chama “Paraguay”, cita um Paraguai que não é bem o Paraguai real. Todo o conto remete para o imaginário da literatura de aventuras e de exploração com referências ocasionais a algo que parece passar tangencialmente pela realidade do Paraguai, mas que não é. É um Paraguai assumidamente inventado. Barthelme, um autor de artifícios, fortemente pós-moderno, num depoimento publicado, diz que este é um dos contos que ele acha melhor, ou dos menos maus. Acho que isto deve ser parte desta euforia que esta ideia de situar a ficção num país que se chama Paraguai, mas que não é o Paraguai, terá originado.

A cidade como matéria-prima pode dar origem a numerosas subversões, com muitos fins, mas acho que é importante reforçar que a cidade não é algo que está completamente rígido e fixo, pode ela própria ser algo de trabalhado. Há todo um contínuo de gradações entre a cidade real, a imaginada e a cidade real trabalhada, subvertida ou desconstruída.

3. A CIDADE COMO PENHOR. DE PERTENÇA. DE ESTATUTO. DE EXISTÊNCIA. DE UM VIDA VÁLIDA.

Falarei por fim da cidade como penhor, usando aqui a palavra “penhor”, à falta de melhor. Penhor de qualquer uma destas coisas: pertença, estatuto, existência, existência ou vida válida. Penso que é algo muito nítido em muitos autores, particularmente em Balzac.

Uma das passagens mais citadas, e que é, talvez, o excerto mais emblemático da personagem mais famosa de Balzac – Rastignac, no final de *Le Père Goriot* – é aquela onde Rastignac, um jovem que chegou há pouco tempo da província e que ambiciona ascender na sociedade, assiste a um enterro, o enterro do próprio Goriot e, no final, no alto do cemitério do Père-Lachaise, olha para Paris. O primeiro acto de desafio lançado à sociedade, que parece um anticlímax, será jantar com a Madame Nucingen. Mas isto é extremamente coerente com Balzac, que trabalhava muito a cidade como engrenagem de factos, leis, personagens, e transmitiu, talvez como nenhum outro, a necessidade de, para conhecer uma cidade, conhecer os seus mecanismos. Assim, é perfeitamente coerente que Rastignac, no seu propósito de conquistar Paris, depois de descer do cemitério do Père-Lachaise, vá jantar com uma dama da alta sociedade e esposa de um banqueiro, que ele sabe que o poderá ajudar muito na ascensão social.

Esta noção de que a cidade, para além de um lugar onde se vive e onde se é ou não feliz, é um meio para a pessoa chegar a algo – não necessariamente ascender socialmente –, uma validação do seu estatuto, ser feliz, no fundo, ou viver uma vida que possa ser considerada uma vida com valor, é algo de fulcral para percebermos a relação entre a literatura e a cidade.

No meu livro *O Leão de Belfort*, que se situa em Paris, a personagem principal é uma jovem mulher que se esforça por integrar na cidade. E esse esforço passa por aprender as rotinas da cidade, mesmo nos seus momentos mais triviais – a que horas é preciso pôr o lixo na rua, a que horas fecha o supermercado, etc. –, por procurar também ser feliz, encontrar alguém com quem viver, construir uma vida, mas procura também algo mais difícil de definir para a própria personagem, mas que tem que ver com a discussão da cidade como algo com o qual é preciso relacionarmo-nos para alcançarmos uma identidade. E isso que ela procura é perceber se o que está a viver é uma história, o que pode também ser explicado como perceber se é uma personagem de ficção, ou não. Todos nós, quando vivemos a nossa vida, temos a noção de que aquilo que nos acontece no dia a dia não seria “digno” de aparecer num livro – porque é demasiado banal, é a normalidade; e sentimos que a literatura é algo mais do que isso. Tentei transpor esta constatação muito óbvia para as intenções de uma personagem que sente que a vida tem de ser algo mais, que

está, implicitamente, à procura de um estatuto, que não é social, que não tem que ver com riqueza, mas que tem que ver com integrar-se a tal ponto numa cidade como Paris, que já foi fruto de tantos enredos e de tantos livros, que ela própria alcançaria essa categoria de personagem de ficção.

O livro gira muito em torno dessas tentativas, mais ou menos frustradas, de alcançar esse estatuto ou, ao menos, de responder, a essas interrogações. Falei há pouco de Balzac e da tendência que tinha para retratar personagens que chegam a Paris, que vão para a província mas que querem regressar a Paris, ou que já viveram em Paris e que se retiram para a província e, de facto, este trânsito das personagens entre o ambiente da província, chamemos-lhe assim, e as grandes cidades, tem muito a ver com estas fricções entre aquilo que as personagens pretendem e aquilo que a cidade permite ou não. É algo que me é muito caro, quer enquanto leitor quer enquanto autor, e em muitos livros exploro essa ideia da personagem que sai de um sítio para outro e tenta perceber o seu lugar nesse novo sítio. Um exemplo que gostaria de dar é do meu livro mais recente (*A Prima do Campo e a Coisa Pública*), um livro em que temos, mais uma vez, uma personagem que chega a uma cidade muito maior do que qualquer uma que tenha conhecido até então – Lisboa, neste caso – e que se preocupa em integrar-se. Preocupa-se em perceber o que é preciso fazer e percebe, de forma mais ou menos confusa, que isso passa por respeitar a lei, mas, ao mesmo tempo, por tentar entrar nas tais engrenagens da cidade de que falava a propósito de Balzac – a parte “oculta” da cidade – que aparece sob a forma de segredo, ou algo que ela pensa ser um segredo. Tentei explorar essa dicotomia entre, por um lado, o estatuto de cidadã – o tal direito de cidade, que não corresponde juridicamente à mesma coisa, mas que acabou por entrar na linguagem comum – e, por outro, a noção de que há algo que nos escapa, que é preciso entrar no segredo. Neste livro tentei retratar o processo de uma personagem que percebe que, no fundo, ambas as coisas são uma só: o segredo é a própria cidade, ou antes, não há segredo, o segredo é a própria lei. É algo que parece resolver o problema, mas que também pode ser visto como algo extremamente decepcionante. A noção de uma cidade esventrada, em que as entranhas parecem exactamente iguais à fachada é aquilo que tentei, a ideia principal deste livro.

Um outro exemplo que acho interessantíssimo de cidade transfigurada é Rui Manuel Amaral. Conheço bem a obra do Rui e o seu último livro (*Os cadernos de Bernfried Järvi*) é um exemplo magnífico do que estava a dizer. É um livro que se passa numa cidade chamada Aachen (uma cidade real, na Alemanha), mas onde aparecem coisas como uma confeitaria chamada Ceuta, uma outra chamada Avis, que certamente não pertencem a Aachen. Um dos muitos motivos para apreciarmos esse livro é essa fricção entre o que sabemos ou podemos vir a saber sobre essa cidade e

aquilo que é inverosímil e que não poderia suceder nela.

Em jeito de conclusão, tentei convencer-vos de que a cidade e a sua relação com a ficção podem ser vistas como um lugar, com tudo o que isso implica de colecção – pormenores arquitectónicos, a história, os nomes dos lugares e tudo que isso implica de, por um lado, constrangimento, e, por outro, uma plataforma para gerar uma ficção. A cidade como matéria-prima, para a sua subversão e reconfiguração, com uma multiplicidade de fins, mas também como lugar de leis e de abrigo para a reconstrução de uma identidade que pode ser construída seguindo essas leis, contrariando-as, ou tentando percebê-las e perceber até que ponto são ou não o inverso de alguma coisa mais secreta que temos de conquistar.

4.6. A DESTRUIÇÃO DAS MARGENS — RUI NUNES

APRESENTADO POR
JOÃO O. DUARTE, COM
TEXTOS DE RUI NUNES

É já extensa a obra de Rui Nunes – e poderíamos acrescentar que se trata, em última análise, de um livro contínuo, sem fim, que se vai declinando em diversos motivos, que vai percorrendo espaços e tempos que tanto são diferentes como semelhantes. Se quiséssemos usar de uma metáfora, diríamos que, ao longo de cerca de 40 anos, Rui Nunes foi escrevendo *marginalia*, pequenas notas, mas de uma minúcia feroz e inclemente, que foi depositando à margem do nosso tempo.

O que a sua obra nos dá a ver nos limites da cidade – e o limite encontra-se, doravante, espreado em todos os lugares – é uma vida anónima, “qualquer”, sempre à beira da morte e da decomposição, tantas vezes igual no seu anonimato – mas, também, tantas vezes diferente, nos despojos que a morte vai semeando em torno dela.

Não mortas as palavras, mas quase-mortas, estremecendo como as patas de um cão moribundo, um cão na sua plenitude, o cão qualquer: vê-me aquele pêlo a perder o brilho, aqueles olhos a velarem-se, aquelas moscas que ainda não pousaram, equilibradas no seu zumbido, não deixes o cão morrer, mantém-no próximo da morte, e verás a vida, e não uma vida, verás a vida não de um cão, mas num cão, a vida anónima de todos os cães, um cão quase a morrer já não é o teu, nem o meu, é o cão de ninguém.

(Nunes, 2021, p. 7)

O cão “qualquer” – e não qualquer cão, que mais não é que uma universalidade vazia – corresponde a essa vida anónima, nas imediações da morte, na sua vizinhança, que a obra de Rui Nunes percorre incessantemente. E é este “qualquer”, tantas vezes na sua indiferença e anonimato, que Rui Nunes nos vai dar a ver em qualquer cidade, numa cidade qualquer, aí onde o subúrbio, lugar de um inacabamento perpétuo e sem fim (“o inacabado está aqui como um habitante” (Nunes, 2021, p. 16), dirá, sobre os subúrbios), se tornou a modalidade única do espaço e do tempo.

Há sítios que não passam de descrições: subúrbios intactos até à expulsão: o desabrigo das arcadas, das luzes de néon sobre as portas, dos canteiros raquíticos onde cagam os cães, sempre a rasar uma parede, ou encostados a uma porta. Passa-se de prédio em prédio como se não nos movéssemos. Nestes lugares que ramificam o cimento, as palavras não se encontram umas às outras, não chocam umas com as outras, e perdem-se sem nunca deixarem de ser nítidas, um silêncio de palavras nítidas: expandiram a sua nitidez transformando cada murmúrio no nome de cada coisa.

(Nunes, 2021, p. 31)

O que está em questão nesta cidade que é, doravante, um subúrbio sem fim e sem tempo é essa nitidez de que fala Rui Nunes – mas uma nitidez inclemente, onde o cimento, para usarmos a imagem do texto citado, se ramifica –, uma nitidez aberta a uma contabilidade e a um registo. Em lugares como estes, a destruição é pressuposta e a questão que a escrita coloca é exactamente o que fazer com todas estas sobras, com todos estes restos de uma morte que se vai disseminando sem parar, e como escrever, como dar conta, como contar, em última análise, este mundo destruído que se situa como que por debaixo de todas as retóricas que o tentam salvar.

O tema da cidade é, talvez, dos mais presentes em toda a obra de Rui Nunes e não é aqui o lugar para o interrogar. Tendo participado na mesa-redonda, o autor deu-nos a autorização para retirarmos passagens de obras já publicadas onde o tema surge.

DE NOCTURNO EUROPEU (RELÓGIO D'ÁGUA, 2014):

1.

O massacre concentrou-se em pequenas coisas. E sobrevive, nas cansadas viagens suburbanas. Sob os olhos colados de sono, a mão esquecida pesa ou afasta, às vezes cai, abandonada. Um cão enrola-se debaixo de um banco: as palavras têm aqui a aspereza de um vidro riscado. Estação a estação fica mais nítido o vômito nas janelas. E cada minuto recua até encontrar a sua explicação. Quem não conhece estas manhãs, duvida: somos todos o passado clandestino dos felizes, quando o rio era um brilho entre salgueiros, um desvio incerto da infância.

2.

Não é dor, nem cansaço, é ranço, as minhas mãos só sabem escrever, as minhas mãos não sabem, as letras destroem-se, destroem as frases, páginas e páginas desta destruição. Os meus olhos, quanto menos, mais paciência têm para os detritos. Eles próprios são detritos. O que vêm lentamente cega-os. Por entre, ressaltam os restos. Tudo é um resto. De quê. Por entre, como se. Por entre, como. Por entre. Eis a glória de deus. Nos arranha-céus, a rapidez de um teclado, o zumbido de um enxame de vespas.

Referências Bibliográficas:

Nunes, Rui (2021), *No Íntimo de uma Gramática Morta*, Porto: Officium Lectionis.

E de súbito a queda. Ao longo de um túnel. De um poço. De um fosso. Esta derrocada encobre, isto é, inicia. Todas as derrocadas são uma iniciação: as condutas de gás estoiram, as paredes erguem, por uns segundos, a vertigem da poeira, os nomes deformam-se, separam-se, acabam num monte de lixo. Alguém fala em nome de, alguém desfaz caminhos: o das palavras e os da falta delas, alguém desfaz o início, alguém apaga partida e chegada, um formigueiro vibra: e reproduz-se a falta de uma árvore. A misericórdia de deus, quando recomeça, é o gerúndio de uma matança. E chama-se tempo à misericórdia de deus. Tempo de ver o rebordo das crateras, o desabrigo onde se vão construindo os vultos. As sirenes: sons uniram-se a sons, tornaram-se flexíveis como cordas. Quando os ouço, paro, isto é, tudo se aproxima

3.

Atravesso uma casa, um país, estas duas prisões atravesso-as, porque não posso desviar-me: uma delas sempre me espera, com os seus cães domésticos, sorrisos amestrados, sítios que a vigilância faz crescer como tortulhos; a outra, todas as manhãs aviva o giz o aduaneiro círculo da suspeita. Há quem se sente num banco, debaixo da parreira e por entre os nós de sombra dos sarmentos vá escolhendo, na pele as rugas, os vincos do dia a dia mais profundos, enquanto formigas, besouros, lagartos, pombos, pouco a pouco constroem pouco a pouco a estátua vulnerável, a indiferença de um velho que não sabe que do seu pouco de osso transparece o que no abandono transparece

DE BOCA NA CINZA (RELÓGIO D'ÁGUA, 2003):**1.**

anda ao longo da linha férrea, a sebe é mais alta do que ela. Por entre as folhas pequenas e duras, por entre os troncos emaranhados, os carris brilham intermitentes. De vez em quando, pára, passa as mãos pela folhagem e depois cheira-as, há pássaros pequenos que se abrigam no interior da murta e restolham amedrontados, num bater nervoso de asas. O apeadeiro sai em rampa desse verde aparado. Uma criança sobe-a numa corrida penosa que lhe empastela os movimentos. Corre num sonho. E acena para ninguém. E grita. Sara ouve esse grito desprendido da paisagem, linha que se desenrola devagar e dela se aproxima, e nela se envolve, e depois se afasta. Volta-se e segue com os lábios o seu extinguir-se, «meu Deus, meu Deus, que faço aqui parada, junto à linha de comboio, com os carros a passarem rápidos a meu lado, e o espanto dos que do passeio me observam, também eles parados, enquanto ao longo dos carris, metucioso, o ferroviário, ou o enfermeiro, ou o empregado da morgue, com um chapéu de feltro numa das mãos e uma pinça na outra, apanha bocadinhos de carne, trabalho de precisão, este, a exigir olhos de águia, às vezes, pára e move a cabeça num movimento circular sobre as chulipas, dobra-se para os carris e, depois, estende o braço, a pinça bem presa entre os dedos para uns instantes indecisa sobre o cascalho, as traves de madeira, as ervas daninhas, aproxima-se a seguir de um ramo desalinhado de murta e mergulha sôfrega, para subir lenta como uma gaiivota que traga no bico um desperdício, a cabeça de um peixe, umas guelras, um resto de tripas, e é com suavidade que entra na copa do chapéu, voltada para cima, e nela deixa cair esse resíduo»

– sai daí, sai daí anã

a frase veio de um automóvel e ficou a ondular na passagem sucessiva de outros carros, é uma ofensa remanescente, detrito que pouco a pouco se desagrega e extingue (...)

2.

sobe a rua, o passeio está tão perto dos seus olhos: as pedras irregulares de calcário, com as ervas a nascer nos interstícios, linhas quebradas como fístulas de terra húmida, no muro do jardim, coberto de musgo há caracóis agarrados que ela vai esmagando com o punho, um cheiro a argamassa molhada entra-lhe no nariz e obriga-a a espirrar, onde pus o lenço?, vasculha nos bolsos do casaco até encontrar, aninhada a um canto, uma bola de papel

peganhenta, os dedos sentem o visco, goma fria, e calcam contra o forro o lenço amachucado, ouve o papel ressumar, o muco escorre-lhe do nariz com lentidão, merda: diz baixo, merda: repete, e volta-se para trás e para os lados: ninguém, a rua é uma rampa coberta de folhas de ferrugem onde os sapatos escorregam, limpa o nariz à manga da camisola e fica-se a observar o trilho brilhante na lâ, fio delicadamente pousado na penugem, como um fio de teia de aranha, ou o rasto de uma lesma, talvez um pouco mais fino e irregular, ei-la, assim, na irregularidade do mundo, ou do que dele vê, lugares que os outros não frequentam, esconderijos cheios de patas, antenas, quelíceras, a desatenção gerou um refúgio mas ela, com malícia, expõe essa vida ao olhar escrutinador, o fofo das placas de musgo, o tactear hesitante da escolopendra e do mourão, o ar quase líquido do cheiro a argamassa molhada, pesa sobre o undo a visão contabilista que fragiliza com a sua indiferença, tudo morre nesse olhar que varre Deus e tem a morte no seu extremo como uma agulha,

(todos os olhos se desviaram dela: ninguém a vê: chega a casa, liga a televisão e senta-se no sofá, para onde subiu, amarinhando, como um bicho. Olha uns olhos que a olham cheios de cegueira. E ouve. Aquela voz ouve-se por toda a casa (...))

ela senta-se no banco da paragem do autocarro, as mãos agaradas ao bordo cor de laranja, à superfície lisa, é sempre assim, repugna-lhe tocar o plástico e no entanto sente-se fascinada por essa natureza morta, ou melhor, eterna, tê-la à mão, a eternidade, tê-la e detestá-la,(...)

3.

o mundo, de vez em quando, é-me indiferente, são volumes e espaços que o meu corpo não compreende, aleijo-me, tenho braços e pernas cheios de nódoas negras, arranhões nas mãos, hematomas, lambo as minhas feridas, como dantes se dizia que um cão lambe as suas feridas, sei o gosto das crostas, do sangue, dos coágulos, da pele tensa sobre a dor, se houvesse deus, eu não seria mais do que um animal a passar a língua pelos joelhos, a sujidade que se acumula neles, porque estão perto da rua, do alcatrão, da terra, do passeio, sabe-me sempre a pó a minha pele, e em pó me hei-de tornar, ou num rolo de cactos secos, no deserto dos filmes, que se move pelas ruas vazias até parar contra a parede, e um rosto surgir, mudo, como se o silêncio o abrigasse, ou fosse o tecto da casa, ou a parede que desce num movimento de braços,

– a harmonia apaga-nos, apaga, afaga, isto é, lima-nos até sermos uma nota consonante, uma raiva que outros lábios possam dizer,

Mano, mano, esta cidade está podre, bolhas estoiram na água

estagnada dos lagos, e têm o som de bolhas de saliva a rebentar na boca entreaberta, estou farta de tudo isto, de uma vida que não deixo acabar, que sempre recomeço com a teimosia dos descrentes (...)

DE A CRISÁLIDA (RELÓGIO D'ÁGUA, 2016):

1.

Hoje, a violência já não está circunscrita aos territórios de caça, rodeados de arame electricificado. Coutadas. Há, por todo o lado, palavras de um sangue indiferente. E já o sangue. Os mapas tornaram-se frágeis e os mortos não têm um deus atrás que os receba: mostra-se o carrasco vestido de carrasco e o lampejo da fúca: a morte é sempre antiquíssima:

homens ajoelhados, ou o tiro através do pára-brisas de um carro, ou uma rajada de metralhadora numa mercearia de bairro, ou bocados que geram bocados. Nem merda somos. A merda é ainda um sinal de vida. Somos a antecipação de um monte de carne, onde não pousam moscas nem abutre.

:

Há poemas sobre “o quotidiano das grandes cidades”, assim mesmo, com aspas e tudo, há o amor infeliz e os seus desencontros, corta-se a garganta a um homem, no deserto por todo o lado, e nem sequer ouvimos a areia sob os nossos pés, há livros terríveis, metástases de um único livro, onde enraízam as palavras de qualquer execução. Crianças vagueiam pelas ruas à procura de ossos e só encontram os ossos da sua mão:

todos os ossos se transformam nos ossos da sua mão.

E a fome continua.

No ecrã, nada cheira, nós também não, desodorizantes, cremes, gel, champôs. Coisa de pobres, o cheiro. Coisa de gente que, tendo água de borla, nem assim se lava. Porém nós temos uma eternidade asséptica para onde fugir.

2.

Hoje, na berma da estrada, pequenas casas, rodeadas de um jardim, onde as mulheres plantam couves e os homens podam macieiras: são brutais, os pequenos gestos de paz: escondem um massacre na tesoura da poda. E de golpe em golpe atinge-se o primeiro.

:

Não esqueceram. Eles. Mas não sabem o quê. Podam macieiras. Ouvem-se as tesouras. E a luz cai irresoluta, na estrada que vai de Oswiecim a Kraków. Camionetas e carros deitam fumo negro pelo escape, um cheiro a óleo queimado. O alcatrão esboroa-se nas bermas, o vento abana as cancelas de madeira podre. Ininterruptas passam as casas com os seus minúsculos jardins, ralo o verde desta relva, mais erva que relva. Árvores enfezadas crescem até meio, até meio de tudo. Dos tubos de escape continua a sair um fumo negro, na estrada que vai da Cova da Piedade a Corroios, ou de Oswiecim a Kraków.

3.

Na Marienplatz, neste primeiro fim-de-semana do Advento, a multidão passeia devagar, ouve-se a voz civilizada, cinzelada, das conversas, as crianças correm e regressam por um riso, nas montras os sapatos custam 3000 euros. A Europa, a velha e porca Europa, continua abaixo dos nossos olhos, porque a luz tem diferentes pesos, não pesa de igual modo naquilo que ilumina, pesa mais nos sapatos de 3000 euros do que no cão a cagar no passeio. Ou na mulher romena. Peça a peça, o som de uma moeda no copo de plástico. Alguns rapazes, gorro na cabeça, olham quem passa, corte transversal. Um dia, em Marienplatz, os pombos voarão espavoridos, serão atirados contra as paredes dos prédios, cairão em penas e sangue, escorrerão pela torre da igreja, de apóstolo em apóstolo, de pináculo em pináculo, enquanto as ambulâncias, as sirenes, os vidros partidos de uma Kristallnacht qualquer. A luz esperou, a luz escolheu, tem o critério aperfeiçoado pelo tempo. E mostra. Os destroços em Marienplatz: um sapato com a sola para cima, a mulher romena que continua a cantar.

5. ARQUITECTURA

SUSANA VENTURA (ED.)

- 5.1. A arquitectura como gesto urbano (Memória descritiva)
Susana Ventura
- 5.2. Linha, forma e centro – Lisboa nos diálogos entre arquitectura e cidade
Patrícia Robalo
- 5.3. A cada passo uma nova constelação: A reconfiguração da experiência do tempo e do espaço em percursos performativos e sonoros
Joana Braga
- 5.4. AsSalto
Ensaio visual de Carlos Machado e Moura, Noémia Herdade Gomes, Rui Neto

VÍDEOS DO SEMINÁRIO DEDICADO À
ARQUITECTURA, 16 DE JUNHO DE 2021:



[QR N_01] (Manhã) Apresentações de Patrícia Robalo, Inês Moreira e Joana Braga e conversa partilhada, moderada por Paulo Reyes



[QR N_02] (Tarde) Apresentações de AsSALTO, d'Os Espacialistas + Gonçalo M. Tavares e conversa partilhada, moderada por José Miguel Rodrigues

5.1. A ARQUITECTURA COMO GESTO URBANO (MEMÓRIA DESCRITIVA)

SUSANA VENTURA

O seminário dedicado à Arquitectura, enquanto prática artística, integrou o ciclo de seminários “A experiência da cidade entre arte e filosofia”, no âmbito do projecto de investigação “Fragmentação e Reconfiguração: A experiência da cidade entre arte e filosofia”, coordenado pela Professora Maria Filomena Molder.

As apresentações pelas arquitectas Patrícia Robalo, Inês Moreira e Joana Braga, durante a parte da manhã, e as do colectivo AsSalto (Noémia Herdade Gomes, Carlos Machado e Moura e Rui Neto) e d’Os Espacialistas com Gonçalo M. Tavares, durante a parte da tarde, distintas entre si, ajudaram a pensar e a questionar a condição da cidade num momento em que ainda atravessávamos a crise pandémica despontada pelo surgimento da doença covid-19.

A presente “memória descritiva” procura, ao invés de uma síntese das várias apresentações, extrair destas questões (algumas das quais debatidas entre os participantes após as primeiras) que nos lancem para as páginas futuras deste livro e, sobretudo, para o futuro das nossas cidades, enquanto territórios abertos à experimentação pelas práticas artísticas.

Difícilmente, poderemos, também, considerar que a cidade – como a Patrícia Robalo nos lembrou perante uma gravura de Lisboa fortificada, datada de 1572 – corresponde a uma forma consolidada, perfeitamente delimitada, planeada e ordenada, tendo sido suplantada por outras designações disciplinares, nomeadamente, pelo avanço e consolidação dos estudos autónomos do foro do urbanismo. No âmbito do projecto de investigação em questão, compreendemos a arquitectura como uma prática artística^[01] e procuramos compreender a cidade como um conjunto de experiências estéticas, que podemos considerar que tiveram início no advento da modernidade, coalescente no tempo com a construção das grandes metrópoles, e cujos efeitos ainda se fazem sentir, nomeadamente sob as figuras conceptuais de fragmentação e reconfiguração, como este projecto procurou pensar.

A cidade não corresponderá tanto à forma do tecido construído, alimentado por um conjunto de infra-estruturas e equipamentos, mas ao conjunto das experiências que singularizam a condição específica do habitar urbano. É verdade que a arquitectura desenha e constrói a forma da cidade, define e modela a experiência da mesma, condicionando a memória colectiva, o tecido social e as acções políticas. Contudo, ao tecido e ao território urbanos, consolidados e delimitados pela arquitectura (compreendendo esta tanto o conjunto edificado, como o espaço público), contrapõe-se um outro território, o da experiência da vivência da cidade, onde se pressentem as dilacerações, os conflitos e as transformações ocultas da cidade (que podem advir do próprio conjunto edificado, das estruturas físicas e fixas, como de um conjunto de forças provenientes de fluxos muito distintos).

Pier Vittorio Aureli, arquitecto que se tem debruçado sobre a cidade enquanto projecto (que, para nós, é, sobretudo, a cidade

[01] Esta afirmação pode causar perplexidade e comentários muito antagónicos, contudo a longa discussão, em torno da questão se a arquitectura é, ou não, arte, não encontra, neste texto e no âmbito deste projecto, o seu espaço. Incluímos (ainda que sob ressalvas críticas) a arquitectura nas práticas artísticas.

em devir ou o projecto enquanto devir da cidade), refere o exemplo de vários arquitectos que procuraram mapear as condições urbanas extremas (como por exemplo, Robert Venturi & Denise Scott Brown no livro icónico *Learning from Las Vegas*, ou Rem Koolhaas no seu livro *Delirious New York*, entre outros), que, no entanto, não compreenderam que estas são produto de intenções políticas específicas, ocultas por trás do espectáculo da des-regulação urbana (que, para este autor, toma o modelo do mercado livre e das políticas neoliberais). No decorrer da crise económica de 2008, foram vários os arquitectos — que Aureli denomina de “arquitectos activistas” — que começaram a partilhar uma maior consciencialização política, defendendo uma posição que se emancipa da tarefa tradicional da arquitectura — a de desenhar edifícios — procurando, antes, colocar questões urgentes para a arquitectura contemporânea, denunciando, simultaneamente, a ineficácia da arquitectura em oferecer respostas aos problemas sociais e políticos. Contudo, para este arquitecto ambas as posições — as dos que celebram a complexidade e as contradições subjacentes à cidade e as dos arquitectos activistas — demonstram a incapacidade dos arquitectos em dar forma à cidade. Como contraponto, Aureli propõe a ideia de projecto. O projecto como um objecto independente, que projecta uma realidade futura — mas que é uma realidade em si — e que dispõe (no sentido de tornar visível, disponível) um conhecimento arquitectónico. “A arquitectura como conhecimento é vista como um dispositivo estratégico através do qual as forças em jogo no desenvolvimento da cidade se tornam visíveis” (Aureli, 2013, p. 16).

Por conseguinte, as várias apresentações enquadraram-se no que poderemos denominar de práticas experimentais ou dispositivos de pensamento arquitectónico, porque reagem, criticamente, aos problemas sem forma que afectam a arquitectura e a cidade e têm como objecto outros dispositivos: ensaios fotográficos, acções performativas, caminhadas geopoéticas, cartografias intensivas, exposições, publicações, entre outros. Por outro lado, faz sentido pensar nestas práticas como sendo elas próprias constituintes de uma experiência estética, porque se inscrevem entre o objecto arquitectónico (pensando-se no tradicional edifício ou conjunto edificado) e a experiência do sujeito-habitante, criando diálogos profícuos, que criam um conhecimento que vai para além da autonomia quer do objecto, quer do sujeito na experiência urbana. São importantes elos de ligação que veiculam a experiência estética das cidades, que, caso contrário, e na fugaz transitoriedade das experiências, cairia no quotidiano sem qualquer possibilidade de inscrição nos corpos.

Sintomática é, igualmente, a dissociação assinalada por Massimo Cacciari entre forma urbana, experiência do habitar e o sujeito metropolitano. As estruturas construídas já não traduzem a vivência do espaço tendo esta, nos últimos anos, acentuado a sua imaterialidade, opondo-se, por sua vez, ao corpo (do habitante),

que ainda obedece às leis da física (Cacciari, 2010). Em certa medida, as experiências relatadas por todos os participantes no seminário oferecem-nos a possibilidade de inscrição nos corpos de experiências imateriais de arquitectura, contudo a partir de elementos ou resquícios materiais que pertencem à cidade e, em quase todos os exemplos, oferecem outras formas de pensar dentro da própria disciplina da arquitectura.

O ensaio fotográfico, ferramenta comumente utilizada pelos arquitectos como registo de uma visita (ou visitas várias) ao lugar, pode alterar as formas hegemónicas de representação das cidades, se a perspectiva (correspondente ao ponto a partir do qual se observa a cidade) e o enquadramento se deslocarem do centro para as margens, revelando confrontos ou continuidades dissimuladas ocultos devido à sua natureza problemática, contrariando “as últimas vibrações que emanam do centro que impedem a leitura da periferia como uma massa crítica” (Koolhaas, 2010, p. 33). Como Patrícia Robalo afirma: “Discursos imagéticos e textuais, ou opções curatoriais e representativas mais plurais, reforçam a diferença sobre o que se mostra, sobretudo quando associados a um questionamento disciplinar de outra natureza, porque não falamos dos lugares onde mora a maior parte da população, porque não o fazemos de uma forma proporcional, de forma a resolver os problemas que reconhecemos existir”.^[02]

[02] Apresentação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7Pk0Zt3s-T4&list=PLyNZUFBEHmzgGIzCN1A-MSVAjajc3q19&t=2081s>.

Inês Moreira, partindo de um conjunto de publicações que, por sua vez, resultaram de vários projectos curatoriais (que implicaram acções muito distintas, desde trabalho de campo a visitas a lugares e obras, mapeamento, debates e conferências), com enfoque, sobretudo, na cidade do Porto e estabelecendo ainda importantes ligações com cidades do Báltico, nomeadamente Gdansk, propôs pensar sobre processos degenerativos na cidade, à semelhança daqueles biológicos, mais visíveis e expressivos na população de idade avançada, que conduzem à perda de referências, ao esquecimento, à alienação, à demência, olhando para territórios pós-industriais, usualmente esquecidos nos discursos hegemónicos da história da arquitectura (não obstante todo o discurso da arquitectura moderna ter aí início, recordemo-nos da célebre conferência “Monumentale Kunst und Industriebau, Vortrag mit Lichtbildern”, de Walter Gropius, em 1911, onde este apresenta, pela primeira vez, as célebres imagens dos silos e dos depósitos norte-americanos, mais tarde, reproduzidas por arquitectos como Le Corbusier ou Bruno Taut, e por historiadores de arquitectura, como Reyner Banham).

No fim, Inês Moreira apresentou, no âmbito de um dos seus trabalhos, mas sendo a culminação do seu pensamento, a distinção entre três noções que, não obstante a aparente semelhança, advêm de relações muito distintas que os habitantes têm com os vestígios dos lugares de produção, que colocam em causa, inevitavelmente, a entropia gerada pela perda de pertinência económica ou a carga política de lugares associados a regimes

socialistas: nostalgia (citando Tarkovsky), toska e saudade. Estas noções tornam-se operativas para estabelecer um pensamento crítico entre o que são os vestígios arquitectónicos destes edifícios e territórios (os lugares de produção têm essa particularidade de desenhar todo um território de infra-estruturas e edificado, transformando edifícios em fluxos: matéria-objecto-lucro, perda-falência-obsoloscência-vestígio, etc.) — os desenhos originais do projecto de arquitectura —, a materialidade, consagrada nos fragmentos materiais, capazes, no entanto, de contar histórias associadas àqueles lugares, e as acções que pensam sobre ambos num momento presente em que será necessário re-significar a noção de monumento (à data do seminário, o Porto não tinha um único edifício industrial classificado).

Tendo, igualmente, como cidade de fundo, o Porto e uma preocupação subjacente à edificação obsolescente, o projecto AsSalto, concebido por Noémia Herdade Gomes, Carlos Machado e Moura e Rui Neto, estimulou a prática do desenho como representação de uma selecção de edifícios, em detrimento do ensaio fotográfico. O desenho seria, dessa forma, correlato de uma apreensão mais lenta dos próprios espaços, criando uma ligação atemporal que implica um olhar incisivo e bastante crítico para o tempo passado e o que deste se pretende avaliar e conservar como memória futura. O desenho aparece, então, como evidência de um espaço afectivo, que pertence à cidade, desenhando-a também e ocupando o espaço intercalar entre a estrutura física do edificado e a vivência do espaço privado, mas que, raramente, surge nas representações da mesma no campo da arquitectura (nas restantes práticas artísticas é, talvez, um dos primeiros espaços a ser representado). De salientar que muitos dos espaços abandonados resultam da incapacidade de serem produtivos, existindo, porém, também, alguns casos em que as ligações afectivas são quebradas (naturalmente que o circuito produção-afecção, que determina a morte ou a vida dos edifícios, não é linear e, por vezes, a afecção é um alibi para a produção e vice-versa, ou um alimento, no caso das reconversões de edifícios ou estruturas decadentes ou obsoletas).

Este tema foi, na apresentação seguinte, confirmado pelo escritor Gonçalo M. Tavares na sua apresentação conjunta com Os Espacialistas, notando que, no período da pandemia, a afectividade foi transformada em imagem,^[03] o que agudiza a condição do espaço “miserável, medíocre, abandonado”, que possui, paradoxalmente, uma grande potência para as práticas artísticas (podemos, inclusivamente, acrescentar que estas serão, talvez, as únicas a conseguir manter estes espaços “marginais” fora da lógica dos mercados, na qual a arquitectura predominantemente se insere — um problema detectado por Solà-Morales no seu ensaio “Terrain vague”). Os Espacialistas — segundo o escritor — são uma espécie de médicos de uniforme branco do espaço, que “estão a ver quais os espaços que pedem socorro, que estão

[03] Apresentação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2nhiDgP1NCs&list=PLyNZUFBENmzgGIZCN1A-MSVAjajc3q19&index=2>.

[04] Ibid.

em vias de se afogar”^[04].

“Eis um discurso possível: Ele tem um corpo individual, mas todos os seus movimentos são colectivos, todos os seus movimentos pertencem à cidade: foi ela que os impôs, e não o Homem. Podemos, portanto, falar de uma anatomia individual, mas também de uma anatomia de cidade: ele tem a anatomia da sua cidade, ele tem a fisiologia da sua cidade. Isto é: ele tem os movimentos e os hábitos (e os hábitos impõem certos movimentos) da sua cidade. No limite, sem antes nos localizarmos geograficamente, observando apenas atentamente os movimentos de um indivíduo poderemos dizer a que cidade pertence, a que civilização” (Tavares, 2013, p. 214).

Os exercícios ginástico-conceptuais de espaço, que os Espacialistas vão executando em contextos, geralmente, anónimos,^[05] nascem tanto do que poderíamos considerar uma deriva urbana (remetendo para as derivas psicogeográficas dos Situacionistas), como de exercícios geométricos rigorosos, aos quais o corpo, com os seus gestos, posturas e movimentos, atribui a dimensão da vivência, substituindo, na nossa imaginação, as fotografias de Eadweard J. Muybridge, de um movimento dissecado em n imagens estáticas, por um movimento que, na sua raiz, codifica um movimento colectivo apreendido pelo corpo do indivíduo (o Espacialista que surge na imagem), no que os Espacialistas denominam de performatividade da imagem.

Não tanto as derivas psicogeográficas de inspiração situacionista, mas, sobretudo, as caminhadas performativas são ferramentas utilizadas por Joana Braga, às quais alia outras componentes expressivas, como guiões produzidos como peças sonoras, que acompanham os caminhantes pelo percurso, salientando fragmentos, que escapariam a um olhar mais distraído ou adicionando outras camadas de conhecimento, entre as quais a da História. Apropriando-nos de uma citação de Wittgenstein, utilizada por Maria Filomena Molder: “Trata-se de tomar a sério as evidências quotidianas, de as salvar da distração e do desprezo, tendo a consciência aguda de que aquilo que está diante de nós escapa facilmente à observação” (Wittgenstein *apud* Molder, 2021, p. 27). Na selecção dos lugares e estruturas, há uma particular atenção para aqueles que necessitam de ser cuidados, num sentido não só de reparar aquele tecido da cidade, como também a memória que neles persiste.

Das várias apresentações, resulta uma ideia comum sobre o que podemos entender como práticas artísticas desenvolvidas no âmbito do conhecimento disciplinar da arquitectura. Estas evidenciam a existência de uma cidade que se opõe à cidade genérica, como nos foi descrita por Rem Koolhaas, subvertendo os efeitos que caracterizaram as primeiras grandes metrópoles, contrariando os fluxos de um tardo-capitalismo avançado, introduzindo outras sequências temporais (e outra experiência do tempo), re-significando lugares e estruturas físicas menores,^[06] relevando

[05] Por vezes, realizam este conjunto de exercícios em torno de obras de arquitectos reconhecidos, mas, geralmente, utilizam situações espontâneas e contextos informais, onde encontram uma qualidade em potência que, mediante o gesto e o movimento do corpo, se transforma em imagem crítica. Trata-se de “fazer aparecer a vocação artística do espaço”, como referem, o que à partida, em obras de arquitectura assinadas, já é (desejavelmente) visível.

[06] Escreve-se, aqui, “menor” num sentido deleuziano.

as singularidades de uma paisagem, aparentemente, uniforme, entre outros valores estéticos. E todas, de forma única, salientam a possibilidade da arquitectura se constituir como gesto urbano, o que implica que os nossos movimentos e acções no espaço da cidade respondam criticamente — com um pensamento — à forma desta e neles se desenhe (ou projecte) uma cidade por-vir.

Referências Bibliográficas:

Aureli, Pier Vittorio (ed.) (2013), *The City as a Project*, Berlin: Ruby Press.

Cacciari, Massimo (2010), *A cidade*, José Serra (trad.), Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Koolhaas, Rem (2010), *Três textos sobre a cidade*, Luis Santiago Baptista (trad.), Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Molder, Maria Filomena (2021), *A arquitectura é um gesto: variações sobre um motivo wittgensteiniano*, Lisboa: Edições Sr. Teste.

Tavares, Gonçalo M. (2013), *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa: Editorial Caminho.

5.2. LINHA, FORMA E CENTRO – LISBOA NOS DIÁLOGOS ENTRE ARQUITECTURA E CIDADE

PATRÍCIA ROBALO

[01] *Ecos do Espaço Urbano Contemporâneo*, exposição na Ordem dos Arquitectos, Secção Regional Sul (2015); *Outra Lisboa – Viagens num espaço urbano maior*, projecto de visitas-guiadas cuja programação final integrou a Trienal de Arquitectura de Lisboa de 2016 (2014-2016); *Lisboa sem Centro*, edição do *Open House Lisboa 2019*; e *Linhas de Violência*, projecto de debate e entrevistas integrado no programa do Pavilhão de Portugal da Bienal de Veneza (2021).

Uma sequência de projectos – *Ecos do Espaço Urbano Contemporâneo, Outra Lisboa, Lisboa sem Centro e Linhas de Violência* [01] – revelaram Lisboa através de uma história demasiado desconhecida ou ininteligível.

Em comum tiveram a procura de explicações para um contraste que persiste grave entre os termos em que a cidade é debatida no campo da arquitectura e a sua construção material e social.

A fotografia representou uma forma rápida de apreensão do espaço e do território, muitas vezes imediatista, outras feita, refeita e namorada, revelando o que, à partida, já pretendíamos ver e o que ainda não sabíamos querer ver. O registo fotográfico é especialmente relevante enquanto instrumento de análise e comunicação, porque complementa as leituras monográfica e cartográfica com a ida ao lugar, numa observação à escala do corpo condicionada por diferentes mediações tecnológicas e humanas.

O jogo entre a palavra e a coisa foi construído a par do estudo urbanístico sobre o crescimento metropolitano de Lisboa e acabou por resultar em registos frequentemente violentos, que muitos estranham ainda que conheçam o lugar, o edificado e o espaço que está a ser representado.

A persistência da ideia tradicional de cidade é uma prática cultural e social, uma escolha partilhada que representa uma visão idealizada da boa forma de construir o espaço urbano, pretensamente neutra e que resulta da falência das propostas modernas e do debate sobre a crise da cidade que lhe sucedeu.

Uma dialéctica que o campo da arquitectura vaticina como dilacerada, mas que é inevitável. É interessante olharmos para Lisboa através deste aparente paradoxo – de uma dialéctica espacial, territorial e disciplinar constante, entre arquitectura e cidade, mas em ruptura ou dilaceração – a fim de compreender os vários desencontros que lhe são inerentes, ou até, como esta dialéctica em ruptura é estruturante para a teoria e a prática da arquitectura e para a violência dos actuais modelos de construção urbana.

Os registos fotográficos mostram o contraste, a escala, a aridez, a diferença estética, espacial, cultural e formal dos vários ambientes urbanos e da arquitectura de Lisboa, sobretudo quando associados a um questionamento disciplinar de natureza convergente: por que é que falamos pouco sobre os lugares onde mora a maior parte da população? Por que é que não usamos o conhecimento sobre o espaço e o território para resolver os problemas que, simultaneamente, reconhecemos existirem?

Existe uma história por contar, uma ausência, sobre como é que a metrópole, em que hoje vivemos, foi construída e como se inscreveu nos debates sobre a cidade, que foram acontecendo desde o início do século XX, entre cidade e arquitectura. Fazendo escolhas que devem ser estudadas e compreendidas, mas, sobretudo, porque este momento estendido no tempo, que é o da trans-

formação da cidade e da natureza do espaço urbano, introduziu rupturas entre a arquitectura e a cidade, que importa ler e superar.



FIG. 01 Vista do Aqueduto das Águas Livres sobre os acessos rodoviários e a linha ferroviária do vale de Alcântara. Registo realizado no âmbito do projecto *Outra Lisboa - viagens num espaço urbano maior*, cuja programação final integrou a edição de 2016 da Trienal de Arquitectura de Lisboa.

1. LINHA

Cidade é um conceito problemático quando usado para explicar processos de urbanização que o suplantam (Koolhaas, Mau, 1995; Ascher, 2006; Wigley, 2002; Font, Portas, Indovina, 2004; Bourdin 2011; Portas, Domingues, Cabral 2011; Wachsmuth, 2014). Ainda que persista como o principal enquadramento das dialécticas científica e pública, que se debruçam sobre a construção urbana da sociedade contemporânea, há muito que deixou de explicar o que deveria representar.

Se pensarmos que, do ponto de vista analítico, a cidade é um espaço no qual podemos identificar limites, forma e centro — como vemos representado nas imagens medievais e renascentistas de assentamentos murados ou fortificados —, podemos inferir que, como categoria, tipologia e processo de assentamento urbano, a cidade tradicional é uma forma de urbanização superada e sem aplicação na actualidade.

Contudo, o seu ideário e a imagética associada persistem como representação do urbano: uma idealização anacrónica por ser incapaz de descrever e de problematizar e, por conseguinte, de intervir sobre a complexidade, a escala e a diversidade dos processos de urbanização contemporâneos, que afinal tenta descrever.

Esta visão, que se propõe unívoca, sobre a organização dos espaços em que vivemos e construímos, fundamenta leituras rígidas e parciais sobre que formas e modelos urbanos, que populações e contextos sociais, que práticas de arquitectura,

urbanismo e projecto são fenomenologicamente relevantes para o conhecimento arquitectónico e urbanístico.

É neste quadro que podemos compreender a constante reprodução valorativa e discursiva da cidade consolidada e de excepcional valor paisagístico, patrimonial e arquitectónico, em contraste com a significativa invisibilidade das diferentes áreas urbanas do restante território, dos seus problemas, potencialidades e diversidade.

Perante a consolidação, no virar do século, do crescimento metropolitano das áreas urbanas de média e grande dimensão na Europa, alguns autores observaram a persistência do imaginário primordial e canónico da ideia tradicional de cidade como uma manifestação nostálgica e anacrónica, que importava clarificar e re-organizar do discurso científico às instituições responsáveis pela estruturação do espaço e do território. Neste período — em que podemos incluir a formalização legal das Áreas Metropolitanas de Porto e Lisboa (Lei n.º 91/2001, de 20 de agosto) como parte do fôlego de democratização do direito à cidade —, em Lisboa, a partir de uma construção metropolitana profundamente definida pela ditadura, reconheceu-se que a obsolescência categorial coexistia com uma vivência partilhada, colectiva e pública, do imaginário, valores e modelos da cidade tradicional.^[02]

As dinâmicas dessa convivência podem ser enquadradas pela perspectiva de Italo Calvino quando diz que “nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E, contudo, entre eles há uma relação” (Calvino, 2002, p. 63). As consequentes tensões discursivas nos campos da Arquitectura e do Urbanismo levaram à realização de obras tão distintas na forma e objecto de estudo (Koolhaas, Mau, 1995; Pavia, 2005; Domingues, 2011; Wachsmuth, 2014), quanto convergentes sobre as principais questões subjacentes à deriva da arquitectura e do urbanismo sobre o estudo, debate e projecto do espaço urbano: crescimento urbano *versus* ordem social; forma urbana *versus* urbanidade; cidade *versus* campo.

Em Lisboa, a estrutura metropolitana *monocêntrica de crescimento disperso* (Font, Portas, Indovina, 2004, p. 68) atravessa uma fase de consolidação e alargamento cuja dimensão espacial não é pré-concebida ou planeada, ainda que, como qualquer escala urbanística, seja socialmente construída (Brenner, 2002, p. 4). Hoje, sobre a natureza dispersiva do processo de explosão urbana, ocorrido nas décadas finais do século XX, conseguimos reconhecer dinâmicas mais recentes de territorialização regional de um programa público competitivo, que pretende fazer crescer Lisboa no espaço económico global, cada vez mais digitalizado. Este contexto volta a evidenciar uma relação intrínseca à construção urbana entre a habitação e a cidade.

Os espaços urbanos contemporâneos, construídos sobre a distância e a hiperconexão multinodal, que articula diversas escalas entre o local e o global, baseiam o seu desenvolvimento

[02] Para uma reflexão adicional sobre a dimensão ideológica da ideia tradicional de cidade, ver Wachsmuth, 2014.

e aderência territorial nas capacidades cada vez mais sofisticadas das redes de comunicação e mobilidade. O alargamento e a densificação infraestrutural das últimas décadas têm guiado uma profunda alteração da organização do espaço metropolitano. O desenvolvimento policêntrico de escala relacional, cada vez mais ampla, sobrepõe-se e interage com uma organização territorial marcada pela hegemonia do centro sobre o restante território.

A descontinuidade dos tecidos urbanos, com a consequente dispersão da vida quotidiana, é frequentemente observada como uma construção fragmentada, inerentemente social, económica e cultural. Mas representações urbanas patológicas, de perda ou dilaceração da vida colectiva e da condição urbana, são visões que favorecem uma ilusão de forma urbana estável que o ideário da cidade tradicional representa (Wigley, 2002, p. 293), em detrimento de uma leitura vivencial, material e operativa do espaço urbano contemporâneo. Assim, para ganhar horizontes nas relações pessoais e colectivas que temos com a cidade, a fragmentação afigura-se profícua enquanto matriz de apreensão da transformação tipológica, morfológica e simbólica que ocorreu no último século.



FIG. 02 Habitação construída pelo Programa Especial de Realojamento (PER) na freguesia de Santa Clara em Lisboa. Registo realizado para ilustrar o debate *Lines of Violence*, evento integrado no programa da representação portuguesa na Bienal de Veneza 2021.

2. FORMA

O crescimento metropolitano, no caso de Lisboa, foi sobretudo influenciado pelo modelo de Cidade-Jardim de 1898 de Ebenezer Howard, pelo Plano da Grande Londres de 1944 de Leslie Patrick Abercrombie e pelas discussões realizadas nos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM), em especial o CIAM IV, realizado em 1933, sobre a Cidade Funcional, e o CIAM V, em 1937, sobre Habitação e Recreação (Groer, 1948a). Podemos arriscar dizendo que a geneologia da metrópole de Lisboa começa no Plano Geral de Melhoramentos da Capital de 1903, assinado Frederico Ressano Garcia, e que tem no Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa (PGUEL), de 1948, da responsabilidade de Étienne de Groer, um momento fundacional. O alcance metropolitano e regional do PGUEL contou com um estudo inédito de análise urbanística, sociológica e funcional de Lisboa (Abrantes, 1938), integrando os planos de urbanização para a Costa do Sol e para outros pequenos núcleos, a maior parte de carácter rural, nas proximidades da capital nas décadas de 30, 40 e 50.

Ao contrário do que comumente pensamos, o crescimento metropolitano de Lisboa foi estudado, previsto, planeado e regulado. O centralismo político, que levou à “ideia de um país homogéneo desde a sua fundação” (Mattoso, 1987, p. 9), foi reimaginado durante a ditadura do século XX sobre o reforço da equivalência política, urbana e arquitectónica de metrópole, pátria e império, construída pelos mesmos agentes, processos, planos e objectivos.

O Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa, aprovado em 1948, é a peça de urbanismo que traz para Lisboa as soluções da modernidade preocupada com a densidade e o crescimento urbanos, que configuravam uma visão danosa da metrópole para a ordem e saúde públicas. Desde finais do século XIX que a cidade-jardim e o paradigma metropolitano (organização espacial entre um centro e periferias) foram vistos como modelos urbanos adequados para a separação e a distinção sócio-espacial entre o que era Lisboa e o que não era, para a garantia da saúde, ordem e segurança públicas nos moldes preconizados pela ditadura. Os medos do crescimento ilimitado da cidade, da sua reprodução urbana coalescente, da construção dos espaços infraestruturais e de novas formas de pensar o habitar, o trabalho e o lazer foram expressos nos relatórios escritos dos planos de urbanização do que viria a ser a Área Metropolitana de Lisboa (Groer, 1948b).

Num contexto de elevada pressão populacional e de graves lacunas no acesso a habitação condigna, os instrumentos urbanísticos exerceram uma função retórica, formal e imagética para a construção de tecidos urbanos monofuncionais, compostos por moradias unifamiliares e direccionadas para um modelo único de *família* e organização social.

Esta escolha tipológica e morfológica era conscientemente insuficiente em número, abrangência e qualidade enquanto política de habitação, tendo ajudado o crescimento de bairros de gênese ilegal, com reiterada ausência de condições básicas de vida, um pouco por toda a área metropolitana, mas com especial incidência fora dos limites do município de Lisboa. A visão rústica, conservadora e nacionalista dos espaços do habitar de promoção pública foi ancorada na ideia de conciliação entre a cidade e o campo preconizada pela cidade-jardim, de que Lewis Mumford foi um dos principais disseminadores. Noutras geografias e enquadramentos históricos e políticos, como os Estados Unidos da América, o crescimento metropolitano e a desadequação das propostas modernas levaram a vários confrontos públicos. Jane Jacobs, que via as propostas de Howard e Mumford como reacionárias e *anti-cidade*,^[03] marcou uma mudança de rumo no debate sobre a cidade e a construção urbana, quer através da sua obra escrita, como também através de processos de contestação da decisão pública e reivindicação do direito à participação e à cidade no contexto de profunda transformação de Nova Iorque.

Para além deste limite, implementamos uma cintura verde, denominada “zona rural”, cujo objetivo é primeiro, construir um reservatório de ar puro e, em segundo lugar, isolar Lisboa de formações urbanas vizinhas e impedir a sua fusão com essas, fusão que teria como resultado um aumento desmedido da superfície de Lisboa.

(Groer, 1948a, p. 4).

A cintura verde de Lisboa foi parcialmente construída com o Parque Florestal de Monsanto. O relatório do Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa de 1948, assinado por Étienne de Groer, revela que o modelo centro-periferia/urbano-suburbano foi implementado através de um processo urbanístico de reduzida complexidade em relação às práticas de planeamento metropolitano e regional usadas nas restantes capitais europeias. Espacializando um exercício de poder centralizador, desvalorizou a especificidade dos territórios profundamente transformados por uma fase de urbanização, caracterizada pela falta da habitação, de infraestruturas, redes de mobilidade e serviços públicos.

Como aponta a origem grega da palavra metrópole, especialmente pertinente para descrever a abordagem de um sistema ditatorial e imperial, esta forma de crescimento urbano configurou uma apropriação de outros territórios por aquele que tinha o poder de decidir a ampla organização do espaço. Não houve decisão partilhada sobre dimensões espaciais interdependentes. A transformação territorial foi construída a partir das necessidades e visões do centro — Lisboa como cidade-mãe, simultaneamente centro da metrópole, do país e do seu império colonial.

Com este plano municipal aprovado e a maior parte dos

[03] Sobre os ideários de cidade e de metrópole, ler os principais elementos de um dos debates centrais do século XX, entre Lewis Mumford e Jane Jacobs: Mumford, 1961, Jacobs, 1961 e Mumford, 1962 pp. 148-179.

terrenos na posse do Estado, após a substancial expropriação de terrenos nos anos 30 e 40 do século XX, a Lisboa metropolitana foi construída sobre um centro ligado por uma infraestrutura de mobilidade radiocêntrica para novas áreas de desenvolvimento urbano, criadas ao longo das principais linhas de crescimento que se inscrevem posteriormente no Plano Regional de 1964 (Moscaide-Sacavém; Loures-Odivelas; Amadora-Queluz; Algés-Carnaxide; Almada-Cova da Piedade).

O controlo sobre a propriedade dentro dos limites de Lisboa, sobre quem a detinha, o que se construía, para que servia e quem nela habitava contrastou com a negligência sobre as edificações, a maioria residenciais, que emergiram principalmente à volta de todo o perímetro de Lisboa. Exemplificativos deste contraste, são a construção contemporânea do bairro de Alvalade sobre terrenos detidos pelo Estado através de expropriação, com um projecto arquitectónico e urbano integrador de serviços, comércio e habitação, e o bairro da Brandoa na Amadora. Um somatório de iniciativas privadas, na sua maioria de gênese ilegal, com problemas de solidez construtiva, salubridade, acessibilidades, entre outros.

No Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa de 1948, estes satélites urbanos foram especificamente identificados para a realização de Planos de Urbanização e posteriormente incluídos na Zona Rural de Protecção de Lisboa como espaços de habitação delimitados. Uma barreira semelhante à Cintura Verde do Plano da Grande Londres, imaginada como um limite material para o crescimento e o espaço urbano contínuo. Pretendia-se concretizar uma construção urbana hierárquica centralizada em Lisboa, com controlo programático, morfológico e de uso do solo, através do reforço de um limite físico e administrativo, para lá do qual não se permitia a construção de edifícios, assentamentos de carácter urbano e a prestação de serviços públicos (Groer, 1948a).



FIG. 03 Planta Esquemática da Zona Rural de Protecção de Lisboa. Fonte: Modo Actual de Construir, relatório do Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa PGUEL, Étienne de Groer 1948.

Este modelo centralizado, que ainda define a organização do espaço de Lisboa, significou, durante a ditadura, uma maior polarização do poder central face à fragilidade do poder local de lugares rurais, rapidamente transformados em urbanos. Embora baseadas num cuidadoso levantamento científico das condições sociais e técnicas para o crescimento urbano (Abrantes, 1938), as concepções modernas de garantia e construção de infraestrutura e serviços universais, bem como a criação de um sistema urbano autónomo delimitado pela extensão dos movimentos pendulares, nunca foram alcançadas. A implementação das propostas do PGUEL, em 1948, foi rapidamente ultrapassada pela aprovação de diversos enquadramentos legais que, tendo em conta as dimensões espaciais e territoriais da sua aplicação, permitiram responder com menor escrutínio ao grave problema de habitação, nomeadamente com a introdução da propriedade horizontal a partir da década de 40 e a abertura ao investimento imobiliário de promotores privados na urbanização dos municípios tangentes a Lisboa.

O espaço metropolitano de Lisboa formou-se assim sobre profundas desigualdades, que ainda hoje vivenciamos e permanecem por resolver, entre um centro diverso, singular e polarizador de dinamismo cultural, económico e social, e um território adicional definido por tecidos urbanos monofuncionais negligenciados, genéricos e, nalguns casos, violentamente alterados nas suas características topográficas, urbanísticas e infraestruturais. O avanço da urbanização na segunda metade do século XX e os processos de consolidação das últimas décadas só recentemente geraram pontuais dinâmicas de emancipação, autonomia e criação de qualidade de vida dos municípios da área metropolitana que não são centrais.

O crescimento metropolitano, independentemente da sua escala ou do seu estágio de desenvolvimento, questiona sempre a especificidade do conhecimento do campo da arquitectura, porque impossibilita a boa forma ou uma forma urbana. Ou, como diz Pepe Barbieri no livro *a Metrópole Pequena* (2003, p. 16), o papel da arquitectura neste processo aparece em “crise dada a ruptura da correlação com o espaço comum e/ou público”, com notada ausência na definição de políticas públicas e de projectos, que determinam o debate público sobre a cidade.



FIG. 04 Mercado Abastecedor da Região de Lisboa em Loures. Registo realizado às 22h de uma sexta-feira para a exposição *Écos do Espaço Urbano Contemporâneo*, Ordem dos Arquitectos, 2015.

3. CENTRO

Os debates pós-industriais modernos desenvolveram visões de cidade fundadas em sistemas urbanos universalmente infraestruturados, autocontidos e tipificados, que encontramos na ideia de metrópole como uma cidade de grande escala, projecto heróico no sentido de que tudo engloba, resolve e estrutura, entre um centro urbano, a cidade e uma periferia suburbana. O paradigma metropolitano, que descrevemos, privilegiava, no seu modelo e nas suas concretizações materiais mais consequentes, soluções permanentes, colectivas e homogéneas para atender às necessidades da população nas áreas da habitação, urbanismo, mobilidade, comunicação, lazer e serviços (Ascher, 2010, p. 84, 85).

O processo de *metropolização*, que existe independentemente do estabelecimento de uma organização espacial metropolitana (formal ou informal) do espaço urbano, pressupõe uma urbanização que resulta de dinâmicas de duplo sentido, por um lado a concentração de população, bens e capital em áreas urbanas cada vez maiores, por outro a sua dispersão nesse mesmo espaço, de forma cada vez mais alargada.

Em Lisboa, podemos enquadrar a transformação do território metropolitano de Lisboa entre fases distintas: projecto, modelo e estruturação da Capital do Império (Groer, 1948a, p. 2; Ferreira, 1987, p. 147); fixação do paradigma metropolitano centro-periferia através de dinâmicas centrífugas de urbanização e infra-estruturação (MOP, 1964); e crescimento e explosão de urbanização (Font, Portas, Indovina, 2004, p. 68). Adicionalmente, vivemos um momento de dinâmicas novas, que introduziram movimentos populacionais dentro da região, de afastamento do centro da habitação permanente e de serviços de carácter excepcional no contexto da área metropolitana de Lisboa, ao mesmo tempo que cresce a residência temporária, incentivada a fixar-se em Lisboa por quadros legais e fiscais competitivos.

Uma das transformações, que importa destacar da cidade

pré-industrial para a urbanização contemporânea, é que as dimensões da *urbis*, da *polis* e da *civitas* deixaram de ter uma correspondência única, coexistindo uma multiplicidade de configurações espaciais e uma complexificação adicional com a digitalização do conhecimento, da administração e da economia. Por esta razão, desde a década de 80 que as epistemologias metropolitanas confrontam os debates sobre a crise da cidade (Choay, 1994; Lefebvre, 2012) com desdobramentos teóricos que afirmam a persistência da condição urbana, apesar da sua transformação tipológica e morfológica. E, conseqüentemente, lêem a metrópole contemporânea como um espaço a problematizar e a reinventar, partindo do princípio de que a metrópole contemporânea questiona a existência da forma urbana e, conseqüentemente, a possibilidade do seu projecto (Barbieri, 2003, p.10).

A persistência do conceito de cidade tradicional é uma representação parcial e idealizada dos processos de urbanização contemporâneos. Portanto, é intrínseca à ideia de fragmentação urbana, fantasia de modos de vida únicos ou de estabilidade da forma urbana que a arquitectura e o urbanismo simultaneamente procuram denunciar. A noção de escala, hierarquia e ordem estrutural para modelos e sistemas metropolitanos, que tentaram relacionar as dimensões *urbis*, *polis* e *civitas* em áreas urbanas mais amplas, parecem falhar na descrição ou crítica das redes de infraestrutura neoliberais e individualizadas que privilegiam a competitividade sobre a igualdade de oportunidades ou a coesão urbana e social (Wachsmuth, 2014, p. 84).

O debate sobre a cidade debruça-se, hoje, na compreensão dos processos de urbanização que suplantam significativamente uma visão tradicional sobre a contemporaneidade das dimensões territoriais ou urbanas. Em Lisboa, não parece ser totalmente possível apreender as razões e o impacto da transformação através da análise morfológica e tipológica, em que arquitectura encontra maior conforto e contacto com o seu corpo teórico e metodológico. Isso mesmo é compreendido por métodos de observação do urbano que privilegiam o desenho dos processos (Portas, Cabral, Domingues, 2011) como o momento e o campo definidor do espaço urbano contemporâneo em detrimento de explorações interpretativas do espaço com objectivos de composição morfológica (Boeri, 2016, p. 14). Essa é aliás a ideia subjacente ao pensamento de Koolhaas de inquietude sobre a substituição do urbanismo e do pensamento sobre a cidade por arquitectura, mais arquitectura (Koolhaas, Mau, 1995).

As actuais dinâmicas, que marcam a transformação contemporânea de Lisboa, são distintas das anteriores e apontam uma nova reorganização espacial e territorial. A ausência de escalas metropolitanas ou regionais de planeamento, estratégia e governança, não significa a ausência de desenvolvimento metropolitano e regional de Lisboa. Em vez disso, significa que as decisões estruturais, em termos de infraestrutura, mobilidade, redes de

comunicação, projectos de grande escala, marketing e estratégia não são determinadas pelas necessidades locais, problemas ou participação cívica, mas pela apreensão de escalas subnacionais como nevrálgicas para a circulação global e transnacional de capital, emprego e cultura,^[04] que têm implicações assimétricas no território.

Se o pensamento da arquitectura sobre a cidade tem como objectivo principal iluminar uma abordagem reflexiva dos processos de urbanização contemporâneos, precisamos de promover uma dialéctica constante entre a pesquisa concreta e o aperfeiçoamento conceptual. A arquitectura interpela os princípios e valores da sociedade em que se insere. A notada fragilidade teórica da arquitectura e do urbanismo nas práticas e nos debates sobre a escala e a natureza da vida contemporânea, como campos disciplinares fenomenológicos relevantes, é também um exercício de violência, porque assume uma neutralidade ou uma inocência da sua intervenção, que só reforça vulnerabilidades sócio-urbanas pré-existentes.

Mas também é interessante pensar que no contexto da arquitectura portuguesa, muito autoral, vinculada à prática tradicional de projecto e a uma forma única de construir e imaginar Lisboa — esta última acepção, seguindo as palavras de Carrilho da Graça aquando da abertura do Terminal de Cruzeiros de Lisboa —, o surgimento de discursos imagéticos e textuais ou opções curatoriais e representativas mais plurais reforçam a diferença sobre o que se mostra, e a violência dos lugares e imagens que os representam, ainda que sejam onde a maior parte da população vive.

Há uma história para contar sobre o desenvolvimento espacial e territorial de Lisboa da modernidade até hoje. Estudá-la é essencial para a construção de um “projecto territorial alternativo” (Font, Indovina, Porta, 2004, p.12), que coloque a definição do espaço e do território em articulação com as restantes políticas públicas, em vez de ser consequência ou remedeio. Uma nova relação com a natureza, a operacionalização da distância e a reinvenção das escalas urbanas à medida do espaço habitado e suas interdependências são aspectos essenciais para um projecto metropolitano ou regional participado e justo.

[04] O caso do novo aeroporto de Lisboa é paradigmático para a compreensão da nova escala e complexidade da metrópole que hoje toma um alcance regional, saindo de um modelo relativamente compacto para um modo disperso do habitar. Importa também reflectir sobre este caso sobre dois pontos de vista adicionais: a ausência da arquitectura e do urbanismo no debate sobre a localização, infraestruturas, construção e processos de decisão; e como permite a inteligibilidade dos contornos centralizadores (nacional/Governo) para a modelação do espaço e do território.

Referências Bibliográficas:

Abrantes, António (1938), *Elementos para o estudo do plano de urbanização da cidade de Lisboa*, Câmara Municipal de Lisboa.

Ascher, François (2006), *Métapolis ou L'Avenir des Villes*, Paris : Odile Jacob [1ª ed.1995].

Barbieri, Pepe (2003), *Metropoli Piccole*, Roma: Meltemi Babele.

Boeri, Stefano (2016), *La Città Scritta*, Quodlibet Habitat.

Bourdin, Alain (2011), *O Urbanismo depois da crise*, Lisboa: Livros Horizonte [1ª ed. 2010].

Brenner, Neil (2002), "Decoding the Newest "Metropolitan Regionalism" in the USA: a Critical Overview, *Cities*, 19, pp. 3-21.

Choay, Françoise (1994), "Le règne de l'urbain et la mort de la ville" in *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993* Paris: Centre Georges Pompidou, pp. 26-35.

Domingues, Álvaro (2011), *A Vida no Campo*, Porto: Edição Dafne Editora.

Ferreira, Vítor (1987), *A Cidade de Lisboa: de Capital do Império a Centro da Metrópole*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Font, Antonio, Indovina, Francesco, Portas, Nuno (2004), *L' Esplosió de la Ciutat: morfologies, mirades i mocions sobre les transformacions territorials recents en les regions urbanes de l' Europa Meridional*, Barcelona: Collegi d'Arquitectura de Catalunya - COAC/Forum Universal de les Cultures.

Groer, Étienne (1948a), "Modo Actual de Construir" in *Plano Director de Lisboa, 1948* Câmara Municipal de Lisboa.

Groer, Étienne (1948b), "Relatório do Plano de Urbanização de Almada" in *Plano de Urbanização de Almada*, Câmara Municipal de Almada.

Koolhaas, Rem, Mau, Bruce, (1995) "Whatever Happen to Urbanism?" in *S,M,L,XL*, OMA, New York: The Monicelli Press, pp. 959 - 971.

Lefebvre, Henri (2012), *O Direito à Cidade*, Rui Lopo (trad.) Carlos Fortuna (apresentação) Lisboa: Letra Livre [1ª edição 1968].

Ministério das Obras Públicas (1964), *Plano Director da Região de Lisboa: Antepiano DGSU/GPDRL*.

Mumford, Lewis (1987), *The City in History - Its Origins, its Transformations, and its Prospects*, Penguin Books [1ª ed 1961].

Mumford, Lewis (1962), "Mother Jacobs Home Remedies", *The New Yorker*, December 1, 1962 P. 148 - 179.

Jacobs, Jane (1992), *The Death and Life of Great American Cities*, New York: Vintage Books Edition [1ª edição 1961].

Pavia, Rosario (2005), *Le Paure dell'Urbanistica*, Roma: Meltemi

Babele.

Portas, Nuno, Cabral, João Domingues, Álvaro (2011), *Políticas Urbanas II - Tendências, Estratégias e Oportunidades*, Lisboa: CEFA/FCG.

Vigano, Paola (2019), *I Territori dell'Urbanistica - Il progetto come produttore di conoscenza*, Roma: Officina Edizioni.

Wachsmuth, David (2014), "City as ideology: reconciling the explosion of the city from with the tenacity of the city concept" in *Environment and Planning D: Society and Space*, vol 31, p 75-90.

Wigley, Mark (2002), "Bloodstained Architecture" in *Post Ex Sub Dis: Urban Fragmentations and Constructions*, Ghent Urban Studies Team GUST (ed.), Rotterdam: 010 Publishers, pp. 76-88.

5.3. A CADA PASSO UMA NOVA CONSTELAÇÃO

RECONFIGURAÇÃO DA EXPERIÊNCIA DO TEMPO E DO ESPAÇO EM PERCURSOS PERFORMATIVOS E SONOROS

JOANA BRAGA

Por onde começa? Músculos tensos. Uma perna como pilar, segurando o corpo na vertical entre a terra e o céu. A outra, um pêndulo que balança de trás para a frente. O calcanhar toca o chão. Todo o peso do corpo oscila para a frente apoiando-se sobre a planta do pé. O dedo grande empurra o chão e o peso do corpo, delicadamente equilibrado, volta a deslocar-se. As pernas invertem a posição.^[01] (Solnit, 2000, p. 3).

[01] Algumas epígrafes e citações foram traduzidas livremente: "One leg a pillar, holding the body upright between the earth and the sky. The other a pendulum, swinging from behind. Heel touches down. The whole weight of the body rolls forward onto the ball of the foot. The big toe pushes off, and the delicately balanced weight of the body shifts again. The legs reverse position" (Solnit, 2000, p. 3).

Caminhar é talvez a mais fundamental das actividades humanas. Contudo, grande parte do tempo serve-nos apenas como meio de locomoção para ir de um lugar a outro; uma acção banal a que não prestamos atenção, senão nos momentos em que surge algo que dificulta a sua execução, um obstáculo a transpor, um desconforto no corpo. Precisamente pela sua reiteração no quotidiano da maior parte dos corpos, o acto de caminhar acaba muitas vezes por ficar aquém da consciência. Concomitantemente, uma atenção reflexiva a esta acção quotidiana e ao que esta possibilita adentrou o pensamento filosófico, a ideia da paisagem, a prática etnográfica, as políticas urbanas e diversas práticas artísticas.

Paleontólogos, antropólogos e fisiologistas estudiosos do aparecimento da espécie humana problematizam, por seu lado, a forma como esta acção foi formativa do que é ser humano. Como sugere Rebecca Solnit, ao atendermos aos seus relatos que afirmam o modo de caminhar na vertical como primeira marca da humanidade, podemos ligar simbolicamente a *Queda do Paraíso* às inúmeras quedas de uma criatura que, repentinamente erecta, tem de aprender a equilibrar o peso instável do seu corpo num único pé, à medida que se desloca (ibid., p. 33). O modo humano de caminhar, que nos parece tão natural, é considerado por alguns destes investigadores como "uma actividade única durante a qual o corpo, passo a passo, oscila à beira da catástrofe, (...) uma vez que apenas o movimento rítmico e alternado de cada uma das pernas para diante o impede de cair de cara no chão"^[02] (Napier, 1967, p. 56). Nas crianças que experimentam pelas primeiras vezes colocar o corpo na vertical e caminhar, são visíveis os vários movimentos que, ligados, compõem a caminhada humana, assim como a constante iminência da queda. Os seus corpos oscilam sucessivamente enquanto ensaiam e ajustam movimentos tacteantes, sem fluidez nem precisão, movidos pelo desejo de atingir o que está fora do seu alcance, de satisfazer a curiosidade infantil em relação ao mundo além do *Paraíso* maternal. Desta forma, caminhar começa, tanto na trajectória colectiva da humanidade, como na de cada pessoa, como uma queda adiada. Um processo que se prolonga, sem que nele atentemos, durante toda a nossa vida: a cada vez que damos um passo em frente, começamos a cair; então, balançando um braço e a perna oposta para a frente, recuperamos o equilíbrio e, de novo, adiamos a queda.

Este intervalo de desequilíbrio, tantas vezes indiscernível e

[02] Tradução livre: "Human walking is a unique activity, during which the body, step by step, teeters on the edge of catastrophe (...) because only the rhythmic forward movement of first one leg and then the other keeps him from falling flat on his face" (Napier, 1967, p. 56).

sempre indestrinçável do acto de caminhar, prolonga-se em algumas situações, tornando-se evidente: quando se hesita, quando se tropeça, quando se coxeia. Essa brecha obriga a improvisar movimentos que nos permitam, apesar do desequilíbrio manifesto, continuar a adiar a queda. Por outras palavras, essa brecha abre espaço à improvisação de uma nova coreografia. Assim, é precisamente esse momento de hesitação, esse instante em que coxeamos ou tropeçamos, que possibilita uma nova percepção e articulação da experiência do corpo no mundo.

1. AO CAMINHAR TECEMOS LUGARES

Já cansado da longa caminhada (...) fui alcançado por uma tempestade de areia. (...) No espaço de alguns minutos, o céu resplandecente escureceu e levantou-se um vento que soprava a poeira em espirais sinistras através da terra árida. (...) Tentei em vão destrinçar, através da obscuridade rodopiante e cada vez mais densa, pontos de referência até pouco tempo antes claramente identificáveis (...) Caminhei o resto do caminho em transe.^[03]
(Sebald, 2002, pp. 228-229).

Em *Os Anéis de Saturno*, Sebald relembra-nos sucessivamente da forma como a experiência da caminhada nos devolve a nossa própria condição de vulnerabilidade, como esta experiência corporizada do meio afecta a sensibilidade daquele que caminha, fazendo balançar o seu equilíbrio físico e mental. Caminhar devolve o corpo aos seus limites, materializa o processo pelo qual sucessivamente estabelecemos, perdemos e reestabelecemos o equilíbrio no e com o mundo. Convocando a sensibilidade e a flexibilidade daquele que caminha, caminhar conduz a uma abertura à contingência, impele a novas trajectórias de pensamento articuladas com a singularidade de cada situação.

Relembro uma frase de Rebecca Solnit em *Wanderlust*:

O percurso através de uma paisagem ecoa ou estimula o percurso através de uma série de pensamentos. Isto cria uma consonância ímpar entre o percurso interior e o exterior, uma consonância sugestiva de que a mente é também um tipo de paisagem e que caminhar é uma forma de a atravessar.^[04]
(Solnit, 2000, pp. 5-6)

[03] Tradução livre: "already tired from my long walk (...) I was hit by a sandstorm. (...) In the space of a few minutes, the bright sky darkened and a wind came up, blowing the dust across the arid land in sinister spirals. (...) I tried in vain to make out, through the swirling and ever denser obscurement, landmarks that a short while ago still stood clearly (...) I walked the rest of the way in a daze." (Sebald, 2002, pp. 228-229)

[04] Tradução livre: "the passage through a landscape echoes or stimulates the passage through a series of thoughts. This creates an odd consonance between internal and external passage, one that suggests that the mind is also a landscape of sorts and that walking is one way to traverse it" (Solnit, 2000, pp. 5-6).

O movimento do corpo, assim como os pormenores sensíveis do meio que percorremos e no qual estamos imersos, colocam em movimento o pensamento, reflectindo de miríades de formas a facticidade dos espaços, dos seres e das coisas que connosco partilham o mundo. O acto de caminhar estrutura a experiência do mundo; percebemo-nos a nós mesmos e ao espaço que percorremos nas interacções que vamos estabelecendo enquanto nos movimentamos ao longo de um dado itinerário, seja ele predefinido ou improvisado numa deriva. Caminhar possibilita a percepção do mundo por meio do corpo, do corpo por meio do mundo; ao caminhar fazemos mundo.

Há inúmeros modos de caminhar, uma miríade de diferentes passadas e ritmos, uma colecção incontável de singularidades, cada uma dotada de um "estilo de apreensão táctil e de apropriação cinestésica" (Certeau, 1998, p. 176). Embora a acção de caminhar não construa materialmente um espaço, implica sempre uma transformação do lugar e dos seus significados. Enquanto caminhamos são tecidas e reconfiguradas novas relações sensíveis, afectivas, imaginativas e conceptuais, ao longo do tempo e através do espaço. Ao caminhar, tecemos lugares. Ao mesmo tempo, os caminhos são extensões desta miríade de modos de caminhar, vestígios da actuação da imaginação e do desejo sobre o espaço. Nesse sentido, como tão bem expressou de Certeau, a teia de movimentos ambulatórios é um dos "sistemas reais cuja existência compõe, de facto, a cidade" (ibid., p. 176).

2. A EXPERIÊNCIA DA CIDADE

E enquanto ia andando e sentido as ideias confundirem-se de forma caleidoscópica – a cada passo uma nova constelação, antigos elementos desaparecem, novos tomam o seu lugar...
(Benjamin, 2022, p. 274).

Os espaços urbanos, bem como os objectos que os povoam, inquietaram Walter Benjamin toda a sua vida, enquanto expressões materiais e indícios da experiência colectiva da modernidade. A metrópole moderna transformou significativamente a base sensorial da vida mental, com a aceleração drástica do ritmo da existência, a imprevisibilidade de estímulos violentos e complexificação da relação entre a organização do tempo, do espaço e da vida económica e social.

Na pequena passagem utilizada como epígrafe, retirada do final do "Diário de Paris", Benjamin evoca esta transformação na

multiplicidade de estímulos com que a cidade confronta o humano, impondo aos sentidos, a cada relance, a apreensão de sucessivas séries de imagens díspares, multiplicadas e recombinadas a cada passada. Esta caleidoscópica sucessão de estímulos provoca, por sua vez, uma profusão de ideias que fulguram momentaneamente, sucedendo-se sem interrupção, formando constelações fugazes, que se reconfiguram ao longo do trajecto do corpo e da mente. Também Benjamin evidencia, nesta passagem, a consonância entre o percurso exterior e o percurso interior ao longo de uma caminhada.

Nos dias de hoje, o choque provocado pela profusão de estímulos das cidades deixou de perturbar as sensibilidades, anes-
tésiadas pela aceleração contínua da existência; a complexidade da organização espaciotemporal e das relações sociais, económicas e culturais transbordou as fronteiras das cidades. O espaço urbano alastrou por todo o espaço planetário. A própria noção de cidade, enquanto forma espacial discreta com limites definíveis, estilhaçou-se. O desfazamento entre geografias urbanas, económicas, políticas e do quotidiano torna difícil fixar as cidades: é forçoso ter em conta a expansão dos limites espaciais formando regiões metropolitanas alargadas e, simultaneamente, atender às complexas redes de bens, capital, ideias e imagens translocais, que conformam as vidas no espaço das cidades. No entanto, a ideia de viver “numa engrenagem mais ou menos funcional num complexo metropolitano de carácter regional” (Tonkiss, 2013, p. 4) é uma abstracção árida, incompatível com as vidas quotidianas e a singularidade dos lugares. A categoria de “cidade” ainda é fundamental, uma vez que nos dá uma noção da organização dos processos urbanos no espaço e uma correspondência com a forma como vivemos, sentimos e imaginamos as cidades, extremamente diferentes entre si, como lugares reais que nos afectam e moldam as nossas vidas. Podemos então entender a cidade como um sistema complexo de relações espaciais e temporais, investido pelas práticas quotidianas dos seus habitantes e mobilizado por processos económicos, sociais e culturais que, jogando-se em geografias mais alargadas, ali se interligam e reconfiguram de forma particular. Enquanto estruturas espaço-temporais dinâmicas, as cidades moldam e problematizam as nossas experiências, percepções e afecções, a nossa relação com o mundo.

Nas cidades que hoje habitamos, motores do fluxo de extracção e exploração do capitalismo e palcos de uma lógica de privatização e rentabilização do espaço, cuja temporalidade está subordinada, como a das vidas de quem as habita, a uma eficácia produtivista, o acto de caminhar pode ser percebido como uma forma de resistência. Tanto pela temporalidade que abre – uma temporalidade dilatada associada à lentidão –, dissonante da aceleração frenética do quotidiano, como por implicar um uso do tempo sem um fim outro que o prazer de caminhar. Por isso, esta acção quotidiana converteu-se em prática experimental, sucessi-

vamente convocada para repensar, criticar e mesmo reconfigurar a experiência da cidade e da contemporaneidade.

3 PERCURSOS PERFORMATIVOS E SONOROS

Uma linha activa numa caminhada movendo-se livremente, sem destino.

Uma caminhada pelo prazer de caminhar.^[05]
(Klee, 1972, p. 16).

[05] Tradução livre: “An active line on a walk moving freely, without goal. A walk for a walk's sake” (Klee, 1972, p. 16).

Questionando a predominância de uma relação funcionalista com o espaço urbano e a hegemonia dos tempos produtivos da cidade, tenho feito do acto de caminhar uma prática crítica e experimental, convocando a lentidão, a caminhada pelo prazer de caminhar e um conjunto de práticas de atenção, que intensificam a experiência sensível, para problematizar a relação entre o corpo e o espaço urbano; por outras palavras, para repensar criticamente o modo como nos relacionamos com a materialidade, os tempos e os usos da cidade.

Simultaneamente, tenho vindo a partilhar esta forma de pesquisa incorporada por meio do desenho e apresentação de percursos performativos e sonoros, explorando a caminhada também como prática artística. Combinando a experiência sensível e corporizada do espaço, que a caminhada possibilita, com um conjunto de “protocolos” que reconfiguram esta acção e alteram os modos de percepção habitual – como o silêncio, a justaposição de um espaço sonoro portátil, a experimentação de modos de caminhar menos familiares, a introdução de “partituras” com instruções para caminhar ou com evocações relativas a pormenores dos lugares e ambientes, entre outros –, e com a justaposição de instalações espaciais, sonoras e de vídeo em lugares particulares de trajectos definidos, estes percursos procuram criar condições para a reconfiguração da experiência da cidade (de fragmentos da cidade) pela intensificação da atenção a pormenores dos lugares que se atravessam, a evocação das qualidades expressivas e imaginativas dos espaços, a convocação de memórias e histórias inscritas nos lugares e a justaposição de estratos ficcionais ao mergulho no real.

3.1. A CADA PASSO, UMA CONSTELAÇÃO

Bem à tua frente, uma ilha feita de torres e viadutos que sobrevoam o vale. Um conjunto monumental, volumes verticais, jogos rítmicos de padrões e linhas. Quatro blocos habitacionais cercados por um labirinto de asfalto. Um monumento à urbanização e aos seus fracassos. As casas estiveram anos à venda... perdidas neste irracional traçado de estradas que exclui os caminhantes. Largadas entre as vias rápidas, rapidamente construídas para os visitantes da Expo 98 e para os moradores do Parque das Nações atravessarem o vale em velocidade. Ficaram esquecidos os moradores daqui. Não há espaços para caminhar. No monumento central está a estação de metro da Bela Vista. Alguma ironia neste nome.^[06]
(Braga, 2019)

O percurso sonoro *A cada passo, uma constelação*^[07] propôs uma caminhada individual por entre fragmentos díspares de um território expectante na zona oriental de Lisboa (atravessando zonas de Marvila e do Beato), guiada por uma voz ao ouvido de cada participante. O espaço sonoro portátil incluiu, além desta presença aural, uma paisagem sonora tridimensional, captada previamente ao longo do trajecto do percurso com microfones binaurais.

Como noutras cidades europeias, a zona oriental de Lisboa foi negligenciada, morada de quem não cabia na cidade burguesa, lugar da indústria e de infra-estruturas portuárias e de energia. Na sua menoridade, constituiu-se também como um laboratório de experimentações arquitectónicas e urbanísticas, onde se ensaiaram novas ideias de cidade cuja implementação se arrastou no tempo, desviou e nunca se completou. Este território é, assim, composto por trechos dissonantes, fracturado por duas linhas ferroviárias, pelo delirante traçado viário e por vários e díspares movimentos de estruturação da paisagem, que nele deixaram as marcas da industrialização da cidade, do grande plano urbano, do esquecimento e desmantelamento programados. Sobre ele recai hoje o peso de um olhar que o percebe como livre e pronto a ser reconvertido, prefigurado já nas transformações da zona ribeirinha e na valorização imobiliária. Contudo, ao deambular por estes fragmentos contrastantes, vislumbro uma teia menos visível de impressões físicas que os vão costurando, resultante dos gestos quotidianos de quem os habita e deste modo contribui para um outro engendramento do espaço.

Detém-te agora por uns momentos, e olha para a esquerda. Pequenas muralhas de plástico protegem um invisível exército vegetal. [som cósmico sincopado que vai acompanhar

[06] Excerto da voz do áudio do percurso *A cada passo, uma constelação*.

[07] *A cada passo, uma constelação*, direcção artística de Joana Braga e criado com a colaboração de Fernando Ramalho (som), Andresa Soares (revisão de texto), Flora Paim (apoio pesquisa) e Tânia Moreira David (vídeo) foi apresentado no âmbito da programação do Teatro do Bairro Alto em Outubro de 2019; foi depois reapresentado no Open House Lisboa, 2021 (Trienal de Lisboa).

a voz neste trecho]. Apparently incompatible, the world of vegetation and this excess of plastic. The secret is the reflex of the sun in the transparent plastic of the bottles, or in the polycarbonate of the suspended discs in the wind. As myriads of glimmers drive away birds and insects from the cultures by vir, that for now the seeds are waiting for the rain. The water from the rain, that the company does not reach here.^[08]
(ibid.)

[08] Excerto do áudio do percurso *A cada passo, uma constelação*; as restantes citações destacadas desta secção correspondem também a excertos do áudio deste percurso.

O percurso teve início na zona J, um dos bairros do plano urbano de Chelas conhecido pelas cores fortes dos seus edifícios e pelas palavras dos rappers que o expandem na sua música. Depois de cruzar as grandes vias que rasgam esta zona da cidade, o trajecto embrenha-se por espaços não conformados pela ordem do plano, seguindo os caminhos de pé posto marcados na terra pelos passos repetidos de quem os percorre diariamente, e as azinhagas e ruas que resistiram à rasura das transformações urbanas.



FIG. 01 © Joana Braga

Cada participante foi guiado por uma presença sem corpo que foi a sua companhia ao longo do percurso. A voz conduz o corpo pelo espaço, sugere as direcções do olhar, anuncia cheiros e texturas, prefigura presenças e acontecimentos. A cadência da sua respiração e o som dos seus passos marcam as variações do ritmo da deambulação, e os momentos de permanência.

Agora que o muro do teu lado direito curva, abranda o passo. Suspende-o, mesmo, para observares com atenção a superfície deste muro. Inscricões delicadas e orgânicas, não são? Sugerem cartografias erodidas pelo tempo, ou mesmo mapas cósmicos. [a partir daqui a voz é distorcida por ecos e reverberações metálicas] São marcas deixadas pelas conchas, presentes nas areias com que foram erguidos estes muros... esqueletos de seres aquáticos que habitaram Chelas quando um braço do Tejo se estendia pelo vale. Se olhares detalhadamente a textura, talvez encontres mesmo conchas incrustadas.

(ibid.)

Partindo do que se apresenta ao olhar, esta presença sonora escava a paisagem, desenterra memórias, estratos latentes. Procura iluminar zonas de invisibilidade, a matéria que o tempo erodiu ou a urbanização apagou, mas também as movimentações futuras, que vão transformar a paisagem. E, por vezes, viaja em digressões que reflectem sobre os usos do tempo e o próprio acto de caminhar, tecendo um conjunto de fios discursivos que se configuram numa constelação sonora.

Observa o lugar onde estás agora. Uma longa laje, colunas de tijolos, os restos de uma antiga construção. Inquietam sempre que aqui retorno. Pensava que fossem escombros de uma obra nunca acabada. Soube depois que são os restos de um paiol. Estamos portanto no interior de um depósito de pólvora.

(ibid.)

À experiência dos lugares que se atravessam, justapõem-se assim imagens sonoras associadas a outras camadas temporais, a outros lugares e às suas temporalidades, à voragem do tempo nas nossas vidas ou ao próprio acto de caminhar. Esta combinação de imagens parece multiplicar a experiência da caminhada num jogo de espelhos, como num caleidoscópio. “A cada passo uma nova constelação”, escreveu Walter Benjamin. Apropriei-me desta sua frase quando dei um nome a este percurso. O jogo de imagens e reflexos convocado pela presença aural cria uma dissonância na experiência sensível dos caminhantes, provocando, a um tempo, uma sensação de distanciamento e, simultaneamente, um mergulho nos pormenores sonoros, visuais e tácteis dos lugares, que se habitam momentaneamente. Procurei, desta forma, convocar a sensação paradoxal de ser parte de um lugar e, ao mesmo tempo, estar fora desse lugar; uma experiência de dissonância que estimulasse a imersão háptica no meio, convocasse uma dimensão onírica e, eventualmente possibilitasse também uma perspectiva crítica, não só em relação à história deste território, como à forma como cada um se relaciona com os tempos e espaços da cidade.

A proposta de uma caminhada individual guiada por uma presença aural, a qual, além de dar indicações do caminho a seguir, compõe uma teia de ecos dos lugares, de reverberações de vários tempos, de ressonâncias de memórias e ficções, é, inevitavelmente, um convite a perdermo-nos ao longo do trajecto.

À tua esquerda, para além do muro baixo, assomam construções improvisadas com chapas e outros materiais. Casas de pombos. Há muitas, espalhadas pela cidade, para pombos com um desenvolvido sentido de orientação. [passos] Será que já te perdeste neste percurso até aqui?

(ibid.)

A possibilidade de hesitar, tropeçar e desviar-se do trajecto definido está contida na proposta do percurso. Perdermo-nos numa deambulação convoca em nós uma percepção aumentada do meio que nos envolve, abre lugar à improvisação. Mais ainda, pode potenciar uma ligação íntima com os lugares e as coisas que os habitam, próxima da que experimentamos na infância. O convite a errar foi acompanhado, neste percurso, pela possibilidade de retomar o trilho; os participantes tinham consigo um mapa que associa o início e o final de cada faixa sonora a um lugar particular, identificado por uma fotografia.

A cada passo, uma constelação convidou a atravessar, e ser atravessado, pelo tempo suspenso dos espaços expectantes. Intervalos no território moldado pelo plano e ordenado por um regime de produtividade, estes espaços são investidos por práticas e formas de ocupação estranhas à experiência da cidade e por isso parecem estar fora do lugar.

À tua esquerda, a superfície irregular de um muro. Um muro, outra vez. Suporte da terra cultivada do lado de lá. A erva preenche os pequenos vazios entre os materiais, e abre caminho para o seu crescimento. Afasta a pedra, esbo-roa a argamassa, sacode a caliza que se solta. O muro acabará por ruir e a erva, sem limites, transbordará. [passos] (ibid.)

Muitos destes espaços foram divididos em pequenos quintais cultivados, cuidados com uma inventividade improvisada por moradores. Outros permanecem incultos, descampados onde o tempo parece ter-se suspenso. “Mas a erva ocupou estes terrenos incultos, emergiu nos interstícios do cimento, em todos os poros dos materiais construídos. As plantas encontram a vida onde nenhum outro ser o consegue, e dilatam o ritmo do tempo, impedindo a sua suspensão total.”^[09] (ibid.) Podem a dilatação do tempo e a atenção às práticas de cuidado quotidiano associadas ao cultivo e à vida das plantas, convocadas nesta deambulação, constituir-se como forma de resistência ao ritmo imparável que

[09] Excerto da voz do áudio do percurso *A cada passo, uma constelação*.

condiciona as nossas vidas?

A escuta imersiva incluiu, além de uma presença aural, uma paisagem sonora tridimensional, captada previamente ao longo do trajecto do percurso. Esta paisagem recria o mundo material encontrado ao longo da caminhada, intensificando alguns elementos, detalhando a escuta de cada lugar, mas diferindo sempre da constelação sonora exterior no momento em que é ouvida por cada participante. A justaposição de um espaço acústico ao movimento da caminhada cria uma camada dissonante na experiência sensível dos caminhantes e, simultaneamente intensifica a sua atenção às dimensões sonoras do meio.

O som é sempre dotado de uma temporalidade. Soa numa duração, alterando-se sucessivamente; e nesse soar, afecta-nos continuamente e à forma como percebemos o espaço que nos envolve. O som implica uma imersão no meio, soa fora e dentro de nós. Porque é reverberação, tem o atributo de nos convocar para o seu próprio acontecer. A escuta convoca todo o corpo e esboroa os limites entre o que somos e o meio que nos envolve.

A experiência do percurso, com a justaposição de uma camada sonora outra, presença virtual que infiltra a realidade, confundindo distinções entre o que é ouvido no espaço envolvente, além dos auscultadores, e a composição sonora que por eles é reproduzida, intensifica esta dissolução de limites entre interior e exterior, entre cada caminhante e o meio, abrindo um espaço de reflexão sonora.

A cada passo, uma constelação procurou, assim, escutar a singularidade misteriosa daquele pedaço de cidade, marcado pela indeterminação, dissonância e fragmentação. Escavando os estratos que o compõem, procurou convocá-lo como uma máquina de reflexos para iluminar as presenças imprevistas que o habita(ra)m e as narrativas reais e imaginárias que incorpora.

3.2. PARTITURAS PARA IR



FIG. 02 © Joana Linda

[10] *Partituras para ir*, direcção artística de Joana Braga e criado com a colaboração de Andresa Soares, Fernando Ramalho, Flora Paim e Tânia Moreira David, foi apresentado no âmbito da programação do Teatro do Bairro Alto em Junho de 2019; foi depois reapresentado no âmbito do projecto *Open Access, experimenting with performance and transmedia*.

O percurso performativo *Partituras para ir*,^[10] propondo uma leitura coreográfica da caminhada, consistiu numa deambulação silenciosa, que levou os caminhantes a experimentarem lugares e acontecimentos escondidos no tecido urbano entre as Amoreiras e o Poço dos Negros. Em pequenos grupos (de quatro a cinco pessoas), os participantes foram orientados por um guia, que ia delineando, por meio do movimento do seu corpo, da oferta de partituras e de gestos operados sobre o corpo dos participantes, a coreografia e a forma deste percurso. *Partituras para ir* foi um convite a deixarmos-nos guiar sem saber de antemão o que vai acontecer e qual a trajetória a seguir.

A forma do percurso assentou num conjunto de protocolos associados à prática de deambulação, destinados a orientar mais ou menos subtilmente a percepção dos caminhantes e assim proporcionar uma experiência fenomenológica particular do corpo no espaço. Antes de mais, a convocação do silêncio pelos *performers* que guiam os participantes, como forma de suspender ritmos e disposições quotidianas e intensificar a atenção. Depois, uma coreografia precisa do caminhar, que convoca a lentidão e propõe modos de caminhar menos familiares, como a experimentação de momentos de obscuridade. Este acontecimento exacerba a atenção às qualidades sonoras e mesmo olfactivas e tácteis dos lugares, sugere uma reflexão sobre a motricidade e as diferentes formas e condições do acto de caminhar, ao mesmo tempo que evidencia a forma como dependemos uns dos outros para existir. O corte da visão procura, igualmente, desarticular a geografia dos lugares, como se de uma operação de montagem cinematográfica se tratasse, inserindo zonas de interrupção, brechas na experiência que confundem a orientação espaciotemporal e suscitam a imaginação de outras topografias.

A coreografia da caminhada foi traçada também a partir de partituras oferecidas aos participantes pelo guia ou encontradas por eles ao longo do trajecto. A palavra surge no percurso como um gesto, compondo instruções e sugestões à percepção do espaço. Inspiradas na poesia experimental e em algumas frases dos murais do Maio de 68, estas partituras ensaiam a tradução da experiência quotidiana numa experiência estética, explorando a performatividade e o valor visual da palavra. Com elas, sugerem-se gestos, coreografias e práticas, que conduzem a atenção para diferentes planos da realidade.



FIG. 03 © Joana Linda

O percurso iniciou com uma subida à galeria do piso superior do Bloco das Águas Livres,^[11] conhecida pela soberba vista sobre a cidade de Lisboa. No entanto, os participantes eram convidados a colocarem uma venda translúcida enquanto subiam no elevador. O guia recebia os participantes à saída do elevador e orientava os seus passos ao longo da galeria exterior, colocando-os voltados para a vista da cidade que não podiam descortinar totalmente.

A subida a uma espécie de miradouro, acompanhada de um obstáculo ao desfrute da vista, alude ao olhar de pássaro com o qual estamos habituados a perceber os lugares que visitamos pela primeira vez, problematizando-o: subimos a um miradouro para ver a cidade ou para a dominar? Ao mesmo tempo, evoca a hegemonia da visão na relação que estabelecemos com o mundo, uma relação óptica, que coloca o sujeito perante o objecto que percebe, marcando uma distância entre os dois. O acto de caminhar, ao invés, envolvendo todo o corpo, implica um mergulho no mundo.

O fio condutor da trajectória deste percurso surgiu de uma situação inusitada: a escuta do canto de um galo numa visita ao Atelier-Museu Júlio Pomar. Esse momento lembrou-me a importância de uma característica desta zona da cidade: a existência de grandes logradouros e de toda a vida menos visível que acolhem, a qual contrasta nos dias de hoje com as grandes transformações das zonas centrais de Lisboa. Imperscrutáveis no quotidiano, os logradouros estão presentes nas imagens aéreas que representam a cidade. Foi o processo da busca destes lugares que delineou a rota do percurso.

Cruzando limiares que tomam a forma de portões, arcos ou escadarias erodidas pelo tempo, *Partituras para ir* propôs a escuta destes espaços escondidos no quotidiano e procurou dar a ver as tensões que estes lugares estabelecem com a vivência das ruas e praças que nos são familiares.

Atravessando um portal no Largo do Rato, os participantes entraram num destes logradouros, onde se situa a antiga tipogra-

[11] O Bloco das Águas Livres, projectado por Nuno Teotónio Pereira em colaboração com Bartolomeu Costa Cabral, é um edifício habitacional localizado na Praça das Águas Livres, perto do Largo do Rato. Desenhado como unidade de habitação em altura nos anos 50, inclui uma lavandaria colectiva, um espaço de festas, um piso de escritórios, um piso de ateliers e, no embasamento, um conjunto de espaços comerciais. É uma marca de uma forma de pensar o habitar (burguês), que pressupõe algum grau de colectividade da vida e uma interpenetração entre diferentes usos da cidade: habitar, descansar, trabalhar, celebrar, consumir.

fia da papelaria Fernandes. A existência de edifícios industriais nas zonas centrais da cidade, geralmente ocultados no interior dos quarteirões, caracterizou a história de Lisboa. Esta antiga tipografia, vincada pela erosão que o tempo opera na matéria, está carregada de vestígios dos usos e das vidas que acolheu. Ali, a partitura desdobrou-se, multiplicando-se da superfície da página para o espaço que coreografa, inscrevendo-se nele. Ocupando o chão e as paredes na forma de uma notação não linguística, oferecia um conjunto de orientações espaciais, sugerindo um itinerário particular aos caminantes, determinados pontos de permanência e direcções do olhar.

No interior da tipografia foram destacados objectos, detalhes, pequenos acontecimentos que figuram naquele edifício votados ao esquecimento – como a composição escultórica formada por um conjunto de lâmpadas periclitantemente suspensas do tecto, tomando posições e inclinações inusitadas; ou o irromper da vegetação por entre os pedaços de vidro de uma janela partida –, através de intervenções espaciais menores e de partituras que os evocavam linguística e visualmente. Estes fragmentos, assim destrinçados, apresentam-se como recortes operados naquele espaço, para possibilitar um desvio na forma de os apreender: a atenção é conduzida para os seus atributos expressivos. Confrontam-nos com o paradoxo da experiência estética da ruína, dos afectos que se movem entre lugares que perderam a sua função prévia, a matéria em declínio e os corpos de quem, em dado momento, os experienciam. Não procurei convocar um olhar nostálgico; pelo contrário, tentei iluminar as presenças que habitam aquele lugar e a brecha que a sua condição de indeterminação abre.



FIG. 04 © Joana Linda

Partituras para ir permitiu experienciar lugares na iminência de desaparecerem, como esta tipografia e um antigo pátio habitacional, e outros que resistem à transformação, como o jardim do Albergue Nocturno, onde culminou o trajecto. Procurei desenhar uma forma de serem experimentados na duração do percurso como lugares que, tal como existiam naquele momento, incorporavam potências latentes. Configurando-se como um espelho dos lugares mais públicos daquela zona da cidade, reflectem-nos por contraposição, como as heterotopias enunciadas por Michel Foucault. Esta espécie de espelhamento invertido introduz uma dobra na vivência dos espaços familiares do centro da cidade, propondo um olhar crítico sobre eles.

Em alguns destes lugares menos visíveis foram colocadas instalações de som que convocaram sonoramente outros tempos da sua existência, como na tipografia, ou operaram a justaposição da paisagem sonora de outros lugares visitados no percurso. Evo-cando sons ligados a usos e vivências passadas, em determinados lugares do trajecto, ou deslocando a paisagem sonora de espaços já visitados (fazendo-os persistir como eco) ou ainda por experimentar (antecipando o seu soar) para outros pontos do percurso, as instalações justapõem atmosferas sonoras aos lugares que os participantes visitam, potenciando uma dobra ou expansão da sua experiência. Desta forma, procuro suscitar desvios na percepção, convocar a memória e abrir espaço à imaginação de cada um, permitindo que novas leituras e relações sejam estabelecidas, novas topografias inventadas e possibilitando, talvez, um sabor renovado da cidade.

O trajecto do percurso terminou no grande logradouro do Albergue Nocturno do Poço dos Negros, aquele onde cantava o galo, que eu tinha inicialmente escutado. Os participantes foram guiados na obscuridade, desde a rua, passando pelo edifício, até à zona da horta. Aí, os guias ajudaram-nos a sentar, deixando-os acompanhados por habitantes não humanos, galos e galinhas, durante alguns minutos. Haviam escutado antes o cantar dos galos, numa instalação sonora colocada num terreno povoado por grandes plantas e ocupado por um estaleiro; também a imagem, a princípio indiscernível, de uma instalação de vídeo tinha revelado a imagem de um galo. Agora, sem fazerem ideia de onde estão, activam a escuta, o olfacto e mesmo o tacto para tentar perceber ou imaginar as qualidades do lugar que os acolhe. A certo ponto, retiram as vendas ou aguardam que os guias o façam; há, ao fundo, uma mesa posta para um lanche colectivo.

Iniciando no Bloco das Águas Livres, um projecto de outro tempo, exemplar na forma de pensar o habitar, e terminando num Albergue Nocturno, morada temporária daqueles que não têm tecto, o percurso procurou chamar a atenção para lugares de abrigo e de repouso, enquanto espaços de existência vital que, nas cidades de hoje, são negados a uma grande parte das pessoas.

Referências Bibliográficas:

Benjamin, Walter (2022 [1929-1930]), "Diário de Paris", in *Diários de Viagem*, João Barrento (ed. e trad.), Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 247-274.

Certeau, Michel de (1998), *A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer*, Ephraim Ferreira Alves (trad.), Petrópolis, Editora Vozes.

Foucault, Michel (2009), *Le Corps Utopique, Les Hétérotopies*, Daniel Défert (posfácio), Fécamp: Nouvelles Éditions Lignes.

Klee, Paul (1972), *Paul Klee, Pedagogical Sketchbook 1*. New York: Praeger Publishers.

Napier, John R. (1967), "The Antiquity of Human Walking", in *Scientific American*, Vol. 216, No.4 (April), pp. 56-67.

Solnit, Rebecca (2000), *Wanderlust*, New York: Penguin Books.

Tonkiss, Fran (2013), *Cities by Design: The Social Life of Urban Forms*, Cambridge, UK: polity.

5.4. AsSALTO

ENSAIO VISUAL DE CARLOS MACHADO E MOURA, NOÉMIA HERDADE GOMES, RUI NETO

INTRODUÇÃO

O Porto, como muitas das nossas cidades, detém um inestimável património construído anónimo, composto por espaços e edifícios que testemunham diferentes épocas, formas urbanas e métodos de construir. Parte importante desses espaços, após décadas votada à incúria e ao abandono, foi investida – sobretudo nos anos que antecederam a pandemia da covid-19 – por um processo massificado de reconstrução, potenciado tanto por operações de regeneração urbana, como pela eclosão do turismo.

Uma transformação implica sempre ganhos e perdas. Porém, em muitos casos, assiste-se literalmente a um assalto. Assaltos dos quais resta muito pouco, quase nada. Com efeito, nem sempre é dedicada suficiente atenção às características intrínsecas das construções, limitando-se, quando é caso disso, a preservação à fachada exterior e obliterando-se, irremediavelmente, a organização interior, os sistemas construtivos e uma série de elementos originais, substituídos por materiais e formas de construir genéricas e convencionais. Se algumas intervenções representam um salto qualitativo face ao estado precário das pré-existências, outras são, porém, um salto para o esquecimento.

Promovida no âmbito da linha de investigação *Colecção de Desenhos*, [<http://coleccaodedesenhos.arq.up.pt/>] sediada no grupo *Arquitectura: Teoria, Projecto, História* (ATPH) do Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Universidade do Porto (CEAU-FAUP), a iniciativa AsSALTO convocou o público para uma operação quase clandestina de descoberta e registo de uma série de lugares “expectantes”.

Entre 2016 e 2017, estes “assaltos” delinearam uma estratégia para resgatar a memória, conhecer espaços domésticos, de comércio ou serviços, edifícios abandonados, lugares na iminência de serem alterados, reconstruídos, demolidos ou reservados a um público restrito. Mesmo nas transformações de reabilitação que não prevêem a demolição do edifício, a reconfiguração ou subdivisão em diferentes unidades comporta inevitavelmente perdas das características distributivas da tipologia e de elementos arquitectónicos relevantes e próprios de determinadas épocas, do seu conteúdo físico e das marcas da sua ocupação.

Antes que se perdessem (ou não) para sempre, uma série de edifícios privados foram tomados de assalto pelo desenho e pela escrita. Ferramentas intrusivas para reflectir, interpretar, valorizar e dar a conhecer estes lugares, o desenho e a palavra – em contraponto à visita apressada e ao imediatismo da fotografia – tomam e usam o tempo para ver, pensar e registar este momento “moribundo”, antes do salto no desconhecido.

Expor este presente e oferecê-lo, documentando as suas várias patines, densidades e atmosferas, permite tornar visíveis as suas memórias, os seus segredos, os testemunhos das trajectórias de

vida dos seus promotores, proprietários, autores e habitantes. Não por militância conservadora ou patrimonialista, mas com o intuito de convocar a comunidade e o público alargado, além dos limites disciplinares a que estes debates costumam cingir-se, dando a conhecer os espaços tal como eles são, os AsSALTOS permitiram gerar narrativas contraditórias, suscitar discussões desenhadas, levantar questões e activar novos entendimentos da cidade, dos seus espaços e dos seus imaginários.

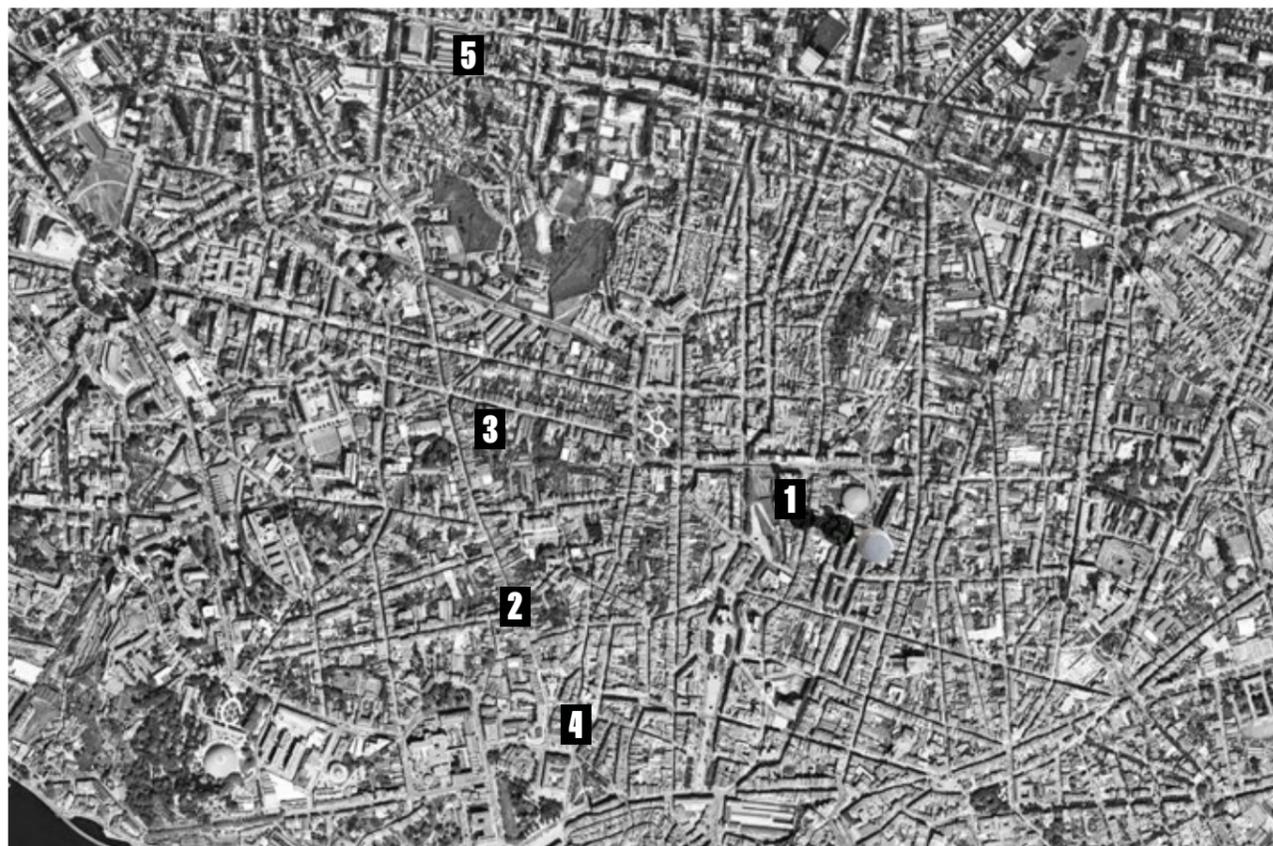


FIG. 01 Mapa de AsSaltos

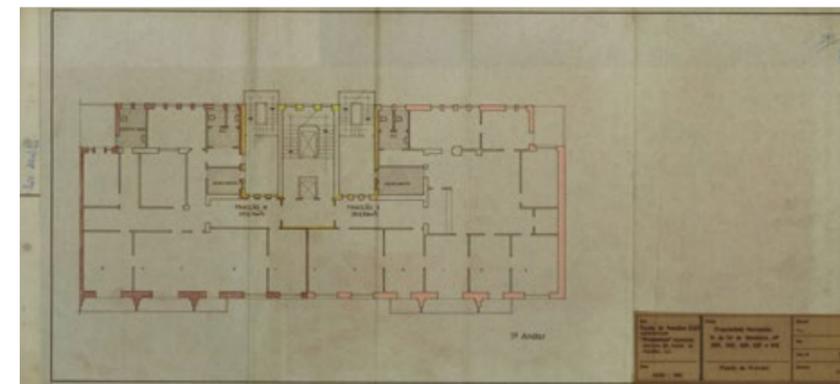


FIG. 02 Planta do 1º piso. Arquivo Municipal do Porto.

1º AsSALTO

O primeiro AsSALTO decorreu na tarde de 30 de Novembro de 2016, num imóvel de rendimento, integrado num emblemático quarteirão edificado pelo promotor Ferreira e Filhos Lda., propriedade de Delfim Ferreira, cuja construção remonta a 1945. O projecto de arquitectura, de 1942, apresenta um estilo *art déco* tardio, sendo da autoria dos arquitectos Eduardo Raul da Silva Martins e Manuel da Silva Passos Júnior, e as estruturas da responsabilidade do engenheiro Francisco Sarmento Correia de Araújo. O edifício desenvolve-se na metade Sul do quarteirão que se situa entre a Rua de Sá da Bandeira, a nascente, a Rua Firmeza, a sul, a Rua do Bolhão, a poente, e a Rua de Guedes de Azevedo, a norte. Implanta-se num local que corresponde aos terrenos da antiga Fundação do Bolhão, cuja demolição deu lugar a uma série de edifícios promovidos por Delfim Ferreira, entre os quais o do Palácio do Comércio, projectado em 1940 pelos arquitectos Maria José Marques da Silva e David Moreira da Silva, respectivamente filha e genro de José Marques da Silva.

Tanto este edifício de rendimento como o adjacente Palácio do Comércio integraram a “Exposição Conjunta das Principais Obras do Mestre e de Alguns dos seus Discípulos”, realizada em homenagem póstuma na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1953. Com efeito, tanto o estilo *art déco* tardio do edifício, como os seus múltiplos elementos decorativos e até a cor da fachada, criam ressonâncias com a Casa de Serralves, projecto de Marques da Silva e residência de Delfim Ferreira a partir de 1957.

O edifício é predominantemente destinado a habitação, sendo os seus pisos inferiores – piso térreo e primeiro andar – ocupados por estabelecimentos comerciais e escritórios. A intervenção, que se iniciou dias depois do AsSALTO, previa uma reabilitação genérica, mas também uma alteração da disposição e do funcionamento do primeiro piso, levando à sua reformulação tipológica e à perda de elementos construtivos originais, que se tornaram os principais elementos de interesse do AsSALTO.

Não sabendo de antemão qual a adesão da comunidade à inicia-

tiva, apesar da sua divulgação antecipada na imprensa, foi com alguma surpresa que se registou a participação entusiástica de cerca de 50 visitantes e os ecos na comunicação social nos dias que se seguiram. Os desenhos foram realizados sobretudo por alunos da FAUP, mas muitos outros cidadãos juntaram-se também neste trabalho de registo, realizando desenhos por *frottage* e outras técnicas, ou deixando testemunhos escritos sobre o edifício. Faltando a luz artificial, o AsSALTO terminou quando o sol deixou de iluminar aqueles espaços.



FIG. 03 Desenho de Patrícia Livramento



FIG. 04 Fotografia de Cunha Pimentel

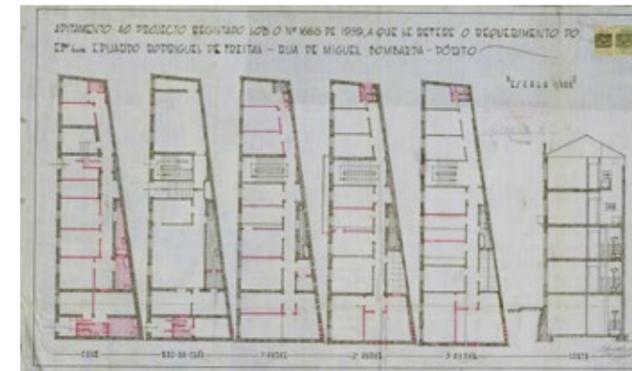


FIG. 05 Planta dos diversos pisos. Arquivo Municipal do Porto.

2º AsSALTO

Cerca de um mês depois, a 28 de Dezembro de 2016, decorreu o segundo AsSALTO, no consultório de oftalmologia do Dr. Pedro Castro Silva. Aberto em 1927 pelo pai, encontrava-se instalado no primeiro andar de um edifício da esquina do século, no número 31 da Rua de Miguel Bombarda. Aquando da iniciativa, o espaço encontrava-se ainda em funcionamento, continuando o oftalmologista, de 85 anos, a receber, duas vezes por semana, os seus pacientes.

Na placa junto à entrada, lia-se “Dr. Castro Silva, Doenças dos Olhos”. No interior, para além dos compartimentos próprios deste tipo de actividade – da sala de espera à câmara escura – encontravam-se uma série de instrumentos antigos, desde a abertura do consultório até à actualidade, todos escrupulosamente analógicos, tornando o espaço numa espécie de museu da óptica. Máquinas, lentes, óculos, arquivos, vitrines repletas de curiosidades e muitos utensílios antigos de oftalmologia, entre os quais uma lâmpada de fenda Zeiss – comprada em 1931 pelo pai de Pedro Castro Silva, que a considerava a “peça de glória” de todo o conjunto –, um interpupímetro, um refratómetro, um aparelho de diatermia e uma máquina de vapor para os olhos.

Foram cerca de 150 os participantes que, das dez da manhã às quatro da tarde, puderam apreciar os vários pormenores, desde interessados a estudantes de arquitectura, transeuntes em passeio pós-natalício, intrigados com o vaivém à porta do consultório e ainda antigos pacientes, de diferentes gerações. O proprietário e a funcionária fizeram as honras da casa, contando histórias, mostrando o local e explicando o funcionamento dos vários aparelhos. Os registos dos visitantes foram-se multiplicando, não apenas em folhas brancas, mas também em fichas médicas, tendo alguns antigos pacientes desenhado sobre a sua própria ficha.

Este este segundo AsSALTO ganhou em intensidade pelas memórias suscitadas e pelo conteúdo ali exposto. A comunicação social aderiu, tanto a imprensa escrita, como a televisão, com reportagens em directo durante a iniciativa. Apesar de não estar prevista uma



FIG. 07 Fotografia de Cunha Pimentel

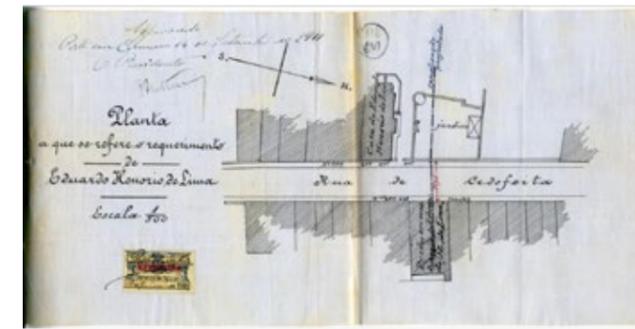


FIG. 08 Plantas de implantação. Arquivo Municipal do Porto.

3º AsSALTO

A 11 de Janeiro de 2017, o terceiro AsSALTO decorreu no edifício na Rua de Cedofeita, nºs 492 a 498. Trata-se de um clássico exemplo da tipologia habitacional do Porto burguês que, com largura maior do que o lote do tempo dos Almadas, compõe parte importante do tecido urbano da cidade entre a segunda metade do séc. XIX e o início do séc. XX.

Constituída por compartimentos e salões de amplo pé direito, carpintarias e tectos trabalhados, uma imponente escadaria principal, um pátio exterior revestido a azulejo e um jardim com uma estufa na parte traseira do lote, a casa dá testemunho da vida burguesa daqueles tempos. A organização dos espaços interiores reflecte esse modo de habitar, com espaços de circulação distintos para funcionários e proprietários. Daí a duplicação das caixas de escadas, a relação com a cave dotada dos espaços de serviço e até a *mezzanine* sobre a escada principal, permitindo uma relação visual e auditiva com o piso superior, reservado aos criados e apenas acessível pela escada de serviço.

Por outro lado, a casa também desperta interesse pela figura do seu proprietário, o conselheiro Eduardo Honório de Lima (1853-1939), que a reconstruiu integralmente em 1910 para a filha e o genro. Rico industrial, proprietário da Fábrica de Curtumes do Bessa e grande impulsionador da Empresa das Águas do Gerês, Honório de Lima foi também coleccionador de arte – tendo doado uma colecção de telas de Silva Porto ao Museu Nacional de Soares dos Reis –, amante da música – fundador do Orfeon Portuense – e importante mecenas da Cidade do Porto – sendo mentor da reconstrução do Teatro S. João após o incêndio de 1908. A casa de Cedofeita sofreu várias alterações ao longo do tempo. Primeiro pela mão do genro que lhe introduziu um elevador em 1940. Depois pela Mocidade Portuguesa que a ocupou e, em seguida, pelo Centro de Cultura e Desporto dos Trabalhadores da Administração Regional de Saúde do Porto que, ali instalado, foi unindo salas, adaptando-as às suas necessidades.

Por ocasião do AsSALTO, o edifício preparava-se para necessárias

obras de reabilitação e para ser fraccionado em doze apartamentos, de tipologias T0 a T2, para arrendamento turístico de curta duração, segundo o projecto do arquitecto Germano de Castro Pinheiro. Particularmente mediatizado pela comunicação social, o AsSALTO foi dos mais participados em parte pela curiosidade pela casa em frente, onde viveu Honório de Lima, bisavó do actual presidente do Futebol Clube do Porto. Os mais de 200 visitantes produziram desenhos e, sobretudo, depoimentos escritos, memórias da sua relação com aquelas casas ou as personagens que as habitavam.



FIG. 09 Desenho de Pedro Marques de Figueiredo



FIG. 10 Fotografia de Cunha Pimentel

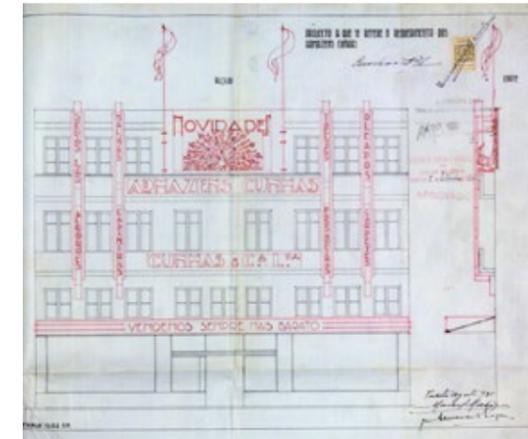


FIG. 11 Alçado Principal. Arquivo Municipal do Porto.

4º AsSALTO

Para o quarto AsSALTO, a 13 de Fevereiro de 2017, foram escolhidos os Armazéns Cunhas, um dos estabelecimentos comerciais mais antigos da cidade do Porto, situado na Praça Gomes Teixeira, conhecida como Praça dos Leões. Trata-se de um edifício que foi reconstruído na década de 1930, obtendo a aparência que ainda hoje mantém, embora já existissem construções no local ocupadas pelos Armazéns Cunhas desde final do século XIX e depois pela subsequente sociedade por cotas Cunhas & Companhia Lda, fundada por José Almeida Cunha. A autoria do emblemático projecto de arquitectura é do arquitecto Manuel Marques, havendo, contudo, referência à existência de outros intervenientes no processo, como os arquitectos Amoroso Lopes – que terá iniciado o projecto – e Coelho Freitas – que o terá finalizado, em 1936.

Da fachada principal, que confronta directamente com o imponente alçado do edifício da Reitoria da Universidade do Porto, sobressaem temas recorrentes de desenho do reportório *art déco*: a figura de um Pavão Real de penas abertas, elementos verticais em vidro retroiluminados e o *lettering* com o inconfundível tipo de letra, reforçado por luzes de néon, indiciando já os traçados e ornamentos curvilíneos e naturalistas, que delineiam o espaço interior dos Armazéns. As amplas escadas vão relacionando os diferentes pisos, estabelecendo momentos de comunicação entre níveis, numa notável modernidade característica desta construção, hoje pertencente à família Bravo de Oliveira.

Entre a documentação recolhida pelos proprietários, para expor aos visitantes durante o AsSALTO, contava-se o folheto publicitário da Exposição Colonial do Porto, realizada nos jardins do Palácio de Cristal em 1934 na qual esta casa comercial participou com pavilhão próprio. Para além de uma extensa descrição dos produtos têxteis comercializados pelos Armazéns e da referência à “Rosinha”, a Vénus Negra proveniente de África, o folheto

evidenciava com destaque o novo alçado dos Armazéns Cunhas, que viria a sofrer alterações nos anos seguintes.

Por esta altura, o AsSALTO começava a ganhar algumas dinâmicas próprias, com visitantes regulares que acompanhavam a iniciativa e com a relação com a comunicação social que, para além de continuar a noticiá-la e a disponibilizar os registos desenhados e escritos dos visitantes em galerias digitais, divulgava-a também em *stories* nas redes sociais, chegando assim, também, a um público mais jovem.

Tal como muitas outras lojas da cidade, perante o declínio de comércio tradicional, também os Armazéns Cunhas corriam o risco de encerrar e ser ocupados de uma outra forma. Disso era já sintomático o seu funcionamento, bastante condicionado e até inexistente em alguns dos pisos superiores. Naquele dia foi possível visitar todo o espaço, para lá do limite do balcão, tendo o AsSALTO decorrido durante todo o horário de expediente.

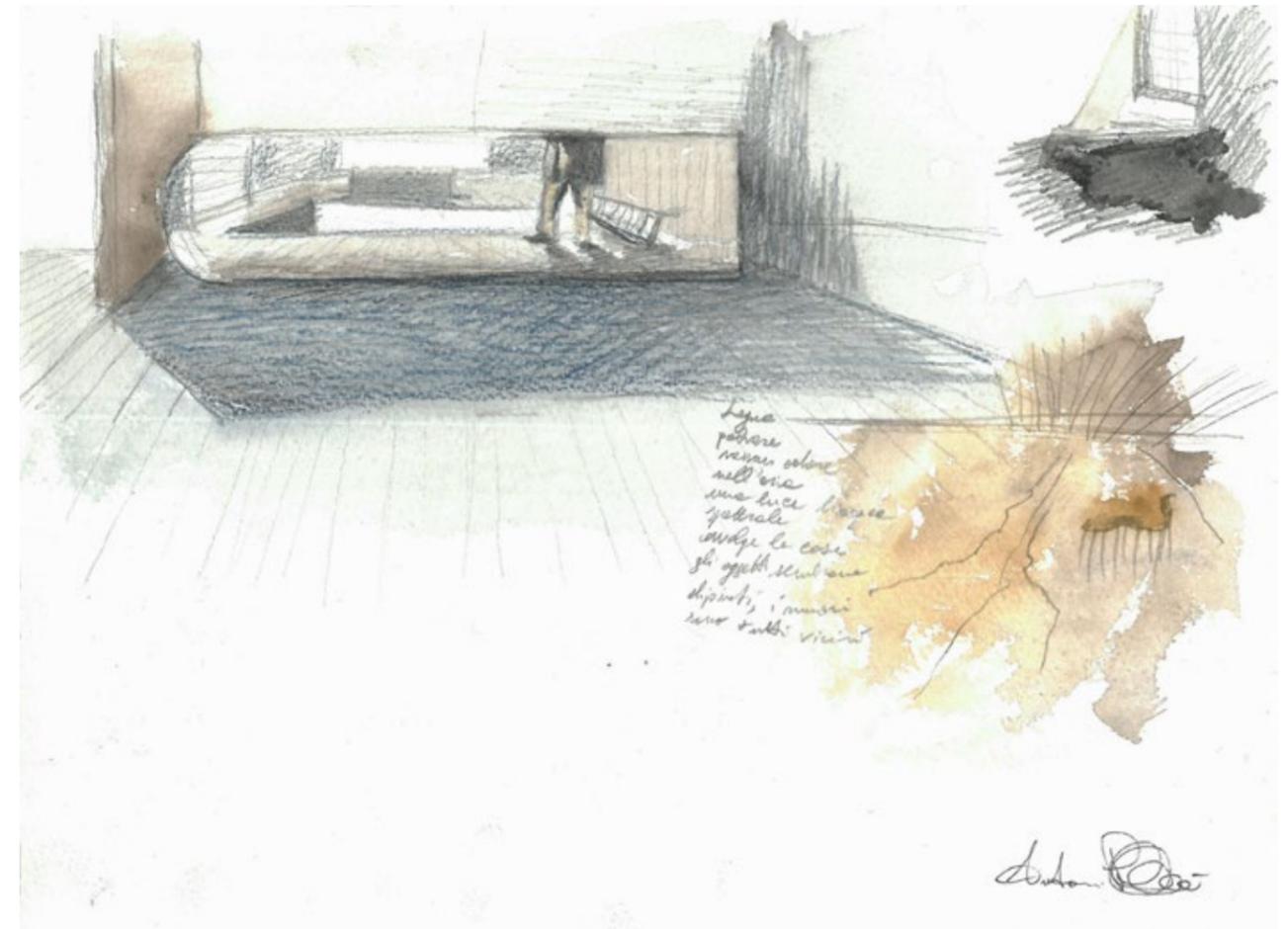


FIG. 12 Desenho de Antonio Paoletti

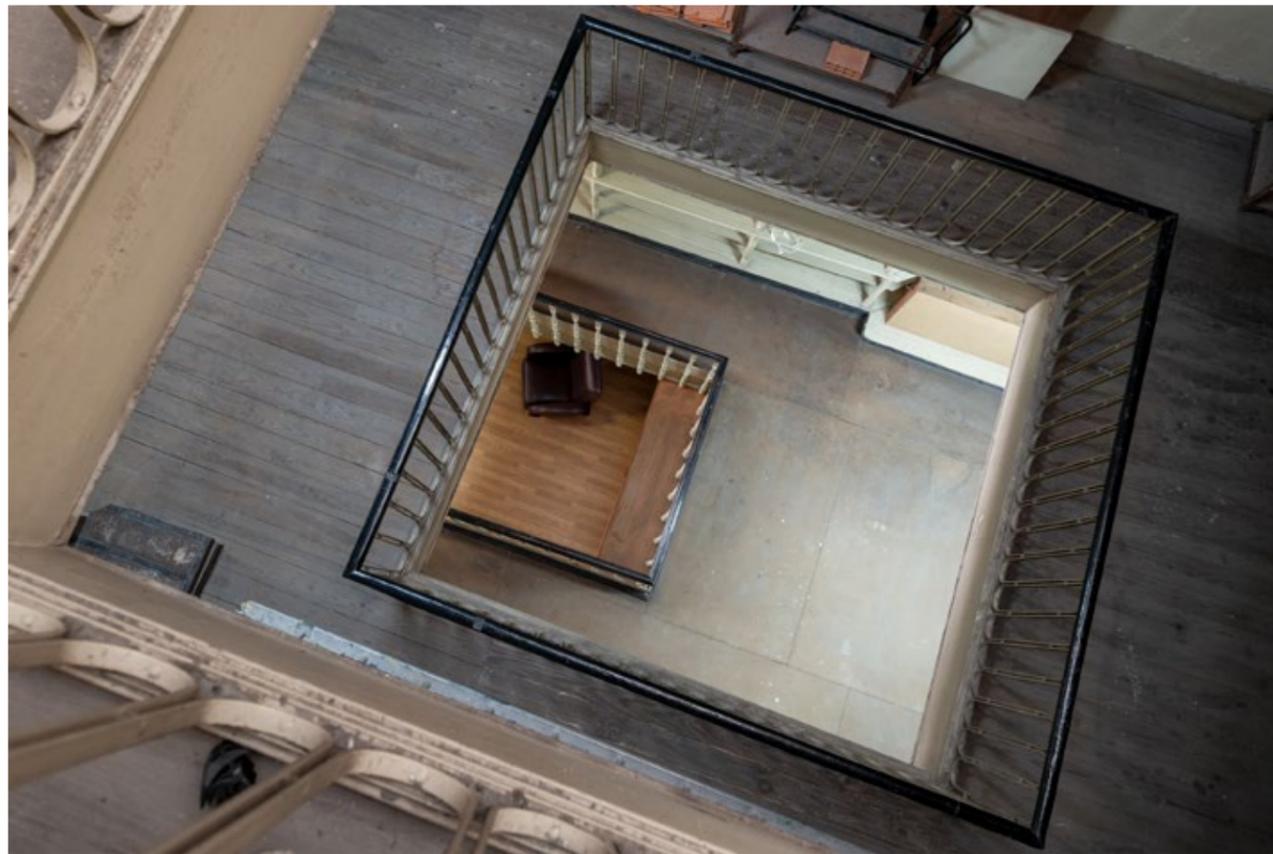


FIG. 13 Fotografia de Cunha Pimentel

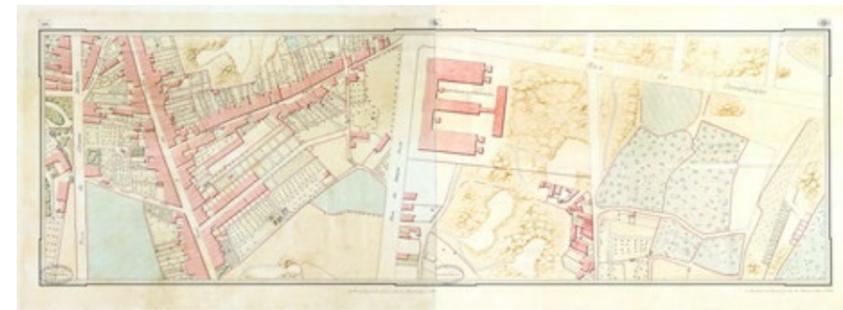


FIG. 14 Planta de Telles Ferreira. Arquivo Municipal do Porto.

5º AsSALTO

O quinto AsSalto decorreu a 25 de Abril no Quartel de Monte Pedral, localizado numa zona de expansão do tecido urbano oitocentista do Porto, entre a Rua da Constituição, a Rua Egas Moniz e a Rua Serpa Pinto, à qual oferece o seu alçado principal. A ocupação daquele local teve inicialmente outro intuito, em 1892, com a construção do Asilo-Escola D. Maria Amélia, para acolher 200 rapazes dos 7 aos 14 anos. Mas as obras foram inesperadamente suspensas a 25 de Abril de 1893. Dez anos depois, perante a dificuldade financeira em retomar e concluir a construção, a autarquia e o Ministério da Guerra optaram por transformar o local em Quartel, alcançando-se o acordo em 1904. Curiosamente, a implantação do Asilo-Escola aparece desenhada na planta da cidade de Telles Ferreira, de 1887, apesar da obra se resumir, no início de 1907, aos alicerces, terraplanagens e ao primeiro piso do edifício principal. Ainda assim, o projecto do Asilo foi considerado na concepção do Quartel, mantendo-se a volumetria, o sistema construtivo e elementos decorativos. À excepção da torre sineira e do número de portais, o alçado principal do quartel mantém o desenho do Asilo-Escola. O Regimento de Cavalaria instalou-se no complexo em 1912, tendo a obra, inicialmente prevista para seis a dez anos, acabado por ser faseada, prolongando-se por cinco décadas.

O terreno é composto por duas plataformas. Na inferior, voltada para a Rua de Serpa Pinto, instalavam-se o edifício principal, com o Corpo de Serviços e Comando; a Ala Sul, com quartos, escritórios e casernas; e a Ala Nascente, realizada nos anos 1960, com cozinhas e refeitório. A Ala Norte, que encerraria o espaço, nunca foi realizada. A plataforma superior, nos terrenos a nascente, quatro metros acima, acolhia as instalações para 90 cavalos. Em 1979, o Regimento de Cavalaria do Porto transferiu-se para Braga e o complexo passou a acolher o Centro de Classificação e Selecção do Porto, responsável pela Inspeção Militar. Com a

transferência deste serviço, em 2006, para o Quartel da Serra do Pilar, ficou ali a Unidade de Apoio do Comando do Pessoal até 2014, altura em que também foi transferida para Vila Nova de Gaia. Desde então, e aquando da realização do AsSalto, o Quartel encontrava-se desactivado, à responsabilidade da Unidade de Apoio do Comando do Pessoal, aguardando novo proprietário. O elevado potencial imobiliário permitia, contudo, antecipar que seria apenas uma questão de tempo até o Quartel ter outro destino. Com efeito, em 2019 a posse do conjunto regressou à Autarquia, que lançou um concurso de ideias para realização de 330 fogos de habitação colectiva, comércio, serviços e uma residência de estudantes.

Foi um AsSalto marcado pela emoção e certamente aquele com maior adesão. O edifício possuía uma memória colectiva marcante, sobretudo para os que ali trabalharam, fizeram percurso militar e seus familiares. Nomeadamente para muitas mulheres, para quem o espaço esteve interdito, sendo visível apenas pelo exterior. Para além dos registos desenhados e escritos realizados pelos visitantes, muitos trouxeram outras memórias, recortes de jornal, fotografias antigas, cartões militares e outros testemunhos dos tempos atribulados invocados pelas recordações de Abril.

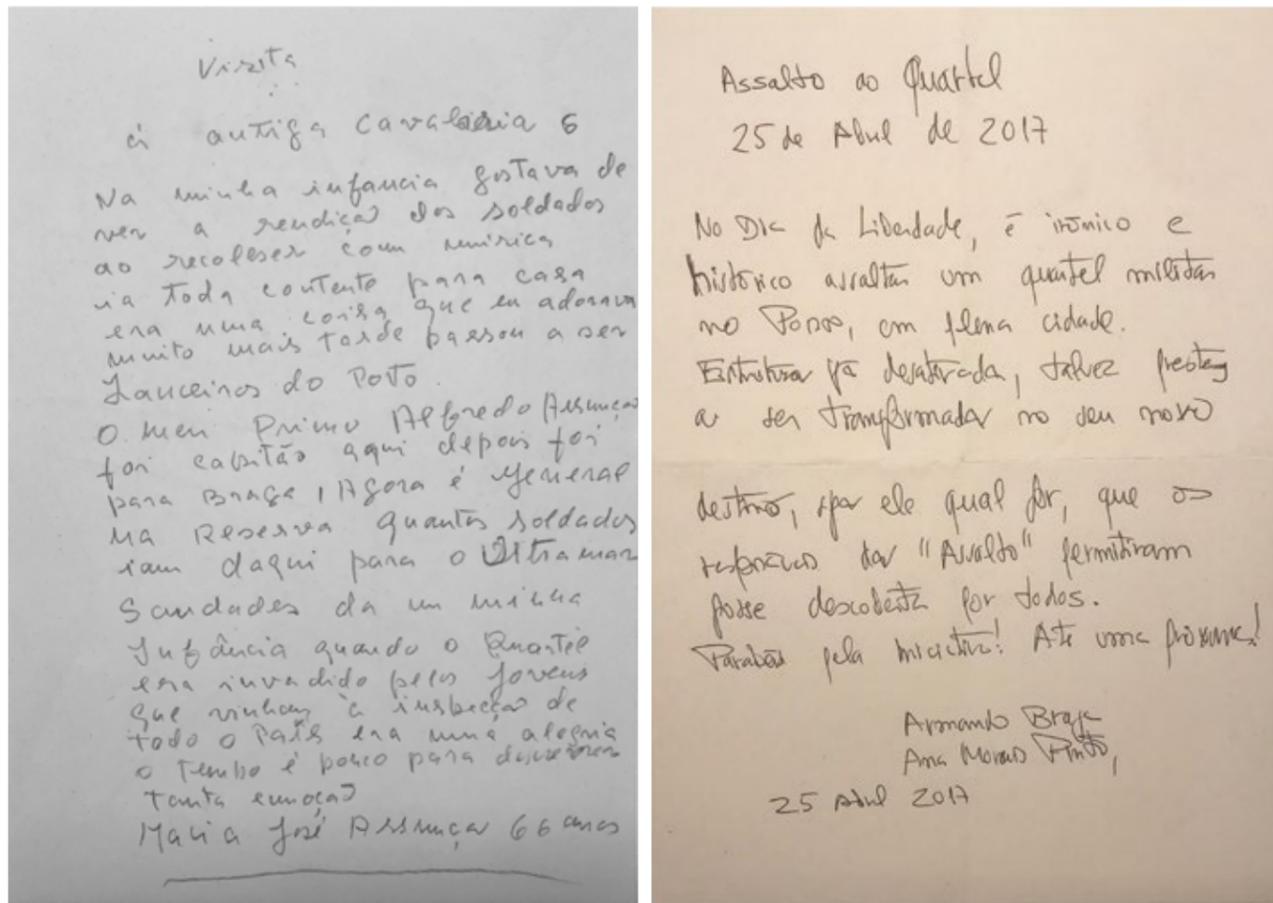


FIG. 15/16 Textos de Maria José Assunção, Armando Braga e Ana Pinto.



FIG. 17 Fotografia do Quartel em funcionamento.

CONCLUSÃO

Cinco “assaltos” depois, o que é que se ganhou, o que é que se perdeu? A adesão da comunidade, que dedicou grande interesse desde a primeira hora, devido ao seu carácter divulgativo e aberto, confirmou a pertinência da iniciativa e a aposta numa componente cultural e pedagógica, não encerrada no meio académico, nem num discurso intelectualizado. O crescente entusiasmo, as constantes perguntas e a vontade de acompanhar cada AsSalto, demonstraram quanto era partilhado este sentimento de perda perante as transformações que investiam a cidade. Apesar da inegável satisfação com as transformações do edificado, depois de décadas ao abandono, que finalmente permitiam trazer gente para a cidade e tirar partido do notável investimento público ao nível do espaço público – com o Porto 2001 – e da mobilidade – com o Metro do Porto –, a comunidade sentia que a eclosão do turismo e a bolha imobiliária comportavam também um apagamento, uma evaporação, uma adulteração da cidade rumo a modelos mais genéricos e menos inclusivos. A comunicação social soube sentir o pulso à iniciativa, tirando partido da curiosidade sempre gerada pela possibilidade de visitar espaços privados, geralmente de difícil ou restrito acesso, como comprova o reiterado sucesso de iniciativas como o Open House – à qual, de resto, os organizadores do AsSALTO têm associado a actividade “Experiência do Desenho”.

A exploração do Desenho e da Escrita foi também um factor preponderante. A ênfase no “fazer”, mais do que na mera contemplação e observação passivas, permitiu passar da organização de eventos com um impacto social à disseminação alargada de uma prática de pensamento activo, qual “mão pensante” de heideggeriana. Contrariando o progressivo desaparecimento do Desenho

na formação do indivíduo, o AsSalto procurou também afirmar o desenho como linguagem visual primária, especialmente útil na compreensão do mundo que nos rodeia. Como afirma John Berger no célebre *Ways of Seeing* (1972), “quanto mais desenhávamos, mais depressa entendíamos” [*The more we drew, the quicker we understood*].

O AsSALTO criava assim condições para uma tripla leitura construtiva. Desde logo, uma “tectónica do desenho”, presente nos registos gráficos dos visitantes, que testemunham a própria actividade da consciência, deixando visíveis no papel os sinais das múltiplas escolhas e hesitações – conforme explica Maurice Merleau-Ponty através do processo de desenho de Matisse. A esta junta-se a própria “tectónica do edifício”, legível por via da análise construtiva e das marcas do próprio trabalho de edificação, do seu faseamento e das modificações que lhe foram introduzidas. E ainda uma “tectónica do uso”, presente nos sinais que os vários utilizadores foram deixando marcados, ao longo do tempo de vida da construção. No entanto, o AsSALTO revelou também a inescapável dimensão capitalista. A par da adesão da comunidade e da exposição pública do evento graças à ampla divulgação na comunicação social, multiplicaram-se os contactos de imobiliárias interessadas em aproveitar aquela iniciativa desinteressada para a promoção e venda dos seus edifícios. A própria investigação histórica sobre cada edifício, capaz de sensibilizar os proprietários e dotá-los de um novo conhecimento acerca dos seus próprios imóveis, apresentava narrativas passíveis de tradução económica. A comunidade, atenta, apropriou-se da espontaneidade do evento, adulterando, em parte, o seu propósito e acelerando o mesmo processo de desaparecimento, que a iniciativa procurava sensibilizar, como a sessão no consultório na Rua de Miguel Bombarda tão exemplarmente veio a confirmar. O AsSALTO tornava-se peça activa, ainda que inconsciente, no jogo da economia imobiliária e da reorganização do capital. Esse ponto levou à suspensão da iniciativa até ao dia em que regressar, de uma outra forma. Mas os objectivos, os contextos e os resultados são e serão diferentes, já que o conhecimento e o resgate da memória introduzem sempre múltiplas e imprevisíveis leituras e significados.

NOTAS BIOGRÁFICAS

RUI MANUEL AMARAL

Rui Manuel Amaral nasceu no Porto, em 1973, cidade onde vive e trabalha. Escreveu os livros *Caravana* (Angelus Novus, 2008), *Doutor Avalanche* (Angelus Novus, 2010), *Polaróide* (Língua Morta, 2015) e *Cadernos de Bernfried Järvi* (Snob, 2019). Traduziu livros de Oliverio Girondo, Francisco Tario, Virgílio Piñera, Rubén Darío e Roberto Arlt. Dirigiu a revista *Águas furtadas*, coordena a Coleção Averso e é co-editor da FLOP. Editou Konstantinos Kaváfis, Antonin Artaud, Daniil Kharms, Félix Fénéon, Charles Cros, Alphonse Allais, entre outros.

ALEXANDRE ANDRADE

Reside em Lisboa, onde nasceu em 1971. Professor na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Publicou as ficções *Benoni* (Editorial Notícias, 1997, reedição Relógio d'água, 2016), *Aqui Vem o Sol* (Quasi, 2005), *O Leão de Belfort* (Relógio d'água, 2016), *Descrição Guerreira e Amorosa da Cidade de Lisboa* (Relógio d'água, 2017) e *A Prima do Campo e a Coisa Pública* (Relógio d'água, 2020), e as recolhas de contos *As Não-Metamorfoses* (Errata, 2004), *Cinco Contos Sobre Fracasso e Sucesso* (Má Criação, 2005, reedição Relógio d'água, 2017), *Quartos Alugados* (Exclamação, 2015, segunda edição 2017) e *Todos nós Temos Medo do Vermelho, Amarelo e Azul* (Relógio d'água, 2019). Colaborou nas revistas “Águasfurtadas”, “Bestiário”, “Ficções”, “Granta” e “Ler”, entre outras. Participou nas recolhas de contos “Mosaico” (Editorial Escritor, 1997) e “Onde a Terra Acaba/ From the Edge” (ULICES/CEAUL/101 Noites, 2006), e ainda na edição de 2007 da iniciativa “PANOS - palcos novos palavras novas” com a peça “Copo Meio Vazio” (Culturgest, 2007). Foi co-responsável pelo seminário “Ficção Breve” (Pós-Graduação em Artes da Escrita, FCSH-UNL) entre 2017 e 2019. Co-autor do blog “Cinéfilo Preguiçoso” (cinéfilopreguicoso.blogspot.pt). Website: <https://lorenzolotto2.wixsite.com/info>

AsSALTO

AsSALTO é uma actividade de Desenho e Escrita que decorre em espaços anónimos da cidade do Porto na iminência de serem transformados. A iniciativa destina-se ao público em geral, convidado a visitar espaços privados que são abertos durante algumas horas, e sobre eles fazer um registo escrito ou desenhado. Actividade-satélite do projecto de investigação «A Coleção de Desenhos . Escola de Arquitectura do Porto», do Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (CEAU-FAUP), e com organização de Noémia Herdade Gomes, Rui Neto e Carlos Machado e Moura, o AsSALTO tem dois objectivos fundamentais. Por um lado, o de promover o desenho e a escrita como formas de registo e de observação com tempo, em contraponto à hegemonia da fotografia, muitas vezes produzida de forma quase instantânea à velocidade das redes sociais. Por outro, o de sensibilizar o público para os elementos com valor patrimonial que têm sido obliterados na sequência da incúria e abandono a que são votados ou no decurso das massificadas operações de reabilitação que têm decorrido nos centros das nossas cidades.

JOANA BRAGA

Arquiteta, investigadora e artista intermedial. O seu trabalho articula práticas espaciais, discursivas, visuais e performativas para explorar a experiência estética do espaço e também as suas dimensões culturais, políticas e sociais. Actualmente debruça-se sobre a caminhada como prática experimental e artística para repensar criticamente o espaço habitado e a relação que com ele estabelecemos. A sua actividade tem sido multifacetada, compreendendo práticas artísticas, escrita, investigação, curadoria e práticas pedagógicas. Recentemente apresentou os percursos performativos *Os Passos em Volta – Trafaria* (Junho 2022), *A Cada Passo, uma Constelação* e *Partituras para Ir*, co-produção do Teatro do Bairro Alto (2019); *Cartografia em Movimento e Pantera Cor-de-Rosa, casa-cidade para lá da utopia e da distopia*, co-produção do Teatro Maria Matos (2017); a exposição *Matéria para Escavação Futura* (Trienal de Lisboa, 2021) e foi co-curadora do projecto *O corpo por vir*. Investigadora no DINAMIA’CET (ISCTE-IUL). Mestranda em Estética e Estudos Artísticos (Nova FCSH.) Pós-graduada em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos (ISCTE-IUL) e em Arquitectura Bioclimática e Restauro Ambiental (FA-UL).

HUMBERTO BRITO

Humberto Brito é fotógrafo e Professor Auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorou-se em Teoria da Literatura na Universidade de Lisboa (2007). Como convidado, ensinou na Universidade de Lisboa, na Universidade de Chicago e em Stanford. É autor de cinco livros: *Avaria* (ed. de autor, 2019), *Estrada e Fantasmas* (Lebop, 2020), *Regras de Isolamento* (FFMS, 2020, com Djaimilia Pereira de Almeida), *A Interrupção dos Sonhos* (Relógio d'Água, 2021) e *A Luz e a Escrita* (Relógio d'Água, 2023).

Informação mais detalhada em: <https://humbertobrito.com/>

JOÃO PEDRO CACHOPO

João Pedro Cachopo lecciona Filosofia da Música na Universidade Nova de Lisboa. É membro do CESEM, onde coordena o Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, e colaborador do IFILNOVA. Os seus interesses de pesquisa incluem o cruzamento entre estética, política e tecnologia, a relação entre as artes, e questões de performance, dramaturgia e remediação. É o autor de *A Torção dos Sentidos: Pandemia e Remediação Digital*, publicado em Portugal (Documenta 2020) e no Brasil (Elefante 2021), bem como internacionalmente, numa versão expandida traduzida para inglês, sob o título *The Digital Pandemic: Imagination in Times of Isolation* (Bloomsbury, 2022). O livro com base na sua tese de doutoramento sobre a estética de Theodor W. Adorno, *Verdade e Enigma: Ensaio sobre o pensamento estético de Adorno* (Vendaval, 2013), recebeu o prémio do PEN clube português na categoria de primeira obra em 2014. Co-editou *Rancièrè and Music* (Edinburgh University Press, 2020), *Estética e Política entre as Artes* (Edições 70, 2017) e *Pensamento Crítico Contemporâneo* (Edições 70, 2014). O seu trabalho foi publicado em revistas como *The Opera Quarterly*, *New German Critique*, *Sound Stage Screen*, assim como em volumes colectivos como *The Routledge Companion to Music and Modern Literature*. Traduziu para português Georges Didi-Huberman, Jacques Rancièrè e Theodor W. Adorno. Entre 2017 e 2019, foi Marie Skłodowska-Curie Fellow na University of Chicago. Leccionou como professor visitante na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2016), na Universidade Estadual de Campinas (2016) e na Universidade de Brasília (2022). Foi investigador visitante na Universität Potsdam (2008), na Université Paris 8 (2009), na Humboldt-Universität

zu Berlin (2010), na University of Durham (2012) e na Columbia University in the City of New York (2015). Apresentou o seu trabalho na Alemanha, na Argentina, no Brasil, nos Estados Unidos da América, em França, na Grécia, na Irlanda, em Itália, na Polónia e no Reino Unido.

PAULA ALEXANDRA CARVALHO

Doutorada em Filosofia – Estética em 2019 pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), é membro integrado do Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA). A sua tese de doutoramento, *Wittgenstein e a Interpretação Musical. Cruzamentos e influências*, debruça-se sobre a filosofia de Wittgenstein, tendo como motivo principal mostrar como a prática musical tem consequências no pensamento de Wittgenstein ao mesmo tempo que procura elucidar questões férteis para pensar a interpretação musical. Deste modo, aí são discutidas questões sobre a compreensão, significado e sentido em Wittgenstein, pondo em relevo aspectos fundamentais da prática interpretativa. Licenciatura em Filosofia (2002) e Mestrado (2009) em Filosofia – Estética (NOVA FCSH), os seus interesses focam-se em questões estéticas – linguagem, significado, sentido, expressão, interpretação musical – e na relação entre filosofia e música. Os seus autores principais são: Nietzsche, Wittgenstein, Walter Benjamin e Gilles Deleuze. Curso superior de Piano pelo Conservatório Nacional de Lisboa. Professora de piano na Escola de Música N. Sra. do Cabo [EMNSC], Linda-a-Velha, Lisboa. A convite de Antonia Soulez, em Fevereiro de 2014, participou nas Conférences 2013-2014 – Séminaire de recherches du Pr. Antonia Soulez sur “Langage et vie – Vie des Formes et Formes de Vie” (3), Université de Paris 8-St Denis / MSH Paris Nord (em coordenação com Arild Utaker (Pr. Bergen university, Norvège / MSH PN). A sua comunicação debruçou-se sobre a interpretação musical e a relação interior-exterior em Wittgenstein: «L'interprétation Musicale et la dicibilité de l'intime: La relation intérieure – extérieure à partir des Recherches Philosophiques et des Derniers Écrits de la Philosophie de la Psychologie». Como investigadora do Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA / NOVA FCSH), tem apresentado e discutido o seu trabalho em inúmeras ocasiões, tendo igualmente co-organizado duas conferências / seminários de pós-graduação dedicados a Wittgenstein, Estética, Cultura e Valores. É membro do Grupo de Trabalho do Culturelab, “Estética e Filosofia da Arte”.

PAULO CATRICA

Paulo Catrica (Lisboa, 1965) é autor das monografias *Memorator* (2015), *Mode d'emploi* (2014), *TNSC* (2011) e *Liceus* (2005). Expõe regularmente desde 1997 e as suas fotografias fazem parte de colecções públicas e privadas em diversos países. É investigador integrado do IHC na Universidade Nova de Lisboa. Informação mais detalhada em: <https://paulocatrica.pt> e <https://imagini-videre-cogitare.com/>

ANDRÉ CEPEDA

André Cepeda (Coimbra, 1976) é autor de dez livros, entre os quais *Anti-Monumento* (2019), *Depois* (2016), *Rua Stan Getz* (2015), *Rien* (2012), e *Ontem* (2010). Expõe com regularidade, dentro e fora de Portugal, desde 1999. As suas fotografias fazem parte de colecções públicas e privadas nacionais e internacionais, tais como a Fundação de Serralves (Porto), MNAC (Lisboa), Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro), Espace Photographique Contretype (Bruxelas), Culturgest-Caixa Geral de Depósitos (Lisboa). Preparava antes da pandemia o seu novo livro e exposição com inauguração prevista para Abril 2020 “Ballad of Today” no MAAT, com curadoria de Urs Stahel e publicado por Pierre von Kleist Editions. Informação mais detalhada em: <http://www.andrecepeda.com/>

NÉLIO CONCEIÇÃO

Nélio Conceição é Doutor em Filosofia (Estética) pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. Os seus interesses de investigação incidem sobre a estética, a filosofia da arte e a filosofia contemporânea. Neste âmbito, tem trabalhado sobre o pensamento de autores como Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, e sobre questões ligadas aos valores estéticos, ao conceito de jogo, à filosofia da fotografia e à filosofia da cidade, em particular na sua dimensão estética, social e política. Foi investigador visitante na PUC-São Paulo (2015) e no Zentrum für Literatur und Kulturforschung (Berlim, 2016). É investigador do IFILNOVA, onde organizou vários seminários e conferências. É ainda co-investigador-principal do projecto *Fragmentação e Reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia*, no âmbito do qual se

realizou este ciclo de seminários. Coeditou os volumes *Aesthetics and Values: Contemporary Perspectives* (Mimesis International, 2021) e *Conceptual Figures of Fragmentation and Reconfiguration* (IFILNOVA, 2021). Informação mais detalhada em: <https://ifilnova.pt/pessoas/nelio-conceicao/>

JOÃO OLIVEIRA DUARTE

Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tirou o mestrado em Estética na Universidade Nova de Lisboa, onde se encontra a concluir um doutoramento em História de Arte. Bolseiro FCT, publicou diversos artigos em revistas científicas. Faz crítica literária em diversos lugares, onde se destacam a *Colóquio-Letras*, a *Electra* e o *Jornal i*.

SUSANA NASCIMENTO DUARTE

Susana Nascimento Duarte é professora de Cinema e Vídeo na ESAD.CR/IPL. É doutorada em Ciências da Comunicação - Cinema e Televisão (FCSH/UNL) e membro do Instituto de Filosofia da Nova, onde integra o CineLab, e o projecto de investigação ‘Fragmentação e Reconfiguração: A experiência da cidade entre arte e filosofia’. Colabora ainda com o projecto RIAL — Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura do Centro de Estudos Comparatistas da FLUL. Está neste momento a trabalhar sobre a ideia de cinema enquanto prática arqueológica, a partir dos filmes dos Straub, de Harun Farocki, de Louis Henderson, Graeme Thomson e Silvia Maglioni, entre outros. Foi uma das organizadoras do Ciclo de encontros “O que é o Arquivo?”, uma iniciativa da Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa. É editora da secção “Entrevistas” da *Cinema: Revista de Filosofia e Imagem em Movimento*. Em 2011 realizou o filme *Atelier* e encontra-se a preparar o filme *Jardim de Infância*.

NUNO FONSECA

Nuno Fonseca (n. 1974) é actualmente investigador integrado do Instituto de Filosofia da Nova (Ifilnova) e, dentro do Culturelab, coordena o grupo Estética e Filosofia da Arte (anteriormente denominado Arte, Crítica e Experiência Estética). Investiga vários tópicos da Estética e da Filosofia da Arte (experiência e valores estéticos) tanto no contexto das artes sonoras como no âmbito da experiência urbana. Paralelamente, continua a sua investigação sobre a *Lógica de Port-Royal*, sendo autor da sua primeira tradução portuguesa integral (Fundação Calouste Gulbenkian, 2016). Leccionou, na FCSH-UNL, a disciplina de “Retórica e Argumentação” (2012-2014), no curso de Ciências da Comunicação, o seminário “Arte e Experiência” (2012-2013), no âmbito do mestrado em Estética, e vários cursos de curta duração sobre a Filosofia dos Sons e das Artes Sonoras (2015-2018). Licenciado em Direito (1998) e em Filosofia (2004) pela Universidade de Coimbra, concluiu no ano 2012, o doutoramento em Filosofia (Epistemologia e Filosofia do Conhecimento) na FCSH-UNL, trabalhando sobre questões de representação e de percepção. Desde os anos 90, ligado a experiências com o meio sonoro, nomeadamente, através da realização de programas radiofónicos na Rádio Universidade de Coimbra e mais recentemente na Antena 2 (onde foi coautor dos programas *Ruas de Sentido Único* (2019 e 2022) e *Cóclea, O Labirinto da Escuta* (2022)), tem feito também algumas incursões na sonoplastia de espectáculos de teatro e performance, nomeadamente, *Antológica* (2014), de Vasco Araújo e do Teatro Cão Solteiro e *Morceau de Bravoure* (2015), espectáculo do Teatro Cão Solteiro com a Companhia Nacional de Bailado. Informação mais detalhada em: <https://www.cienciavita.pt/pt/591D-1C0B-6951>

PEDRO LETRIA

Pedro Letria (Lisboa, 1965) é autor de sete livros, entre os quais *Mármore* (2007) e *The Club* (2014). Foi bolseiro Fulbright (2010) e Gulbenkian (1996 e 2010). O seu trabalho faz parte de várias colecções públicas e privadas europeias, tendo sido exposto em lugares como o Centro Cultural de Belém (Lisboa), Fundació Foto Colectanea (Barcelona), Parc de La Villette (Paris), Galeria Olido (São Paulo), Kunstlerhaus Bethanien (Berlim). Ensina desde 2000 na Escola Superior de Arte e Design, nas Caldas da Rainha. Informação mais detalhada em: <http://www.pedroletria.com/>

PAULO JOSÉ MIRANDA

Paulo José Miranda licenciou-se em Filosofia e, em 1997, publicou o primeiro livro de poesia, *A Voz Que Nos Trai*, com o qual venceu o primeiro Prémio Teixeira de Pascoaes. Em 1999, e já a residir em Istambul, na Turquia, tornou-se também o primeiro vencedor do Prémio José Saramago, com a novela *Natureza Morta*. Mais tarde, viveu também em Macau e no Brasil, escrevendo poesia, ficção, teatro e ensaio. Em 2015, recebeu o Prémio Autores, da Sociedade Portuguesa de Autores, pelo livro de poesia *Exercícios de Humano*, e regressou a Portugal, começando pouco depois a trabalhar na biografia de Manoel de Oliveira, *A Morte não é Prioritária*.

RUI NUNES

Rui Nunes (n.1947) licenciou-se em Filosofia pela Universidade de Lisboa. Começa a publicar na década de 70 do século XX e tem hoje uma obra consagrada com mais de 20 títulos já publicados. Ganhou o Grande Prémio de romance e novela da Associação Portuguesa de Escritores com Grito, em 1998, tendo já ganho o prémio PEN em 1992. Em 2015, com *Nocturno Europeu*, ganha o prémio de melhor livro de ficção narrativa da Sociedade Portuguesa de Autores.

DIOGO VAZ PINTO

Diogo Vaz Pinto (n.1985, Lisboa), poeta, jornalista e crítico literário, estudou Direito em Lisboa, publicou os livros *Nervo*, *Bastardo*, *Anonimato*, *Ultimato* e *Aurora para os cegos da noite*, e escreve para o semanário *Sol* e o diário *i* na área da cultura. É co-fundador das edições Língua Morta.

AMÂNDIO REIS

Doutorou-se em Estudos Comparatistas na Universidade de Lisboa, em parceria com a U. Bolonha e a K.U. Leuven, com uma tese sobre a ideia de “sobrenatural” na contística de Machado de Assis, Henry James e Guy de Maupassant. É Investigador Contratado no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde coordena o subgrupo de investigação RIAL — Realidade e Imaginação nas Artes e na Literatura. É também Consultor de Investigação na Europa para a rede INCH — International Network for Comparative Humanities (Princeton U. e U. Notre Dame), no seio da qual co-edita a revista digital de crítica e literatura COMPASS. A sua investigação actual situa-se na intersecção entre os estudos de narrativa e a literatura comparada, incidindo principalmente sobre as formas breves, do fim do século XIX ao período modernista, e sobre os estudos interartes, no cruzamento entre literatura e cinema.

PATRÍCIA ROBALO

Arquiteta, doutoranda na Faculdade de Arquitectura do Porto a desenvolver investigação sobre a construção dos espaços urbanos metropolitanos e os seus processos urbanísticos contemporâneos. Autora e organizadora de projectos de divulgação da cultura arquitectónica. Entre eles, a ocupação da galeria da sede da Ordem dos Arquitectos com a exposição Ecos da Contemporaneidade do Espaço Urbano, entre outros. Apresentou artigos científicos em diversas conferências internacionais. Colaborou em gabinetes de Lisboa e nos De Blacam and Meagher architects em Dublin.

FELIPE RUSSO

Felipe Russo (São Paulo, 1979) é autor de dois livros: *Centro* (2014) e *Garagem Automática* (2020). O seu trabalho, que foi exposto no Brasil, na Alemanha, França e Guatemala, faz parte de colecções públicas e privadas nestes países, entre as quais a Maison Europeenne de La Photographie (Paris) e o Museu da Cidade de São Paulo. *Centro* foi considerado pela revista TIME como um dos livros do ano em 2014. Informação mais detalhada em: <https://feliperusso.com/>

SUSANA VENTURA

Arquiteta, Curadora e Investigadora Integrada no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (CEAU-FAUP), nas áreas de Teoria de Arquitectura e Filosofia (Estética). Em 2014, recebeu o Prémio Fernando Távora atribuído à sua proposta de viagem no âmbito do seu projecto de Pós-Doutoramento *Towards an intensive architecture: how to compose sensations in architecture*. Doutorada em Filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2013), na especialidade de Estética, sob orientação científica do Professor Doutor José Gil, com a tese *O Corpo sem Órgãos da Arquitectura*, cujo projecto incluiu “residências de investigação” nos ateliers de arquitectura de Diller Scofidio + Renfro (em Nova Iorque), Lacaton & Vassal (em Paris) e Peter Zumthor (em Haldenstein), tendo-lhe sido atribuída uma bolsa pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia (2007-2011). Licenciada em Arquitectura pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra (2003). Em 2014, integrou, como editora convidada, a Representação Oficial Portuguesa na 14.ª Bienal de Arquitectura de Veneza. Em 2017, foi curadora, juntamente com Pedro Gadanho e João Laia, da exposição Utopia / Distopia, para o MAAT - Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia, em Lisboa (e co-editora do respectivo catálogo publicado pela Mousse Publishing). Em 2018, foi curadora da exposição A Casa da Democracia: entre Espaço e Poder, para a Casa da Arquitectura, em Matosinhos, e co-produção da Assembleia da República; e, recentemente, foi curadora da exposição *O Sommer Pavilion no Jardim*, para a Câmara Municipal de Cascais. Integrou a equipa de redacção do JA - Jornal Arquitectos, da Ordem dos Arquitectos, durante o triénio 2016-2018 e é colaboradora regular da revista de arte Contemporânea. Conta com várias comunicações orais, tanto de âmbito científico (paper presentations), como por convite (keynote speaker), em várias Universidades nacionais e internacionais.

SUSANA VIEGAS

Susana Viegas é Investigadora em Filosofia do Cinema no Instituto de Filosofia da Nova-IFILNOVA, Universidade Nova de Lisboa. Doutorou-se em Filosofia (Estética) pela Universidade Nova de Lisboa em 2013 com uma dissertação sobre a filosofia do cinema em Gilles Deleuze tendo recebido uma bolsa de investigação atribuída pela FCT (2007-2011). Foi bolsista de pós-doutoramento com o projeto “Rethinking the Moving Image and Time in Gilles Deleuze’s Philosophy” (2014-2019). É coeditora da *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento* (cjpmi.ifilnova.pt) e atualmente investiga a relação da filosofia com a pintura e o cinema. Em 2023 vai dirigir um novo projeto de investigação, *FILM AND DEATH - Film-Philosophy as a Meditation on Death*, que será financiado por uma bolsa de Consolidação do Conselho Europeu de Investigação (European Research Council, ERC).

