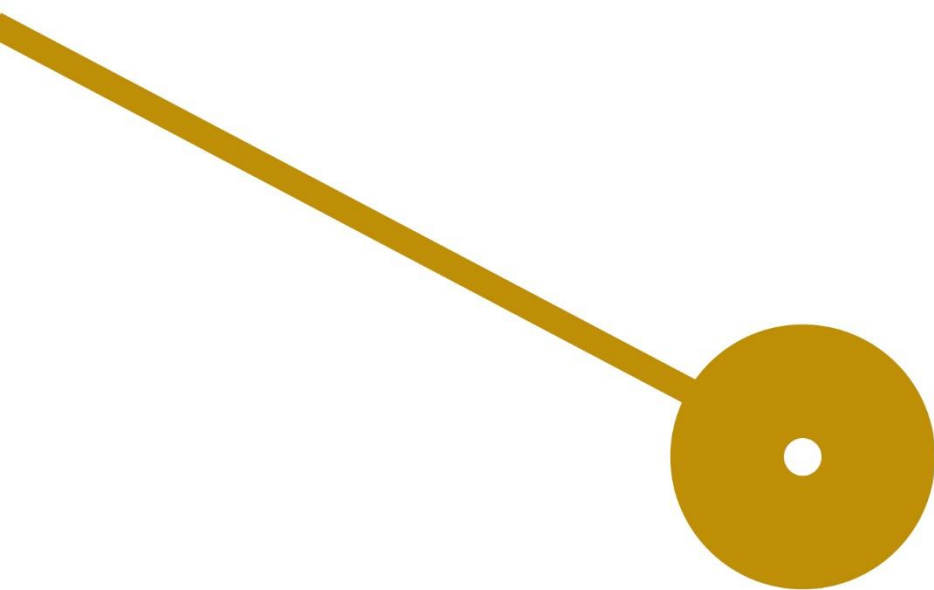




**As cidades impossíveis:
cenografia e(m) espaço público.
Espacialidades do comum entre o real
e a ficção.**

Rossana Raquel Pinho Ribeiro

11/2021





As cidades impossíveis: cenografia e(m) espaço público. Espacialidades do comum entre o real e a ficção.

Rossana Raquel Pinho Ribeiro

Projeto apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Cénicas, especialização em Cenografia

Professoras Orientadoras

Célia Capêlo
Marta Silva

11/**2021**

Para a minha avó Dorinda,
que se dividia conforme conseguia,
por entre as flores do quintal
e a janela virada para a Sé.

Procuro o meu tempo

Qual

Como

Onde

Com quem

Agradecimentos

Muito grata:

às minhas super-orientadoras, pelo apoio incansável
aos meus pais e irmã, pelo amor
João Alberto, pelas caminhadas conjuntas
Pedro, por todas as horas
Gil, pela inspiração
Ricardo, pelas partilhas
João Mário e Nuno, por continuarem a Suspeitar comigo
ao Máté, por me ensinar a lutar pelo que acredito, mesmo sozinha

a todas e todos, amigos e colegas que participaram nas minhas propostas:

Amanda Brasil Cavalcante, Maria Eugénia Cavaggioni, Letícia Moro, Zane Gruntman, Filipe Tootill, João Pedro Monteiro e João Gabriel Michetti Ferreira e Leonardo Vicentin.

em especial à Letícia pela companhia nas derivas e no pensamento e ao Leonardo pelo ensinamento sobre o espaço ocioso e pela construção conjunta de uma arma inofensiva, para as batalhas por cidades mais verdes

a amabilidade do artista Teixeira Barbosa pela cedência da escultura POSTE vídeo art

ao genial João Delgado Lourenço por ter aceite narrar os vídeos, abdicando com toda a generosidade do seu pouco e precioso tempo livre em dia de férias

a todas e todos os docentes e colegas da ESMAE por expandirem os meus horizontes nesta caminhada feita parcialmente à distância de inúmeros ecrãs

A Sementeira – Alípio Dias, A. Pereira Jordão Lda, Galeria Extéril e loja BUSNTECH pelo apoio na concretização pontual deste projecto

Resumo

Este projecto procura [re]pensar lugares em transformação ou recentemente transformados na cidade, confrontando as noções de cenografia e espaço urbano, no caso, do Porto.

Através de acções performativas em espaço público que assentam no acto de caminhar, usado também como metodologia de criação, propõe ainda um pensamento sobre e através do corpo humano, confrontando-o com as ideias de máquina e tecnologia, a partir do uso de dispositivos-prótese, genericamente disfuncionais.

Parte-se da ideia de contraste para questionar a linha de fronteira, confrontando lado a lado, cidade e cenografia, natural e artificial, quer no espaço urbano, quer nos limites do corpo humano.

Palavras-chave

cenografia, cidade, espaço público, corpo, prótese, happening

Abstract

This project seeks to [re]think changing or recently transformed places in the city, confronting the notions of scenography and urban space, in this case, in Porto.

Through performative actions in public space that are based on the act of walking, also used as a creation methodology, it also proposes a thought over and through the human body, confronting it with the ideas of machine and technology, from the usage of somewhat dysfunctional prosthetic devices.

It starts with the idea of contrast to question the borderline, confronting, side by side, city and scenography, natural and artificial, both in urban space and in the limits of the human body.

Keywords

scenography, city, public space, body, prosthesis, happening

Índice

1. Introdução.....	1
2. Campo de ac[tua]ção.....	4
3. Trabalho de Campo	
3.1. Ponto de partida, processo, objectivos: conceber, documentar, performar, registar, analisar, ficcionar.....	33
3.2. Pavonear.....	36
3.3. Sementar.....	52
3.4. Circular.....	78
4. As Cidades Impossíveis: uma apresentação pública.....	102
4.1. Construir vídeo e texto.....	103
4.2. Expor na Busntech.....	113
5. Considerações Finais	121
6. Bibliografia.....	130
7. Índice de Imagens.....	142
8. Anexos	
8.1. Mapa dos trechos de texto retirados de Calvino.....	155
8.2 [Re]Escrita a partir de Calvino para narração dos vídeos.....	179
8.3. Arquivo sobre da história dos lugares trabalhados.....	189

“A luz brota de uma fonte ou de uma origem. É o meio das instâncias que obrigam, prometem ou proíbem, como Deus ou a razão. Assim, desenvolve uma negatividade, que age em termos de polarização e gera oposições. A luz e as trevas são igualmente originárias. A luz e as sombras pertencem-se mutuamente. Com o bem, ao mesmo tempo é dado o mal. A luz da razão e a obscuridade do irracional, ou do simplesmente sensível, produzem-se uma à outra.”

Byung-Chul Han em A Sociedade da Transparência, p.59

I. Introdução

Esta monografia acompanha um projecto de mestrado que parte da vontade de estudar formas de arte relacional, participativa e imersiva, exibidas em espaços e formatos teatrais pouco convencionais, ocupando um espaço de fronteira entre várias disciplinas artísticas: cenografia, arquitectura e urbanismo, performance e happening movendo-se ainda pelos domínios da instalação, da imagem e do trabalho de texto. Mostro um processo de trabalho experimental que vive do contexto presente dos lugares, mas também da sua história recente; do acontecimento *in situ*, do tempo decorrido e sobretudo da acção e da imagem: sejam estas em tempo real ou em formato de registo.

Iniciei este projecto com a intenção de trabalhar nos espaços públicos [e semi-públicos] da cidade, com e sobre o corpo humano, imaginando uma forma de cenografia para o corpo [quase] vestir. Assim, encontrei espaços da cidade em transformação ou recentemente transformados, para retratar e questionar a cidade, as suas políticas e lógicas de operar essas transformações.

Comecei por procurar um corpo-orgânico enquanto máquina-sensorial e acabei por produzir próteses que conformam rudimentares corpos-máquina, disfuncionais, pouco ou mesmo nada úteis, iniciando um pensamento acerca da questão da tecnologia.

No entremeio, queria pensar, trabalhar e questionar a ideia de contrastes e fronteiras: confrontado lado a lado, natural e artificial; espaço verde, vazio e construído; humano, máquina e prótese.

No segundo capítulo, começo por enquadrar o trabalho nos campos artísticos que lhe serviram de referência teórica e prática, anunciando as metodologias a empregar. Parto do acto de caminhar [principal base metodológica], assente na experiência fenomenológica da sensação, mas também da observação do lugar e do seu contexto, onde Careri se mostrou essencial. São ainda apresentados neste capítulo, diversos autores que reflectem em torno de formas contemporâneas de teatro-fora-do-teatro, como Constança Carvalho e Homem e Helga Finter; sobre a relação entre tempo, processo e objecto artísticos [Franz Manata]; acerca das fronteiras entre humano, tecnologia e prótese, e, acerca da questão da imagem, o pensamento de Hito Steyerl e Roland Barthes.

No final do segundo capítulo recorro a artistas e suas obras concretas para situar os formatos quer do trabalho de campo, quer do trabalho de imagem que resulta dele.

O projecto concretizado desdobra-se em duas partes, que dizem respeito a diferentes lugares e momentos no tempo, assim como a objectos artísticos distintos, embora a segunda parte resulte da execução da primeira: a) três *happenings* situados em lugares específicos da cidade; b) registo audiovisual, cuja pós-produção se apresenta como um documento ficcionado, a partir da manipulação da imagem e da sobreposição de uma narração.

O terceiro capítulo é dedicado ao ‘trabalho de campo’, onde faço a descrição do processo de concepção e execução dos três momentos performativos, para os quais concebi objectos-prótese para os corpos dos participantes e propostas instrutórias da acção a executar foram dadas aos *performers* apenas na hora do acontecimento.

Já o quarto capítulo explica de que forma, e segundo que intenção, foram trabalhados os registos de imagem [fotografia, vídeo e gif] e o texto narrado, sobreposto aos vídeos: escrito a partir de trechos d’*As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, dos quais me apropriei, desmontando a sua narrativa para construir uma que servisse melhor este objectivo do projecto: o documentário ficcionado de um acontecimento real.

Por fim, o quinto capítulo estabelece a ponte entre os objectivos projectuais e o trabalho concretizado, reflectindo sobre os pressupostos iniciais, os meios a que recorri e as opções de percurso tomadas, finalizando com uma breve formulação de hipóteses para a eventual continuação desta pesquisa.

Porque me pareceram documentos relevantes de registo e para melhor entendimento do processo de trabalho e pesquisa, em anexo, deixo os documentos de análise e criação de texto para os vídeos, assim como um documento de pesquisa acerca da história recente dos lugares onde trabalhei, em formato de arquivo de notícias.

Sintetizando, este projecto confronta noções e formas de paisagem e cenografia, paisagem como cenografia, cenografia como alter-paisagem e cenografia no espaço urbano. Trabalha e expõe o corpo humano como aspecto central, simultaneamente dominado por e dominante de uma estrutura que [se lhe] incorpora: um corpo-máquina que parte do posicionamento crítico [não necessariamente negativo] sobre as formas de

tecnologia presentes no nosso quotidiano, adoptando uma abordagem de utilização da mesma como forma de pensamento sobre o tema.

Do questionamento do mundo, de forma mais global, recorre-se à ideia do contraste, numa tentativa de desconstruir ou esbater essa fronteira invisível entre dois pólos, partes do mesmo universo.

Concluindo, pretende-se, através de modelos alternativos de [re]significação e [re]apreensão dos lugares, [re]pensar e interrogar também as lógicas de construir cidade e cidadania, demonstrando um posicionamento ético claro na ‘economia política da arte’, assim denominada por Franz Manata.

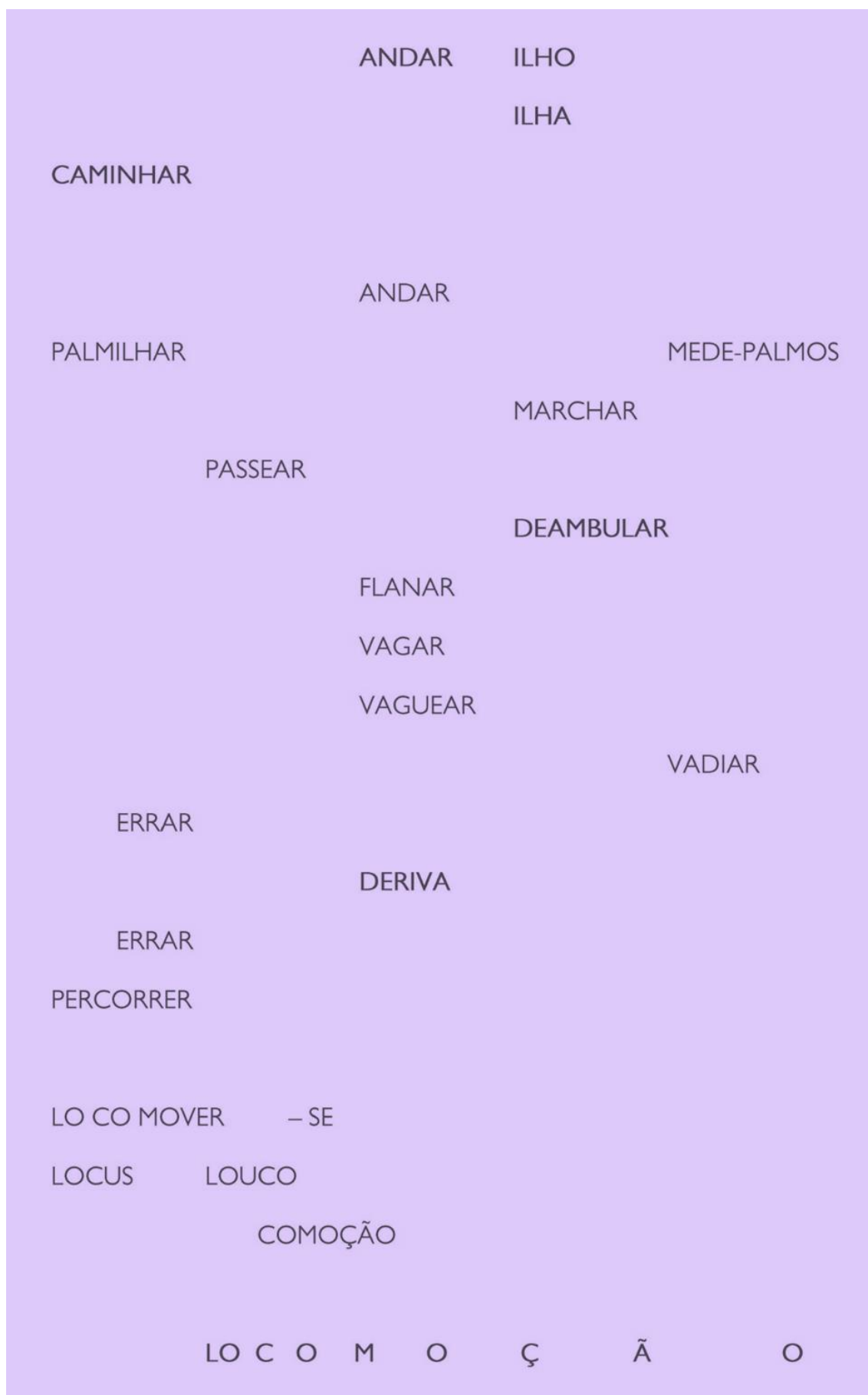


Figura 1 Composição a partir do léxico em torno da ideia de movimento, sobretudo, ocioso.

2. Campo de Ac[tua]ção

Este capítulo é dedicado aos campos artísticos por onde me movi à procura do projecto e da sua forma. Partindo do caminhar, sobretudo como método de busca mas também como acção central performativa, o livro ‘Walkscapes’ tornou-se essencial. Se procurarmos as origens da acção de caminhar, verificamos que remete para a ideia de movimento ou, mais precisamente, de locomoção. A diferença entre locomoção [do latim *locus* + *o* + *mover*.] e movimento traduz-se na ocupação do espaço: movimento pode ser gerado num ponto fixo, locomoção implica movimentação através do espaço.

Cruzando o caminhar com a sensação que lhe subjaz e ainda acerca das dimensões espaço-temporais que lhe são inerentes, valorizando a experiência da acção em detrimento da sua reprodução descritiva, faço a ponte para Luís Francisco Aguiar de Sousa [2017], que sobre a fenomenologia da percepção escreve:

“As ditas “qualidades sensíveis”, as determinações espaciais do percebido e mesmo a presença ou ausência de uma percepção não são efeitos da situação de facto fora do organismo, representando antes o modo como ele vai ao encontro dos estímulos e se refere a eles. Os acontecimentos do domínio psicofísico não podem ser, desse modo, assimilados a uma causalidade puramente mecânica.” [p.58]

No que diz respeito à locomoção dos seres humanos, a Wikipédia especifica: *“Os seres humanos podem se locomover andando ou através de máquinas por eles construídas, [...]”*¹ Depois de abordar as máquinas-prótese que auxiliam uma locomoção mais rápida e com menos esforço físico, a página dedica dois breves subcapítulos ao “andar” e ao “movimento”, abordando questões de incapacidade física e/ou mental que interfira com as referidas acções e algumas formas de as mitigar.

Incluo a descrição da Wikipédia neste documento de forma consciente, percebendo o risco implícito, mas que também reforça este projecto como uma colagem de corte e costura de peças que mesclam diversas formas de informação. No caso, admirei-me ao verificar que a Wikipédia confronta as diferenças entre o corpo humano e os demais tipos de animais, aludindo de forma quase *naïf* à questão da tecnologia [objecto-máquina-prótese] como extensão, correcção ou potenciação das limitações físicas do corpo humano.

¹ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Locomo%C3%A7%C3%A3o> consultado em 21/09/2021



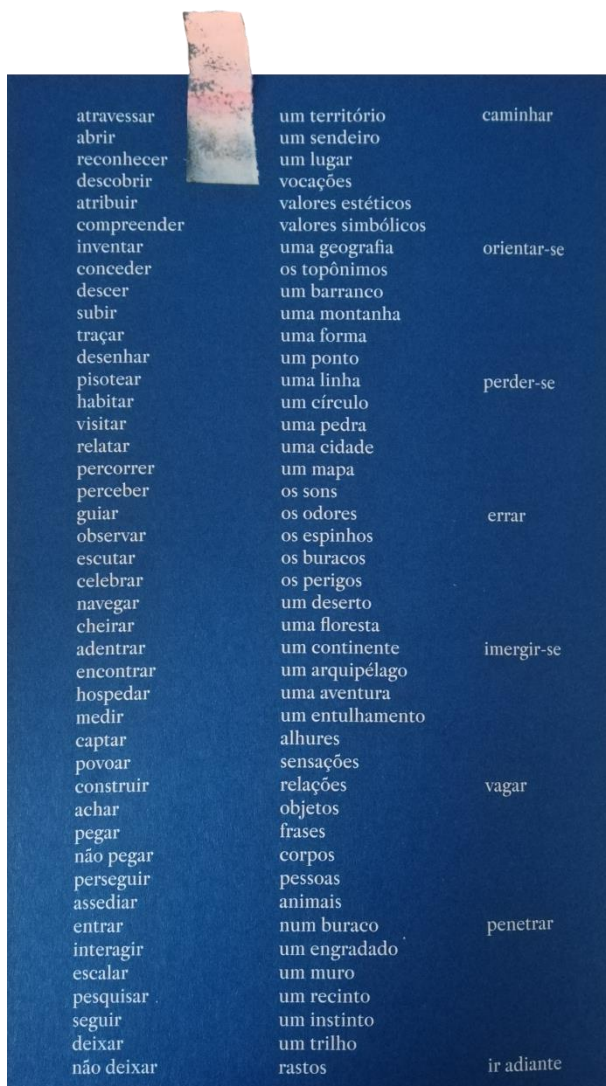
Figura 2 Fotografias manipuladas com texto. Locomoções urbanas de desconhecidos

Caminhar como prática [às vezes, estética, às vezes, estática]²

Careri, autor de ‘Walkscapes. O caminhar como prática estética’ [2013], exhibe uma revisão histórica do acto de caminhar: desde forma de cumprir com necessidades básicas à sobrevivência, até à acção enquanto objecto [anti-]artístico. A primeira página de ‘Walkscapes’ é uma lista dividida em três colunas, proposta como um guia facilitador do trabalho de campo. Cruzando as três colunas, podem obter-se inúmeras possibilidades para reconhecer o território. Se os verbos da primeira coluna são um conjunto de acções a executar, os da terceira parecem mais uma proposta de estado – talvez mais psíquico que físico – que o praticante poderá assumir.

Careri aponta como primeira intervenção humana na paisagem, o acto de a percorrer, afirmando que grande parte da arte contemporânea daí terá provido. Uma transformação a que o mesmo chama de cultural, por oposição a uma transformação física. [Careri, 2013, p.63 e 120] Posicionamento ainda mais radical, mostra-nos Annette Arlander, em ‘Performing Landscape’, que trabalha sobre a acção mínima de marcar e transformar a paisagem, segundo a ‘simples’ permanência, quase imóvel.

² Reflectindo sobre a diferença entre movimento e locomoção, questiono se se poderá simplificar a questão distinguindo espécies animais e vegetais. Será óbvio que um animal pode locomover-se, mas e uma planta, enraizada? A planta tem movimento, isso é certo. Porque me parece mais fácil de ilustrar com esta imagem, proponho que se imagine um tipo de erva ou musgo: considera-se que a sua expansão é um tipo de locomoção? No caso, o simples acto de crescer, significa nada menos do que uma viagem não só no tempo mas também no espaço. E poderíamos reverter este pensamento de volta para a espécie humana?



atravessar	um território	caminhar
abrir	um sendeiro	
reconhecer	um lugar	
descobrir	vocações	
atribuir	valores estéticos	
compreender	valores simbólicos	
inventar	uma geografia	orientar-se
conceder	os topônimos	
descer	um barranco	
subir	uma montanha	
traçar	uma forma	
desenhar	um ponto	
pisotear	uma linha	perder-se
habitar	um círculo	
visitar	uma pedra	
relatar	uma cidade	
percorrer	um mapa	
perceber	os sons	
guiar	os odores	errar
observar	os espinhos	
escutar	os buracos	
celebrar	os perigos	
navegar	um deserto	
cheirar	uma floresta	
adentrar	um continente	imerso
encontrar	um arquipélago	
hospedar	uma aventura	
medir	um entulhamento	
captar	alhures	
povoar	sensações	
construir	relações	vagar
achar	objetos	
pegar	frases	
não pegar	corpos	
perseguir	peçoas	
assediar	animais	
entrar	num buraco	penetrar
interagir	um engradado	
escalar	um muro	
pesquisar	um recinto	
seguir	um instinto	
deixar	um trilho	
não deixar	rastos	ir adiante

Figura 3 Lista proposta por Careri no livro *Walkscapes*

O deslocamento provoca alterações de carácter físico e simbólico: altera o ponto de vista de observação – podendo-se discutir se essa alteração terá implicação apenas no sujeito ou na própria paisagem, uma vez que existe sempre uma contínua e interdependente relação entre os dois –, por outro lado, a deslocação terrestre, provoca também uma marca no terreno que se pisa, mesmo que mínima.

A marca no território pela deslocação, por exemplo a pé, torna-se mais visível pelo recalcar [do lugar], como faz Richard Long em ‘A line made by walking’, que designa de escultura. No fundo, Richard Long apenas tornou uma prática comum em “objecto” artístico, através da intencionalidade e repetição da acção, “*localizando no corpo próprio o centro a partir do qual se constitui toda e qualquer relação ao mundo*”, materializando a “*natureza essencialmente expressiva*” [Sousa, 2017, p.53] da intencionalidade do corpo.



Figura 4 À direita: 'A line made by walking', Richard Long, 1967

À esquerda: exemplo de 'desire path' intitulado na web como "Absolutely useless circle. Russia"

Quando no parágrafo anterior dizia que as esculturas de Long eram uma prática antiga e comum, referia-me aos designados 'desire paths'³, que são as marcas de erosão no chão, mais visíveis em pisos vegetais, criadas pelo atravessar quotidiano do local.

A errância primitiva, dada pela necessidade, tornou-se marca cultural através da religião e seus rituais, por exemplo, na peregrinação. A forma de caminhar de carácter introspectivo relaciona-se com práticas de meditação a andar, nomeadamente do Budismo e de outras culturas orientais⁴. Esta predisposição mental para [re]observar continua e alternadamente o que se passa dentro, no, e em redor do próprio corpo, verifiquei-a nas minhas próprias acções metodológicas de estudo do lugar.⁵

³ Ver mais em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=271>
<https://www.theguardian.com/cities/2018/oct/05/desire-paths-the-illicit-trails-that-defy-the-urban-planners>

⁴ O livro 'Meditação a andar' refere uma prática que se designa por caṅkama, na língua litúrgica chamada Pali. A técnica ali descrita fala de uma caminhada em linha recta, fazendo troços de ida e volta com um certo número de passos que deve ser aumentado gradualmente com o desenvolver da prática. Existe ainda outra técnica chamada Kinhin, onde o princípio é semelhante, mas em vez de se fazerem troços de linha, o movimento é contínuo, em forma de círculo ou um quadrado. O movimento é acompanhado tendo em atenção o ritmo de respiração, que deve ser lenta e profunda, assim como o olhar, que se deve centrar no percurso ao invés de se perder na envolvente.

⁵ O idealismo da prática Budista, que sugere a procura de um objecto que estimule ou pacifique a mente, consoante a necessidade em causa, não é sempre alcançado com a eficácia desejada – aliás, no caso da prática artística, pode não fazer sentido tal busca orientada a um desses objectivos. (Ajahn Nyanadhammo, Meditação a andar, p. 27)

Breve revisão do caminhar enquanto prática estética

Depois da literatura abordar a acção de *flanar* pela cidade, através de uma poética que sublima o banal, o movimento Dada inicia uma prática apelidada de “*ready-made urbano*”, elevando a *flânerie* a uma operação estética [Careri, 2013, p.71 e 74]. A sua primeira excursão foi uma operação programada e publicitada, sendo o foco da visita os lugares sem aparente interesse particular da cidade. Este evento foi acompanhado pela leitura de textos aleatórios retirados do dicionário Larousse, entre outras acções que tentavam captar a atenção e participação dos transeuntes.

Breton, rompe com o grupo de Tzara e expande os ideais dadaístas ao introduzir na criação artística a teoria da psicanálise, aproximando a estética aos avanços da psicologia. O termo ‘excursão’ é substituído por ‘*deambulação*’. Enquanto o Dada se afirma como a negação da arte, segundo um ideal niilista, o Surrealismo procura algo de novo nos territórios do inconsciente, num estado limite entre a vida e o sonho, que vai para além da cidade banal.

A deriva e a noção de psicogeografia, nascidas na Internacional Letrista mantêm-se temas centrais na subsequente Internacional Situacionista, são, durante estes movimentos, vertidas em texto de ‘*guia turístico e formulários de uso da cidade*’ [Careri, 2013, pp. 86 e 88], de carácter mais ou menos real, mais ou menos fantasioso. Enquanto a *deambulação* assenta na aleatoriedade do momento, a deriva, apesar de aceitar alguma incerteza, pressupõe planeamento assente numa cartografia ‘psicogeográfica’, sobre como chegar e integrar o território em causa.

Algumas repercussões contemporâneas que seguem esta lógica são o colectivo britânico denominado Wrights & Sites, com o pensamento que produzem com os documentos, manifestos e palestras, mas também com as visitas a uma *realidade ficcionada* sejam elas em formato de acção performativa e participativa, ou através dos seus guias intitulados ‘*mis-guides*’.



Figura 2 Visita durante o festival Sideways, em 2012 na Bélgica, no âmbito do projecto intitulado "Portable architectures and provocations".

No Porto, ainda que com um formato e objectivo bastante diferentes, exemplifico com o colectivo ‘The Worst Tours’, fundado em 2012 em plena crise económica profunda, o grupo encontra no turismo uma forma de rendimento. Os percursos saem do núcleo turístico ‘duro’ da cidade e mostram um Porto escondido, por norma invisível a estrangeiros, pois nenhum outro agente turístico lhe faz referência.⁶

A deriva situacionista teria duração média de um dia, mas poderia prolongar-se. Incitava-se a desorientação pessoal e outras abordagens de reconhecimento do território como a ‘deriva estática de um dia’ descrita por Debord. O uso do tempo, enquanto ideia, mas também matéria, é um ponto singular e importante na abordagem Situacionista. Num mundo onde a engrenagem produtiva não pode parar nem avariar, queimar tempo, ou gastá-lo a não produzir é considerado um acto subversivo. Produzir actividades lúdicas, mas inúteis, ou mesmo anti-úteis, é encarado como um jogo que *“significa sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras.”* [Careri, 2013, p.97].

Desde o Dadaísmo que o caminhar enquanto prática artística significa a ruptura com a arte tradicional propondo espaços e formatos de apresentação não convencionais. No entanto, é-o ainda mais assumidamente na land-art, forma artística que surge como um caminho durante a corrente minimalista, desviando-se desta última: caminhar transforma-se no acto de fractura, aqui simultaneamente pacífico e silencioso, onde se insere Long.

Entre o acto de caminhar tomado como uma prática estética na acção – seja ela de criação, de objecto artístico final, seja no acto contemplativo do espectador já participante, e o desenvolvimento da *performance art*, sobra pouco espaço na arte contemporânea onde possamos dizer que a performatividade não está de todo presente.

Por esta altura começam também a produzir-se exaustivamente momentos, situações, acontecimentos dos quais resultam sobretudo relatos descritos e imagens gravadas, ao invés de objectos. Artes plásticas e teatro confundem-se com a nova *performance art*. Um dos momentos decisivos neste esbater de fronteiras é quando Allan Kaprow propõe o *happening*. Até então, já se tinha escrito e falado sobre a ideia de *environment*, arte de instalação, esculturas atravessáveis, *performances* “invisíveis” ou dissimuladas em que alguns participantes não sabem que o são e que ficam apenas

⁶ <https://theworsttours.weebly.com/project-history.html>

registadas e são exibidas posteriormente sem necessário conhecimento ou consentimento dos envolvidos.

Literatura, teatro, pintura, escultura, fotografia, vídeo, todos são o que são e podem fazer o que os outros também fazem. Simultaneamente são também *performance*, ou *performados*. De repente, tudo é válido, ambíguo e com fronteiras difusas: etiquetar uma forma artística transforma-se numa tarefa complexa e sem respostas exactas.

Interessa-me falar da noção de tempo aliado à de movimento, pela questão do ritmo, mas também pelo tempo despendido no processo.

O teatro estabelece uma relação com o tempo que é, por norma, a do momento presente: da vivência simultânea e no mesmo espaço e ‘lugar’ temporal. No entanto, assenta, sobretudo, na lógica do observador imóvel e no ponto de vista único. Assim aproxima-se à contemplação de uma pintura, fotografia ou filme, enquanto a arquitectura e a escultura propõem uma vivência mais próxima e directa entre corpos – animal, construído, vazio. Trago esta questão porque a cenografia, embora durante muito tempo tenha estado mais próxima da pintura [de cena] traduz-se, na raiz, ‘*desenho de cena*’, traduzindo-se sobretudo numa construção tri ou quadridimensional, e porque este projecto trata também de questionar essa fronteira disciplinar. A cenografia que me interessa é essa que se percorre, toca e transforma com e através do corpo – dos *performers* e do público.

Se o observador toma parte na cena, constitui-se agente transformador dessa realidade⁷ e então ele próprio pode ser considerado como uma outra dimensão, que interfere directamente e altera as configurações do espaço. No entanto, esta outra dimensão será necessariamente pessoal, singular, uma vez que parte de uma realidade pessoal de cada indivíduo e que apenas encontra uma coincidência parcial com as realidades dos restantes.

“Como já se terá tornado claro, o corpo que aqui está em causa, o corpo que se trata de [re]descobrir fenomenologicamente não é o corpo visto do ponto de vista objetivo, o corpo que a ciência estuda. Trata-se antes do corpo que cada um de nós chama o seu, o corpo que cada um de nós é e vive.” [Sousa, 2017, p.57]

⁷ Conforme indica Rancière em “O Espectador Emancipado”

Desdobro a questão da multidimensionalidade do espaço e vivência do mesmo, à qual subjaz a noção de tempo, entre a abordagem do teatro e do espaço cenográfico – em tempo real – e outra que se baseia no artigo ‘Tempo como dispositivo’ de Franz Manata [2020], que aborda sobretudo as artes plásticas, para chegar à questão do desfaseamento temporal entre o processo de criação e o de exibição.

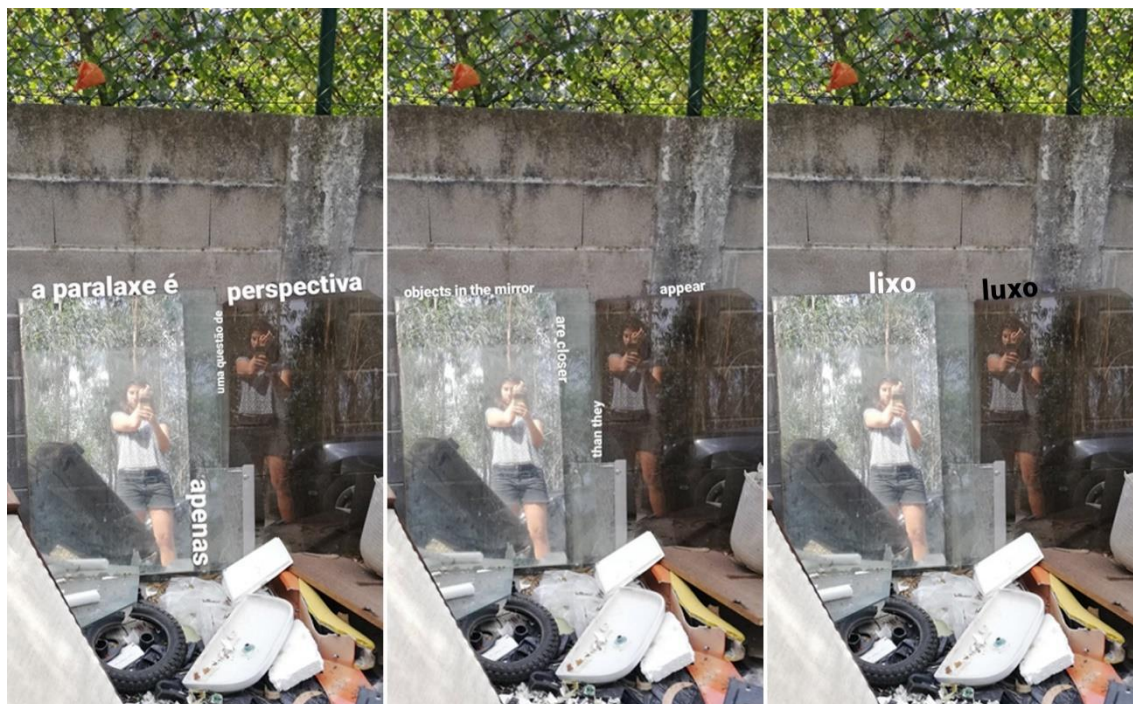


Figura 6 Tríptico composto por fotografias manipuladas com texto

No artigo, Manata apresenta as práticas de Marcel Duchamp, Richard Long, Cildo Meireles, Lygia Clark e Guilherme Vaz para demonstrar que existe uma tendência de desmaterialização do objecto artístico – muito antes da tecnologia digital entrar em cena –, ao questionar o valor mercantil do objecto artístico: “a obra é o seu ato, e o objeto não está mais fora do corpo, é o próprio “corpo” [do artista e do outro]. Para nós é o tempo da ação, porque o ato de se fazer é tempo.” [p.528]

As esculturas de Long são criadas segundo um processo que se pode considerar performativo. Daí resulta uma escultura, efémera, deixando para o futuro um registo fotográfico. Outro exemplo interessante citado são as ‘Inserções em Sistemas Ideológicos’, onde Cildo Meireles transforma objectos e os devolve à sua circulação, marcados com a sua posição ideológica, perdendo algum controlo da vida da obra de arte, mas conseguindo interferir e distorcer as fronteiras entre economia, política e arte.

Neste momento, e conforme refere Manata acerca da proliferação do termo ‘dispositivo’, será importante ligar a questão ao ensaio de Giorgio Agamben [2005, p.9], onde explica que a definição de ‘dispositivo’ parte da teoria de Foucault, autor que cita: “uma série de práticas e mecanismos cujo objectivo seja fazer frente a uma urgência e obter um efeito”. O conceito inclui um carácter de organização e planeamento para a execução de uma acção, uma forma de estratégia para algo.

Agamben alarga ainda a noção de ‘dispositivo’ para “qualquer coisa com a capacidade de capturar (...) e controlar e assegurar os gestos e as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” [Agamben, 2005, p.13]. Opondo ainda a classe de ‘dispositivo’ à de ‘seres vivos’, estes dominados pelos primeiros, o autor concebe uma visão pessimista da realidade contemporânea – nós, ‘seres vivos’ dominados, ‘dispostos’, por tudo o que produzimos ao longo da nossa civilização, numa lógica que contrasta com as ideias de Donna Haraway e Maria Covadonga Barreiro, como veremos à frente.

O tempo despendido no processo de execução é tão ou mais importante do que o resultado final, e o objecto artístico composto de várias fases: processo de criação, resultado do processo e objecto final ou registo do mesmo: no caso de Long é uma fotografia, no caso de Cildo objectos em circulação, espalhados, ou retirados do mercado. Em todas as obras de arte existe, um desfasamento entre o momento de produção e a sua exibição, mas nestas, Manata considera que o tempo “*organiza, cataloga e mede*” [p. 511] a execução da obra, sendo o processo parte fundamental do todo, são uma produção consciente e intencional do artista.

No fundo, entendo que a teoria de Manata de ver o tempo como dispositivo – sendo o tempo [especificamente o seu alongar] na produção artística um bem dificilmente capitalizável – é ela própria uma forma dessa profanação, actuando de facto como um ‘contra dispositivo’.

Teatro, cidade, público e espaço público, performance, happening, corpo, próteses, imagem, escrita e erro: tudo e tudo ao mesmo tempo?

A par da cidade, o corpo seria um inevitável instrumento: a criação parte da sua forma, dos seus movimentos, hábitos e limitações. Mas o corpo viria a ser também o objecto de representação: os corpos, juntamente com as extensões que lhes proponho, essas próteses [dis]funcionais, cuja imagem e ac[tua]ção propõem um questionamento acerca da ideia do que é [o] ser humano, assim como dos lugares. Idealmente, resultando na sua ressignificação.

Trabalhar em locais inesperados da cidade era o meu ponto de partida: propus-me a testar experiências que se entrosassem no dia-a-dia, momentos e acções “dessacralizados”, uma forma de teatro que surge sem se anunciar e “*que se esfume antes que o aplauso surja, mas que surpreenda pela agilidade com que penetra no quotidiano.*” como escreveu Constança Carvalho e Homem [2009]. O projecto aproxima-se do *happening*, exibindo-se, conscientemente, de forma tímida e pouco aparatosa, não suscitando grande paragem ou contemplação por parte de quem passa e olha, e que se mostra mais como um evento insólito e estranho, do que espectacular.

Imaginava trabalhar “a arte da demora”⁸, e acerca da duração, fiquei curiosa com o pressuposto inverso. Questionei-me sobre a duração que me interessaria, só recentemente conseguindo problematizar acerca do tempo no meu trabalho, e especificamente do ‘tempo como dispositivo’. O tempo neste projecto é também abordado trabalhando o contraste: se nas experiências de campo, existe uma experiência relativamente prolongada, a apresentação final do projecto, mostra curtos *clips* de vídeo, sobrecarregados de informações que passam por vezes demasiado rápido.

No seguimento deste texto, anotei uma frase do docente Samuel Guimarães, da possibilidade de “*criar condições para que o acaso aconteça: os Dadaístas vendiam dois bilhetes para o mesmo lugar*”⁹, como mote que propunha a criação de acasos, erros, peripécias absurdas. Apesar de existir uma proposta instrutória, a liberdade deixada aos [não]actores era grande, sublinhando sempre que podiam recusar-se, ir-se embora, desobedecer. Interessava-me o factor de espontaneidade.

⁸ Referência a “O Aroma do Tempo. Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora” de Byung Chul-Han

⁹ Citação directa anotada na aula de Seminário II de 26 de Outubro de 2020

É na relação com a participação do público e com a questão do lugar, não apenas como sítio, mas como contexto situado¹⁰, que o texto de Helga Finter [2003] se torna fulcral neste projecto. A partir de Artaud, Gertrude Stein e Brecht, Finter explica que o público passou para uma posição central: *“a arte do ator só é determinante por aquilo que em sua atuação contribui para uma reflexão sobre a relação entre teatralidade e espetacular.”*. Destes três autores, a abordagem que mais me interessa é o *“non-acting”* descrito por Stein numa palestra de 1935, na qual prefere uma cena da vida real à cena teatral.

Por esta altura Guy Debord anunciava ao mundo a sociedade do espectáculo, que dividia entre ‘espetacular concentrado’ e ‘espetacular difuso’. Finter estabelece a relação entre esta geração e a contemporânea, centrada sobretudo na Alemanha e centro da Europa, intitulando estes novos formatos de *“espetacular integrado”*: Gob Squad que assume a não-profissionalização e não-actuação dos fazedores de teatro; Rimini Protokoll pelo trabalho *in situ* com grupos de público que se transformam em *performers* pela sua participação – desdobrando-se sobre Stefan Kaegi, cujo interesse pelas vivências do ser humano *“tratados segundo Kaegi como ready-made vivos, O “teatro do real” que traduz as preocupações de sua geração ante as pretensões de dominação das ciências naturais e técnicas sobre a integridade do corpo e da psique do ser humano. No centro do questionamento estão as fronteiras do humano, a relação do humano e do animal, tanto como o que é considerado por certas pessoas como monstruosidade física ou psíquica.”* [Finter, 2003]

Em praticamente todos os exemplos citados por Finter existe uma violência inerente. Isto não acontece neste projecto, pelo contrário, tento carregá-lo de poética – embora, poética essa que pretende também mascarar uma ironia satírica subjacente. Poderá ser um escape a alguma forma de censura, mas é sobretudo uma forma de brincar connosco próprios: rirmo-nos e repensarmos o mundo [real?] alucinado que construímos ao nele participarmos.

A ideia de heterotopia que Finter descreve acerca de *System Kirchner I/5*, é teorizada por Foucault e desde cedo me interessou tentar recriar, quer nas acções em tempo real, *happenings* que iria registar, quer na exibição do projecto em registo do real adulterado, para assistir em ecrã e ouvir com auscultadores. Outras ideias que

¹⁰ o lugar no tempo em questão, ou, a ‘situação’ como teoriza Claire Doherty

subjazem a este e ao meu projecto, são também as questões do espaço e tempo deslocados, do questionamento da presença e da [ir]realidade, agudizadas pelo ‘*real virtual*’ através dos meios que a tecnologia digital tanto nos oferece como impinge.

Finter remata o seu ensaio com o questionamento da fusão de camadas do âmbito do teatro [espaço, tempo, corpo, acção, presença, ausência] e do esbater de fronteiras entre a estética e a realidade.

ESTÉTICA na prática, assente na teoria:

Em referência ao método de Hélio Oiticica, para além do ‘espírito’ deambulatório, na busca da criação, interessa-me mostrar, da descrição de Moacir dos Anjos [2012] – tanto o conteúdo do plano instrutório como a sua forma escrita. Saliento uma certa insatisfação, ou talvez inconformismo, com o mundo, consigo e com a sua obra, com a qual me identifico. Após a concretização de cada *happening*, questionava profundamente o que tinha feito, para que servia, que qualidade teria. Questionava-me se o deveria repetir, por variadas razões. Simultaneamente não fazia sentido repetir, não pretendia uma coisa ensaiada, mas um acontecimento único e relativamente improvisado. Esta insatisfação descreve-a também Moacir, sobre a participação de Oiticica em Mitos Vadios. Decidi prosseguir o trabalho sem refazer as *performances*, propondo-me no objecto final a trabalhar com e sobre essas inconsistências, não apesar delas.

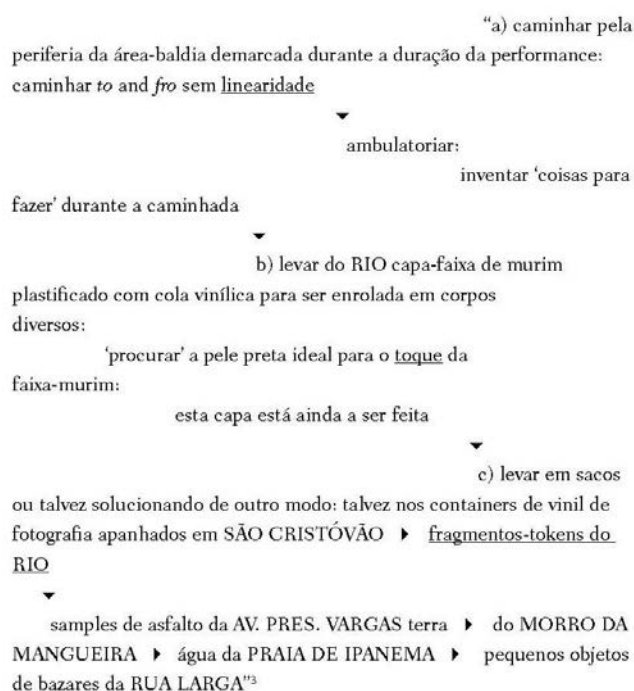


Figura 3 Imagem extraída do ensaio de Moacir dos Anjos, intitulado ‘As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica’, salientando o formato instrutório para a participação na acção Mitos Vadios

Biométricos, dos Visões Úteis¹¹, constituiu-se como uma referência indispensável. Se no início do processo me interessava pelo formato áudio-guia, de carácter meditativo, propondo ao espectador-participante [re]ver a cidade e [re]sentir o seu corpo, em 'Biométricos Rua', mais tarde, desvendei-lhe outras camadas: o corpo enquanto máquina-performativa quantificável através de medições e qualificável em aptidão emocional, em 'Biométricos Mira' intitulada pelos autores de 'instalação viva'; em 'Biométricos Parque'¹², um jogo que desafia a percepção e os limites do corpo humano, contrariando a sua natureza e modo de funcionamento habitual. Daqui retiro também, um certo desconcerto e deslumbramento com a questão da utilização de um dispositivo tecnológico que guia o participante e simultaneamente o mede e controla. Se pretendia inicialmente recusar a intervenção da tecnologia, a partir daqui comecei a questionar a sua pertinência, chegando ao projecto que apresento aqui: uma fusão entre biologia e tecnologia, ainda que, no caso, tecnologia relativamente desactualizada e propositadamente disfuncional.



Figura 4 Imagem do projecto 'Biométrico Rua'

¹¹ Neste momento, será também importante referir que a Circolando tem um extenso trabalho na paisagem da cidade do Porto, com o recorrente projecto intitulado "Espírito do Lugar", que por norma trabalha e se apresenta em sítios diferentes da cidade.

¹² neste existia ainda um relato em directo feito por um jornalista desportivo e um crítico e investigador de teatro e daqui poder-se-iam estudar as relações deste projecto com as fórmulas de Gob Squad, Stefan Kaegi e Rimini Protokoll, conforme Finter as descreve.

O projecto 'Tribes', reúne uma colecção de criações de diferentes autores em torno do tema do 'figurino-performativo', inserido na paisagem urbana. Interessa-me daqui, novamente o contexto urbano como paisagem-cenográfica, a teatralidade com não-actores, da acção e da não-acção, e também, porque os dispositivos-prótese que propus são talvez mais figurino do que cenografia. Por outro lado, a efemeridade da obra torna o registo de imagem igualmente importante, a par do acontecimento em tempo real. O projecto sintetiza também o pensamento sobre políticas que concernem ao direito e liberdade de identidade e expressão, partindo da questão da máscara/figurino.¹³



Figura 5 Imagens do projecto retiradas do catálogo Tribes. A Walking Exhibition. Editado por Sofia Pantouvaki e Sodja Lotker, Prague Quadrennial

À esquerda: Massimo Furlan [CH] Blue Tired Heroes, fotografia: Daniel Suška. À direita: Paul Matthews [AUS] Tiptoe on Roller Skates, fotografia: Marek Volf

¹³ Retirado de <https://services.pq.cz/en/tribes.html>



Figura 6 À esquerda: Embalagem humana com a colaboração de Maria Stangret, Tadeusz Kantor, 1969
À direita: Arm extensions, Rebecca Horn, 1968

Alinhado com o projecto Biométricos e Tribes, mas buscando relações com autores que os antecedem, trago também Rebecca Horn e Kantor. Foi sobretudo o fascínio por Horn que me encaminhou na procura das questões do corpo, da sua extensão através de próteses¹⁴ e mais tarde pela questão da imagem. O acto performativo de realizar uma acção sem função prática, ou mesmo anti-funcional, a performatividade com quase total ausência de teatralidade. Interessava-me nos seus trabalhos, também o objecto mecânico, ainda que o tenha explorado, deliberadamente mal – no sentido de disfuncional e de objecto pobre.

Algumas obras de Horn, sobrepõem-se cronologicamente às de Kantor, situando-se a primeira no campo da *performance* e o segundo, sobretudo, no teatro. Ambos partilham a questão do objecto acoplado ao corpo humano para pensar acerca do mesmo, mas também sobre questões sociopolíticas da sua época. Ambos de extrema intensidade e clareza visual, avançando sobre o desejo de alteridade da “embalagem”¹⁵ orgânica que somos e portanto, referindo-se à temática do pós-humanismo.

¹⁴ Próteses e/ou órteses: existe uma diferença entre o termo prótese e órtese, sendo que a primeira tendencialmente é mais permanente e substitui ou amplia partes do corpo, desempenhando uma função entretanto perdida ou melhorando uma considerada deficitária. Uma órtese é um aparelho de uso provisório que visa corrigir ou regular uma parte do corpo. Informação recolhida de: <https://guiaderodas.com/orteses-e-proteses-qual-a-diferenca-e-tipos-disponiveis/>

¹⁵ Referência ao conceito de ‘emballage’ trabalhado por Kantor



Figura 8 Imagens de obras de Rebecca Horn
À esquerda: *Unicorn*, 1970.
À direita: *Finger Gloves*, 1972.



Figura 7 Imagens da peça *Umarla Kłasa* [La Classe Mort; A Classe Morta] de Tadeusz Kantor, 1975. Nas imagens vemos a acção dos ‘Velinhos’ sobre a ‘máquina familiar’ sob a qual colocam a personagem ‘Bazilovna’

Deste encadeamento com a obra de Horn e Kantor, faço uma ponte com a ideia de prótese. Não me debruço sobre as questões e diferenças entre humano, pós-humano e transhumano pois nem existe propriamente um consenso sobre como distinguir essas ideias. Existe sim, comprovadamente na História, um desejo de transformação do corpo humano, seja como ritual, factor de distinção ou aperfeiçoamento estético e/ou funcional, sendo que esse desejo transborda hoje, também na arte, de forma pujante. Interligada com o assunto, surge também a questão da tecnologia.¹⁶

¹⁶ A palavra “tecnologia” tem sua origem no grego antigo. Vem de “TECHNE”, que significa técnica, junto a “LOGOS”, que pode ser interpretado como argumento, razão ou discussão. Ou seja, tecnologia é todo o conjunto de conhecimentos, razões em torno de algo e/ou maneiras de alterar o mundo de forma prática, com o objetivo de satisfazer às necessidades humanas. Como o termo “logia” também pode ser entendido como “ciência”, a palavra

Facto é que vida e arte sempre se interligaram com a tecnologia. Por vezes é uma escolha, consciente, outras serão falta dela, no acesso e in[corpo]ração de tecnologia de ponta. Maria Covadonga Barreiro [2015, p.15] alude à simbiose entre humano e máquina segundo uma ‘utopia disfuncional’: *“Por un lado, la tendencia a potenciar y expandir al ser humano por medio de artilugios mecánicos y componentes artificiales [noción de prótesis] devendría en una maquinización de lo humano cuya entidade arquetípica es el posthumano”* Barreiro refere ainda o autor Bruce Mazlish para afirmar que hoje é já impossível imaginar o ser humano desligado da máquina.

Donna Haraway, questiona os limites inter-espécies e destas com a tecnologia, no sentido de confrontar desigualdades políticas dentro da própria espécie humana. Admitindo que somos criaturas construídas pelo contexto onde crescemos, somos seres não-naturais: ciborgues, na sua metáfora mais antiga, ou seja, a autora não critica a evolução tecnológica *per se*, mas sim a forma e o uso que se faz dela.

Sobre a questão do desejo do ser humano pela evolução dos limites do corpo, de forma acelerada, tecnológica, podemos referir artistas como Marco Donnarumma, Stelarc, Neil Harbisson e Moon Ribas. Neste grupo é fácil distinguir entre órteses e próteses: os três últimos enunciados têm de facto próteses implantadas no seu corpo, enquanto Marco Donnarumma concebe e incorpora órteses que utiliza nas suas *performances*.¹⁷

Segundo Barreiro, mesmo as próteses mais evoluídas como as de Stelarc ou Harbisson, se constituem como ‘máquinas disfuncionais’, ao contrário das máquinas técnicas. Não porque não tenham em si uma capacidade funcional, aliás, têm-na de forma extraordinária, mas porque segundo a autora não servem a noção de produção capitalista mas sim *actúan como sistemas de pensamiento capaces de activar mecanismos metafóricos y de significación.*” [2015, p.11]

também significa o estudo do ato de transformar, de modificar. Retirado de:

<https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-tecnologia/>

¹⁷ Na relação com este autor em específico, gostaria de introduzir também o trabalho de Marcel.Í Antúnez Roca, que combina arte e tecnologia, sugerindo o conceito de ‘Sistematurgia’: combinação entre dramaturgia e sistemas computacionais. O autor conjuga o uso da tecnologia em dispositivos cénicos como extensão do corpo do actor, focando-se mais recentemente no Projecto Membrana, que toma a forma de instalações e performances interactivas, onde actua quer sobre a construção de próteses, mas também trabalho audiovisual de forma a conceber, tanto os momentos performativos como instalações interactivas. Ver mais em: <http://marceliantunez.com/work/sistematurgia/>

Tento-me a contradizer a autora, especificamente no que concerne à questão produtiva que supostamente rompe com a lógica capitalista. Isto porque no final, tudo se resume à intenção e ambição da pessoa-artista em questão, e ao seu posicionamento dentro da ‘*economia política da arte*’ referida por Franz Manata. [2020, p. 530]

No entanto, concordo com a autora em vários aspectos que manifesta no seu ensaio, em torno do tema da ‘disfuncionalidade’, que procurei explorar ao contrapor a disfuncionalidade de um artifício, construído artesanalmente, que se impõe ao corpo construído biológica e socialmente, onde a emoção, tende a ser mitigada pelo sistema capitalista assente na aceleração e bombardeamento massivo de informação e estímulos – que, paradoxalmente, têm um enorme impacto sobre o estado emocional de quem os recebe. Concluindo, a ‘*economia política da arte*’, pode não estar vertida na formulação estética, mas sim no intuito ético do artista, pondo em prática e expressando as suas causas e preocupações.

É a partir deste pensamento que parto para Francis Alijs, por ser uma, senão a, referência cujos princípios éticos mais admiro.

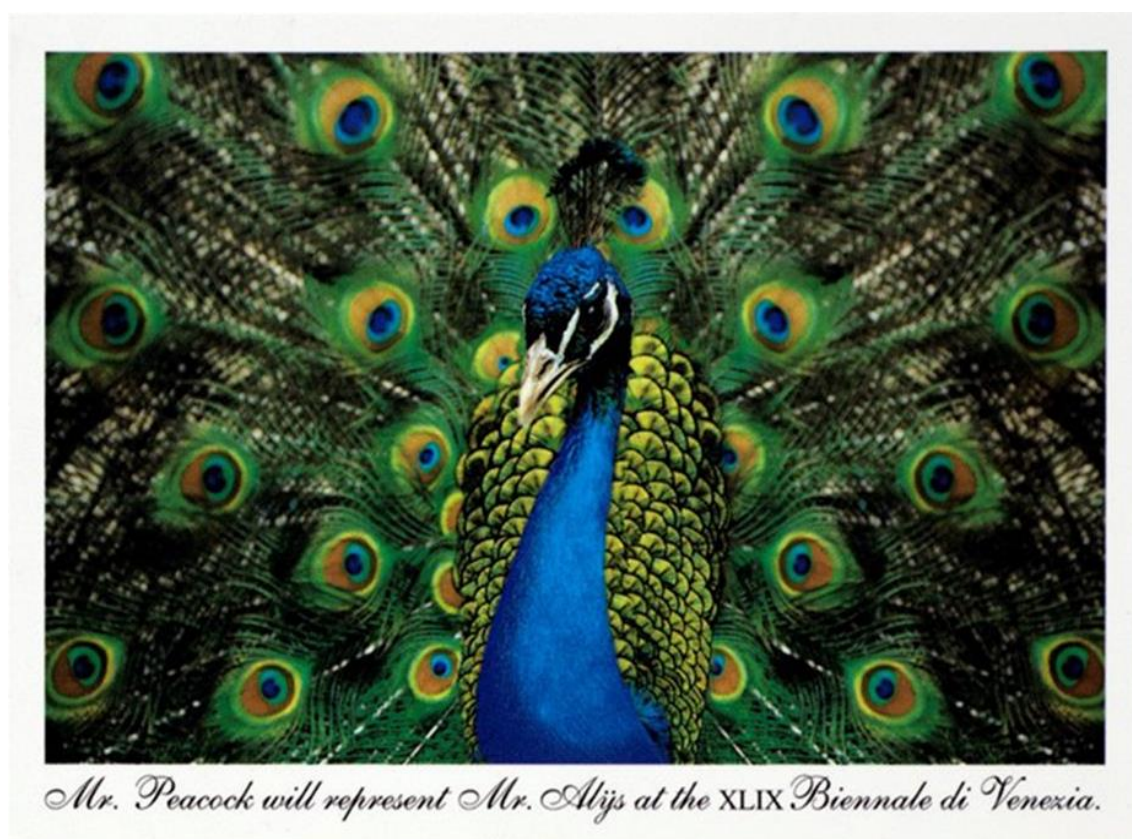


Figura 9 *The Ambassador*, de Francis Alijs, 2001, Bienal de Veneza.

Francis Allÿs segue, também, na sequência da questão da prótese porque em algumas obras suas, surgem objectos que se lhe relacionam, nomeadamente, numa das que mais relaciono com o meu trabalho, intitulada 'Colector'. Várias vezes o autor usa apenas o corpo, mas noutras utiliza objectos construídos ou retirados do quotidiano, que se podem considerar como uma tecnologia de extensão do corpo. O autor foi referido durante o planeamento do *happening* 'Pavonear' pelos objectos e acções, mas também acerca do enquadramento do vídeo. As suas 'próteses' não são disfuncionais mas existe uma assumida, genérica 'disfuncionalidade'¹⁸ na sua obra, já que Allÿs [se] propõe a romper com o ideal capitalista assente na lógica de produção e consumo acelerados. As suas obras são absolutamente inúteis¹⁹ desse ponto de vista, produzindo 'apenas' significado, questionamento e pensamento sobre o mundo, para além de momentos lúdico-recreativos. Interessa-me Allÿs porque produz pensamento crítico sobre os desequilíbrios no mundo em simultâneo com momentos de genuína felicidade, sobretudo com populações na base da pirâmide, em muitos dos locais do mundo onde trabalha, mas também pelo questionamento com que ele próprio se interpelou na dialéctica entre poética e política.



Figura 10 Imagens de estudo e da execução da obra 'Colector' retiradas de 'Francis Allÿs: Politics of Rehearsal'

¹⁸ Disfuncionalidade enquanto ideia de resistência conforme falam Maria Covadonga Barreiro

¹⁹ Ideia que se retira da forma como Allÿs encara o caminhar como forma de não-produção, ou pelo menos não-produção capitalista

Allys's main vehicle for the exploration of doing something while producing nothing, however, has been the act of walking. "Walking," he offered, "in particular drifting, or strolling, is already—within the speed culture of our time—a kind of resistance. But it also happens to be a very immediate method for unfolding stories. It's an easy, cheap act to perform." For many years, he kept in his studio a polyurethane board (*"As Long as I am Walking..."*, 1992) that bears the following text:

As long as I'm walking, I'm not choosing
" " " " " , I'm not smoking
" " " " " , I'm not losing
" " " " " , I'm not making
" " " " " , I'm not knowing
" " " " " , I'm not falling
" " " " " , I'm not painting
" " " " " , I'm not hiding
" " " " " , I'm not counting
" " " " " , I'm not adding
" " " " " , I'm not crying
" " " " " , I'm not asking
" " " " " , I'm not believing
" " " " " , I'm not talking
" " " " " , I'm not drinking
" " " " " , I'm not closing
" " " " " , I'm not stealing
" " " " " , I'm not mocking
" " " " " , I'm not facing
" " " " " , I'm not crossing
" " " " " , I'm not changing
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " ,
" " " " " , I will not repeat
" " " " " , I will not remember

Figura 11 Página retirada do livro *'Francis Allys: Politics of Rehearsal'*

Fazendo a ponte entre *performance*, e as artes da imagem, nomeadamente fotografia e filme – formatos através qual a *performance art* [sobre]vive ao passar do tempo, interessa-me chamar John Wilson, realizador e escritor da série “How to with John Wilson”. O *trailer*²⁰ de apresentação da série, o qual, logo nos primeiros segundos me remeteu para o trabalho de Alijs, nomeadamente as obras ‘Colector’ e ‘Barrenderos’.

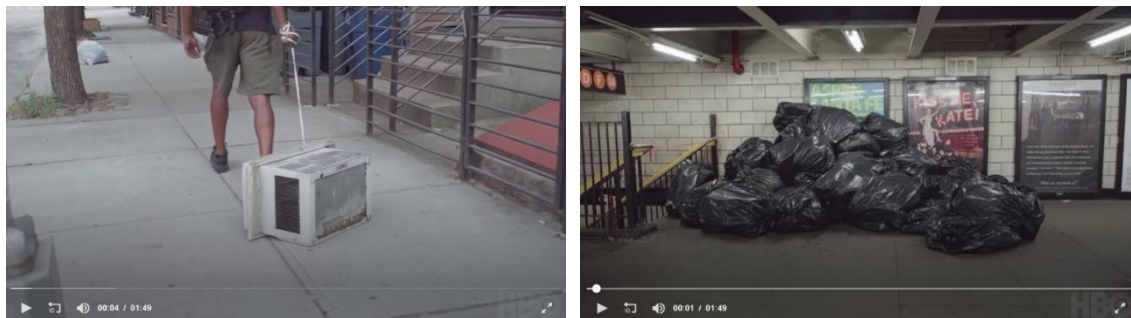


Figura 12 Frames retirados do trailer da série, aludindo ao 'Colector' e 'Barrenderos' de Francis Alijs

Esta é uma série que mescla documentário e comédia, abusando de rápidos trechos de filme combinados entre si, filmados e narrados pelo próprio John Wilson que “aparece” apenas atrás da câmara. Os assuntos surgem em ritmo de passeio: normalmente filma empunhando a câmara, por vezes mesmo caminhando – cruzando com a narração que acompanha o ritmo da imagem. A cidade e seus os lugares são simultaneamente cenografia e objecto de estudo.

Num episódio²¹ específico, Wilson desdobra a ideia de andaime sobre a de prótese, por entre os domínios da arquitectura, engenharia, urbanismo, segurança, normatividade de corpo, estética, medicina e até genética. Wilson faz a relação directa com as questões do corpo e da biologia afirmando que o “andaime” está tão presente no nosso quotidiano que por vezes os ‘usamos’ para caminhar.²² “Andaimes” são também *soutiens*, próteses dentárias, cadeiras de rodas e gesso para fracturas, objectos que tanto podem ser estéticos ou de completude funcional do corpo. Por fim, demonstra que a própria genética tem uma “proteína-andaime”²³ para sustentar e agregar três outras diferentes proteínas.

²⁰ Retirado de: https://www.imdb.com/video/vi4236755225?playlistId=tt10801534&ref_=tt_ov_vi

²¹ Primeira temporada, episódio dois, intitulado “How To Put Up Scaffolding”

²² Fazendo referência a uma canadiana.

²³ Em inglês usa-se o termo *scaffold protein*, em português, proteína esqueleto.

Se na série documental de John Wilson, se torna por vezes difícil acreditar em tudo o que é narrado, tal a absurdez de alguns temas, os próximos exemplos afirmam-se como formato de documentário ficcionado, o mesmo que eu me propus a conceber.

Patrick Keiller realiza filmes que não só retratam, mas também documentam e questionam a paisagem – urbana e não só – mas também as políticas que a abrangem. As personagens de Keiller ‘aparecem’ sempre de forma invisível, apenas como voz que narra, no caso, na terceira pessoa, sobre outro personagem: Robinson, que percorre o caminho filmado. Existe também aqui, o cruzamento com a questão da cidade como espaço cenográfico. *London*, *Robinson in Space* e *Robinson in Ruins* são os títulos mais famosos. Assisti ao último, que trata da paisagem rural e caminha para fora do urbano, de encontro à natureza, onde está na realidade o sustento – bens alimentares – da cidade. Regularmente o olhar da câmara pausa demoradamente sobre flores silvestres ou várias espécies de insectos, momentos estes que a narração verbal é pausada, deixando o espectador livre para contemplar a imagem. Este autor tem uma relação muito directa com a metodologia de criação que apliquei que se sintetiza nesta ideia: filmar para depois ficcionar.

Esta mesma técnica, reconheci-a no livro ‘Cimêncio’ com imagens de Nuno Cera e texto de Diogo Seixas Lopes. Os dois, partem numa *road trip* pelos subúrbios, sobretudo de Lisboa, mas chegam também, por exemplo, a uma estação de serviço da Mealhada²⁴, um dos meus trechos preferidos, onde esta mistura entre real [imagem] e ficção [texto] é mais notória.

cimêncio, s.m. (do lat. *cœmentu* por aglutinação com do lat. *silentiu*). Sono profundo dos arredores. | Construção imaginária; matéria-prima do espírito. | Estado calcário que indicia conjuntura de tranquilidade. | Mistura feita de cal e mistério, impermeável ao tempo. | União íntima; pausa fundamental. | Suspensão de base ou fundamento.

Figura 13 Significado da palavra 'Cimêncio' dedicada a Luís Gouveia Monteiro, que a terá inventado

²⁴ Ver mais em: <https://www.nunocera.com/cimencio>

David Bruno, músico português que trabalha sobre o popular contemporâneo em observações sócio e antropológicas, mostra-se sob uma estética assumidamente revivalista e até *kitsch*: quer no texto das canções, na sonoridade dos anos 70-80 e nos vídeos-clips. É uma estética desavergonhadamente ‘pobre’ e até pirosa, mas no conjunto o trabalho revela um olhar que facilmente revemos e identificamos como ‘típico’, demonstrando um olhar atento e crítico sobre questões políticas e económicas, que justifica fazerem parte da nossa tradição cultural.



Figura 14 Frame retirado do video clip *Serenata en Enxo1000*

A referência a David Bruno antecede a Hito Steyerl, que convoco aqui acerca do ensaio “In Defense of the Poor Image” [2009], a propósito do tipo de estética da imagem. Nele, faz uma revisão do valor da imagem em termos da sua suposta qualidade, caracterizada hoje, sobretudo, pelo valor da sua resolução. Afirmando que esta ideia de qualidade advém sobretudo da economia neoliberal que apela ao consumo de tecnologia de ponta, descartando aparelhos e métodos antigos, a ‘imagem pobre’ aparece como uma forma de resistência, possibilidade de revisitar obras que saíram de circulação por [já] não serem comerciais, e de fazer circular peças que nos meios convencionais não circulariam. No entanto, Steyerl alerta ainda para o paradoxo da ‘imagem pobre’: sendo acessível a quase todos, praticamente gratuita, podendo ser de facto uma forma de resistência, por outro, e precisamente pelas mesmas razões, quando apropriada por ideologias ofensivas, pode ser forma de controlo e opressão.

Steyerl escreveu o ensaio em 2009 e hoje, mais de dez anos depois, este tipo de imagem, animada ou não, prolifera em vários meios, nomeadamente nos circuitos de arte independente. Começa[rá] a acontecer que, depois da adopção do sentido de desmaterialização guiado pela corrente minimalista, as marcas dominantes acabarão por incorporar a contracorrente de forma a assimilar o novo consumidor, este que nasceu a ver imagens ‘más’ na internet.

Já em 2013, no filme ‘How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File’, Hito Steyerl trabalha sobre noções de desfoque e nitidez de imagem, reflectindo temáticas da imagem de câmara próxima e de satélite, do digital e do virtual. Algo nesta linha estética utilizei na pós-produção dos vídeos, fazendo uso de diversos tipos e formatos de imagens, com diferentes resoluções e graus de nitidez.

Ainda sobre a questão da imagem teria inevitavelmente de convocar aqui Barthes em ‘Câmara Clara’. Os conceitos de *Studium* e *Punctum*, foram-me importantes não só na análise, mas também na pós-produção, do material registado durante as experiências performativas. Interessa-me também fazer alusão às ideias de *Operator*, *Spectator* e *Spectrum*, respectivamente, o fotógrafo, o observador da imagem e o objecto retratado. Ao instaurar esta nomenclatura aos envolvidos, Barthes reforça a relação entre fotografia e ‘espectáculo’, no sentido de teatralidade, isto porque ser objecto do fotógrafo implica ‘posar’, uma [quase] actuação. A relação que pretendo daqui é esta: os papéis de *spectator* e *spectrum*, confundem-se, por vezes, nas minhas propostas performativas. Por um lado, os *performers* que colaboraram não são, na sua maioria, profissionais, portanto a sua postura quer na situação em si, quer em confronto com a câmara pode tender ao desconforto; por outro, filmei também o público que por ali passasse – público esse que, genericamente, não sabia que o era mas no eventual confronto com a ‘arma apontada’²⁵ percebia-se como um *spectrum*, por norma reagindo instintivamente, tomando posição de suspeição e eventualmente afastando-se da lente.

²⁵ Referência a Kantor e a sua metralhadora-fotográfica, que um pouco adiante podemos relacionar também com uma imagem da instalação ‘La Morte del Desidério’, de Vasco Araújo

Por me ter ‘intrrometido’ em diversos momentos em situações do quotidiano dos espaços e das pessoas que os povoavam, refiro Maria Eichhorn, de quem me interessam os projectos onde modifica os espaços ou influencia o seu uso habitual, criando indagação sobre as alterações, por vezes quase invisíveis. Nestes, actua como um *hacker*, quase sem se dar pelo acontecido e de forma anónima, numa tentativa de questionamento do mercantilismo em torno da arte. É exemplo disso ‘Chambre 763’, onde alterou uma lâmpada num quarto de hotel para uma mais potente. Saliento ainda a parede branca na Bethany Art House, onde pinta com tinta branca: “O visível inclui o visível / O visível inclui o invisível / O invisível inclui o invisível”. A frase só seria percebida através do movimento dos visitantes na sala, notando as alterações no brilho da tinta escrita. Esta tem uma relação com uma das instruções de acção no happening Sementar.

[Des]alinhada na questão da percepção, parto da *performatividade* para a escrita, ambas inseridas na problemática da dramaturgia [mais ou menos] teatral. Aludo brevemente a Peter Mendelsund, que no livro “O que vemos quando lemos – Uma fenomenologia com ilustrações”, salienta a ideia de que ler não se refere apenas a texto, assim como ver não se refere apenas à imagem. Interessa-me também a ideia da deturpação do texto, que pode até ser catalogada como forma de censura, ou tornar-se eticamente questionável, como no caso de Cristina Bartleby, também apelidado de fraudulento.²⁶ Algo nesta linha me propus a fazer a partir de Calvino.

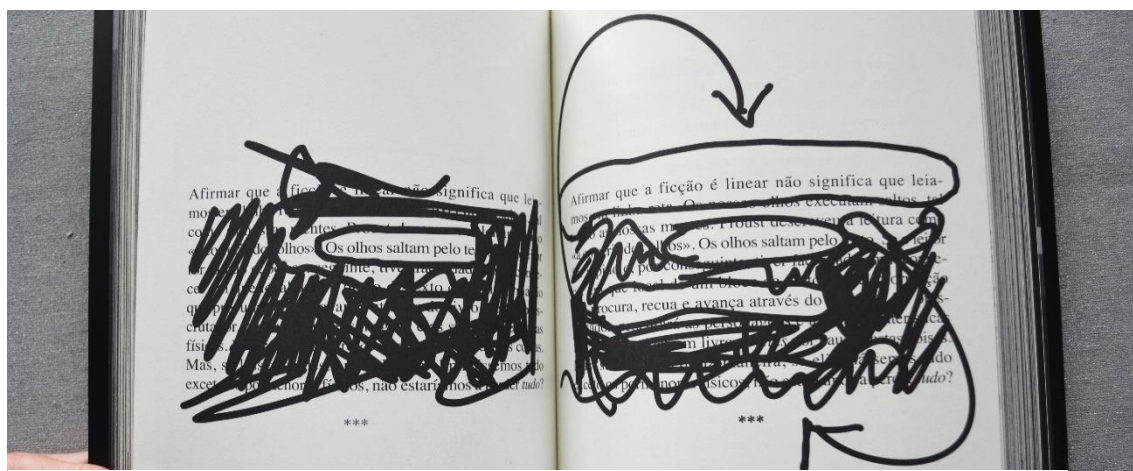


Figura 15 Páginas retiradas do livro 'O Que Vemos Quando Lemos' de Peter Mendelsund

²⁶ <https://bicho-ruim-blog.blogspot.com/2019/03/o-caso-fraudulento-da-cristina-bartleby.html>
https://bicho-ruim-blog.blogspot.com/2019/03/o-caso-fraudulento-da-cristina-bartleby_25.html

da ÉTICA: autoria, inspiração, plágio ou apropriação estratégica?

Tinha escrito a partir de Calvino, uma cidade invisível que descrevia o estacionamento ao lado do edifício da antiga Alfândega do Porto. Desta vez pensei que deveria tentar um formato aproximado a um diálogo. Dialogar com um morto significa que temos sempre a última e única palavra, podendo reescrever a sua história com total liberdade. Sobre o processo de criação a partir da inspiração ou apropriação do trabalho de outros existem alguns exemplos que considero pertinentes referenciar.

Vasco Araújo, artista plástico, cria uma instalação que conjuga escultura, fotografia, fotografia de esculturas e texto, original apropriado e ficcionado. Araújo parte d'O Medo de Al Berto e d'Os Poemas de Konstantinos Kavafis. A instalação foi depois vertida em livro, visualmente interessante, mas no qual falta a riqueza da materialidade e espacialidade da instalação. Em ambos os casos a autoria dos textos permanece algo difusa, partindo do formato de *notebook*,²⁷ onde mistura recortes de imagens de esculturas, pinturas ou paredes, com escrita à mão e recortes de texto dactilografado.²⁸ Subentende-se as diversas origens do texto: Araújo ficciona com uma caneta, a partir de recortes colados no seu caderno de notas, compondo imagens e textos de origens diversas, mas mapeando simbolicamente a sua proveniência.



Figura 16 Imagem da imagem da instalação 'La Morte del Desiderio'.

<https://doudacorreriablog.wordpress.com/2018/10/19/o-primeiro-poeta-que-despi-cristina-bartleby/>

²⁷ eu escreveria scrapbook

²⁸ uns em tom rosa, outros em azul, distinguindo assim os dois autores de onde parte



Figura 17 À esquerda, fotografia de página retirada do livro 'La Morte del Desiderio'
À direita, vista da instalação

A apropriação, inspiração ou criação a partir de outros é um acto recorrente na arte, não só contemporânea. Por vezes torna-se complexo distinguir limites entre as várias fórmulas e perceber exactamente com que intenção e nível de consciência ética, determinado autor o faz.²⁹

Também Karen Kilimnik trabalha sobre imagens e textos, recolhidas dos *media*, privilegiando jornais sensacionalistas e revistas de moda. Tendo estas páginas como suporte, a autora pinta, desenha ou reescreve títulos e passagens de texto, acrescentando-lhes novas frases. Dali resulta um de álbum de recortes, uma autobiografia ficcionada sob a luz ofuscante da cultura pop. Sobre isto já escrevia Helga Finter, aludindo aos grupos teatrais alemães: *“Converter-se em estrela é, por exemplo, um de seus temas: pop-stars ou talk-masters (...) que convoca as esperanças e decepções de jovens que cresceram em uma sociedade de diversão.”* Kilimnik, torna-se um dos expoentes da *“scatter art”*, com instalações que preenchem espaços num aparente caos onde não se distinguem que partes são recolhidas avulsas encontradas pela artista e que peças são construídas por ela, na semelhança do que tentei concretizar, especificamente, na apresentação do projecto, na loja Busntech.

²⁹ Um caso polémico é a acusação de plágio à Companhia Yoann Bourgeois, que refuta a ideia. No entanto, as semelhanças com outras obras são de tal maneira fortes e acontecem e recorrentes com um enorme leque de autores, repetindo-se várias vezes a comparação entre a CYB e alguns dos nomes de alegados ‘plagiados’. ver mais em: <https://vimeo.com/509288862#>
<https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/de-lusage-des-oeuvres>
<https://sceneweb.fr/pour-en-finir-avec-laffaire-yoann-bourgeois/>
<https://www.archyde.com/yoann-bourgeois-refutes-suspicious-of-plagiarism/>

Nessa lógica de acumulação de material, edição e reorganização do mesmo, apresentando uma narrativa entre o real e o ficcionado refiro-me, por fim, a Ruca Bourbon, que no projecto Criptoporto trabalha a partir do espaço e dos acontecimentos e pessoas da cidade. Apropriando-se das paredes da galeria, compõe a sua colecção-arquivo, composta por notícias, imagens, textos, recolhidos pelo próprio entre livros, Internet ou da sua vivência pessoal. Cria um mapa de ‘investigação’ com a imagem da cidade, dispersando o restante material de forma mais ou menos aleatória ao redor do mapa central, ligando com fios e alfinetes os eventos do seu arquivo com locais precisos na cidade, expondo um Porto paralelo, que pode ser mais ou menos real, consoante o tema particular que se analise e se queira expor.

À semelhança do ensaio sobre a ‘imagem pobre’ de Steyerl, este projecto tornou-se muito importante quando me encontrava na encruzilhada de tentar a produzir um [único] filme. Foram os encontros que me fizeram alterar a estratégia de apresentação do projecto e montar uma instalação audiovisual que interagisse com o espaço e outros materiais físicos, como os livros de Calvino e os ecrãs, que pudesse ser percorrida e explorada de múltiplas formas, deixando para trás o vídeo que se lê como livro³⁰ e tentando compor um quadro cuja contemplação activa dada pela interacção se tornasse um ‘quadro vivo’.



Figura 18 Imagem da instalação Criptoporto exposta no Atelier Logicofobista em Maio de 2019

³⁰ Referência ao poema ‘Leitura’ de Henry Michaux, de 1950

3. Trabalho de Campo

3.1 Ponto de partida, processo, objectivos: conceber, documentar, performar, registar, analisar, ficcionar

“Scenography is not set; scenography happens”.

Rachel Han, Beyond Scenography, p. 66

Este projecto surge da vontade pessoal de trabalhar com objectos de pequena escala que se relacionam directamente com o corpo humano. Comecei por lhes chamar ‘extensões’ do corpo e depois ‘objectos-prótese’.

Como centro deste projecto está a concepção, de momentos performativos em espaços públicos, os quais se pretendem libertar dos métodos convencionais do teatro – não se anunciam e a sua duração é variável. Embora havendo uma proposta instrutória, os *performers* são livres de agirem como preferirem, sendo privilegiado o imprevisto nas acções ocorridas. O público tem diferentes níveis de participação, seja apenas observando, seja pela interacção com os performers, seja ao tornar-se quase-actuante, quando aparece na lente da câmara que regista e documenta os momentos performativos.

Com o mesmo valor de importância, está também, a especificidade do lugar situado no seu contexto temporal, no caso, a cidade do Porto e a sua transformação mais recente. A cidade é também encarada como Cenografia, conforme propõe Rachel Hann e Pamela Howard³¹, à qual é sobreposta uma acção performativa que dialoga com os espaços em questão. As três *performances* ocorridas em diferentes espaços, foram registadas em vídeo e fotografia e posteriormente trabalhadas – uma pós-produção que manipula e adultera o conteúdo podendo mesmo deturpá-lo – para serem apresentadas, como pequenos trechos de vídeo, num “maquete” de cidade, fragmentada e caótica.

³¹ “Urban Scenography - the occupation of formal and informal performing spaces - encourages spontaneous public gatherings and street theatre events. The building becomes the setting and the performers act not only in front of the walls but often on them, defying gravity and safety and providing a human face to a concrete wall.” Retirado de: <http://www.nuriamontblanch.com/Urban-Scenography>

Assim, o projecto compõe-se de duas partes que ocorreram em momentos distintos, no tempo e no espaço, que distanciam o momento da experiência teatral e esse mesmo público, do momento de apresentação de um outro tipo de trabalho, a um outro público: primeiro, os três '*happenings*', e posteriormente, a instalação audiovisual, resultante do trabalho de pós-produção do vídeo e da construção do texto narrado, que parte de '*As Cidades Invisíveis*' de Italo Calvino.

À semelhança das propostas performativas, a apresentação final do projecto aconteceu num espaço 'não convencional': na Busntech, uma loja de reparação e venda de equipamento electrónico em segunda mão. Para o efeito, como suporte expositivo para os vídeos, foi utilizada a escultura/instalação '*POSTE – vídeo arte*' de Teixeira Barbosa, gentilmente cedida pelo autor e pela Galeria Extéril.

Antes de iniciar a descrição de cada um dos três momentos performativos no espaço público – *happenings* – e seu processo, assim como a construção da instalação para a apresentação final, explico brevemente, as ideias de projecto [enquanto objecto artístico] pelas quais passei, até concretizar a versão final, apresentada ao público.

#1: produzir um percurso acompanhado por áudio-guia e pontuado por dispositivos cenográficos, para o espectador experienciar uma cidade alternativa, cujos pontos de paragem seriam jardins. Utilizaria como base para o áudio, o texto de '*As Cidades Invisíveis*' de Italo Calvino. Abandonei a ideia quando comecei a criar imagens muito específicas de objectos e acções que queria aplicar em espaço público, as quais provavelmente não seriam reproduzidas por este público-participante espontâneo que eu imaginava e perseguia.

#2: produzir um conjunto de *happenings* a acontecerem em lugares específicos da cidade que proporcionassem ao público inesperados momentos de estranheza, curiosidade, comicidade e eventualmente algum ligeiro desconforto. A partir do registo desses acontecimentos, produzir um vídeo no formato de '*mockumentary*' ou documentário ficcionado, com um texto poético-narrativo em áudio ou legenda.

#3: a partir do material produzido anteriormente [fotografia, vídeo, texto] montar uma instalação que reproduzisse, à semelhança de uma maquete-ficcionada, uma micro-cidade, cujos lugares e acontecimentos se ligassem através de uma teia caótica, [des]organizada em diversos écrans e dispositivos tecnológicos, para o espectador percorrer, em formato de passeio, deambulação embriagada, ou de outra forma que lhe aprouvesse – não obrigando a uma permanência com duração certa ou apenas uma linha de percurso para conhecer o projecto.

A metodologia empregue foi sobretudo assente nos actos de caminhar e observar a cidade, seguindo-se uma pesquisa sobre dos lugares que se foram revelando de interesse. Para isto a leitura de Walkscapes revelou-se um ponto de partida essencial, mas que não determinou por completo um método rígido.

O percurso é por norma físico, mas no caso é sobretudo um caminho mental para a concepção: foi o método base que me permitiu conceber ideias, observar lugares, pessoas, formas de estar nos espaços, mas também me permitiu conceber pensamentos e texto, esses que de forma mais ou menos directa estão vertidos quer na concretização dos *happenings*, quer na concretização do texto e objecto final, a instalação.

Os objectivos do projecto propõem um questionar da cidade, das suas transformações em locais pontuais, mas inevitavelmente também, a ideologia por detrás da sua transformação geral [a qual se acentuou de forma drástica desde há cerca de 10 anos para cá].

Outro objectivo trata de confrontar: cidade e cenografia; performatividade e não-performatividade, o '*non-acting*' que Finter fala [mais ou menos teatral, mais ou menos natural]; *performance art*, teatro e registo audiovisual; dispositivo cenográfico, corpo do *performer* e lugar e situação específicos; *performers*, *não-performers* e espectadores observantes – podendo estes ter diferentes níveis de envolvimento na acção.

Pretende-se também trabalhar sobre um espaço e tempo específicos, situado, conforme propõe Claire Doherty, através de acções performativas onde o dispositivo cenográfico, se revela como uma prótese [mais ou menos] disfuncional ou estranha. Esta ideia acaba por se verter também no questionar sobre a noção de tecnologia.

Incluo ainda como objectivo, a tentativa de trabalhar a partir da noção de tempo diferido, onde se mistura o lugar no tempo em que decorreram as acções, com o lugar do tempo presente, onde se assiste à instalação.

Como objectivo está também a produção de uma narrativa dramaturgica que assenta não só sobre os actos performativos descritos, mas também sobre a construção de um texto 'fragmentado': a partir de Italo Calvino, reescrevo e acrescento texto original, onde liberto o texto original da sua ordem e assumo um certo caos, reorganizado consoante a ligação que me interesse criar entre texto e imagem. Desta forma, o projecto assume-se de forma transversal como um cruzamento entre o real e a ficção.

3.2 Pavonear

“A path is always between two points, but the in-between has taken on all the consistency and enjoys both an autonomy and a direction of its own. The life of the nomad is the intermezzo.”

Deleuze and Guattari, On Nomadology, 1980, p.88, Situations, Claire Doherty

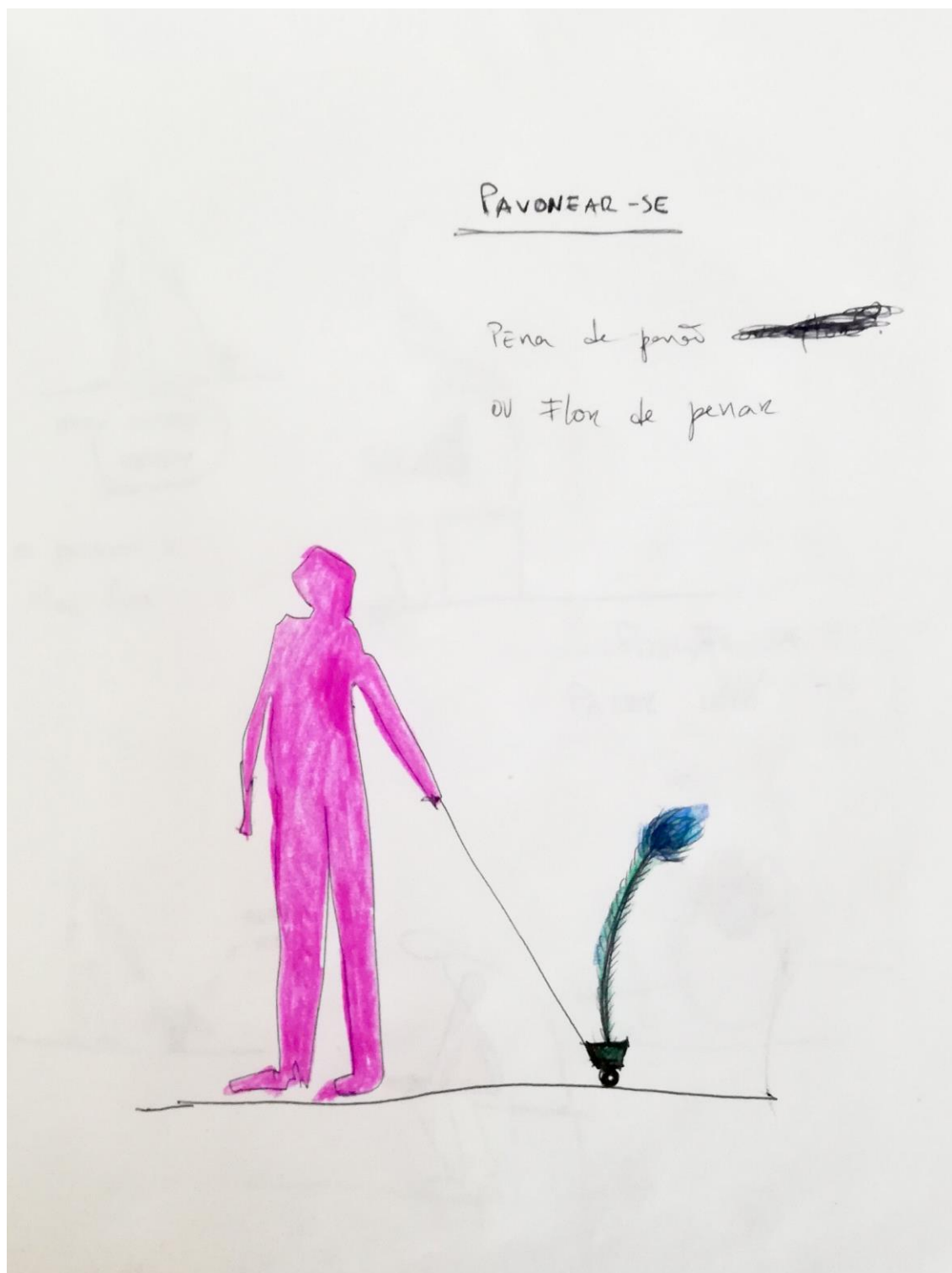


Figura 19 Ilustração do pensamento conceptual da proposta: 'Pavonear[-se]', pena de pavão ou flor de penar

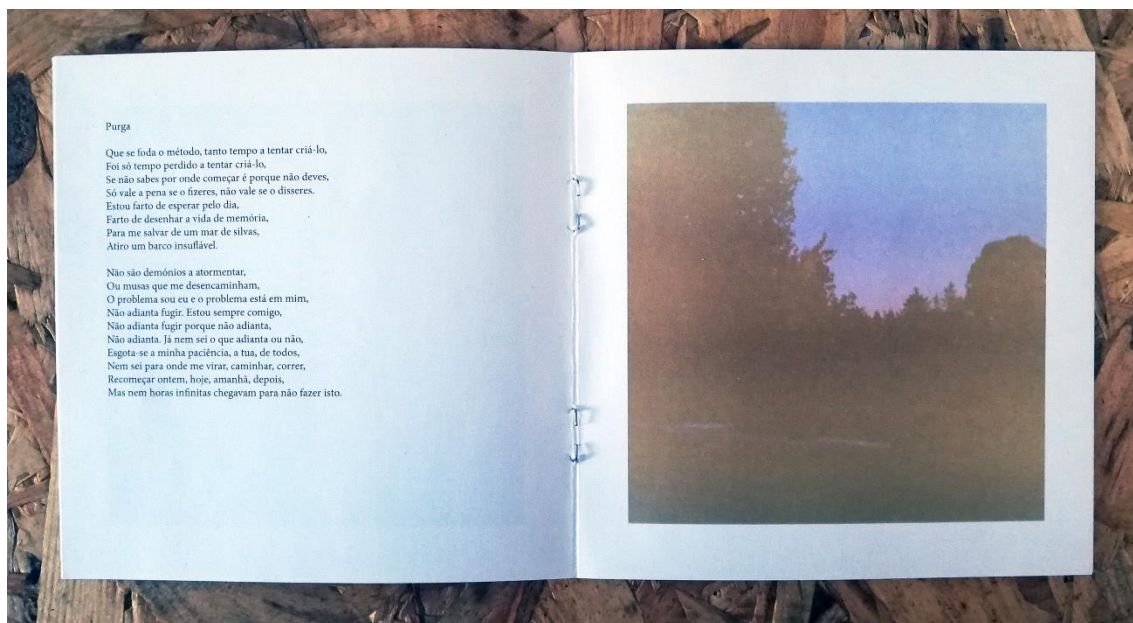


Figura 20 Fotografia de livreto para o EP 'Purga' do projecto $\cap$ - Intersectiõ, de Ricardo Nogueira Fernandes.

Em Fevereiro, acordei e sentia uma ansiedade ‘paralisante’. Depois de ter feito um exercício espontâneo de escrita a quente, saí sem rumo ou sem método definido.

Baseada ainda em ideias que tinha escrito nessa manhã, fiz o exercício de ir caminhando com o gravador de áudio do telemóvel ligado, com os auriculares e microfone colocados. Ouvia menos o ruído em redor e simultaneamente gravava os meus pensamentos no telefone, tentando praticar o ideal surrealista de converter de forma directa o pensamento e a sensação em matéria artística, durante a minha deambulação.

Pensei transcrever o áudio, mas ganhou a falta da necessidade: aceitei que as ideias que interessavam deveriam ficar-me na memória. Estávamos em confinamento devido à pandemia Covid19: podia-se sair para trabalhar, compras essenciais, passeios higiénicos e actividade física. Considerei que estava em ‘trabalho’, para me permitir sair. Lembro-me de durante o caminho duas questões terem dominado o meu pensamento: observei que todos os bancos estavam interditos e não existiam lugares para sentar. Reflecti sobre uma posição que percebi ser recorrente, sobretudo nos bancos-não-convencionais, que por norma não têm encosto.



Figura 21 Fotografia de pessoa sentada num não-banco e ilustração acerca do pensamento sobre essa posição debruçada, em conjunto com o pensamento do carrinho-pavão.

Verifiquei que toda a gente circulava num ritmo apressado: dirigiam-se para algum sítio.³² Todos transportavam consigo uma forma de bagagem³³ ou se faziam acompanhar de um outro ser³⁴. As únicas pessoas que não carregavam [quase] nada consigo estariam a praticar desporto. Eu caminhava sem rumo, em passo lento, dando voltas no mesmo espaço, parando para observar e falar comigo própria [ou com o telefone?]. Apenas carregava o telefone, as chaves de casa e um caderno e porta-lápis, nos bolsos. Algo entre a ‘alienada’ e a ‘alien’, quebrava as regras do confinamento, ao estar ali, vagueando sem um propósito muito plausível.

Lembro-me que vi, na Praça do Marquês, um cão a correr livremente, sem trela e perguntei-me: ‘quantas pessoas estariam ali, a passear o cão ou a levar um saco de compras, apenas para terem legitimidade de estar no exterior?’. Dada a situação ‘absurda’ que vivíamos, extrapolei uma imagem que pudesse exponenciar essa absurdez.

³² ou se estavam paradas, esperavam algo ou alguém

³³ carteira, pasta, mochila, saco de compras

³⁴ animal com trela, bebé num carrinho ou mochila, idoso em cadeira de rodas

Pensei: “talvez eu quisesse um carrinho, um atrelado, para transportar ou passear algo que não necessitasse de ser transportado ou levado, ou que não tivesse peso, para precisar de um atrelado... uma flor... ou uma pena.”

Sentada, fiz o desenho da personagem rosa, com um carrinho-atrelado com essa entidade que não sabia bem se seria uma flor muito alta, esguia e solitária, ou uma pena de pavão. Escrevi sem pensar muito o título que ainda assim corriji rapidamente: “Pavonear-se” e a descrição: Pena de pavão ou (~~flor?~~) flor de penar. O meu pensamento vadiou entre a ideia de um[a] exibicionista e a de uma bagagem que deveria ser leve, mas que nos pesa.



Figura 4 Os três carrinhos-pavão

Para construir os objectos, procurei vasos em casa e nas lojas baratas das redondezas, penas de pavão no OLX: falsas por 1€ e verdadeiras por 20€ cada. Acabei por usar umas que lembrei de existirem há anos na casa dos meus pais, em cima de um móvel de canto, a decorar um espaço ‘morto’.

Com os objectos [mal³⁵] concretizados, não sabia bem o que fazer com eles, apenas que queria passeá-los, em grupo em algum lugar, mas não sabia onde, sendo que o local onde os concebi, não me fazia especial sentido.



Figura 5 As penas de Pavão, encarrinhadas

Nos estudos que tinha concretizado no passado, fiz uma escolha de praças e/ou jardins da cidade que achava interessantes. No final, nenhum dos espaços do projecto coincide com estes primeiros estudos. Em Março parei num supermercado Continente na Avenida da Boavista. A experiência foi inesperada porque dentro do supermercado, em vez da música ambiente a que estava acostumada, ouviam-se sons de passarinhos. De repente fazia-me sentido passear os carrinhos-pavão num supermercado: era totalmente inesperado ao mesmo tempo, eles constituam-se como um [in]vulgar carrinho de compras. Restava-me a escolha de qual supermercado eu iria ‘hackear’.

³⁵ Assumi uma construção pobre, com várias possibilidades de falha, como por exemplo as rodas que estavam apenas coladas, várias delas perderam-se pelo caminho, assim como algumas penas não resistiram intactas, regressando a minha casa partidas

A ‘escolha’ veio umas semanas mais tarde, quando passeava na Rua Fernandes Tomás: o Continente Bom Dia do Campo 24 de Agosto, ‘colado’ a um jardim Romântico que por alguma razão me tinha escapado na pesquisa inicial. O Continente recentemente construído num ex-lote público, espaço expectante durante décadas, alienado pelo Estado, junto a um simpático jardim cuja escala o força a uma conviver abruptamente com as ruas cheias de trânsito automóvel em redor e com a proximidade à rodoviária, razão pela qual na envolvente quase nos fartamos de *ouvir*, bagagens a rolar.

Depois do estudo sobre a história recente do lugar³⁶, criei a proposta instrutória para o grupo de colegas que iriam executar o *happening*. Esta tomou a forma de mapa do lugar, com indicações, orientações e dicas para possíveis acções. Frisei que nada na lista era de carácter obrigatório. Estabeleci janelas de tempo para a permanência nos locais, onde cada um deles, depois de escolher um dos carrinhos, poderia vagar, parar, interagir com o lugar e seus outros habitantes conforme desejasse ou não.

Como os carrinhos eram todos eles diferentes e de forma a tentar estimular uma ‘identidade’ para cada personagem, criei uma descrição para cada um, que referi como sendo apenas um ponto de partida. A ideia passava por uma espécie de migração dos pavões, desde o espaço público natural e exterior para o espaço comercial interior.



Figura 6 Mapa instrutório das ações e percurso do grupo, com indicação da duração de permanência no local e propostas de ações a executar

³⁶ Ver em anexo mais informação sobre a história recente deste lugar

Antes de começarmos a acção, expliquei aos participantes que os ia filmar, mas não existia expectativa na forma de eles agirem – poderiam ser mais naturais ou teatrais. Entreguei dois euros a cada explicando que deveriam efectuar uma compra com esse valor e que havia a possibilidade de sermos questionados, interrompidos ou mesmo proibidos de entrar no supermercado. Tratava-se sobretudo de improviso e adequação ao que pudesse acontecer no momento.

Antes do *happening* tinha executado um teste de filmagem dentro do Continente, para perceber eventuais complicações decorrentes do acto. Questionei-me acerca da ética do proposto e da validade de incorrer numa eventual contra-ordenação. Existe uma proibição de filmar espaços comerciais, à semelhança de outros locais de acesso público, sobretudo pela questão do direito à privacidade. Arrisquei a acção também por me interessar confrontar e questionar esta imposição legal a nós cidadãos, quando de facto, este tipo de espaços, nomeadamente as superfícies comerciais, produzem e guardam registos de imagem nossos, através das suas câmaras de segurança. Pesou na decisão que o contexto pandémico e o uso de máscara propiciavam algum anonimato às pessoas captadas na câmara.

Notei que a maioria das pessoas se mostrava incomodada quando se apercebia que estava a ser filmada, sobretudo no espaço interior do supermercado, penso que, por terem sido surpreendidas com o acto – ao estarem em corredores estreitos, alienadas, distraídas³⁷ com a quantidade enorme de produtos e cores chamativas, provavelmente tinham maior dificuldade em tomarem atenção ao que se passa em seu redor. O mesmo não acontecia no espaço exterior, alguma pessoa que se mostrasse mais desconfortável com o facto de aparecer na câmara, desviava-se antecipadamente, pois desde longe que percebia que uma parte do espaço estava a ser captada por uma lente.

³⁷ Em um livro posterior, referindo-se ao supermercado, o autor afirma: “circula-se nele de um corredor de prateleiras para outro e dialoga-se tão só com as etiquetas” (Augé, [2003] 2006, p. 124). Retirado de Teresa Sá, “Lugares e não lugares em Marc Augé, p. 213, retirado de: <https://www.scielo.br/j/ts/a/sDhTTskCGVGdyqwRTyLnWPm/?format=pdf&lang=pt>

#1

SOU PEQUENO E SIMPÁTICO. CONSIDERO-ME UM SER LUMINOSO E EMBORA NÃO SEJA MUITO FALADOR COSTUMO GOSTAR DE CONVERSAR COM DESCONHECIDOS – OU APENAS DEIXÁ-LOS FALAR COMIGO, ANDAR DESCONTRAÍDAMENTE DURANTE TODO O DIA E APRECIAR O MOVIMENTO DOS SÍTIOS.

NÃO TENHO O MELHOR DOS EQUILÍBRIOS FÍSICOS: OS MEUS PÉS SÃO PEQUENOS E ALGUNS PAVIMENTOS MENOS PLANOS TORNAM-SE POR VEZES UMA AVENTURA DEMASIADO CANSATIVA. ÀS VEZES MESMO PERIGOSA.

TENHO MUITO TEMPO LIVRE E A MINHA PRINCIPAL OCUPAÇÃO É ANDAR PELAS RUAS DA CIDADE. COMO TENTO SEMPRE CAMINHAR EM PISO FÁCIL E NIVELADO – ONDE SE ANDA MAIS DEPRESSA - TENHO DE CAMINHAR NUM RITMO MUITO LENTO. ACONTECE QUE SE CAMINHAR EM PASSO NORMAL ACABO O PASSEIO PROGRAMADO EM 1/4 DO TEMPO DISPONÍVEL E NÃO SEI O QUE FAZER COM O RESTANTE.

NÃO SEI ESTAR DE OUTRA MANEIRA QUE NÃO SEJA A CAMINHAR. MESMO QUANDO ENCONTRO ALGUÉM PARA CONVERSAR, CONTINUO A DAR MINÚSCULOS PASSOS NO SENTIDO EM QUE ME DIRIGIA. PARA ALÉM DE NUNCA ESTAR PARADO, OS MEUS PASSEIOS TÊM OUTRA PARTICULARIDADE: NUNCA PASSO NO MESMO SÍTIO DUAS VEZES. POR ESTA RAZÃO, TENHO OS MEUS DIAS CONTADOS NESTA CIDADE. O NÚMERO DE DIAS QUE FICO NUM SÍTIO É EXACTAMENTE O MESMO QUE O NÚMERO DE PASSEIOS QUE PLANEIO PARA CONHECER, APENAS

UMA VEZ, TODAS AS RUAS QUE AÍ EXISTAM. POR ESTA RAZÃO, NOS TRAJECTOS QUE PERCORRO GOSTO DE IR SEMPRE AO CENTRO, PELO EIXO DA VIA. ASSIM POSSO ADMIRAR IGUALMENTE OS DOIS LADOS DO CAMINHO.

TAMBÉM SIGO SEMPRE COM A CABEÇA VIRADA PARA A FRENTE E APENAS VEJO À ESQUERDA E À DIREITA AQUILO QUE O MEU ÂNGULO DE VISÃO ME PERMITE. DESTA FORMA PENSO QUE SOU JUSTO COM AMBOS OS LADOS, NÃO BENEFÍCIO NEM DESPREZO NENHUM EM ESPECÍFICO.

POSSO NO ENTANTO, OLHAR PARA CIMA, PARA BAIXO OU EM FRENTE. AINDA ASSIM, VARIO ENTRE ESSAS TRÊS POSIÇÕES DE FORMA INTEIRA: SE OLHO PARA BAIXO, O MEU TRONCO INCLINA-SE A 90º EM RELAÇÃO ÀS PERNAS; SE OLHO PARA CIMA, CURVO AS COSTAS PARA TRÁS O MAIS QUE POSSO. TORNA-SE POR ISSO, CUSTOSO, OLHAR PARA CIMA OU PARA BAIXO E ENTÃO TENDO A OLHAR APENAS PARA A FRENTE. SE PRECISO DE FAZER UM DESVIO PARA FALAR COM ALGUÉM OU IR A ALGUM SÍTIO, VIRO SEMPRE O CORPO TODO. ISTO ACONTECE TAMBÉM PORQUE JÁ NÃO SOU NOVO E TENHO PENAS QUE NÃO SÃO AS DE ORIGEM. MUITOS DIAS JÁ SINTO QUE ANDO A ARRASTAR-ME POR AÍ COM DIFICULDADE, MAS SEI QUE NÃO POSSO PARAR ANTES DE CONSEGUIR CHEGAR A SALVATERRA DO EXTREMO. DISSERAM-ME QUE ERA LÁ QUE IA MORRER E PARECEU-ME UM LUGAR ACERTADO. AH, E O MEU NOME É PRETÉRITO.

[escreve ou desenha aqui]



Figura 7 Costas do mapa-instrutório com roteiro descrevendo o carrinho-pavão personagem #1

#2

OS MEUS PAIS LEMBRARAM-SE DE ME CHAMAR CLOROFILA PORQUE CLARO, JÁ NASCI COM ESTA COR DE EMERGÊNCIA CLIMÁTICA: VERDE VÍVIDO MAS DESIDRATADO. ANDO SEMPRE CHEIA DE PRESSA EMBORA MUITAS VEZES NÃO TENHA UM DESTINO FIXO PARA ONDE IR. E CAMINHO SEMPRE EM LINHAS ONDULANTES, COMO O ZIGUEZAGUE QUE É O TEMPO. ENTÃO FICO RAPIDAMENTE CANSADA E PRECISO DE PARAR. NESSE MOMENTO SENTO-ME OU ENCOSTO-ME A ALGO E DESCANSO UNS MINUTOS, ENQUANTO OBSERVO COM MUITA ATENÇÃO TODOS OS DETALHES QUE ME RODEIAM.

POR VEZES DEMORO-ME A LER UM CURTO SINAL DE QUATRO OU CINCO PALAVRAS E APRECIAR A SUA FORMA E CORES NO CONTEXTO DO QUE O RODEIA. OUTRAS GOSTO DE ME PÔR MUITO PERTO DAQUILO EM QUE ESTOU A REPARAR, PARA VER EM ESCALA MAIOR, TAMBÉM COSTUMO TER TENDÊNCIA PARA TOCAR NAS COISAS QUE OBSERVO. É COMO UMA FORMA DE VER COM O CORPO.

NÃO SOU DESAVERGONHADA MAS FACILMENTE METO CONVERSA COM TUDO. LITERALMENTE, TUDO. A MAIOR PARTE DAS VEZES A CONVERSA É SEM ASSUNTO, CLARO. QUER DIZER, ASSUNTO É SEMPRE, MAS PRONTO, ASSUNTOS TRIVIAIS. NADA DE PROFUNDO AQUI, TUDO MUITO SUPERFICIAL.

PARA SER SIMPLES, HÁ QUE SER BÁSICO E COMPLICAÇÕES NA VIDA JÁ TIVE QUE CHEGASSEM. AINDA ASSIM, POR VEZES DEMORO-ME A CONTAR OS PORMENORES TODOS DA MINHA VIDA, MAS SÓ O FAÇO A

QUEM PRIMEIRO AGUENTAR UMAS BOAS HORAS A OUVIR-ME FALAR SOBRE A FORMA DAS NUVENS E O BRILHO NA PÉTALA DE UMA FLOR AO SOL. EVENTUALMENTE FICO SEM NADA PARA DIZER. ENTÃO, PEÇO LICENÇA E SIGO CAMINHO QUE AINDA TENHO MUITOS AFAZERES.

HOJE JÁ ENVIEI TRÊS EMAILS, LI UNS CINCO, APAGUEI PENSO QUE ONZE, FUI AO YOGA, AOS CORREIOS, À COMPANHIA DAS ÁGUAS, TOMEI CAFÉ ALGURES, CLARO; ESTIVE UMA HORA NA GRÁFICA, E AINDA PASSEI NO MINIPREÇO A BUSCAR UMAS COMPRAS PARA FAZER O ALMOÇO. CLARO QUE TUDO COM OS SEUS CINCO MINUTOS DE INTERVALO ENTRE TAREFAS. A MINHA PAUSA PARA UM CIGARRO QUE APENAS SE ESFUMA NA MINHA CABEÇA. PENSAMENTOS DECORRENTES DE UMA ATENÇÃO EM QUASE ESTADO DE TRANSE CONTEMPLATIVO. SÃO CINCO MINUTOS OU DE SOMBRA INTROSPECTIVA NA SOLITUDE DOS PENSAMENTOS OU DE SOL EXTRAORDINÁRIO VERTIDO EM PALAVRAS, SE TIVER BOA COMPANHIA DE CONVERSA.

ACABOU O INTERVALO, DE VOLTA A RABEAR POR AÍ.

[escreve ou desenha aqui]



Figura 8 Costas do mapa-instrutório com roteiro descrevendo o carrinho-pavão personagem #2

#3

GRAVE NUNCA FALA SOBRE SI NA PRIMEIRA PESSOA. PENSA QUE ESSA PRIMEIRA PESSOA NÃO EXISTE POIS TEM MUITAS DENTRO DE SI MESMO. GRAVE PORTA GRANDE AUSTERIDADE SOBRE A SUA FIGURA. ROSTO SISUDO E DESLIZAR SERENO E SILENCIOSO, POR VEZES APROXIMA-SE SUBITAMENTE DE ALGO OU ALGUÉM SEM QUE SE APERCEBAM DANDO LUGAR A PEQUENOS SUSTOS. ENTÃO, COSTUMA MURMURAR RAPIDAMENTE QUALQUER COISA NUMA VOZ INAUDÍVEL E QUANDO TERMINA CONTINUA A ROLAR.

ANDA SEMPRE MUITO ESTICADO E COMPOSTO, MAS POR VEZES ESQUECE-SE DE COMO SE DEVE CAMINHAR E COMEÇA A ANDAR ÀS ARRECUAS.

SE PUDESSE NÃO VOLTAVA PARA CASA, MAS TEM UMA NINHADA DE COELHOS ÓRFÃOS À SUA ESPERA TODAS AS NOITES E NÃO SABE QUEM SERIA SE OS ABANDONASSE. NA SUA ROTINA DO DIA-A-DIA VAI FLUTUANDO POR ENTRE OS OBSTÁCULOS EMBORA COM APARENTE DIFICULDADE. APESAR DE SILENCIOSO, O PERMANENTE SORRISO DE GRAVE NÃO CALA O ESFORÇO QUE LHE CUSTA.

ENTÃO VAI ANDANDO, ÀS VEZES PARA A FRENTE, ÀS VEZES PARA TRÁS, RECOLHENDO O QUE POSSA SER ÚTIL PARA LEVAR PARA CASA OU PARA TROCAR POR AGASALHO OU ALIMENTO. UM FAVORITO COSTUMAM SER PASTILHAS ELÁSTICAS DEITADAS FORA MAS AINDA FRESCAS. ANTES QUE SE COLEM ÀS SOLAS DE QUALQUER UM QUE SE CHATEASSE, GRAVE

RECOLHE-AS E GUARDA-AS NUMA BOLSA PLÁSTICA PARA MAIS TARDE REMENDAR PEDAÇOS DA COBERTURA ESBURACADA DO SEU NINHO.

ÀS VEZES DEMORA-SE A PIAR COM ALGUÉM. COMEÇA SEMPRE A CONVERSA EM BUSCA DE ALGUM TRABALHO. SEMPRE GOSTOU DE TRABALHAR MAS POR ALGUMA RAZÃO AS TAREFAS QUE COSTUMAVA FAZER COMEÇARAM A ESCASSEAR. ENTÃO DEPOIS ALONGA-SE, PIANDO PIANDO SOBRE AS MARAVILHAS E OS AZARES DA SUA HISTÓRIA PESSOAL. A CURIOSIDADE AQUI É QUE A HISTÓRIA QUE CONTA NUNCA É A MESMA. NÃO SE PERCEBE SE SERÃO TODAS INVENÇÕES OU APENAS PEDAÇOS DE UMA MESMA HISTÓRIA QUE NÃO SE INTERLIGAM.

APESAR DA SUA AURA PESADA É QUASE SEMPRE GENTIL. NO ENTANTO, EM DIAS MAUS TEM ACESSOS DE FÚRIA E DEBITA PALAVRAS DURAS A TODOS OS DESCONHECIDOS. NO ENTANTO A FÚRIA PASSA RAPIDAMENTE, SE ALGUÉM LHE RETRIBUIR NA MESMA MOEDA.

[escreve ou desenha aqui]



Figura 9 Costas do mapa-instrutório com roteiro descrevendo o carrinho-pavão personagem #3

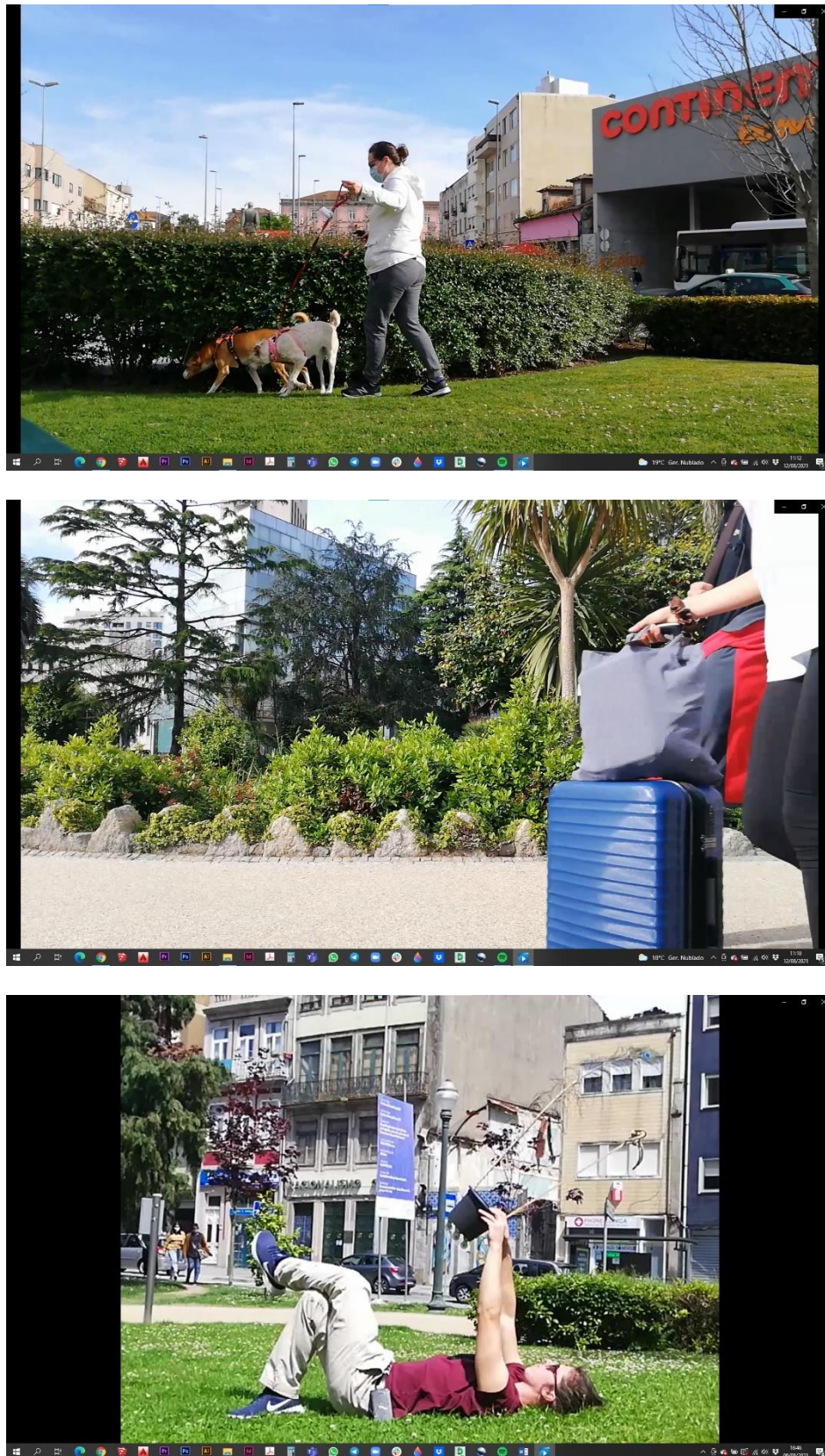


Figura 10 Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no exterior

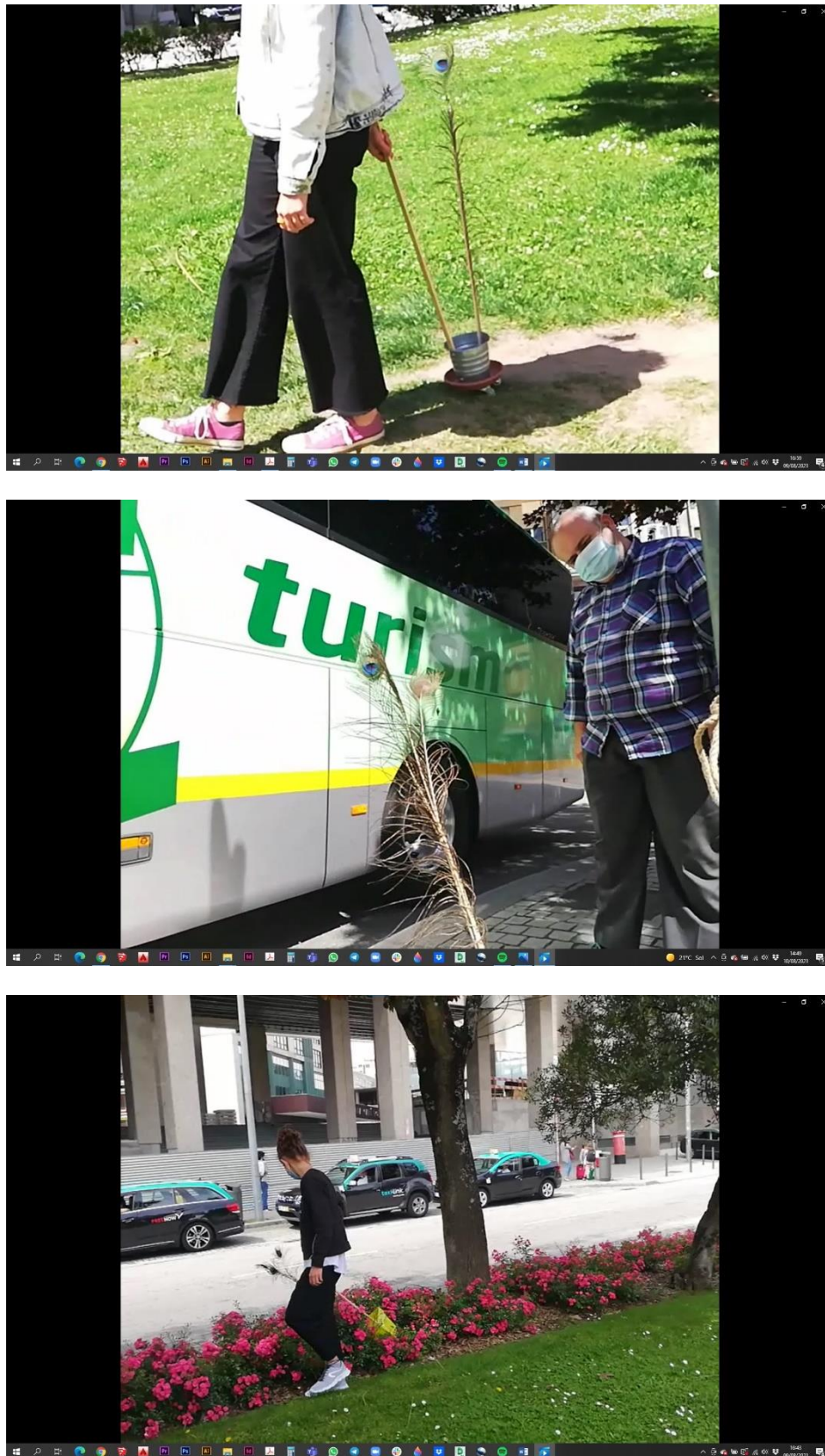


Figura 11 Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no exterior

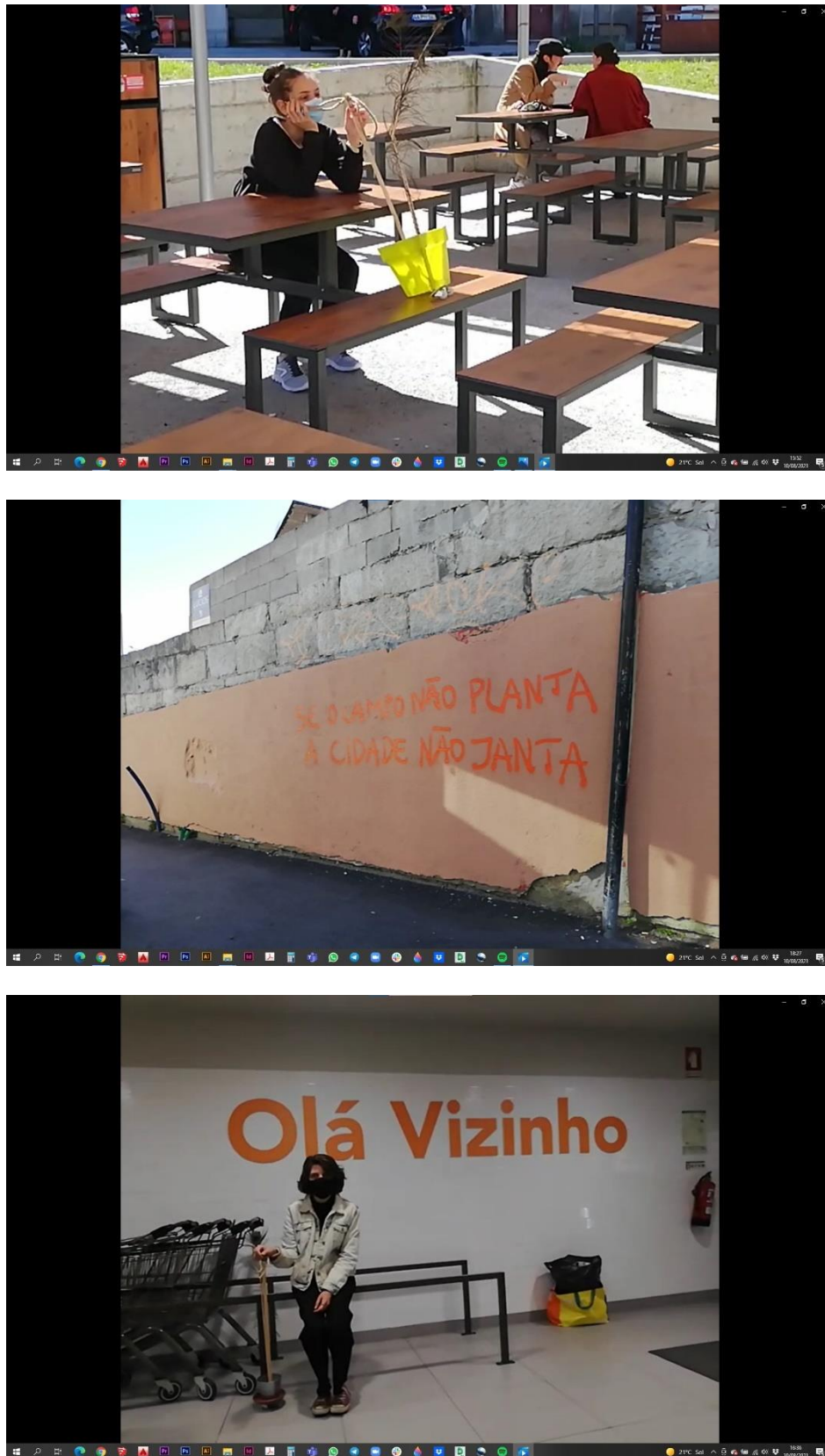


Figura 12 Frames retirados dos vídeos de registo do happening, passagem para o interior

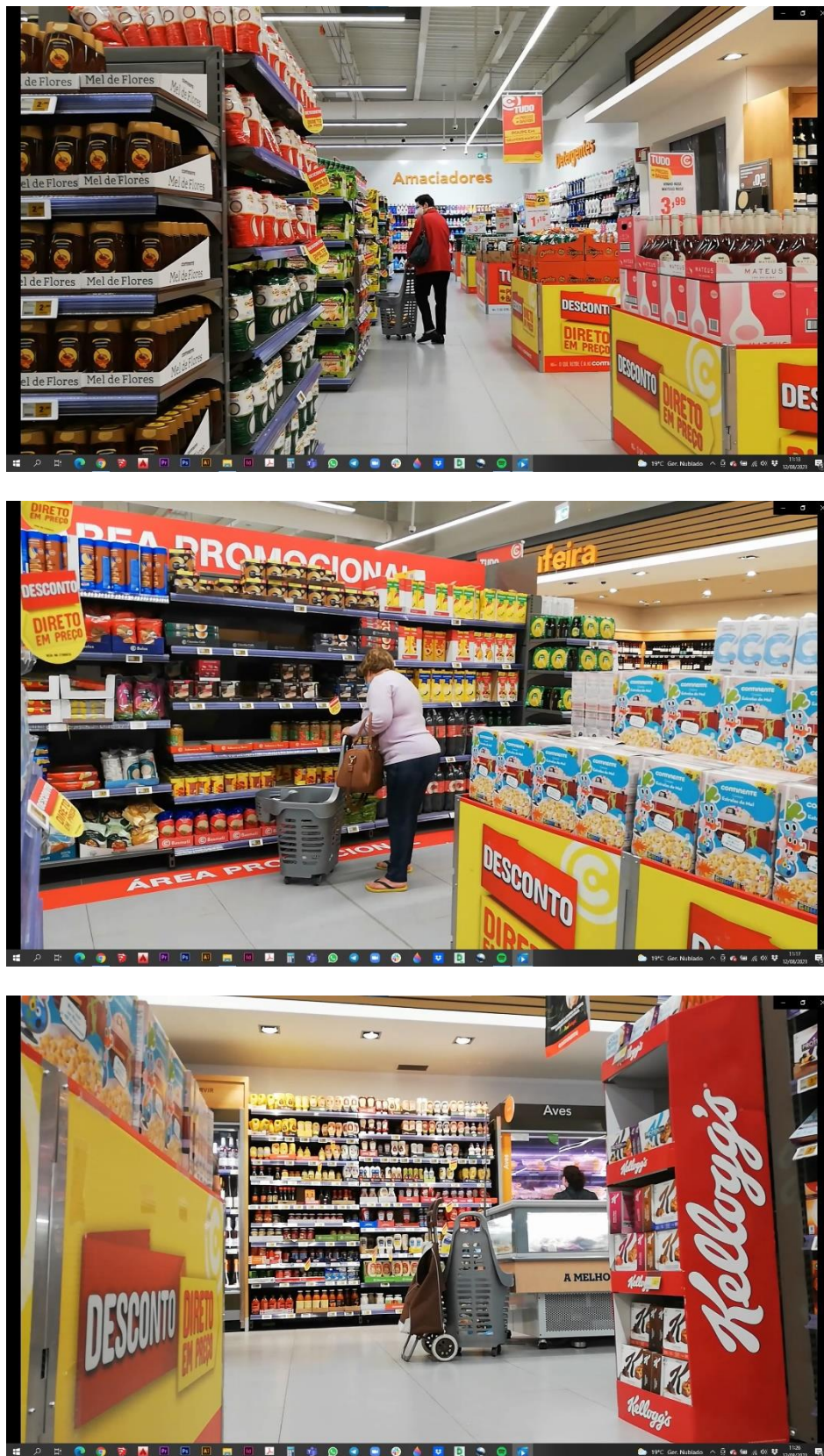


Figura 13 Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no interior

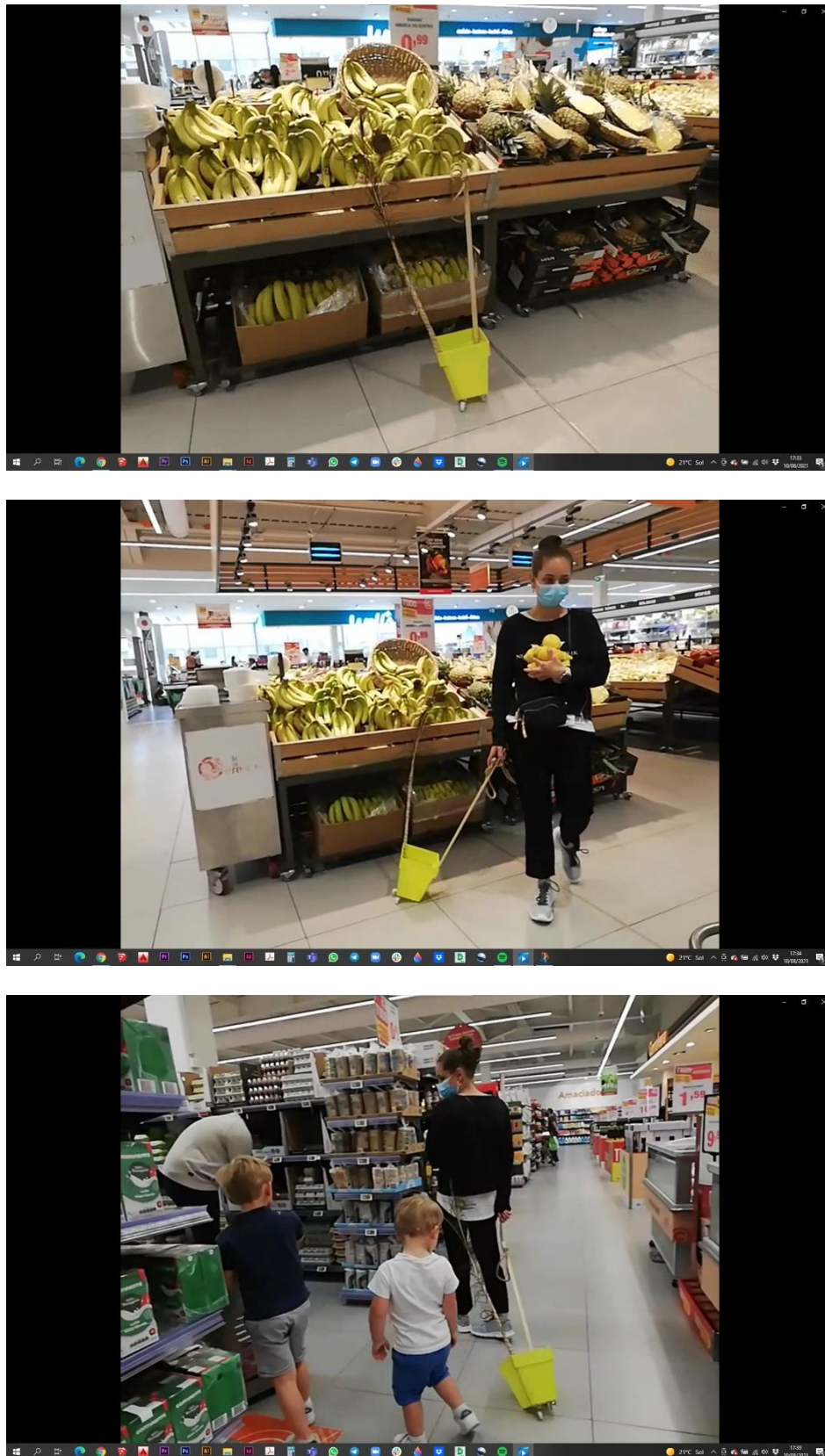


Figura 14 Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no interior

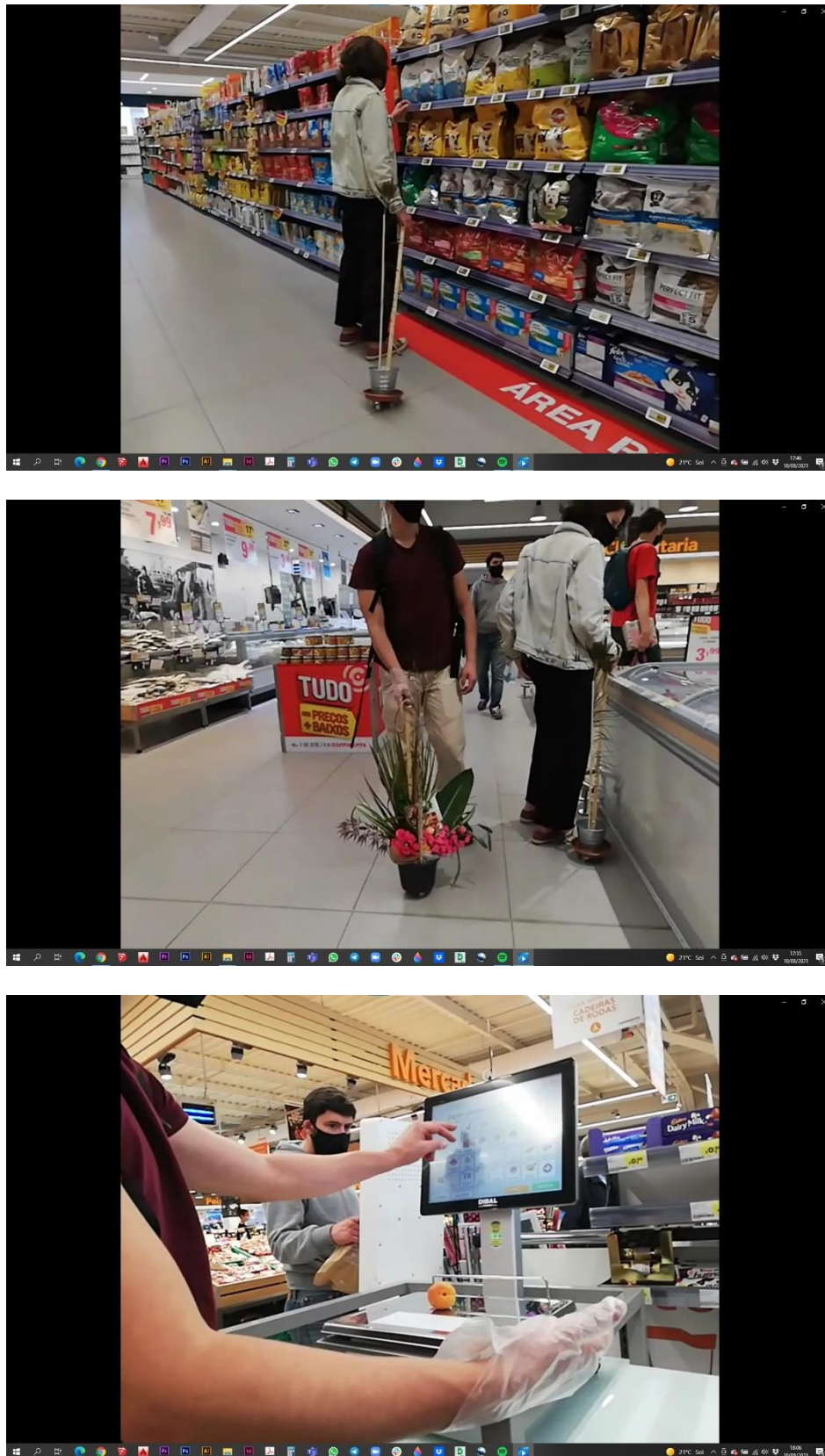


Figura 15 Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no interior

3.3 Sementar

"The garden is the smallest parcel of the world and then it is the totality of the world."

Michel Foucault, Of Other Spaces, 1967, p. 53, Situations, Claire Doherty

A palavra Sementar, alternativa pouco usual para 'semear', foi escolhida pela relação com 'cimentar'. Esta proposta foi concebida de forma diferente das outras: enquanto nas outras eu tinha uma proposta de objecto-prótese *à priori*, aqui aconteceu o contrário. Já tinha realizado o Pavonear e tinha a ideia e o local para o Circular, e nesse entremeio, tive conhecimento da 'chamada aberta' de ideias para um evento do Movimento pelo Jardim Ferroviário da Boavista [MJFB].

Já antes da 'chamada aberta' tinha decidido trabalhar neste espaço por lhe encontrar pertinência com os objectivos do projecto, no entanto não sabia exactamente o que queria propor lá. As primeiras ideias que tive seguiam a ideia de tentar, de alguma forma, 'transpor' o muro que isola e invisibiliza o terreno vago da antiga estação ferroviária da Boavista, ao longo da Avenida de França.

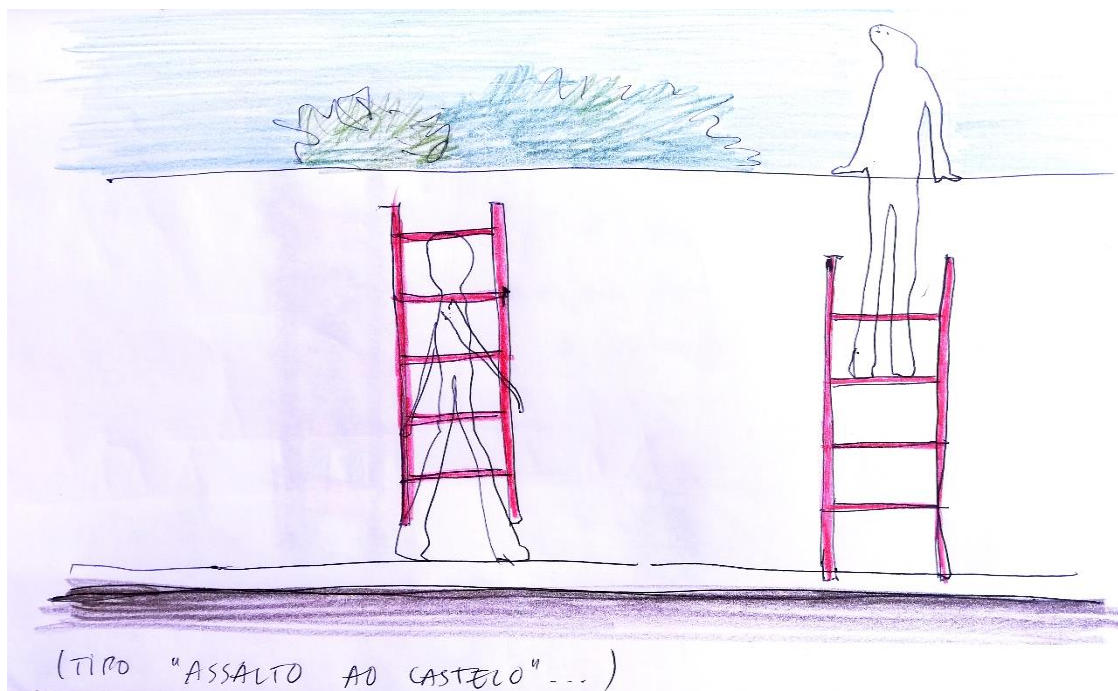


Figura 16 Estudos para objecto e performance ao longo do muro do terreno da Avenida de França. 18/03/2021

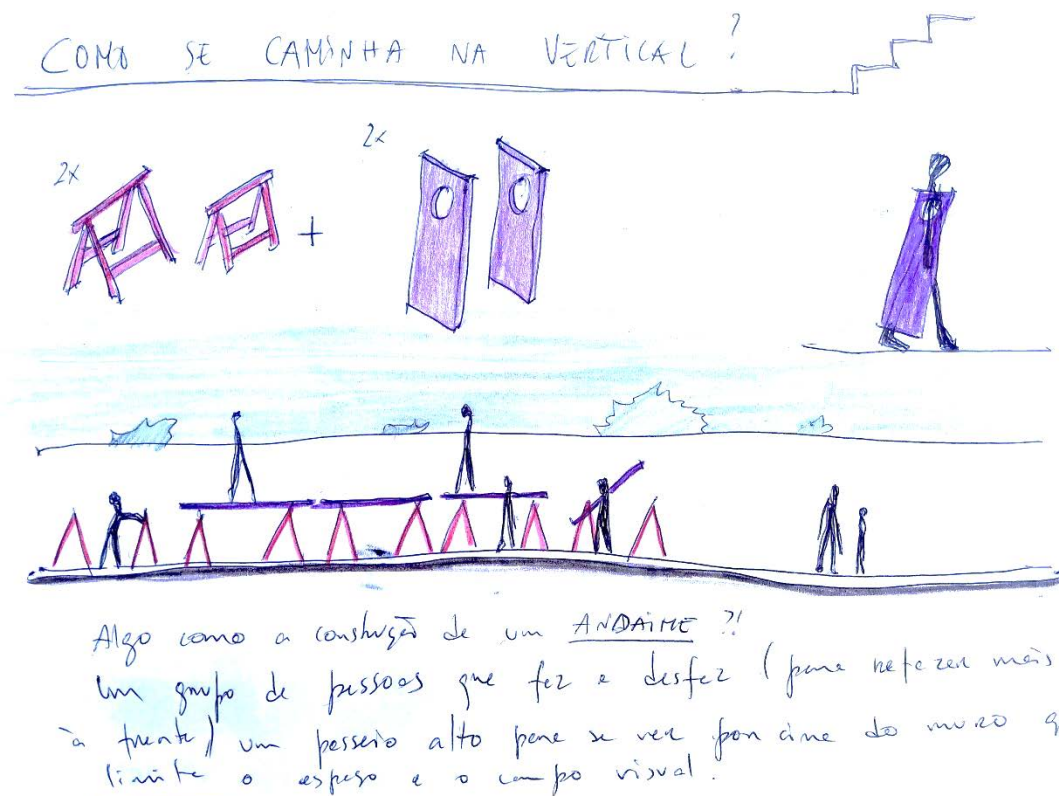


Figura 17 Estudos para objecto e performance ao longo do muro do terreno da Avenida de França. 18/03/2021

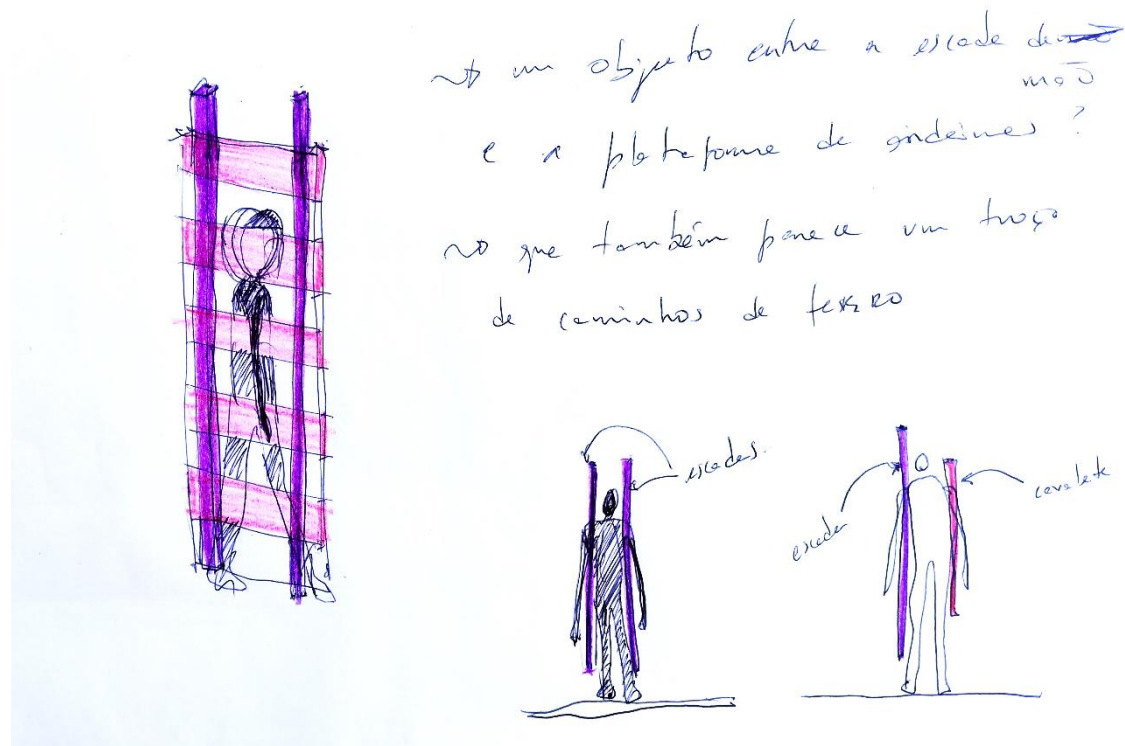


Figura 18 Estudos para objecto e performance ao longo do muro do terreno da Avenida de França. 18/03/2021

Entretanto, o MJFB organizou um outro evento no dia 12 de Abril onde exibiram um objecto que explorava a mesma ideia que eu andava a pensar, a de tentar ‘atravessar’ o muro, permitindo aos passantes que pudessem ver para o lado de lá, simbolicamente ‘devolvendo’ aquele espaço à cidade, mesmo que apenas temporariamente. Uma das ideias que tentava trabalhar era a de construção e desconstrução colaborativa e em andamento de uma plataforma-*passerelle* elevada, uma estrutura tectónica semelhante a um andaime [referência ‘prostética’ que trago da série de John Wilson].

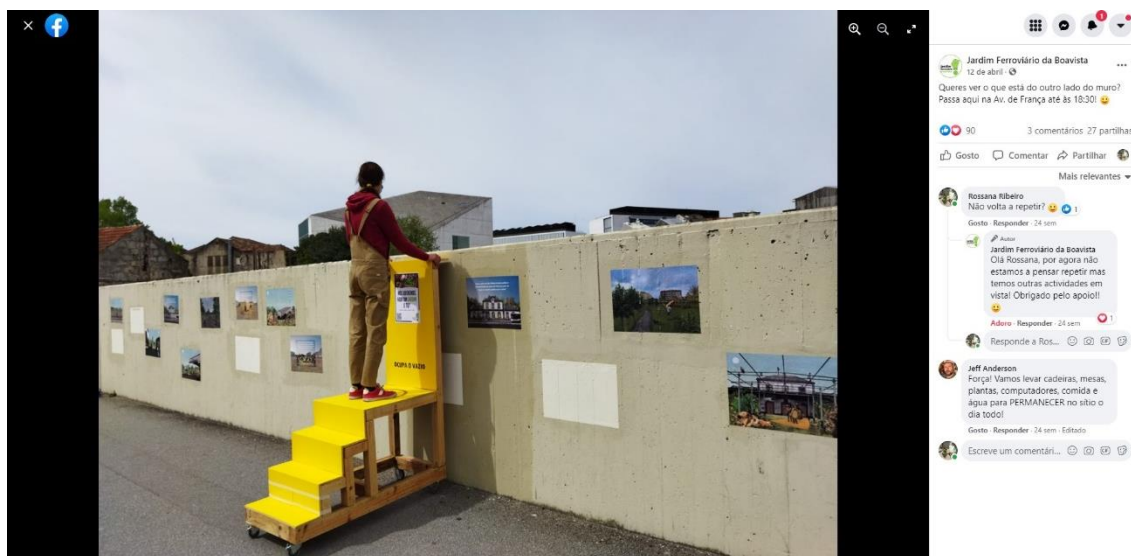


Figura 19 Imagem da obra 'Ecoante', de Mariana Almeida, junto ao muro da Av. de França, no dia 12 de Abril

Coloquei-me em acção para tentar uma outra proposta: fui ao sítio em modo de reconhecimento. Não houve aqui método de deambulação ou deriva, tratou-se mais de uma ‘expedição’, para sobretudo observar, o que existia. O terreno que de tão ‘abandonado’ era já um prado selvagem, como se pode ainda observar no Google maps³⁸, estava a ser totalmente revolvido. Pude, pela primeira vez, ver para dentro do espaço, ao apanhar aberto um dos portões que fecham o local. O prado desaparecera, dando lugar a um piso árido.

Dei a volta ao terreno, da forma mais aproximada possível, descobrindo outro local onde se podia olhar para o seu interior, junto à cobertura da *interface* de transportes públicos da Casa da Música. Desde aí, podia ver-se ainda uma parte de espécies verdes selvagens, cuja área, os recentemente instalados estaleiros de apoio às sondagens para a nova linha de metro, ainda não tinham ocupado.

³⁸ À data desta escrita, Outubro de 2021



Figura 20 Um dos dois portões de entrada no terreno, este a partir da Rua 5 de Outubro. Maio de 2021



Figura 21 Vista desde o percurso que liga o Centro Comercial Sirius ao Interface da Casa da Música. Maio de 2020

Mesmo ao lado desta abertura visual para a área [existe um gradeamento com rede a limitar o terreno], encontro uma publicidade que, dado o contexto do lugar me ‘encantou’: em final da Primavera, um aparelho de ar-condicionado promete ambientar o ar interior de qualquer espaço, com o “*máximo silêncio e mínimo consumo*”.

A enorme parede publicitária proporciona uma sombra de tamanho considerável, de protecção do sol abrasador. A ironia da questão é que um ‘simples’ espaço verde naquele lugar, vazio há mais de 20 anos, poderia contribuir para um clima mais ameno no local, ajudando também a regular as temperaturas de Verão de forma mais abrangente, em toda a cidade, contribuindo simultaneamente para a melhoria da qualidade do ar, comprovadamente má³⁹, oferecendo ainda esses tão preciosos locais de sombra, mas também de lazer, descanso: espaço público de usufruto público – dos quais a CMP⁴⁰ prescindiu, a troco de uma compensação monetária, no contrato mais recente que estabeleceu com o El Corte Inglés [ECI].



Figura 22 Publicidade a sistema de ar condicionado encontrada no local. Maio de 2020

³⁹ <https://www.publico.pt/2021/07/13/opiniao/opiniao/poluicao-moda-porto-1969947>
<https://noticias.up.pt/ispup-alerta-para-ma-qualidade-do-ar-na-maioria-das-casas-do-porto/>

⁴⁰ Câmara Municipal do Porto

Quando visitei o local nesse dia, para construir uma proposta performativa, fui surpreendida pela presença de dezenas de contentores de apoio ao estaleiro para as sondagens e obra da nova linha de metro. Havia nesse dia também, uma retroescavadora amarela, junto à esquina entre a Avenida de França e a Rotunda. Foi este o elemento que mais me surtiu ressonância: um braço mecânico operado por uma pessoa, capaz de transformar profundamente e com extrema facilidade o local onde age.

Para além disso marcou-me muito esta massa vertical, cuja linha horizontal nos acompanha, com uma presença quase opressiva, durante a caminhada ao longo daquele passeio da Avenida. Muro este, que servindo de suporte tanto a expressões de lamentação, como a gestos de esperança e transformação, foi demonstrando discórdias ideológicas e políticas.⁴¹ Conhecendo de antemão a história do lugar, interessaram-me profundamente, as diversas camadas e texturas de tinta, pela sua plasticidade mas também simbolicamente, apesar de [ou sobretudo por] muitas dessas camadas tendo sido apagadas ou estando em 'ruína'. Também a sua escala, quer em altura, ligeiramente superior à altura média de um corpo humano, quer a sua extensão, que não sendo gigante, por ser tão monótona, se configura como demasiado longa.



Figura 23 Imagem de registo da expedição ao lugar a 25 de Maio. A retroescavadora em operação, por trás do muro.

⁴¹ Ver mais sobre a história do lugar, em anexo



Figura 24 Registo de pormenor do "graffiti" no muro, com pedaços de tinta a descascar e outros pigmentos a sobreporem-se-lhe ou a aparecerem por baixo



Figura 25 Registo da escala e monotonia nublosa do muro

Deste encontro com a retroescavadora e a presença do muro intransponível e ‘cerrado ao diálogo’⁴², propus criar uma acção de sementeira do interior, obviamente simbólica, dado que a possibilidade de fazer crescer algo no interior de um terreno a ser trabalhado diariamente é extremamente reduzida. Como principal objecto queria criar uma extensão de braço, um braço ‘mecânico’ à semelhança do da retroescavadora.

Propus uma performance com três marchas e três acções, as quais deveriam ser executadas em simultâneo, por um grupo de três pessoas. Escrevi na altura ao MJFB:

*“Mesmo com um muro a separar-nos de um terreno que também nos pertence, podemos escolher **erguer os braços** e continuar a lutar pelo Jardim. Contra o braço da retroescavadora que revolve a terra, voltar a semear a terra árida, aguar o plantio e crer que o gesto culminará numa vitória do/pelo meio ambiente.”*

A ideia de acção performativa dividia-se em três partes: 1 – preparar o terreno, marcando no muro os pontos de sementeira; 2 – semear, atirando as sementes por cima do muro, com o tal braço mecânico; 3 – aguar a terra recentemente semeada com mochila de sulfatar.

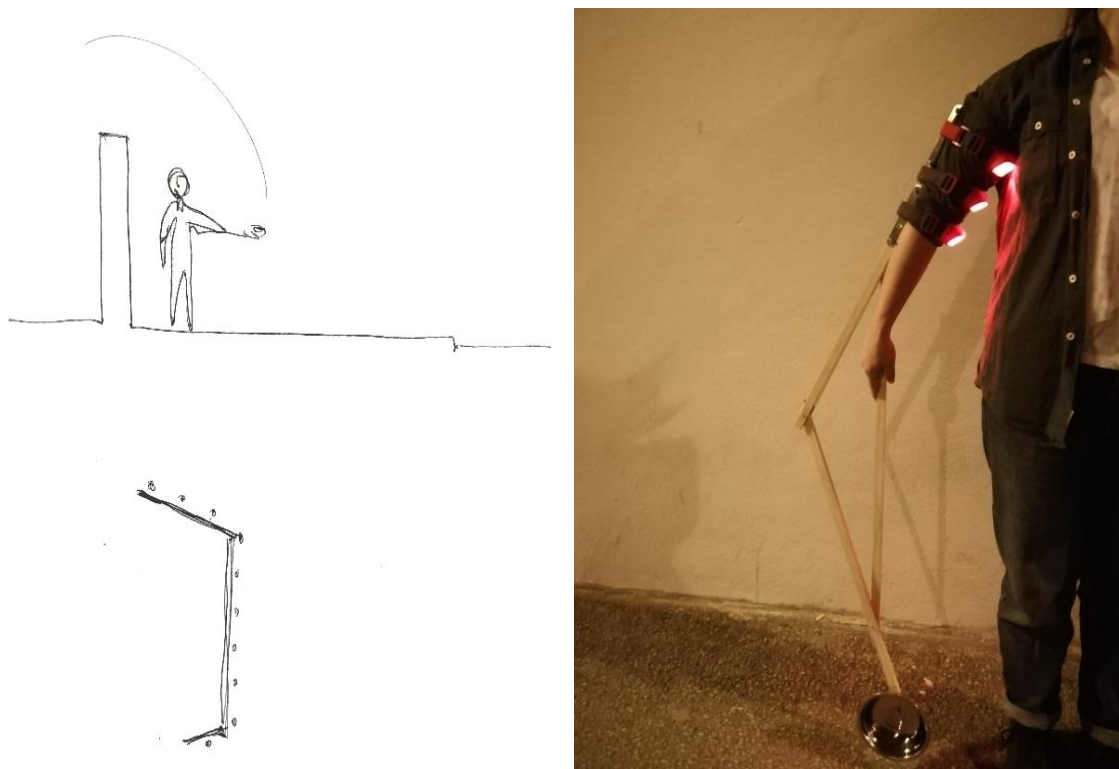


Figura 26 Desenho de estudo e teste do protótipo de braço no local. Maio de 2021

⁴² Acerca da história do lugar, o muro foi sendo suporte de diversas manifestações escritas e pintadas sobre ele, todas elas rapidamente apagadas pela CMP

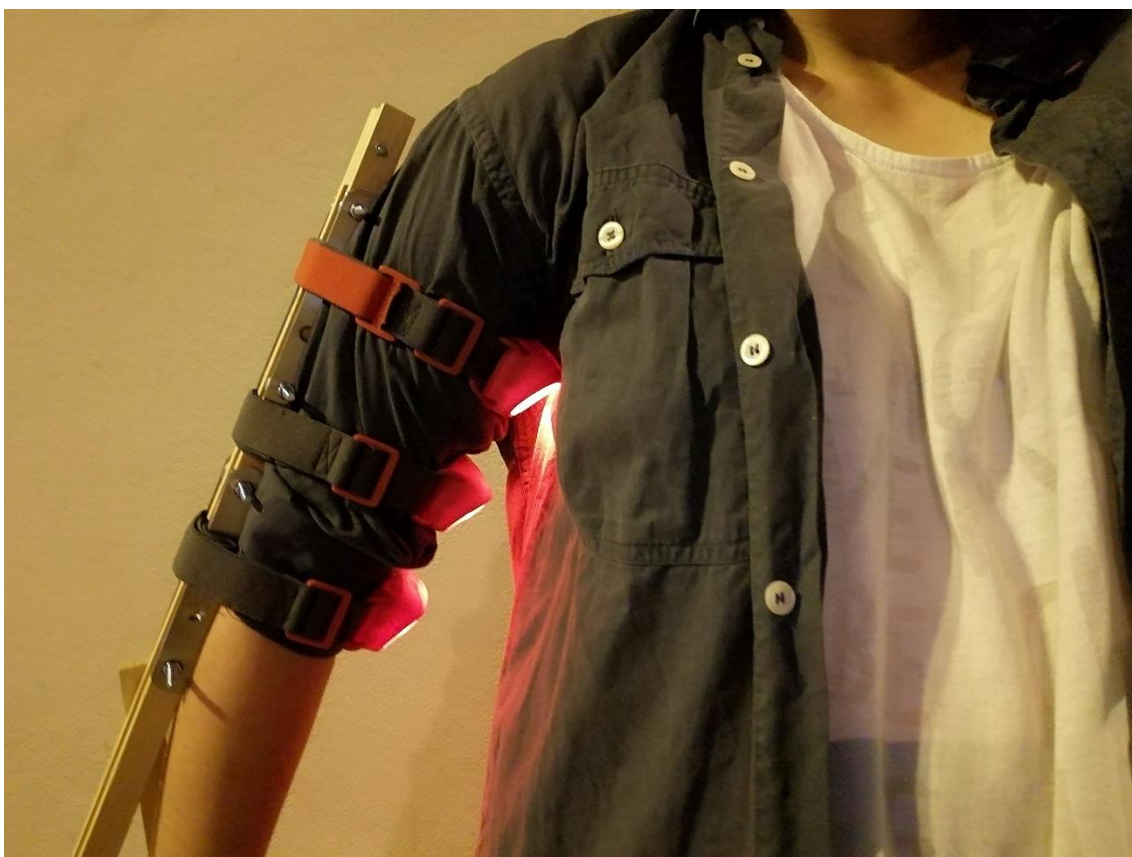


Figura 27 Imagem do teste do protótipo



Figura 28 Experimentação do protótipo no local, no caso, a acariciar plantas existentes

Mais tarde decidi que cada *performer* teria uma acção diferente na marcha, tornando-se assim a intenção da proposta de mais fácil compreensão para o público fugaz, ao ver as três acções distintas, acontecerem em simultâneo.

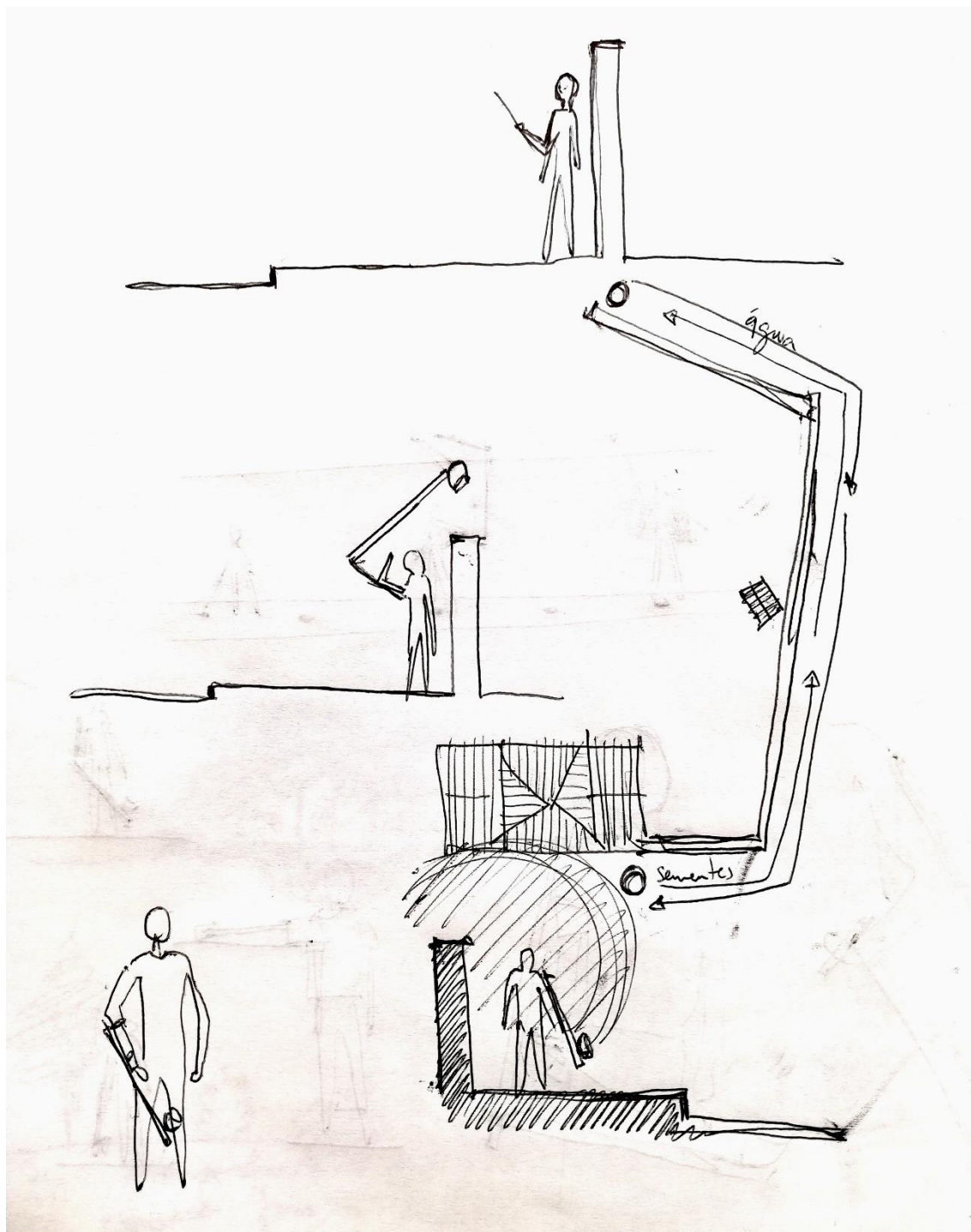


Figura 29 Estudo da acção performativa e seus vários momentos. Percurso ao longo do muro, pontos de início, troca de acções e de finalização. Maio de 2021

Investi mais tempo a desenvolver o braço mecânico, que se tornou articulável e orientável. Estas alterações não significaram uma maior eficácia na prótese: a mesma parecia até mais difícil de controlar e utilizar: tal não se constituiu como um problema já que a intenção não era a do dispositivo funcionar perfeitamente.

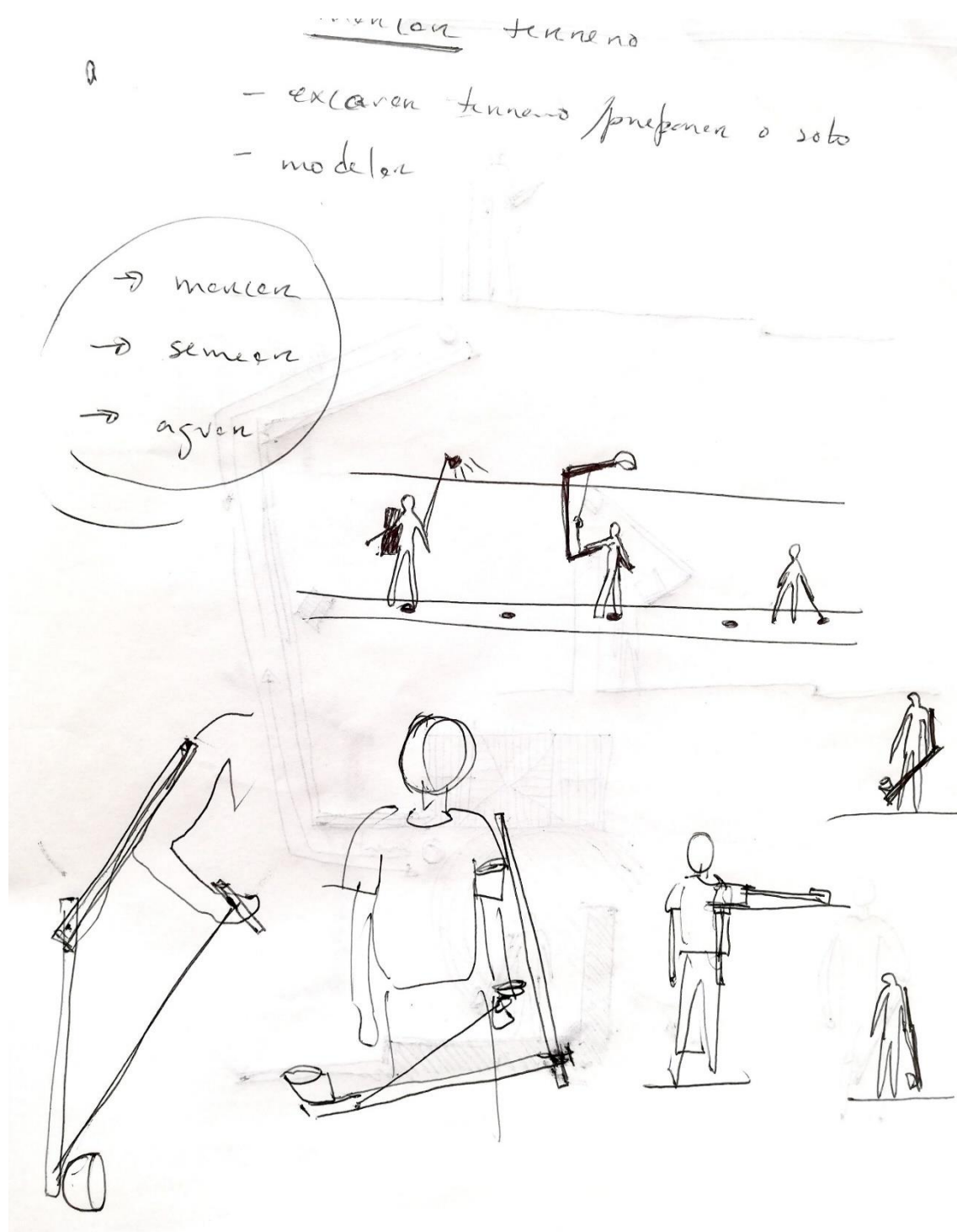


Figura 30 Estudo da acção performativa e seus vários momentos. Acção mecânica do braço e sequência de as três acções distintas. Maio de 2021

Estabelecidas as acções específicas para cada um dos *performers*, comecei a pensar na questão da repetição das mesmas, da marcha e do tempo e duração total que o momento exigiria.



Figura 31 Proposta instrutória do happening para o performer #1: acção de preparar/marcar o terreno

Decidi que se efectuariam apenas duas marchas em vez das três inicialmente previstas, uma de ida e uma de volta. Também estabeleci que me interessava que os 'recursos' [sementes e água] acabassem a meio do percurso, antes da marcha terminar.



Figura 32 Proposta instrutória do happening para o performer #2: acção de semear

Esta vontade condensa a ideia de que os recursos do nosso planeta provavelmente se irão esgotar antes da extinção da espécie, comprometendo o bem-estar de uma alargada porção da população, gerando descontentamento e revolta.



Figura 33 Proposta instrutória do happening para o performer #3: acção de aguar

Nessa linha de pensamento, propus a ideia de tornar visíveis, através de palavras, os pensamentos dos envolvidos: utilizar o muro como suporte de expressividade pessoal. Se na ideia inicial, o *performer* #1 deveria contar os seus passos e marcar o pavimento com um qualquer símbolo abstracto, à semelhança de uma marca de topografia que apanhei no local, mudei de ideia seguindo esta ideia do graffiti, do muro censurado, [re]pintado inúmeras vezes.

Decidi depois que o *performer* #1 deveria registar os locais na parede com marcas, símbolos, palavras, desenhos conforme quisesse naquele momento, de forma espontânea, em jeito de improviso.

Os restantes *performers*, estariam também munidos de giz e instruídos para que, assim que acabassem o seu trabalho por falta de material [sementes e água], poderiam iniciar essa escrita expressiva no muro, da forma que quisessem, com as palavras e pensamentos que quisessem, sem qualquer censura ou temática associada.

Sinto que todo este pensamento foi muito marcado pelo 'graffiti' que descobri e registei perto do Campo 24 de Agosto que dizia '*se o campo não planta a cidade não janta*' e de alguma forma quis tornar visível esta acção de produção de bens alimentares, que por norma está longe das nossas vistas.



Figura 34 Marca referente a levantamento topográfica encontrada junto ao Interface da Casa da Música

Tratando-se de uma proposta sobretudo simbólica, propus uma mistura de sementes de prado florido, que duas empresas me ofereceram⁴³. Combinei-a também com sementes e caroços de fruta que ia consumindo durante o período, queria uma mistura o mais heterogénea possível e que idealmente dali pudessem nascer árvores, nomeadamente, de fruto.

Com a ideia de fazer os recursos acabar a meio da marcha, senti necessidade de medir a distância total do percurso. Daí vem a ideia de construir um ‘odómetro’⁴⁴: a partir de uma necessidade prática do processo de execução, acabei por construir uma das próteses utilizadas – a do *performer* #1. Por uma questão prática, mas também tendo em mente a mistura de objectos artesanais e outros materialmente mais contemporâneos, usei uma mochila de sulfatar existente, cuja plasticidade contrasta com os demais objectos.

Depois de medir a distância a ser percorrida na marcha de ida e volta tive de medir as quantidades de sementes e de água a lançar para o terreno vazio, de forma que se cumprisse o “falhanço” da tarefa incompleta.



Figura 35 Imagem da mistura de sementes obtida

⁴³ A Sementeira, Alípio Dias; e, A. Pereira Jordão Lda.

⁴⁴ Objecto baseado numa roda que mede a distância percorrida

Apenas o *performer* #1 deveria terminar a marcha no sítio onde começou, desta forma, marcando todos os pontos de sementeira, mesmo que não viessem a acontecer, uma vez que o seu ‘material’ de trabalho não teria um fim como os outros. Aconteceu então que os *performers* #2 e #3 iniciaram o processo de escrita na parede, mas o #1 decidiu não se juntar neste momento. Penso que foi a primeira vez que em algum momento, uma das pessoas a colaborar nos *happenings* decidiu não seguir as instruções propostas.

Um facto curioso é que por coincidência todos os *performers* envolvidos nesta acção são brasileiros, sendo que eu tinha dado total liberdade para esse momento de escrita criativa, apareceram frases e comentários políticos relacionados com a realidade política do seu país de origem, referindo-se ao presidente e à floresta da Amazónia, por exemplo.

Decidi usar giz como forma de expressão no muro por várias razões: era um material fácil de obter e que de alguma forma tinha uma relação com o pedaço de tijolo, que comumente é utilizado em obras de edificação para fazer marcações de forma expedita [isto pensando ainda na marca de topografia no chão], outra porque o material é facilmente lavável e dessa forma torna-se difícil argumentar que a sua utilização numa parede se constitui como contra-ordenação, podendo ser apenas um acto pouco próprio, de alguma ligeira ‘má educação’, como qualquer criança que desenhasse uma ‘macaca’ no chão. O giz resultou em pouca visibilidade da escrita colectiva, também pela hora em que decorreu a performance, perto do meio dia, com muita claridade. A visibilidade das frases mudava também ao longo do dia, consoante a luz ambiente e a sombra do próprio muro. Pude constatar que as frases permaneceram vários dias no muro, não sendo limpos ou apagados. Imagino se tal terá acontecido por passarem muito despercebidos, ou se pelo facto de as mensagens serem tão dispersas e não ‘atacarem’ directamente o poder instituído. Desta forma, esta forma de escrita estabelece uma relação com a obra de Maria Eichhorn na Bethany Art House, onde pinta uma frase com tinta branca sobre uma parede branca.

Convidei algumas pessoas para a performance, de modo que pudessem fazer alguma concentração de público espontâneo, mas também para que pudesse ter algum *feedback* sobre o que andava a experimentar. Enviei esta imagem dos meus registos da expedição, sobreposta com texto explicativo.



Figura 36 Convite para a apresentação da performance, com base numa das fotografias do espaço que tinha registado previamente.



Figura 37 Fotografias de registo do happening

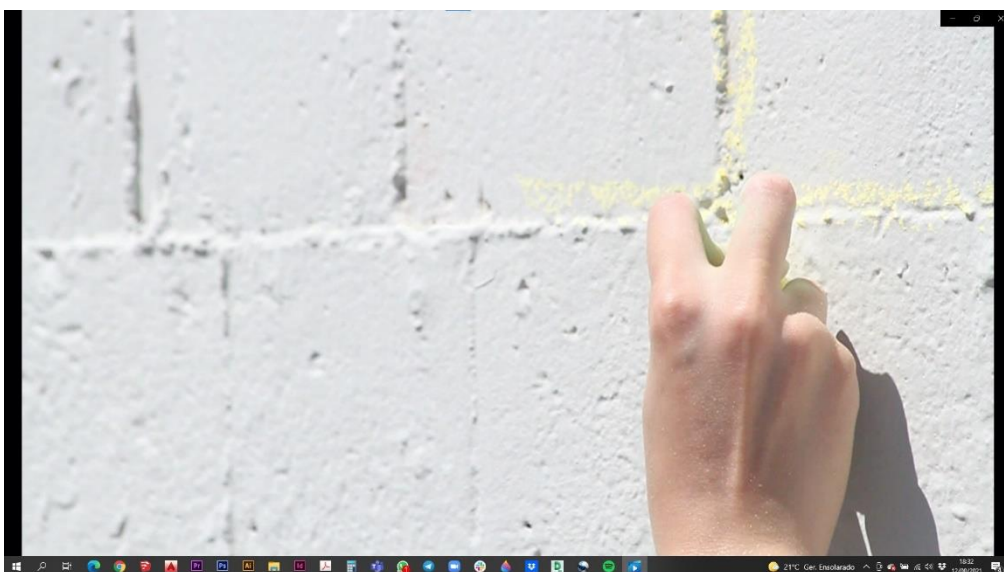
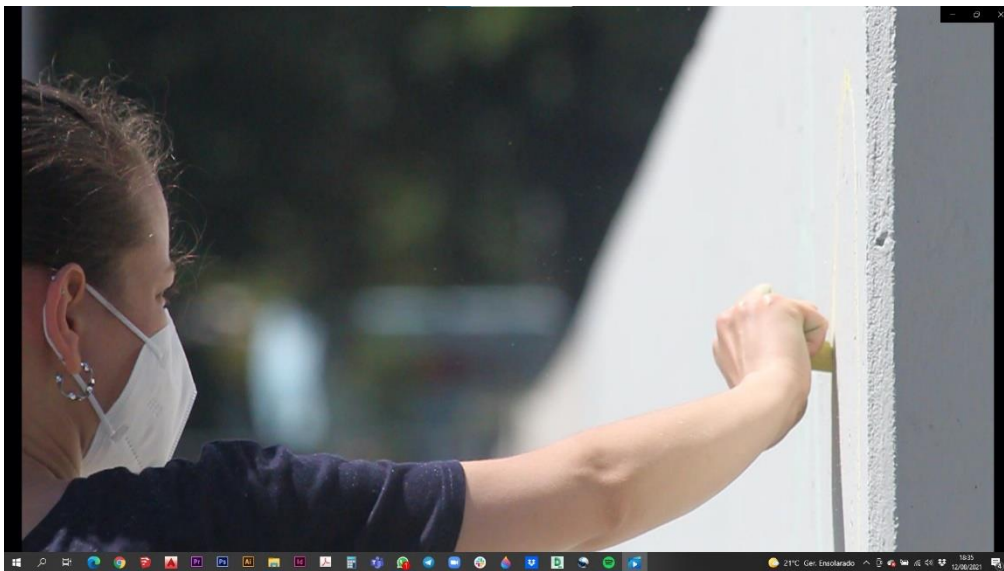
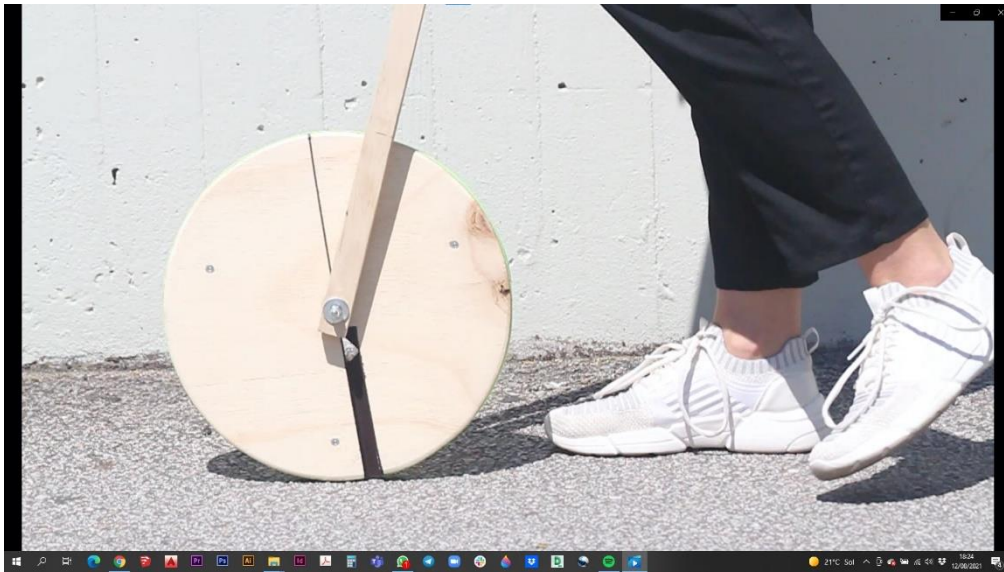


Figura 38
Frames
retirados do
vídeo de
registo do
happening



Figura 39 Fotografias de registo do happening

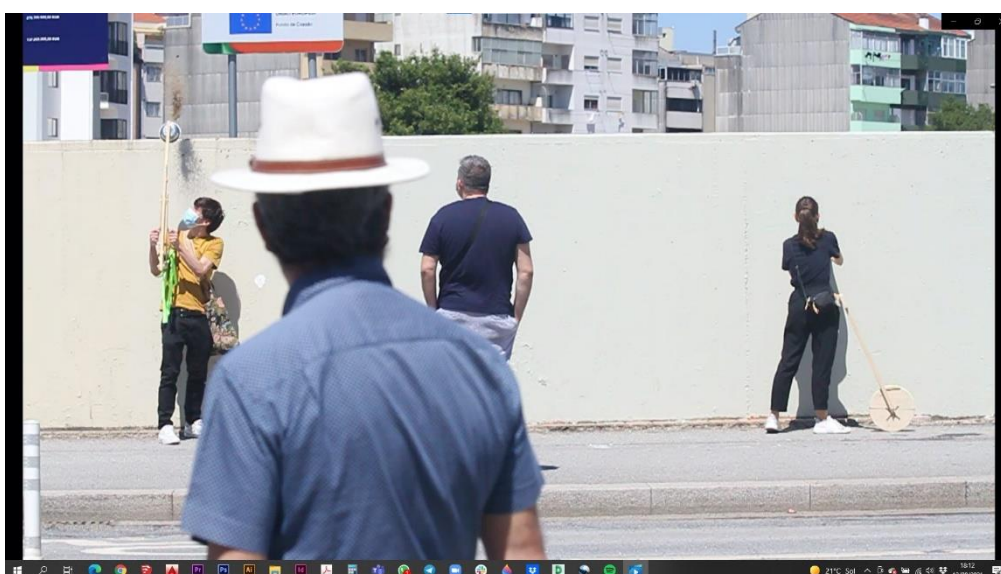
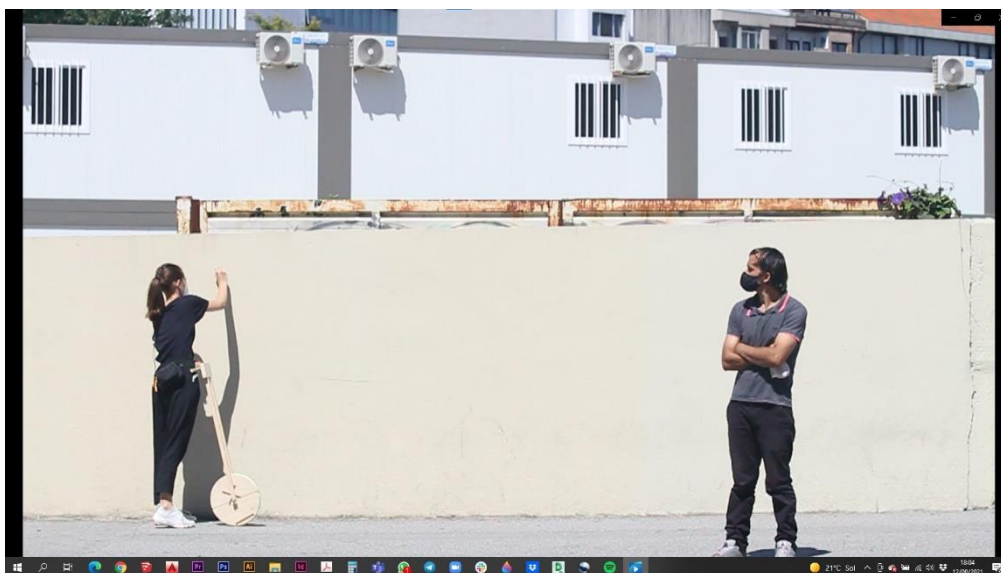
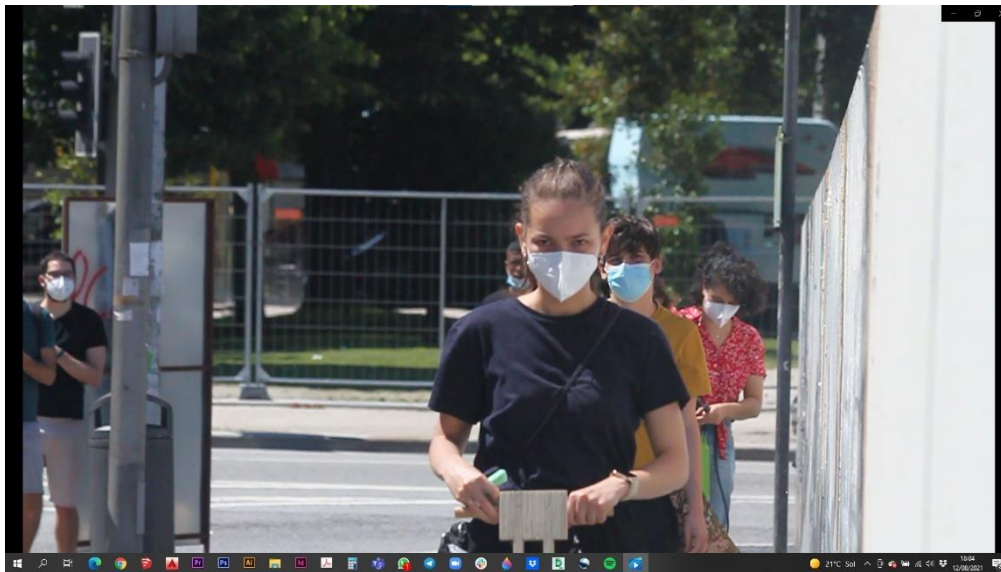


Figura 40
Frames
retirados do
vídeo de
registo do
happening

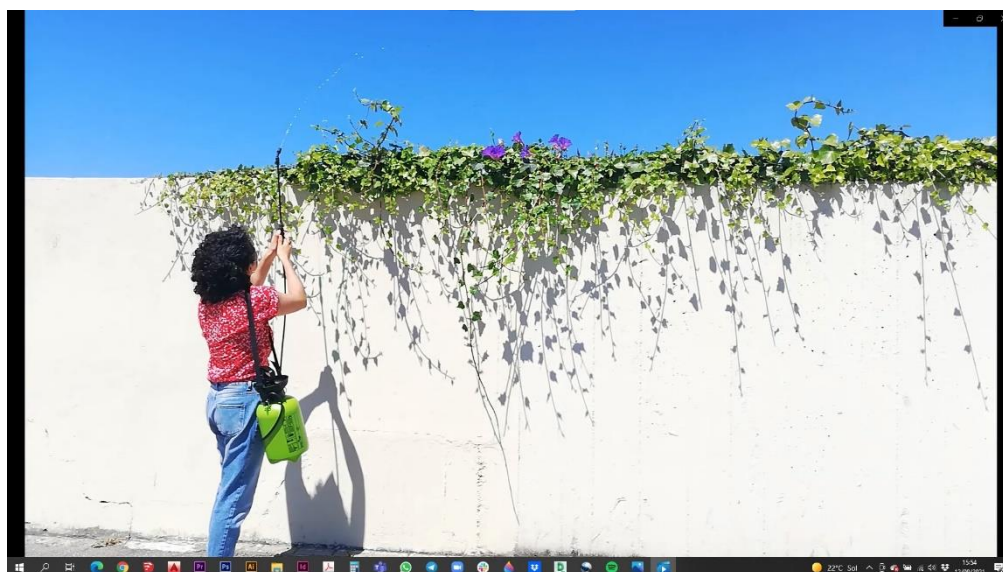
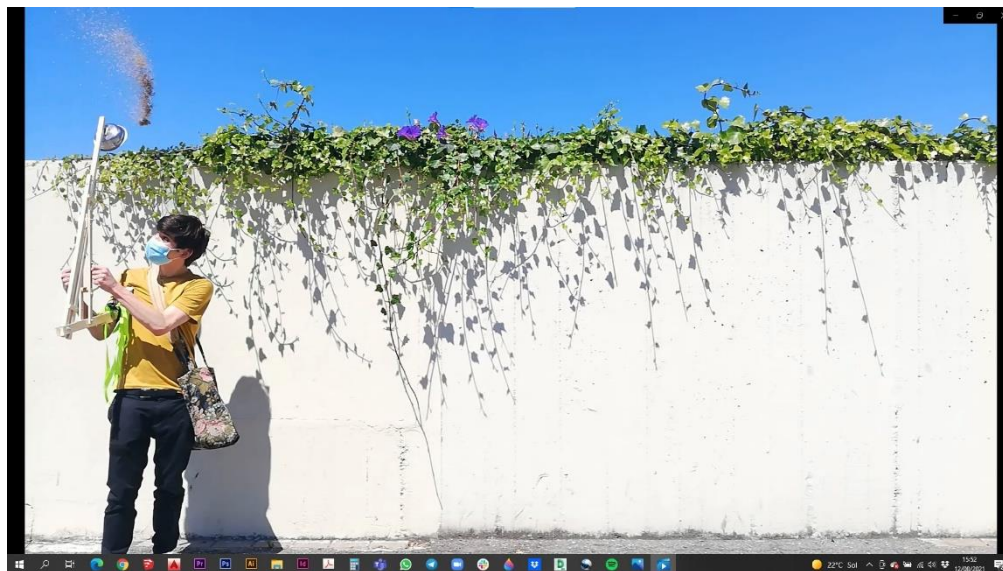
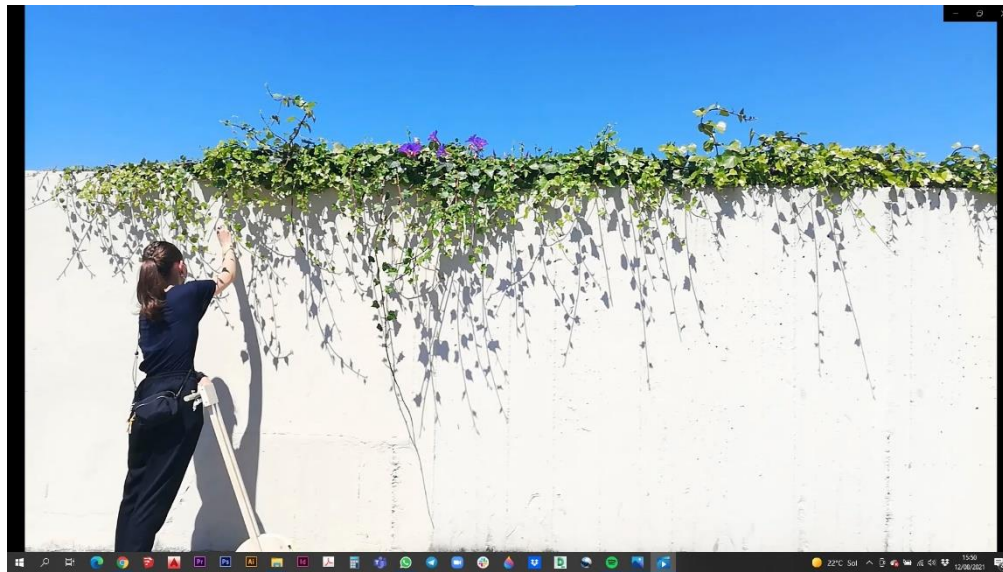


Figura 4 | Frames retirados do vídeo de registo do happening

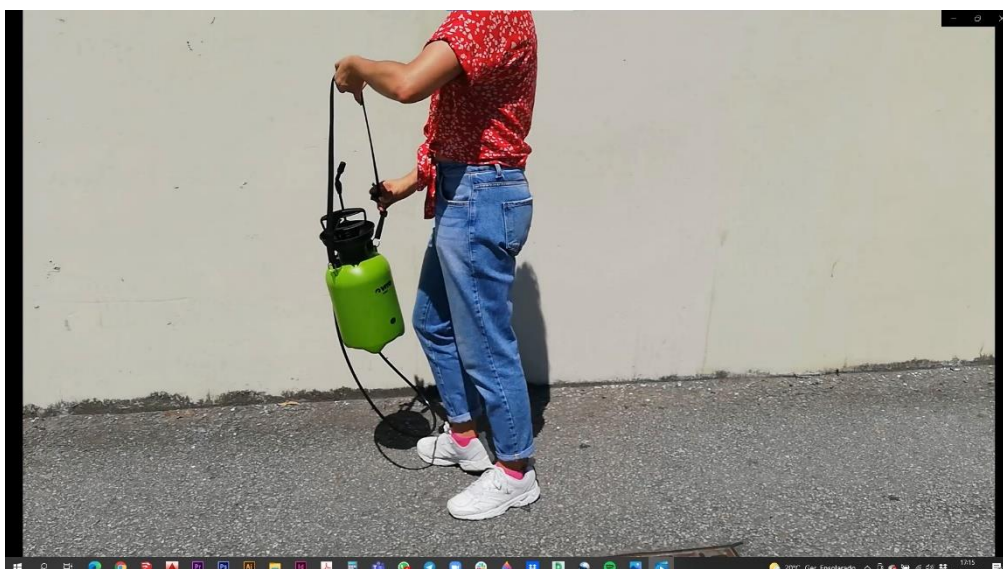
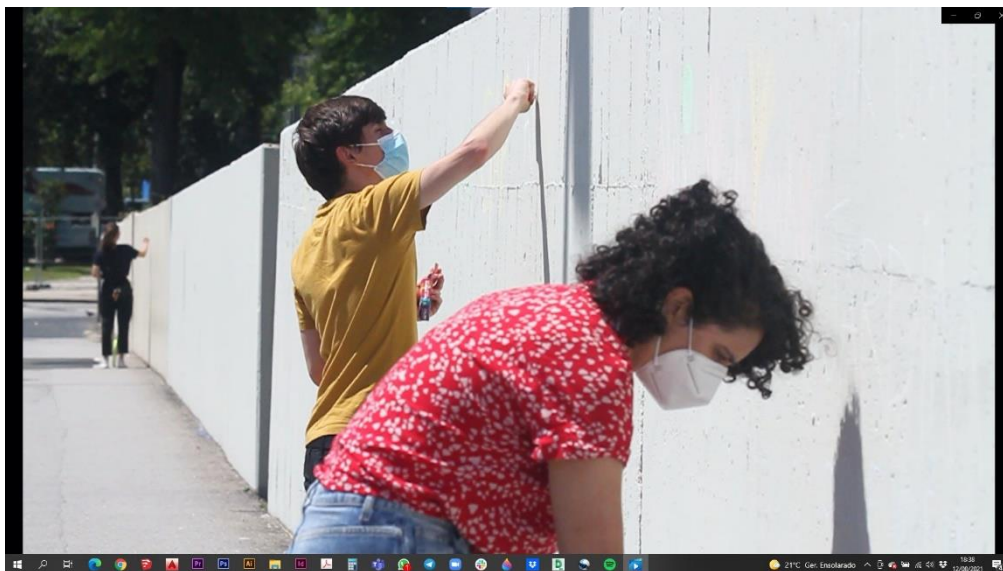
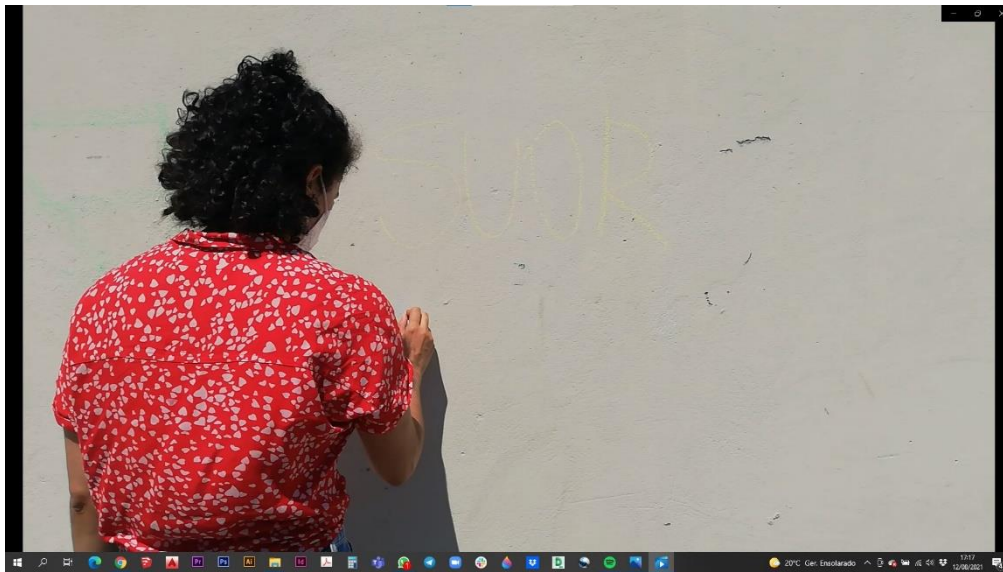


Figura 42 Frames retirados do vídeo de registo do happening

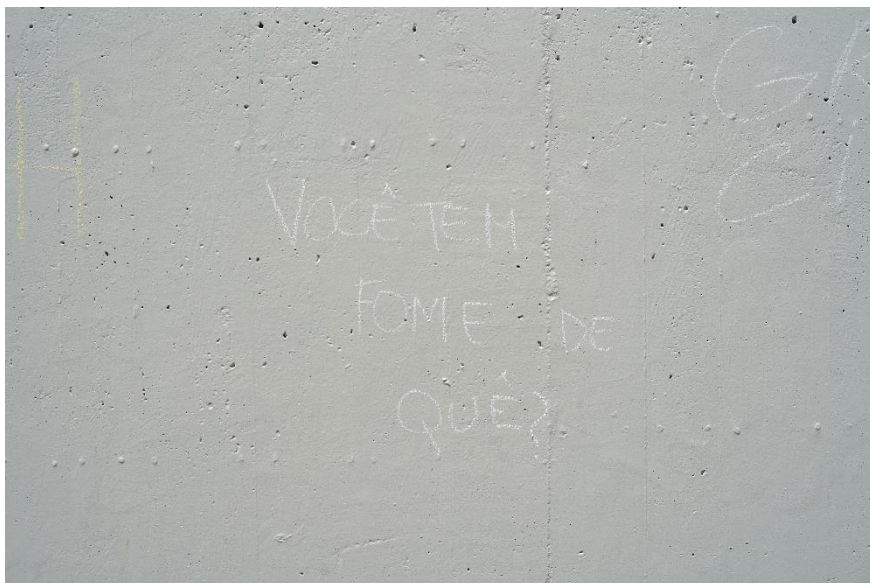


Figura 43 Fotografias do registo do happening

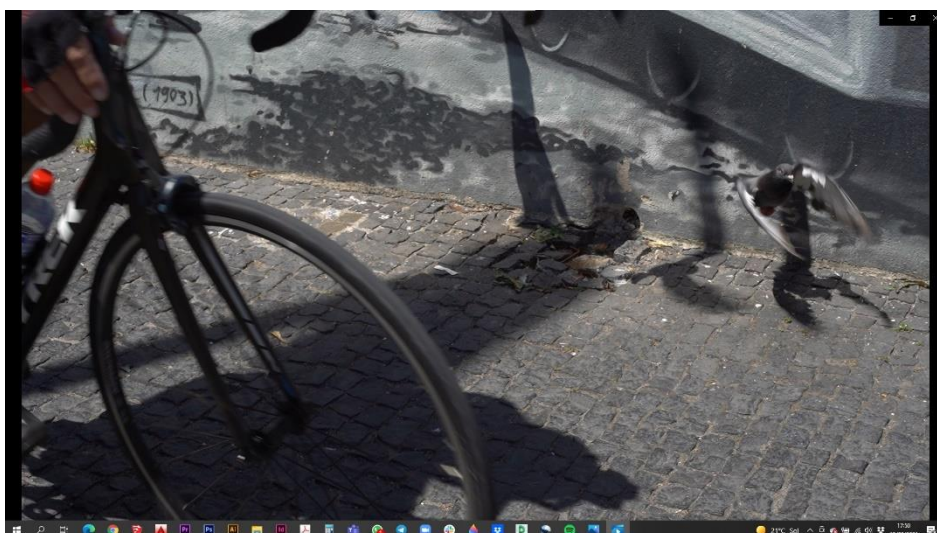


Figura 44 frame retirado do vídeo de registo do happening

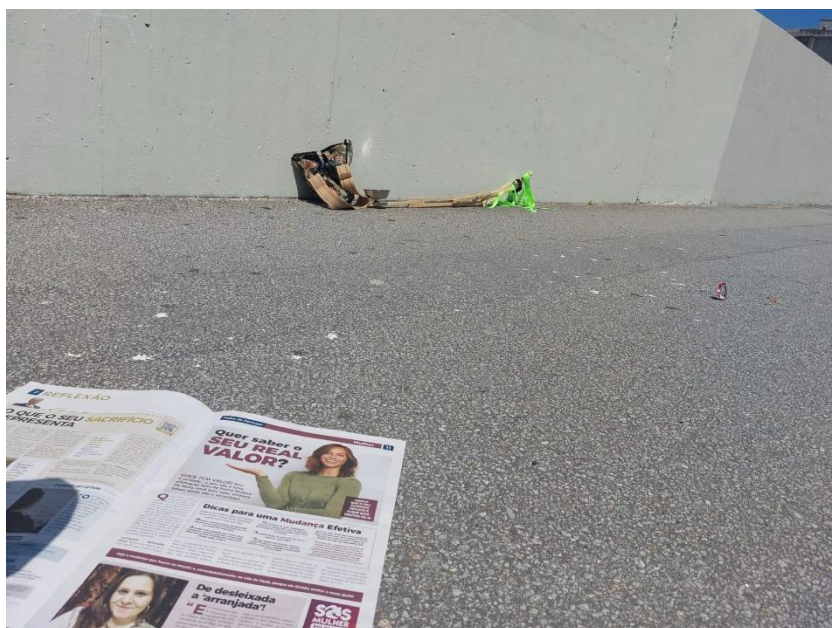
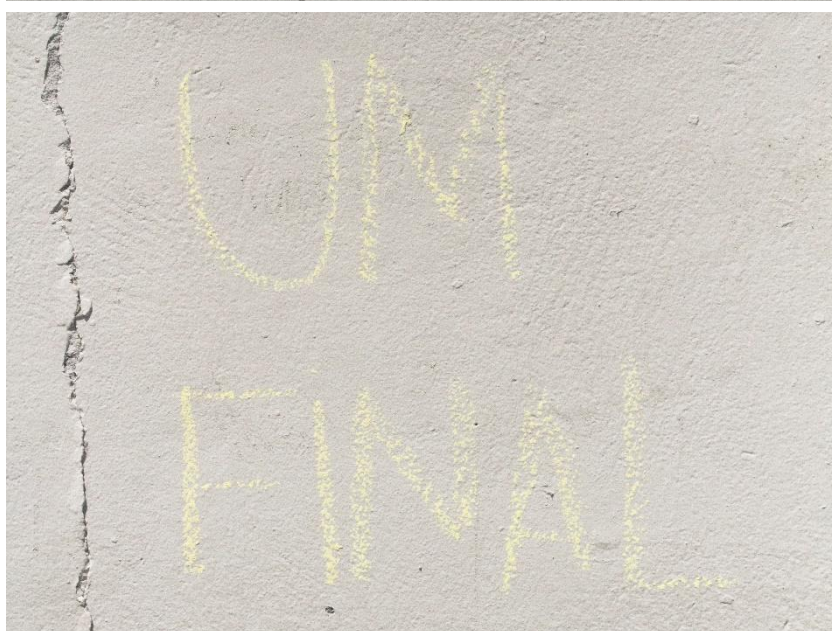
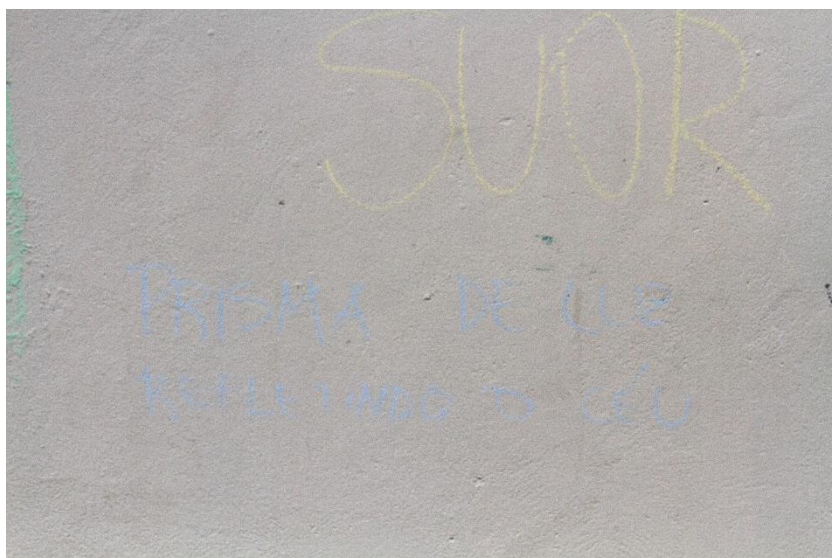


Figura 45 Fotografias do registo do happening

3.4 Circular

“The function of public art is to de-design.”

Vito Aconcci, Leaving home: notes on insertions into the public, 2000,

p.136, Situations, Claire Doherty

O *happening* ‘Circular’, foi o último que concretizei, apesar de ter sido o primeiro objecto/conceito que imaginei. Trazia esta ideia de medir o tempo através do acto de caminhar em forma de ‘[des]enrolar’ e simultaneamente questionar a liberdade de movimento de algo/alguém. Um conto que descobri e se tornou importante é o intitulado ‘Cães, Marinheiros’ de Herberto Helder, da compilação ‘Os Passos em Volta’, nome sugestivo para o objecto que tinha já no papel.

A ideia inicial surge numa aula de Seminário II em Outubro, onde desenhei um conjunto de “compassos”, para se caminhar em círculo, na sequência de um exercício proposto pelo docente Samuel Guimarães, onde deveríamos completar a frase:

“vou/quero ... (inserir verbo) ... (nomear de algo que não podia imaginar)”

Penso que muito baseada na lista de acções de Careri, rascunhei:

Vou/quero	Descobrir	resistência/força
	Mapear	uma hora/tempo
	Planear	uma dança/coreografia
	Desenhar	um texto
	Construir	(in)segurança

A planta remete para a ideia de relógio, mas a ideia vinha do desenrolar, um novelo ou fita métrica. Repeti várias vezes o desenho, que faz referência um estado de cativo, um ser agrilhado. Da segunda vez que o risquei foi pensando na integração do objecto num equipamento urbano comum, um “*hacking*” do espaço público: lembro-me de conscientemente escolher desenhar um sinal de proibição.

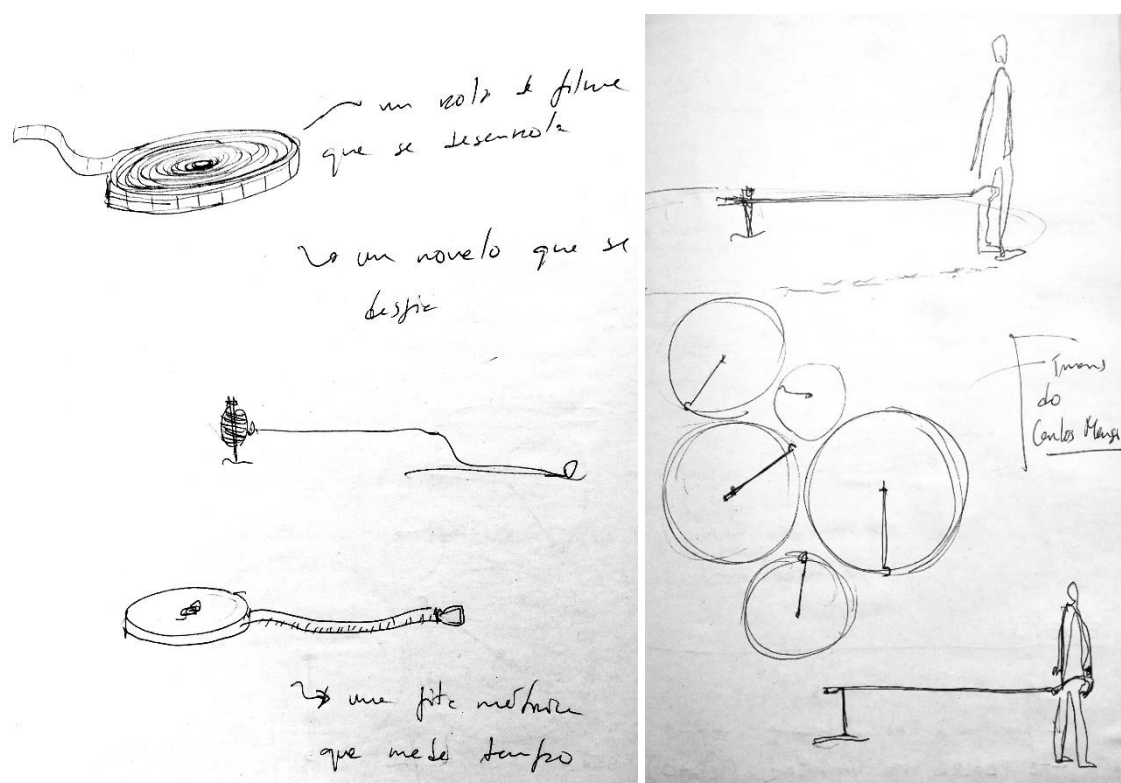


Figura 46 Desenhos de 26 de Outubro 2020

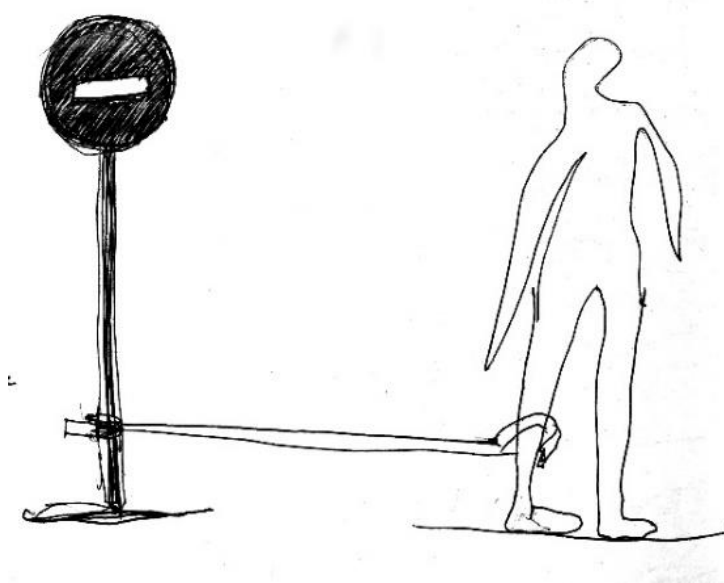


Figura 47 Desenho de 2 de Novembro 2020

Da próxima vez que o viria a repetir seria numa deriva em Novembro de 2020, depois de reflectir sobre os arcos que fazemos ao caminhar, dos quais não damos conta na maior parte das vezes. Queria tentar perceber qual o raio de uma circunferência onde passaríamos a perceber que fazíamos arco em vez de linha recta.

Estava muito influenciada pela ideia de pertencer ou fazer casa [ninho] nas árvores, pois ainda partia do jardim como espaço central da proposta e estes exercícios focaram-se muito nos elementos vegetais que ia encontrando.

Desde aí só voltei a reflectir sobre esta proposta muito mais tarde, após a deambulação no Marquês, a partir da qual criei durante algumas semanas muitos desenhos, hipóteses, tanto para esta proposta, como para a o terreno na Boavista onde já tinha decidido trabalhar.

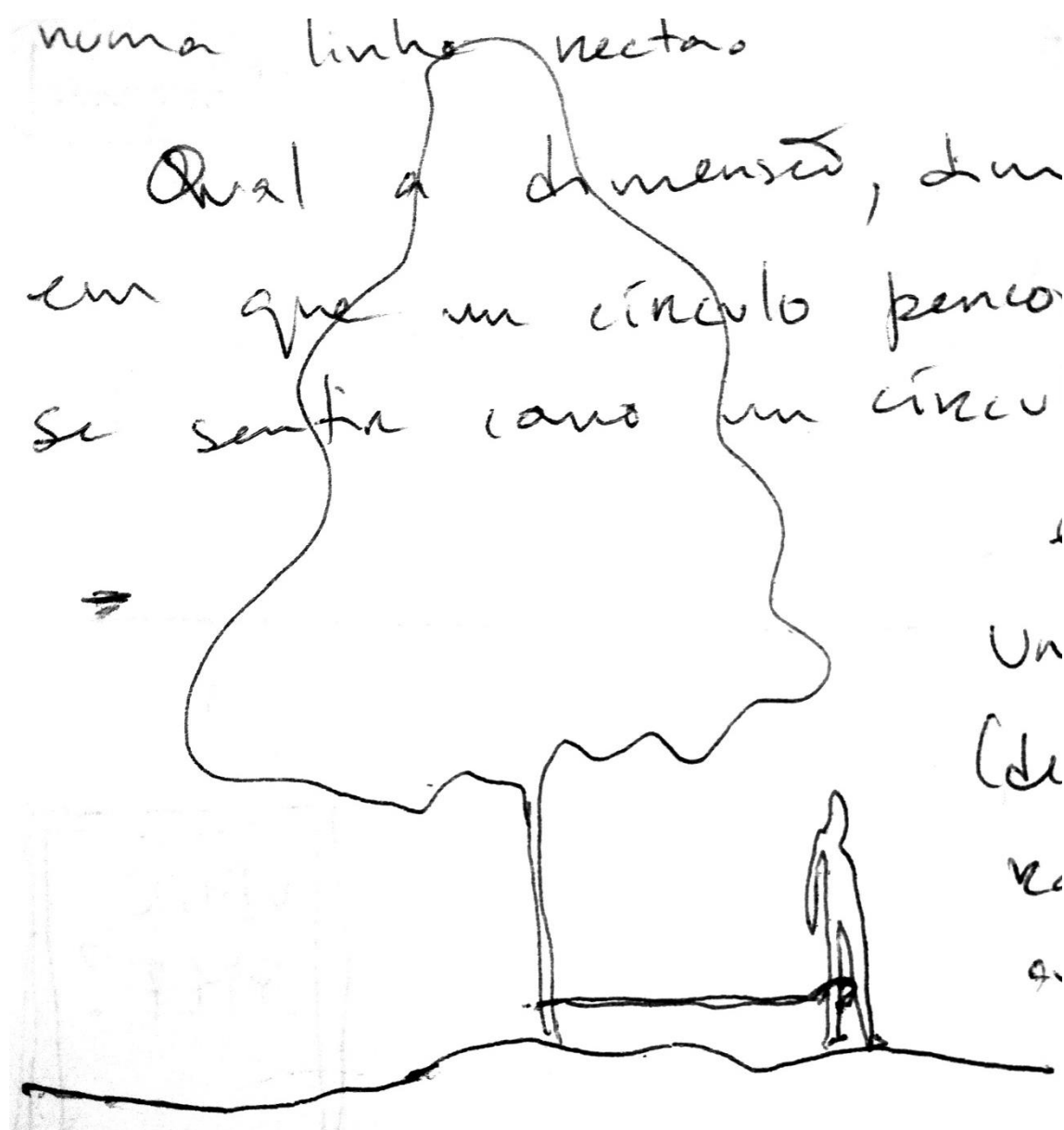


Figura 48 Desenho de 27 Novembro de 2020

Aqui estava sobretudo a explorar as possibilidades, em termos de ideia e de técnica. Não tinha sítio, portanto, faltava-me um elemento para fechar a criação, no âmbito das intenções do projecto.

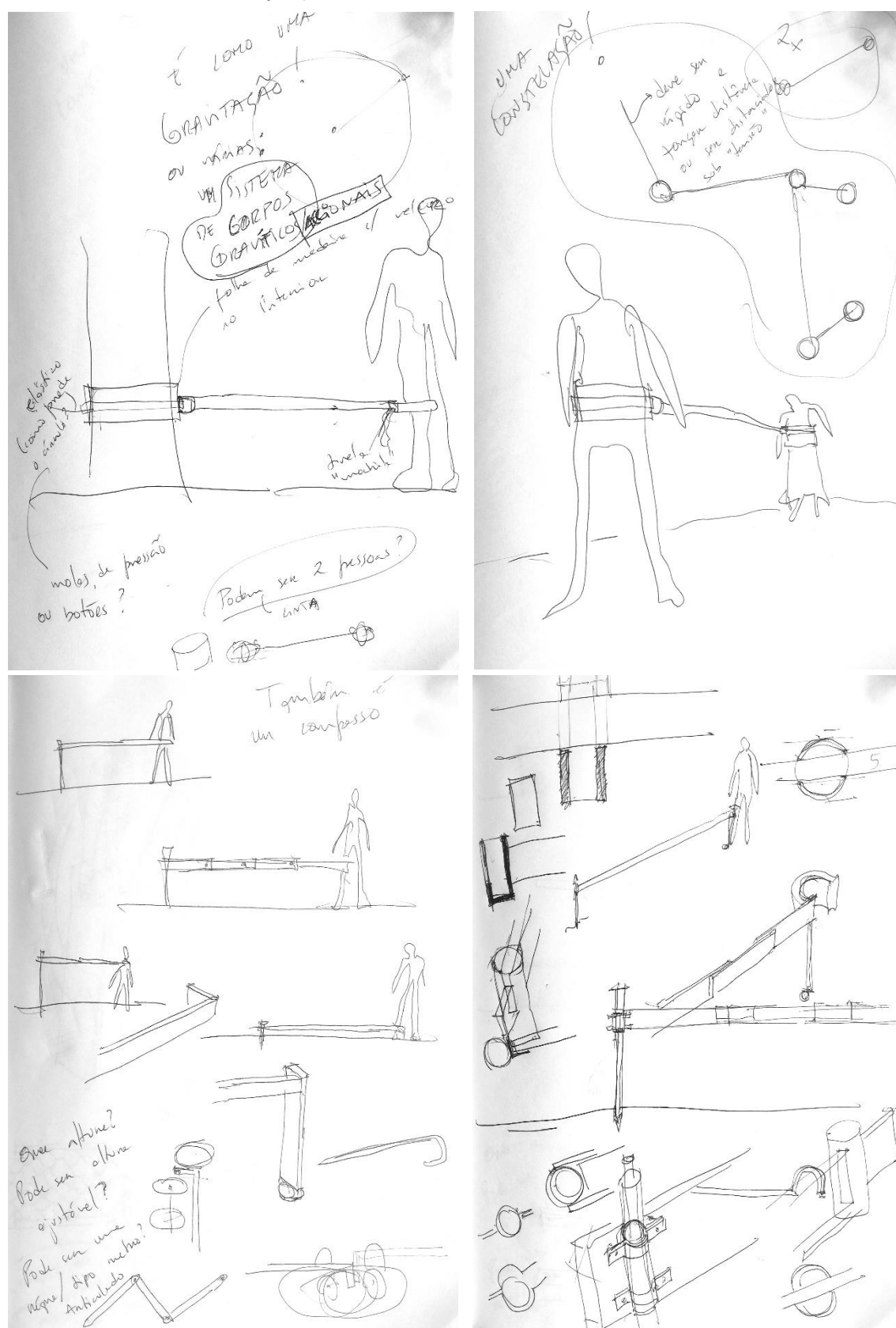


Figura 49 Desenhos de final de Fevereiro, início de Março de 2021

À semelhança do que aconteceu na proposta Pavonear, sabia mais ou menos o objecto e a acção que queria concretizar, mas não sabia onde. Descobri-o, numa noite de Março, num dos muitos passeios divagantes, quase proibidos, durante o estado de emergência. Subimos, eu e o João, ao Monte da Lapa e atrevemo-nos entre os becos do bairro-ilhado, por entre portas e estendais, chegamos a uma espécie de varanda comum virada a Poente, atraídos por um barulho e brilho luminoso. Era um buraco, gigante, com gruas e cheio de pessoas a trabalharem com lanternas na cabeça, faíscas a voarem ao som de metais soldados e serrados. Adivinhando um hotel, pensava no que estariam ali a construir – tão afincadamente, numa sexta-feira pelas 23 horas, fazendo tal barulho que certamente incomodaria quem ali no bairro tentasse descansar.



Figura 50 Fotografia tirada pelo João nessa noite. Os focos fulminantes em cima das gruas assentes no local

Fui ao local ver o que efectivamente estava a acontecer de tão grandioso, aqui mesmo junto do meu bairro e que eu desconhecia totalmente. Além de observar a tal construção, ‘descobri’ outras coisas que me interessaram igualmente: um recente parque infantil e parque ‘funcional’⁴⁵ e uma zona com mesas de merenda, cujo gradeamento envolvente se assemelha a uma gaiola.

⁴⁵ “São autênticos mini ginásios ao ar livre, que vão convidar à prática de exercício físico em vários jardins e parques do Porto. A instalação arrancou no início do mês de abril e até outubro fica concluída, levando equipamentos fitness e circuitos de manutenção a 18 espaços verdes da cidade.” Retirado de: <https://www.porto.pt/pt/noticia/instalacao-de-equipamentos-desportivos-em-18-espacos-verdes-ja-decorre>

Para além do recente parque enjaulado, notei duas balizas enferrujadas, sem rede, que denotavam um ‘extinto’ campo de futebol no terreno baldio por onde se faz o atravessamento para a estação de metro da Lapa, um *desire path* ‘construído’ pelos moradores. Desde que o metro está a funcionar, nunca se previu ou executou um acesso que ligasse, convenientemente, a estação até ao Monte da Lapa ou a quem desce desde a Rua de Cervantes. Percebi que tinha o local ideal para o meu ‘*compasso*’: os postes enferrujados de uma inútil baliza, num campo de futebol que há muito não o era, num terreno baldio com um caminho desenhado pela necessidade.

Um senhor que observava o movimento das gruas, afirmou que a obra se destinava a um hotel, facto que eu confirmei quando pesquisei na Internet.⁴⁶

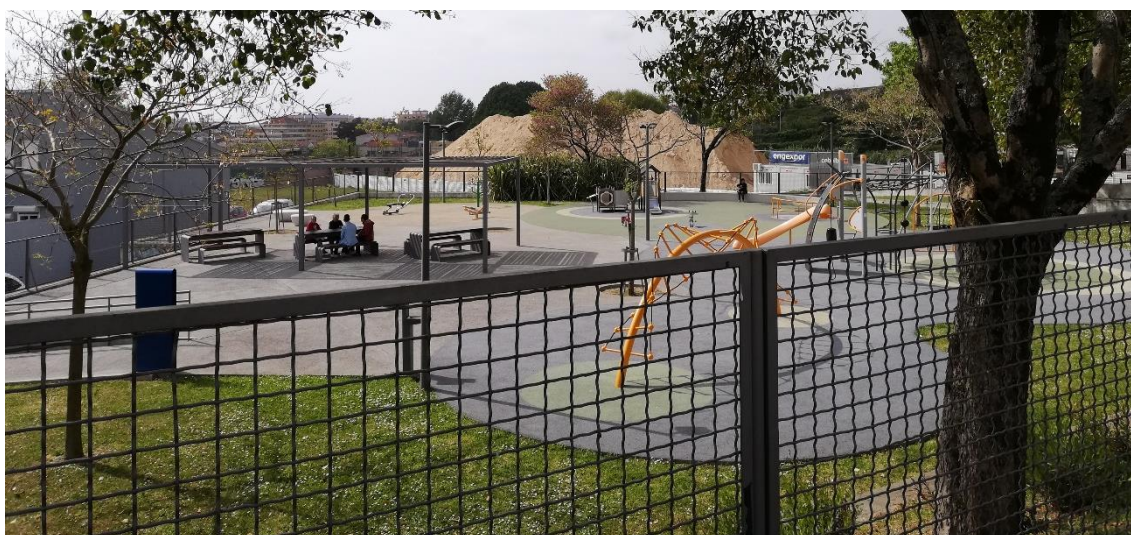


Figura 51 Vista do parque infantil na zona, desde o exterior



Figura 52 'Desire path' criado pelo atravessamento até à estação de metro da Lapa

⁴⁶ Ver mais sobre a história do lugar no documento em anexo



Figura 53 Baliza do campo de futebol interrompido, com as quatro gruas da construção do hotel, ao fundo



Figura 54 Baliza a enquadrar o monte de terra retirado para a construção do novo hotel

Experiências e execução do happening

A primeira experiência neste lugar foi em Abril, onde testei a ideia do círculo cujo raio varia progressivamente. Utilizei uma faixa de ráfia e percebi que a flexibilidade do material e o facto de a faixa [e também, eu e a minha perna] não estar[mos] em tensão, não facilitava a acção de desenhar um círculo. Também a forma como fixei a faixa ao poste da baliza impediu que o círculo se fosse enrolando. Acabei por me enrolar sobre mim própria, dificultando o meu próprio movimento de locomoção.



Figura 55 Registos da primeira experiência no local, dia 11 de Abril de 2021

Relativamente ‘falhada’ esta experiência comecei a desenvolver a ideia de criar um circuito transitável, feito de círculos de diferentes tamanhos. Uma espécie de percurso coreográfico, que honestamente eu não sabia que relação ou intensão teria no espaço. Comecei a relacionar o desenho de um objecto e a sua função de ‘compasso’ com as quatro enormes gruas no local de construção do hotel, que serviriam de cenário ao happening.

Construí um primeiro objecto a partir de uma ripa de madeira, com um ponto central enterrado na terra e uma roda na extremidade onde eu caminhava, puxava, empurrava, uma espécie de ‘hélice’ que testei sozinha. Observei o que dela se via na paisagem e como poderia caminhar com ela. Experimentei esta fórmula em 23 de Julho.



Figura 56 Registos da experiência de 23 de Julho de 2021



Figura 57 Registos da experiência de 23 de Julho de 2021. Um tríptico onde figuram três tipos diferentes de marcha com o mesmo objecto

Tendo estabelecido executar todos os *happenings* até final de Julho, marquei este para dia 31. Por esta altura, o prado verde de Abril tinha dado lugar a um prado seco e acastanhado de Verão, que pode parecer inestético num espaço ajardinado mas na realidade, é mais verídico, honesto e sustentável para com o planeta.⁴⁷

Na experiência de dia 23, percebi que havia uma diferença grande entre o lado a Sul do ‘caminho de desejo’ e o lado Norte. A sul existiam imensas flores selvagens, lilases, onde dezenas de abelhas gravitavam em busca de pólen. Do lado norte, apenas um punhado delas, e umas ervas altas e pouco coloridas ao fundo, onde passeava uma cadela ‘rabugenta’⁴⁸, habitante num apartamento no primeiro andar do bloco social cinzento, onde o dono reside ainda com outro cão. A cadela precisa de espaço para passear e correr e é bastante sociável, o cão prefere ficar à porta ou dentro de casa, cabendo ao dono compatibilizar as personalidades de ambos, o baldio ali ao lado é-lhe útil e confortável.



Figura 58 Registo de 23 de Julho, o ‘caminho de desejo’ a dividir, as flores lilases à esquerda, a baliza e erva mais rasteira à direita

⁴⁷ Ver: <https://amensagem.pt/2021/08/23/prados-sequeiro-relvados-lisboa-verde-pode-ser-bom-parque-bela-vista/>

⁴⁸ Apelidada assim pelo dono



Figura 59 Registo de 23 de Julho, as flores lilases e um passante no caminho



Figura 60 Registo de 23 de Julho, a cadela a brincar no meio da erva alta ao fundo do terreno baldio

Baseada nesse recente [re]reconhecimento do espaço, em constante mudança, decidi a minha criação. Na sequência do *happening* Sementar: pensei em ‘polinizar’ a parte norte do terreno: poderiam haver mais flores lilases e por consequência mais abelhas, combatendo simbolicamente a sua extinção. Desenhei uma implantação possível: um dos círculos estaria agarrado a um dos postes da baliza, os restantes seriam tangentes, formando um percurso onde se pudesse apanhar algumas das flores lilases e transportá-las para longe. Imaginei uma espécie de acontecimento ritual, onde os *performers* fariam o percurso, recolhendo flores, transportando-as, deixando-as ao longo do caminho onde sentissem que deveriam, fazendo uma viagem de ida e volta, circular no seu total, circular em cada um dos seus vários troços.

Imaginava também que queria um objecto simples, quotidiano, idealmente transparente, onde pudessem recolher e transportar as flores ao longo do percurso: um copo de plástico, imaginei. O paradoxal contraste com o ambiente Natural que estava a tentar criar, entre flores e compassos-gruas de madeira.

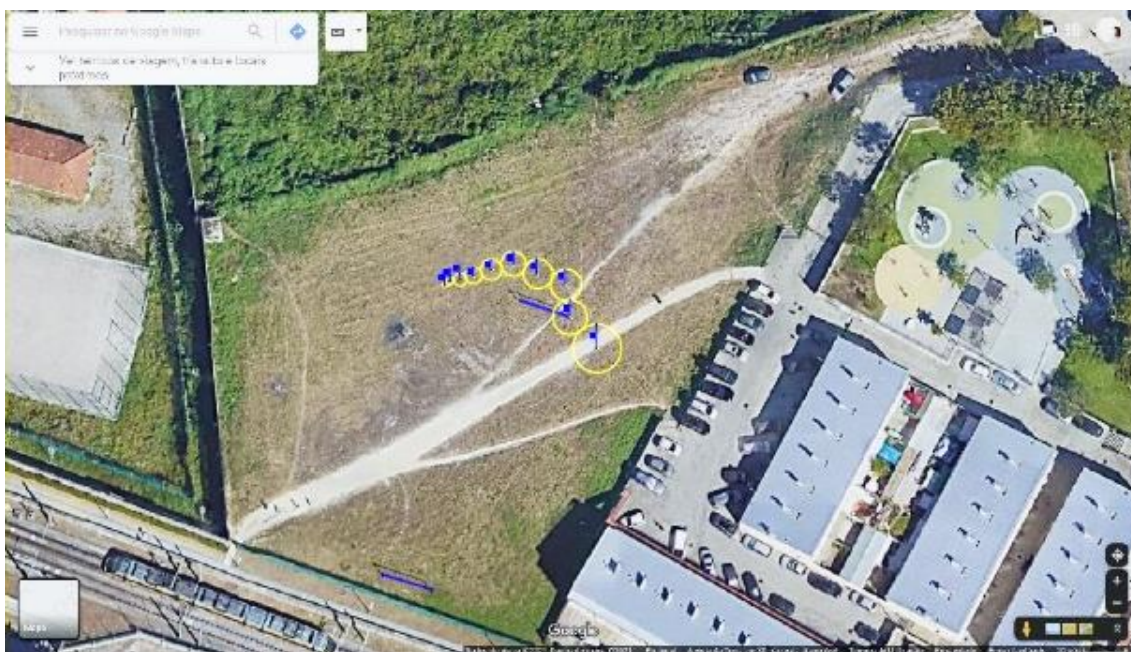


Figura 6 | Estudo da implantação do circuito de polinização humana, fazendo circular flores

Comecei a construir os compassos-gruas que precisava, todos diferentes em raio, para que se experimentasse a sensação de diferentes formas de curva. Todos diferentes em forma, pois não houve qualquer esboço de projecto para além da aproximação à medida de raio desejada: tudo o resto era “construção de improviso”, esboço tridimensional com o material que tinha à mão.



Figura 62 Alguns dos objectos compasso-gruas dispostos em frente ao atelier



Figura 63 Alguns dos objectos compasso-gruas dispostos em frente ao atelier



Figura 64 Alguns dos objectos compasso-gruas dispostos em frente ao atelier

O dia escolhido, marcava simbolicamente o fim de um ciclo, no final desse mês. Uns dias antes fui ao lugar testar a forma de unir um dos ‘compassos’ ao poste da baliza. Quando lá cheguei, tudo tinha mudado: alguém tinha ‘limpo’ todo o terreno. Não limpo de lixo, de embalagens antigas, de vidros partidos, cuja presença agora era muito mais visível e palpável, mas sim de ervas ‘daninhas’, de flores lilases selvagens e das ervas altas por onde a cadela passeava.

Encontrei-me num *impasse*: o meu plano já não funcionaria naquela *situação*. Parei. Adiei. Repensei.

O imprevisto compensou, acredito eu. [Re]tornei ao início: balizas, campo de futebol interrompido e habitantes do Monte da Lapa a perderem, continuamente – no caso, o seu habitual pôr-do-sol. Também sentia que as duas primeiras experiências de *happening* de alguma forma não me satisfaziam: tudo era muito mecânico, rígido, feito para me agradar e eu queria experimentar mais improvisado e mais quebra de regras. Decidi propor um jogo [de futebol?], cujas regras se decidiriam em conjunto, no lugar.

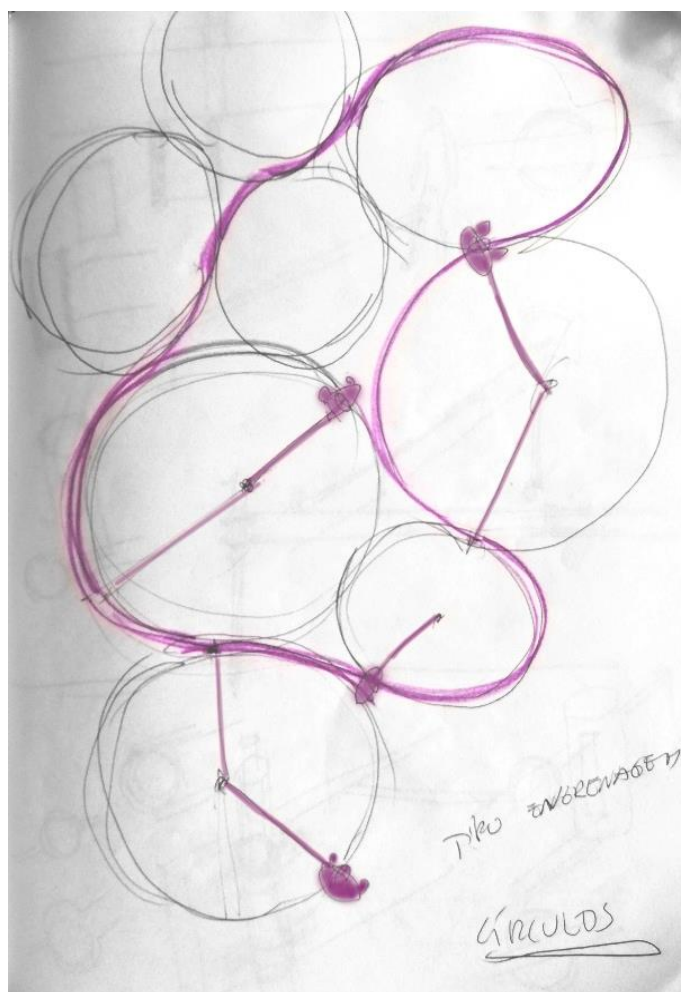


Figura 65 Desenho de final de Fevereiro, início de Março de 2021

Queria uma experiência que fosse alegre e divertida, então mudei a estratégia: convidar apenas amigos e propor-lhes um jogo de futebol ‘experimental’ – comprei uma bola de praia colorida e levei-a na expectativa que juntos construíssemos um jogo diferente, a partir dos movimentos condicionados pelos ‘compassos’ que eram já por si só, obstáculos no campo de terreno incerto. Queria também participar e não ficar só atrás da câmara, perseguindo essa ideia de ‘diversão’, pensei: será uma ‘sunset party’, um anoitecer de Verão, com bebidas oferecidas e um ‘jogo de bola’. Montei as estruturas aleatoriamente, apenas com a condição de elas invadirem, os ‘*desire paths*’, eventualmente perturbando quem lá passasse a perturbar o nosso jogo de futebol. Afinal, nós é que estávamos num [legítimo?] campo de jogo.

Estava a montagem terminada por volta das 20 horas, quando começaram a aparecer pessoas. Esqueci-me de avisar a todos que íamos jogar bola, que a roupa devia ser adequada. Podia ter sido um problema, mas ter uma amiga a jogar ‘futebol’ de vestido, sandálias e unhas pintadas, mas foi um acaso magnífico. Durante a montagem surgiram curiosos a perguntar que ‘obra’ eu estava ali a fazer; eu respondia com um convite: “Um jogo de futebol experimental. Apareça! Há cervejas frescas também.” Alguns apareceram, mas apenas para ver como seria um ‘jogo de futebol experimental’.

Estivemos todo o tempo a tentar descobrir, estabelecer regras, novas regras, fugir às regras. E foi, efectivamente, divertido. Quando o sol se pôs, tínhamos sede e calor, bebemos e conversamos: sobre o meu projecto, sobre o sítio, sobre outras hipóteses de jogo, eventualmente sobre política, economia, filosofia e outras coisas das quais percebemos pouco.

Foi uma noite de Verão de sonho, sendo que com a pressa de não perder os breves minutos de lusco-fusco, não posicionei o telemóvel da forma mais favorável, apanhando todas as gruas, enquadramento que havia testado antes.

O jogo foi, como previa, algo frustrante. A vontade de nos movimentarmos não compactuava com as restrições impostas pelos ‘compassos’. Era muito lento, difícil, mesmo embaraçoso. Tentamos vários conjuntos de regras e houve vários momentos em que nada daquilo fazia sentido – na minha ideia, não era obrigatório, ou sequer suposto, haver um sentido. Havia equipas, guarda-redes, cada um jogava por si ou fazíamos todos parte da mesma equipa. Tentamos de forma intuitiva e improvisada as várias possibilidades.

A certa altura uma das participantes questionou o propósito do jogo, a falta de regras e, sobretudo, de um objectivo claro. Este *happening* não foi só acontecimento, foi acontecimento participado e discutido activamente, por vezes com furor. Argui que o meu único objectivo era testar possibilidades, não necessariamente acertar, e que essas possibilidades deveriam ser feitas em conjunto, ali no momento.

Houveram, no entanto, momentos em que ‘aquilo’ parecia um jogo, havia movimento, troca de bola e vários golos – com e sem guarda-redes, às vezes com múltiplos. Sobretudo escapando às regras previamente estabelecidas [acções que eu própria iniciei, tentando provocar os restantes a seguir], tudo se tornava mais dinâmico.



Figura 66 Frame retirado do vídeo de registo do *happening*

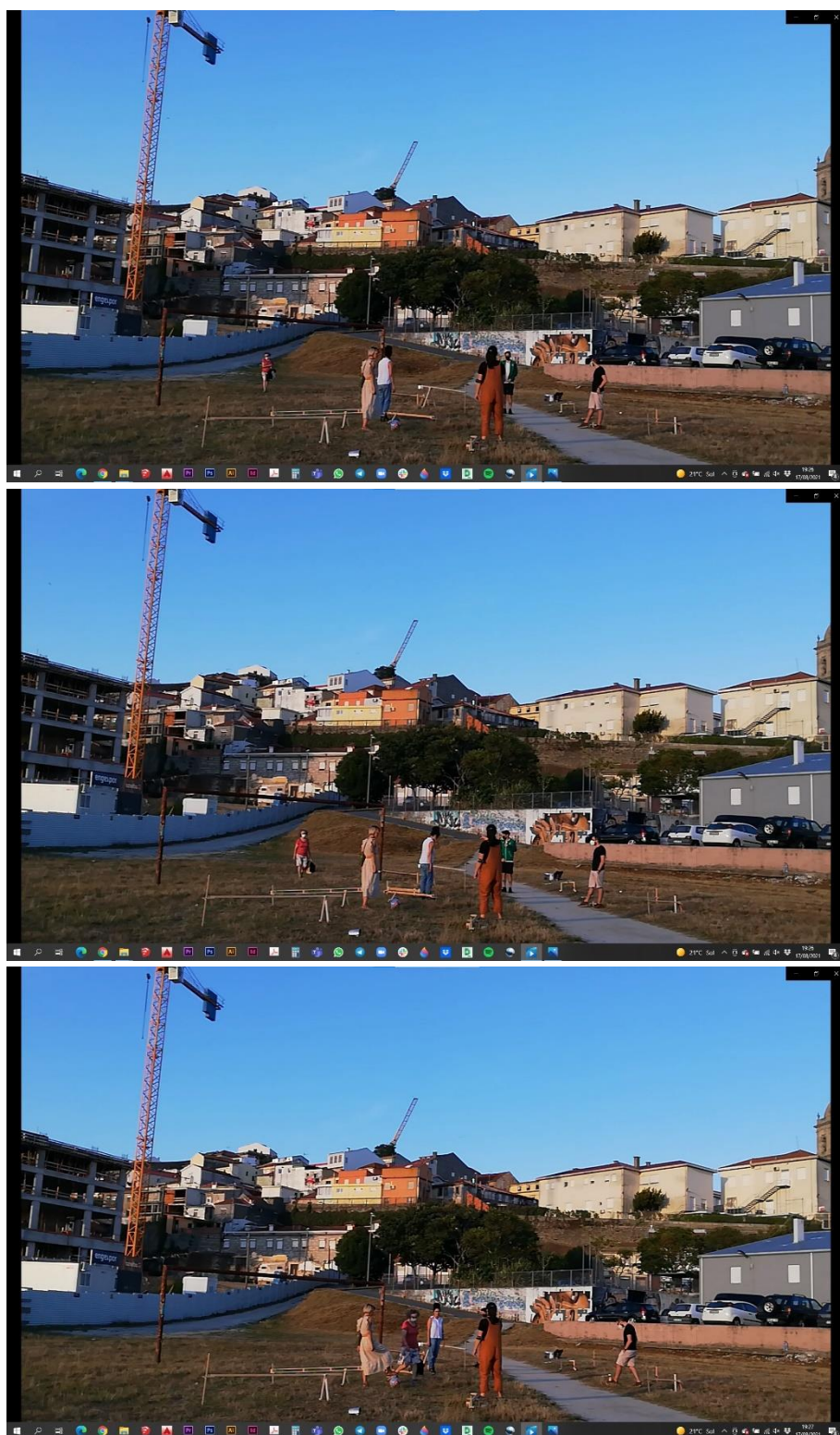


Figura 67 Frames retirados do vídeo de registo do happening



Figura 68 Frames retirados do vídeo de registo do happening

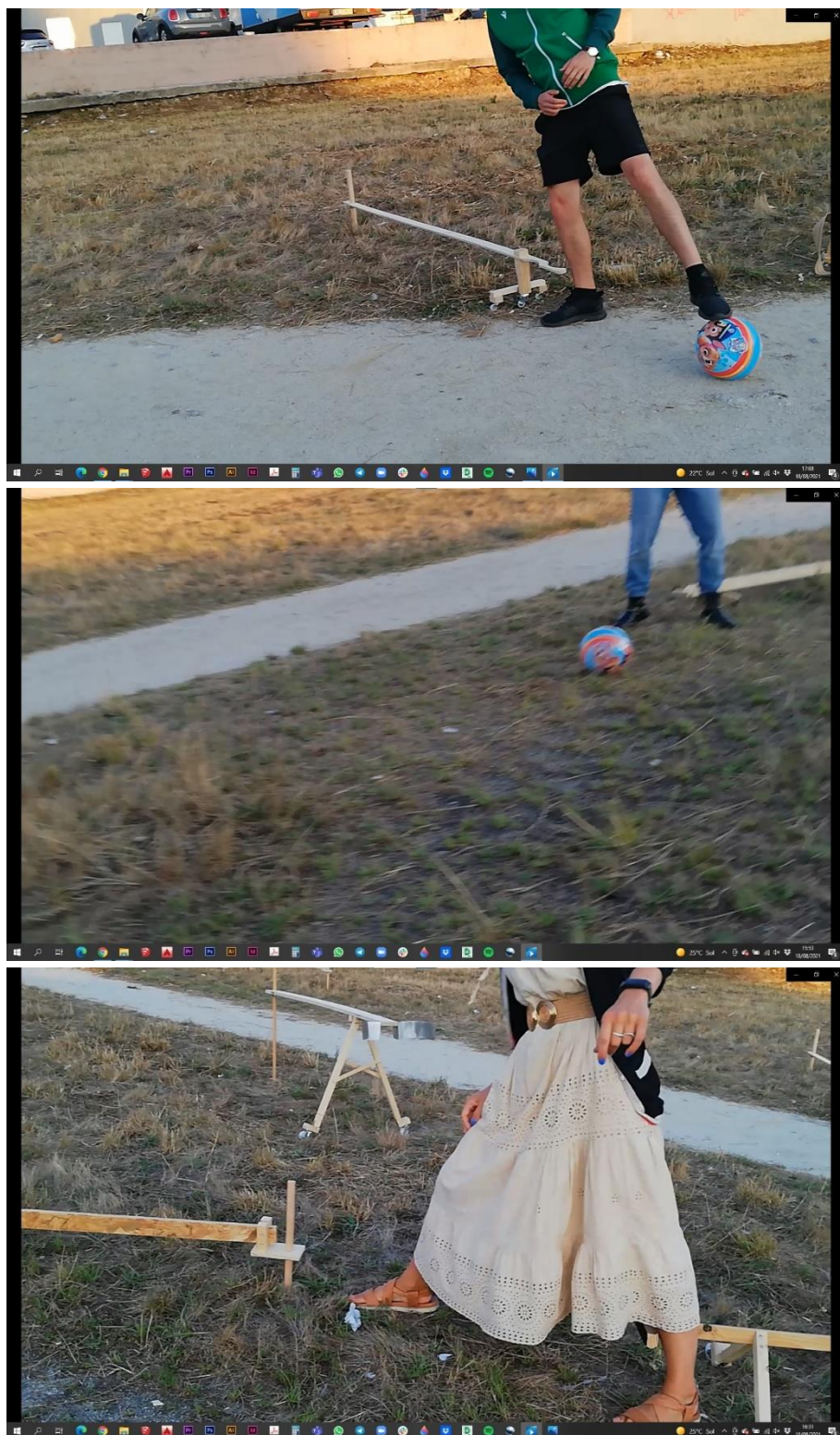


Figura 69 Frames retirados do vídeo de registo do happening

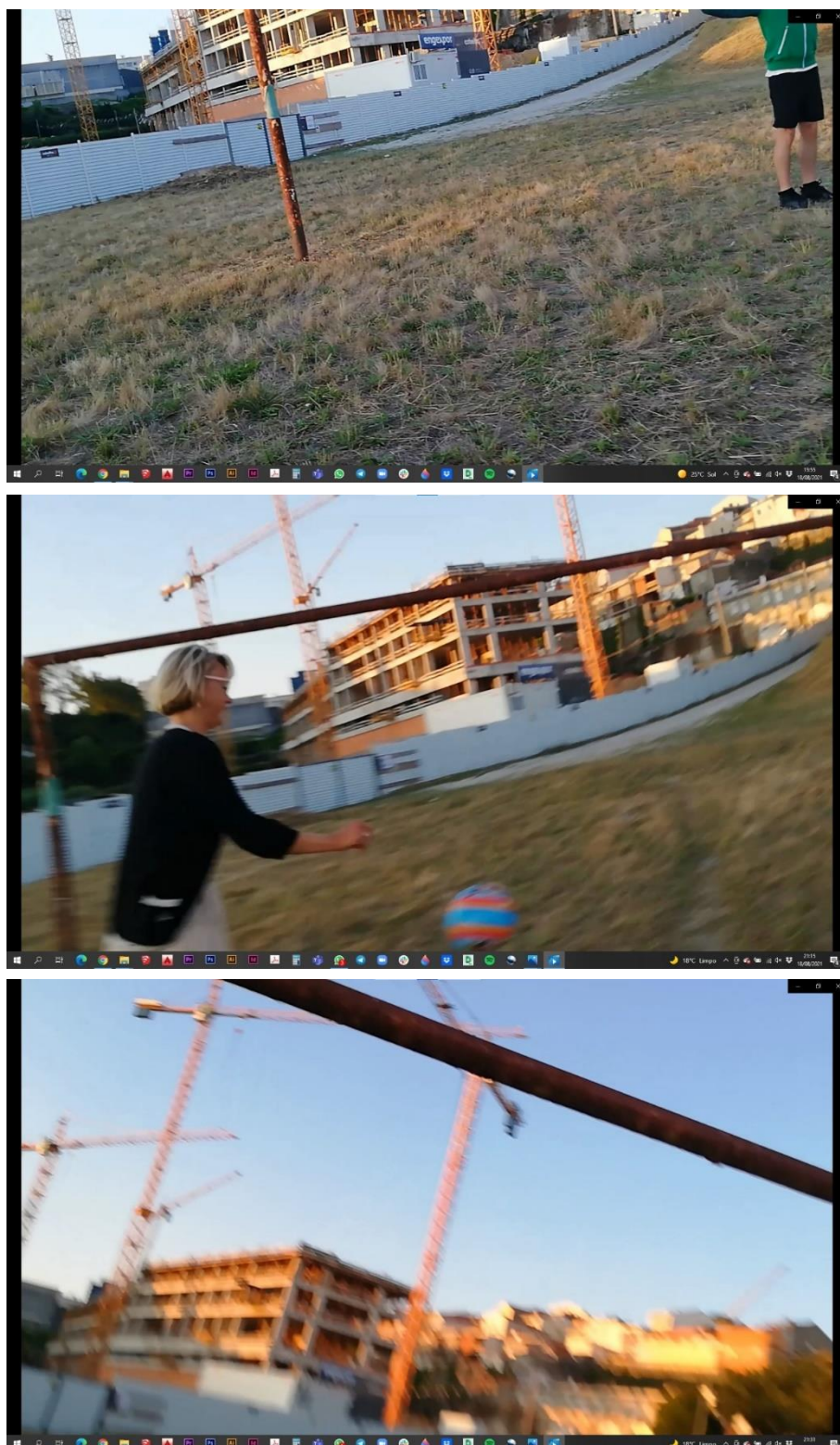


Figura 70 Frames retirados do vídeo de registo do happening



Figura 71 Frames retirados do vídeo de registo do happening

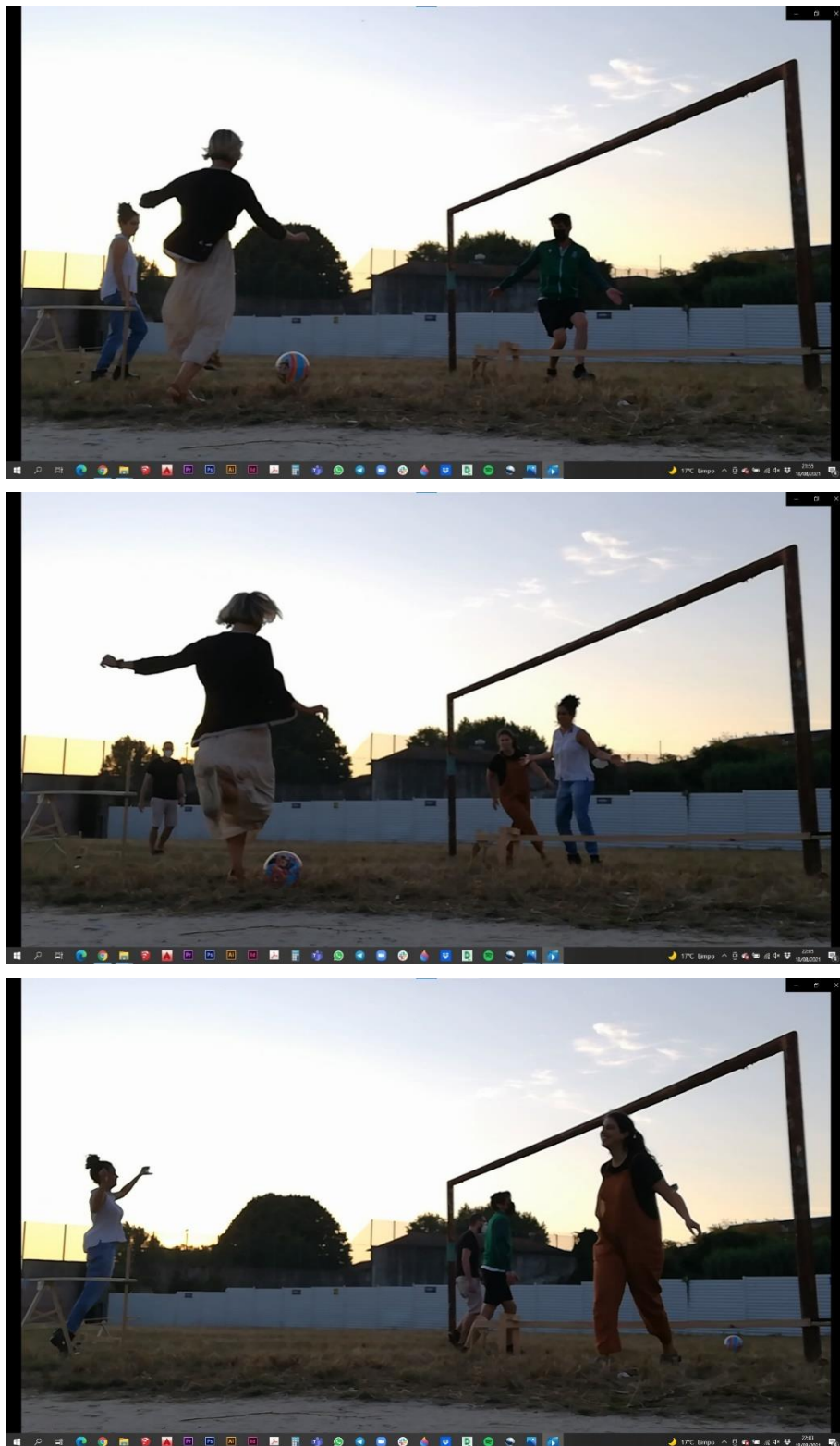


Figura 72 Frames retirados do vídeo de registo do happening

4. As Cidades Impossíveis: uma apresentação pública

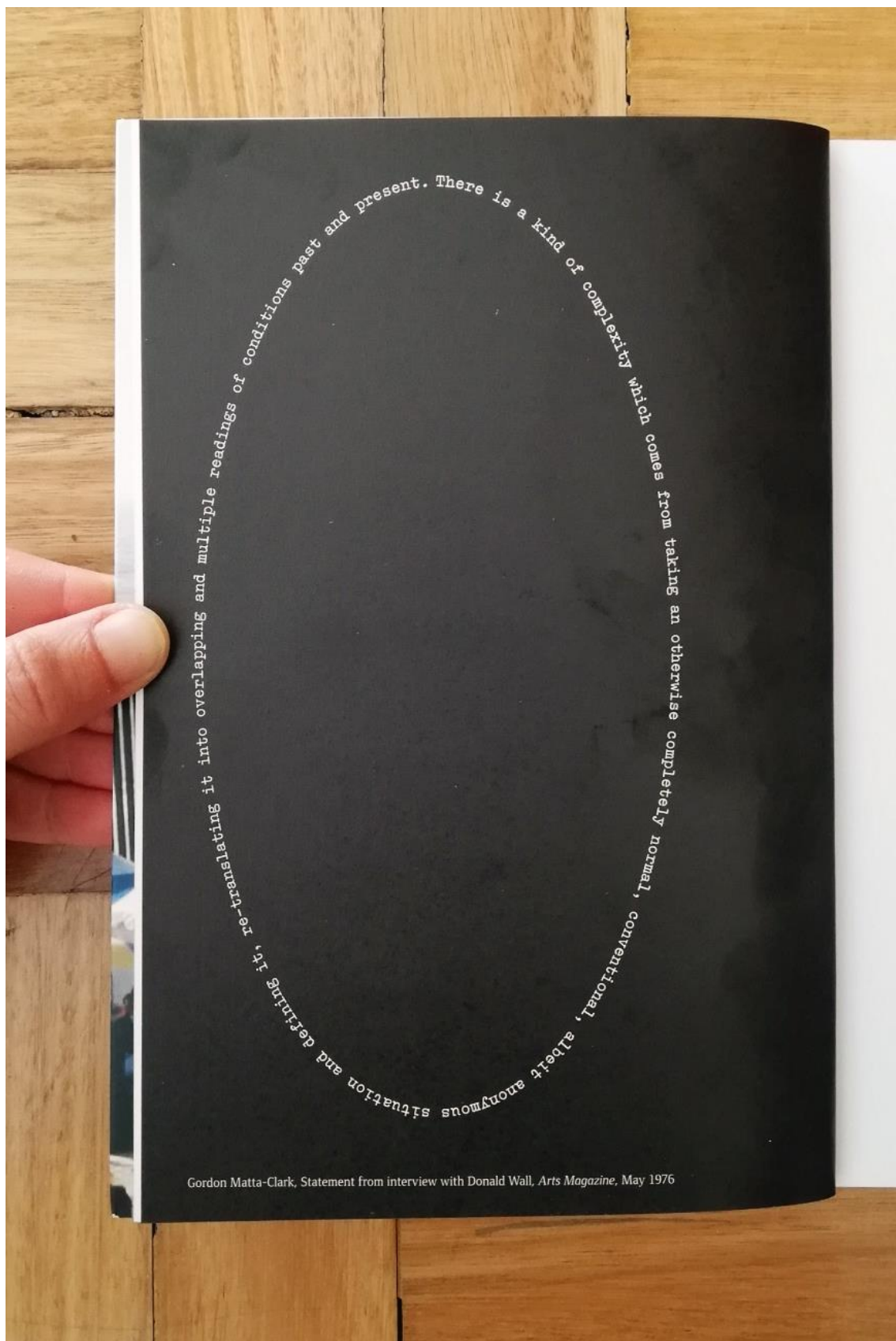


Figura 27 Citação de Gordon Matta-Clark, transcrita de *Statement from interview with Donald Wall, Arts Magazine, May 1976*. Imagem retirada de Claire Doherty; *Situation. Documents of contemporary art*, 2009, p.6

4.1. Construir vídeo e texto

*“Os livros são chatos de ler. Não há neles livre circulação. Somos convidados a seguir.
O caminho está traçado, único.*

*Muito diferente é o quadro: imediato, total. À esquerda, também à direita, em
profundidade, sem peias.*

*Nele não há um trajecto, há mil trajectos, e as pausas não são indicadas. Mal a gente
o deseje, de novo o quadro todo, por inteiro. Num instante está ali tudo. Tudo, mas nada
ainda é conhecido. É aqui que se deve começar a LER.”*

Henry Michaux, 1950, p. 84

O projecto de mestrado pressupõe uma apresentação pública e apesar das minhas tentativas de *happening*, teimosamente não anunciadas e não pensadas como objecto artístico final, não pretendia escapar-me a ela.

Pretendia sim, desfazar os dois momentos, como um projecto que se [des]dobra em partes. Sendo que a segunda parte não apenas reproduz os acontecimentos de forma fiel – como acontece com os registos de Horn, Kantor, Allÿs e outros – mas sim, que o manipula de forma consciente, depositando-lhes mais uma camada de ficção e de espaço-tempo heterotópico.

A construção do vídeo seria o momento de excelência para o real ficcionado que eu pretendia, conseguido sobretudo através da narração de um texto com tom de documentário “estilo BBC”. A intenção de manipular os registos tornou-se mais consequente quando decidi ‘partir’ os vídeos das *performances* em trechos mais curtos e misturá-los. No entanto, foi quando comecei a produzir o vídeo, que percebi que apenas através da imagem conseguiria ficcionar, ainda mais, o acontecimento real.

Partindo do meu mundo de referências ligadas ao audiovisual, sabia que queria aproximar-me da estética da ‘imagem pobre’ de Hito Steyerl, como tem feito, por exemplo, David Bruno e Ruca Bourbon, tentando ultrapassar John Wilson na quantidade de informação emitida, mas assumindo de forma mais drástica uma mudança no ritmo do vídeo [mais lento não significa necessariamente menos informação] e afastando-me

conscientemente da exigida ‘arte da demora’⁴⁹ na contemplação das imagens sublimes de Nuno Cera ou Tarkovsky, cujo filme *Stalker* foi de início um mote para este trabalho.

Não sendo tecnicamente eficiente a editar vídeo e som e utilizando registos com diversas qualidades de imagem [em termos de resolução, cor, etc.], assumi uma mistura, heterogénea, à semelhança da mistura de sementes e da mistura cultural que se espera numa metrópole. Aconteceu que quando ‘enchi’ o software com as numerosas peças que tinha seleccionado, para além de não querer abdicar delas, percebi que as podia utilizar em simultâneo, adicionando camadas de informação, que reforçavam a visualidade que eu pretendia. O texto deveria funcionar como um complemento, sendo a sua presença e duração, bastante menor do que a imagem.

A minha intenção, ainda assim falhada, era que a minha produção final se aproximasse ao ritmo e à estética de um vídeo do TikTok ou mesmo de uma ‘story’ de Instagram ou Facebook, fazendo corresponder a vida contemporânea [ir]real dos meus happenings, a essas outras heterotopias. É-me extremamente difícil ser sucinta, de forma genérica, excepto quando utilizo este tipo de ferramentas em algumas redes sociais – nas quais, privilegio a fotografia e o texto, deixando o vídeo para segundo plano. Creio que com mais tempo de trabalho teria atingido o meu objectivo.

Antes de iniciar a produção do vídeo, detive-me com a Câmara Clara de Barthes. Na altura estava num impasse se queria apresentar o projecto através de vídeo ou fotografia, ou ambos. Decidi observar os registos de vídeo enquanto imagens, para perceber o que podia retirar dali. Retirei centenas de frames, procurando-lhes um *studium* e um *punctum*. Percebi que me seria impossível libertar-me da imagem em movimento e da rapidez do vídeo, porque iria contradizer conceptualmente o projecto. O que fazia sentido era sempre a mescla, a repetição, usar todos os formatos possíveis para gerar o caos que queria passar. Desta análise, surgiu ainda um terceiro formato, que embora conhecesse, não me tinha ocorrido usar: o .gif, um tipo de ficheiro que nem é fotografia, nem é vídeo, também chamado ‘*stop motion*’. Este formato foi decisivo para ‘destruir’ a realidade que filmei: com ele conseguia alterar ainda mais o ritmo da imagem. Utilizei-o sobretudo para acelerar momentos que foram lentos nos *happenings*.

⁴⁹ Ver O Aroma do Tempo de Byung-Chul Han

Ainda que partindo dos mesmos pressupostos e percebendo-se uma coerência visual nas três narrativas, cada uma é independente e tem as suas particularidades.

A construção do vídeo do Sementar, embora também mostrando o interior do terreno “invisível”, foca-se no muro que o apaga, e onde decorreu a acção. A barreira vertical é marcada no vídeo pelo sublinhar da linha horizontal superior, que contrasta com o azul do céu, o edificado envolvente ou com alguma vegetação que se tenta escapular dali para fora. A repetição da acção é também acentuada pelas várias camadas sobrepostas e pela reutilização dos mesmos pequenos trechos de vídeo.

A edição de Pavonear mostra uma ‘migração’, o contraste entre o espaço de jardim onde reina a calma e o supermercado cheio de cor, palavras, caixas, pessoas. Ao mesmo tempo percebe-se que o exterior facilita a interacção entre pessoas enquanto que no interior, especificamente no supermercado, não existe qualquer contacto entre as pessoas, mesmo quando se mostram curiosas com os ‘pavões’. O vídeo segue cada performer individualmente, cruzando-os, por vezes, seja no mesmo espaço e/ou no mesmo tempo.

O vídeo de Circular difere mais dos dois anteriores. Todo o vídeo é bastante mais lento e contém menos camadas de informação. Este foi construído já em cima da narração, então a voz acompanha todo o vídeo, enquanto nos outros o processo foi inverso – a voz foi sobreposta à imagem já feita. Julgo que a diferença deste vídeo também se relaciona com a especificidade do lugar – um espaço bastante mais calmo, longe da agitação típica de um centro urbano. Por essa razão também o tom da narração aqui diverge, como contraste àquela calma, mudamos para um tom de ‘relato de futebol’, algo mais próximo ao que de facto estava a ser retractado, ainda que paradoxalmente, lento. O gif mostrou-se especialmente pertinente neste vídeo, como contraste com o vídeo que mostra movimentos de um jogo de bola demasiado lento e custoso, a rapidez da sequência de imagens paradas do gif é sobreposta ao vídeo propositadamente, mostrando duas versões da mesma realidade. O momento do jogo contrasta também com o momento prévio, onde mostro a evolução do lugar e os ritos de quem o habita quotidianamente, e no final, onde surge o momento mais ‘verídico’ de todo este projecto: mostro uma parte da conversa da roda de amigos e cerveja, que se deu ao cair da noite.

O trabalho de texto foi feito relendo o livro de Calvino e retirando os trechos que relacionava com algum dos locais ou happenings, ou de forma geral, com a cidade do Porto que vejo, actualmente. A partir daí criei um sistema de cores e percebi que vários trechos tinham relação com mais do que uma situação. Esses acabaram por ser os mais importantes. Assumi o uso da repetição, mas como se tratava também de reescrever ou alterar pontualmente o texto, adicionando partes escritas por mim, por norma a repetição nunca era integral, por vezes sendo mesmo contraditória. O documento inicial, onde constavam inúmeras citações, foi sendo refinado e deu origem a três outros, um para cada performance e vídeo. Esses quatro seguem como anexo à monografia. No primeiro existe a referência directa ao livro, citando a página de onde foram retirados, e estando a citação intacta – não significando que todas as citações tenham tido lugar na produção dos textos definitivos. Nos restantes três, é possível perceber que partes são originais e que partes eu alterei ou adicionei, estando estas escritas a cor. Nestes, a ordem das citações pode já não corresponder à ordem do livro e a ordem do texto escrito pode também não corresponder à ordem pela qual a narração foi incluída nos vídeos.

No que se refere à escrita do texto final, criei uma regra de associação entre o texto original e os textos finais. Calvino refere inúmeras vezes o nome cidade, que transformei numa Cidade, que podia ser genérica, mas é também o Porto. Para além disso, cada um dos seus textos referem uma cidade específica, cujos nomes apaguei e fui substituindo nos meus textos pelos nomes Conto S, Conto P, Conto C, cada um deles referente a um dos lugares e happenings: Sementar, Pavonear, Circular. O nome Conto faz referência a um lugar semi-real, que existe sobretudo na imaginação, acentuando uma certa fantasia do acontecimento real, dado que cada happening aconteceu apenas uma vez, e o que eu sempre pretendi criar foi uma narrativa que mistura-se real e ficção.

A apresentação foi encarada como uma exposição de arquivo, colecção de pedaços de uma história sem princípio nem fim, fragmentada e não linear, a sua leitura afasta-se da de um filme ou livro convencional, aproximando-se da de um objecto sobretudo visual, como escreve Henry Michaux, na antologia poética 'O retiro pelo risco'.



Figura 28 Frames retirados dos vídeos de Pavonear

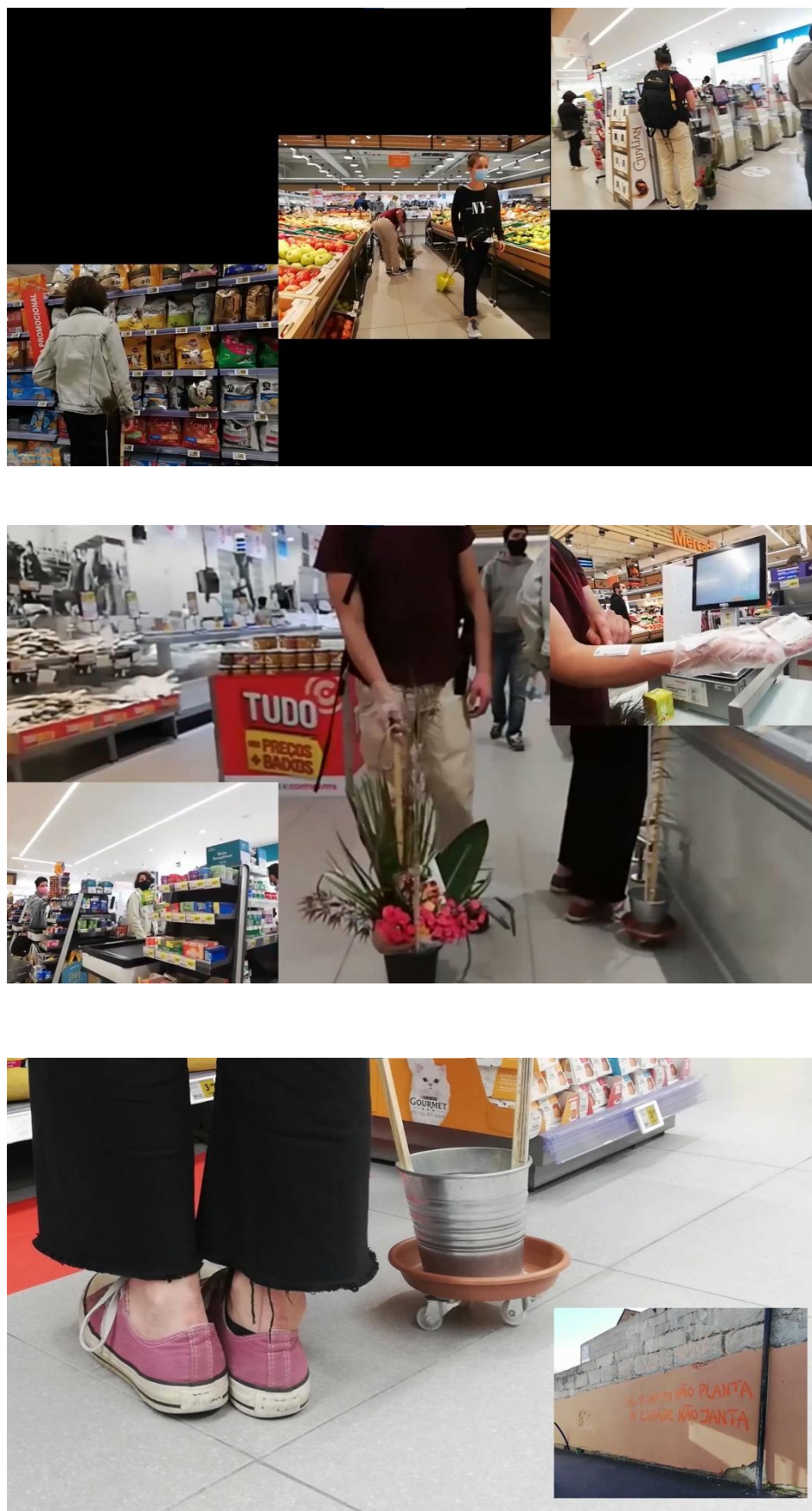


Figura 29 Frames retirados dos vídeos de Pavonear

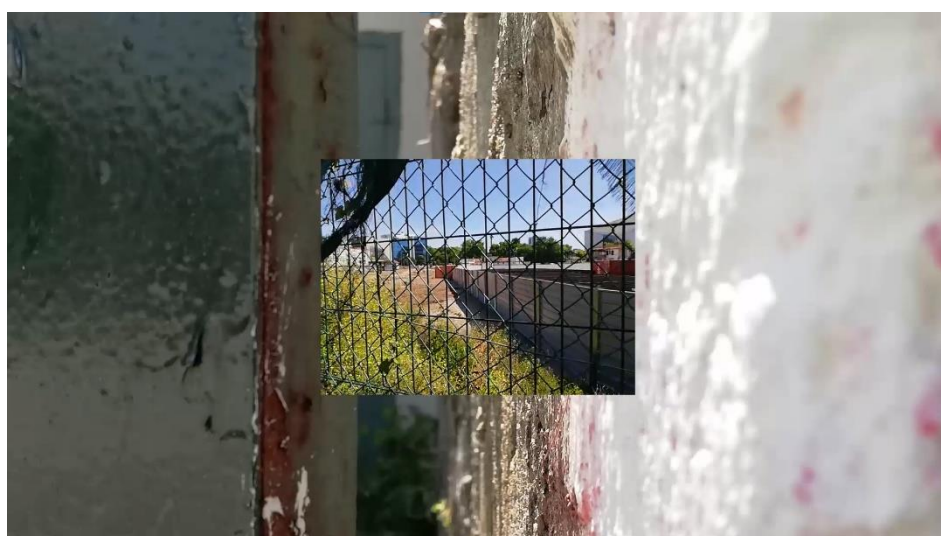
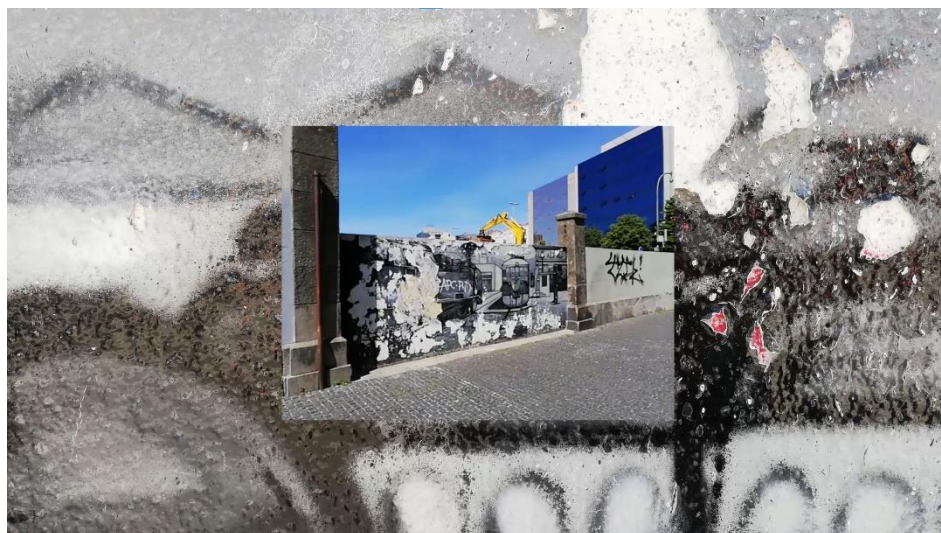


Figura 30 Frames retirados dos vídeos de Sementar

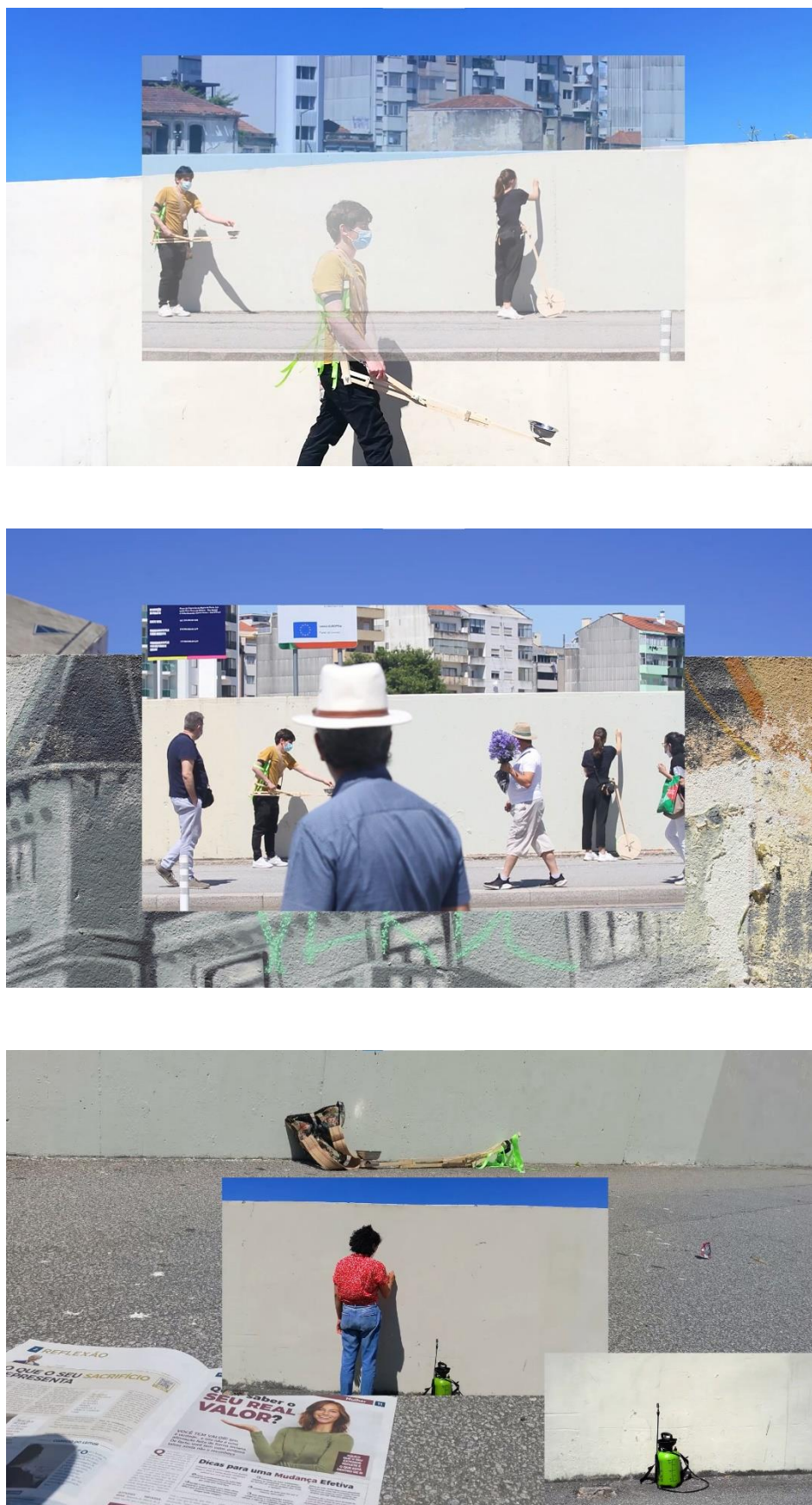


Figura 31 Frames retirados dos vídeos de Sementar



Figura 32 Frames retirados dos vídeos de Circular

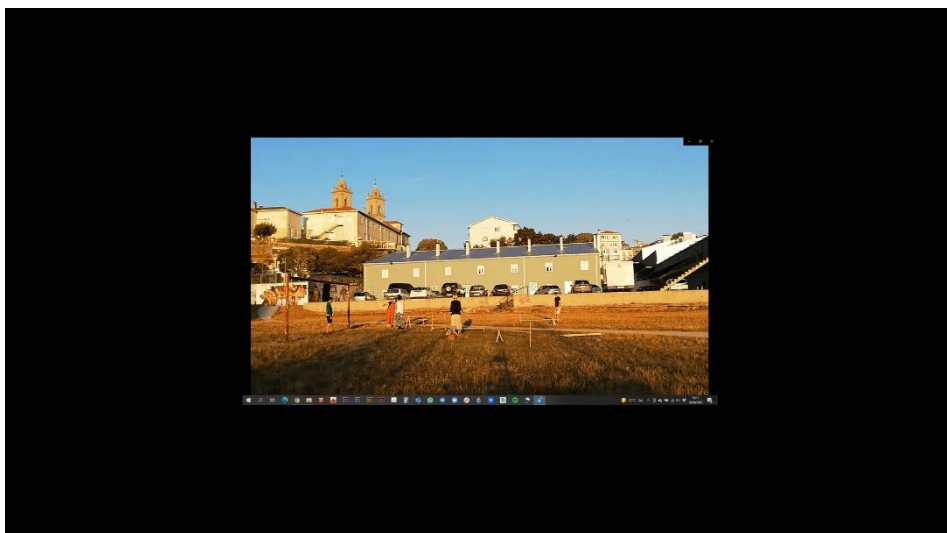
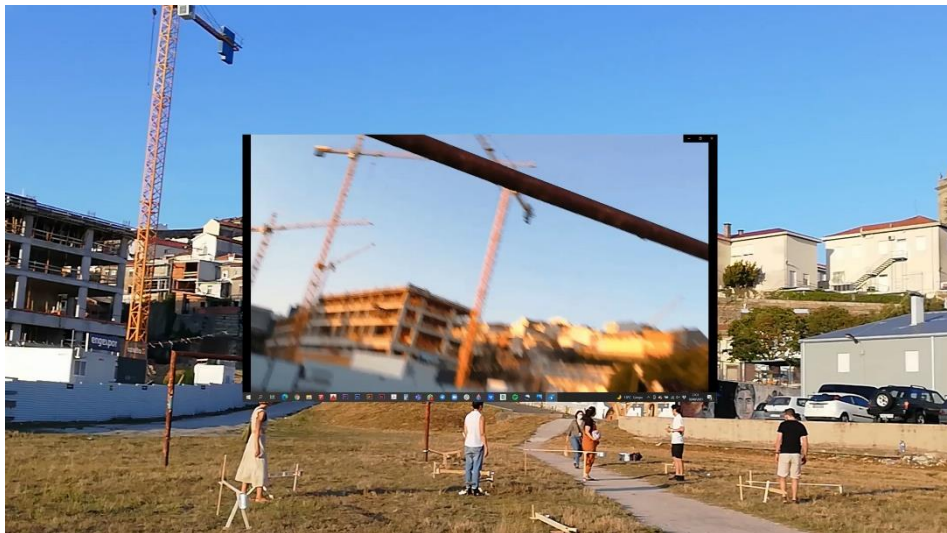


Figura 33 Frames retirados dos vídeos de Circular

4.2. Expor na Busntech

As Cidades Impossíveis:

texto de: Italo Calvino
João Gonçalves Fernandes
Rossana Ribeiro

narração de: João Delgado Lourenço

criação de rossana ribeiro

com Amanda Brasil Cavalcante
com Leticia Moro
com Maria Eugénia Cavaggioni
com Zane Gruntman

com Filipe Tootill
com Leonardo Vicentin
com João Pedro Monteiro
com João Gabriel Michetti Ferreira

também com a escultura POSTE video art de Teixeira Barbosa

publicidade não remunerada

CÉLEBRE, A POESIA, PALAVRA POR PALAVRA

registos de imagem: Rossana Ribeiro
João Gonçalves Fernandes
Ricardo Nogueira Fernandes

Fátima Pinheiro
Nuno Mota

apoios:
A Sementeira - Alípio Dias
A. Pereira Jordão Ida.
Galeria Extéril
BUSNTECH

CELEBRE AGU

QR CODE

busntech

ESMAE

ESCOLA SUPERIOR DE MUSICA E ARTES DO ESPETÁCULO

P.PORTO

14 de Outubro de 2021, entre as 10.30h e as 18h
Entrada livre, m/6 anos
BUSNTECH, Rua de Santa Catarina, 1407, Porto

Figura 34 Convite para a exposição da instalação na loja Busntech

“Corpus: um corpo é uma coleção de peças, de pedaços, de membros, de zonas, de estados, funções. Cabeças, mãos e cartilagens, queimaduras, suavidades, emissões, sono, digestão, horripilação, excitação, respirar, digerir, reproduzir-se, recuperar-se, saliva, coriza, torções, cãibras e grains de beauté. É uma coleção de coleções, corpus corporum, cuja unidade resta uma questão para si própria. Mesmo a título de corpo sem órgãos, ele tem uma centena de órgãos, cada um dos quais puxa de um lado e desorganiza o todo que nunca mais chega a se totalizar.”⁵⁰

Jean Luc Nancy, em 58 Indícios Sobre o Corpo

O projecto regista e apresenta – também na sua forma final – uma visão de cidade que se assemelha a um corpo orgânico em que o todo é composto e influenciado pelas partes, onde a intervenção num dos órgãos interfere inevitavelmente com outros e com o todo, de forma geral.

A apresentação pública do projecto tomou a forma de uma instalação, sobretudo, audiovisual, sendo esta assumida como uma das partes do projecto e não o seu objecto artístico final. Não significa também que tenha de ser o culminar de todo este processo.

Quando comecei a pensar a apresentação, em formato de instalação, questioneiei que tipo de material, suporte e espaço me interessavam. Como referências mais directas tinha as instalações ‘Criptoporto’ de Roca Bourbon e ‘La Morte del Desiderio’ de Vasco Araújo, que misturavam imagem e texto, versões originais e manipuladas, realidade e ficção, mas nenhuma destas usava vídeo e portanto, não havia nenhum ecrã como suporte.

Antes de encontrar o livro ‘Cimêncio’ com imagens de Nuno Cera e textos de Diogo Seixas Lopes, que variavam entre a ficção e um real poetizado, tinha visto recentemente, também de Nuno Cera a instalação de vídeo ‘Symphony of the Unknown II’ que se apresentava como um tríptico, mostrando simultaneamente os três vídeos sobre uma única parede, onde o som de cada um intercalava para que não se misturassem. Nesta sequência lembrei-me ainda da escultura POSTE – vídeo arte de Teixeira Barbosa, esta aproximava-se mais da minha intenção de mostrar um excesso

⁵⁰ Jean Luc Nancy em Tradução de Sérgio Alcides a partir de J.-L. Nancy, “58 indices sur le corps”. p. 51 (In: _____. Corpus. Ed. revista e aumentada. Paris: Métailié, 2006, p. 145-162). [N. do T.] retirado de https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf

de informação, uma vez que já tinha decidido a desmultiplicação dos três vídeos, comecei a formar a ideia de um espaço onde uma larga quantidade de material exposto, pudesse ser percorrido de forma não linear, associando também à exposição o acto de caminhar. Pedi ao artista e ele disponibilizou-se para me emprestar a estrutura, que se afigurou essencial na apresentação.

A apresentação estava encaminhada para acontecer na ESMAE, não tinha interesse num espaço de galeria com paredes brancas, cuja memória do passado é repintada após cada exposição. À semelhança do que aconteceu com os happenings, o lugar interessava-me quase na mesma proporção que o objecto, embora ainda não o tivesse descoberto. Certo dia ‘descobri’ à porta de minha casa, a loja da marca do meu telemóvel, meio que usei para construir em grande parte o projecto. Percebi que tinha de ser num sítio assim: uma loja que vendesse dispositivos tecnológicos de ponta, já por si cheia de écrãs, vidros onde eu pudesse talvez mostrar as minhas imagens. Acumulando ao interesse genérico em espaços não-convencionais, vinha pensando desde o primeiro ano de mestrado no cruzamento entre espaços de exposição e espaços comerciais – tal como já tinha proposto, de alguma forma, no happening Pavonear. Existem vários exemplos recentes de museus temporários ou galerias em centros comerciais, e no fundo, a própria arte toma actualmente a forma de mercado. O meu interesse estava mais em testar e questionar esta fusão nos espaços de comércio de proximidade, na escala do bairro e inseridos nos momentos e actividades banais do quotidiano.

Descobri a loja Busntech por recomendação de um conhecido, aceitaram na primeira visita, sendo que eu achava o espaço pequeno para o que tinha em mente. Fiz outros pedidos de apoio mas a disponibilidade dos mesmos não coincidia com as datas pretendidas. Assumi a Busntech e comecei a preparar o meu ideal: ter o máximo de écrãs possíveis, dispostos de forma que se mesclassem com os da loja – o espaço real como cenografia do espaço expositivo, mais uma aproximação ao momento heterotópico. Nas vésperas da exposição tinha uma série de telemóveis e tablets emprestados, idealmente distribuiria um vídeo apenas por cada dispositivo. No entanto, a enorme variedade de sistemas operativos e particularidades de cada objecto, tornou impossível a distribuição do material de forma eficaz, em tempo útil. Decidi usar apenas o POSTE como suporte, no qual me debati como organizar todo o material: vinte vídeos no total, em cinco écrãs. Na tentativa da tal narrativa fragmentada e não linear, distribuí-

os como cartas, um vídeo de cada performance por cada tablet, até acabarem, dispostos segundo uma ordem cronológica propositadamente dissimulada.

A certa altura pensava misturar écrãs e imagem em papel, depois percebi que iria poluir demasiado o ambiente, que queria, assumidamente digital. No entanto, no contraste com este, era para mim importante ter o texto e o[s] livro[s] de Calvino. Tinha a intenção de ter três exemplares distintos, de diferentes editores, e de alguma forma apagar e/ou salientar os trechos originais que retirei para cada um dos três vídeos originais, entretanto partidos em vários. Não tive oportunidade de o fazer por uma questão de calendário, mas considero a ideia importante para o pensamento e para uma possível exibição mais completa e melhor trabalhada, tendo em mente o meu interesse e trabalho em torno do confronto entre formas, matérias e tecnologias opostas. Acabei por expor, em papel, apenas o meu antigo livro de Calvino, assumido como objecto de exposição e simultaneamente objecto de trabalho, riscado, escrito, sublinhado, com post-its página-sim página-não, assim como, as folhas de sala, que decidi imprimir nas costas das páginas das folhas de trabalho do texto, mostrando um bocadinho mais dessa parte do trabalho, demonstrando a importância que o trabalho de texto tem também aqui, em conjunto com a imagem.

Com a utilização do POSTE como único suporte dos vídeos e a disposição do material em papel no expositor central da loja, foi a forma que consegui de me aproximar de um mini-percurso na loja, como forma efectiva de locomoção, para o visitante descobrir a exposição do projecto. Para além disso, o POSTE, exibindo em simultâneo cinco écrãs no campo visual do visitante, proporciona também uma “viagem”, quase sem se sair do lugar, à semelhança de um quadro, como escrevia Henry Michaux, os “mil trajectos”, as pausas espontâneas, num único instante, num único lugar. Observei ser comum nos visitantes começarem a ver e ouvir um dos tablets e de repente o seu olhar ir vadiando pelos outros em redor, mesmo não mudando os auscultadores.

Colocado junto da montra, um enorme envidraçado para a Rua de Santa Catarina, aconteceu também acumular-se uma outra camada de [ir]realidade e de espaços: vezes confundiam-se os sons dos próprios vídeos com os sons dos carros na rua. A escultura POSTE foi, à semelhança dos dispositivos-prótese que propus, o objecto estranho no quotidiano de uma loja. Alguns clientes olharam estranhando, outros questionaram e quiseram saber mais sobre o que era, mas nenhum, que eu tivesse visto, ‘entrou’ de facto na exposição.

Assim, a visita à instalação, permitiu uma de visão simultânea e global, mas não total, porque apenas se vêem fragmentos de cada vídeo. Nunca se vêem todos os vídeos ao mesmo tempo, como tinha imaginado, no ideal de ter um único vídeo por cada dispositivo. A instalação apresenta-se como uma pequena caminhada física, mas enorme, na mente. Uma caminhada interrompida, com pausas nem sempre indicadas, cruzando de lugares, ideias, espaços, circuitos, personagens, máquinas e dispositivos, reais e ficcionados, à qual a forma ramificada do POSTE, oferece uma corporalidade mais assumida do que apenas os pequenos écrãs digitais, como órgãos [des]ligados.



Figura 35 Vista da instalação: um dos cinco écrãs do POSTE

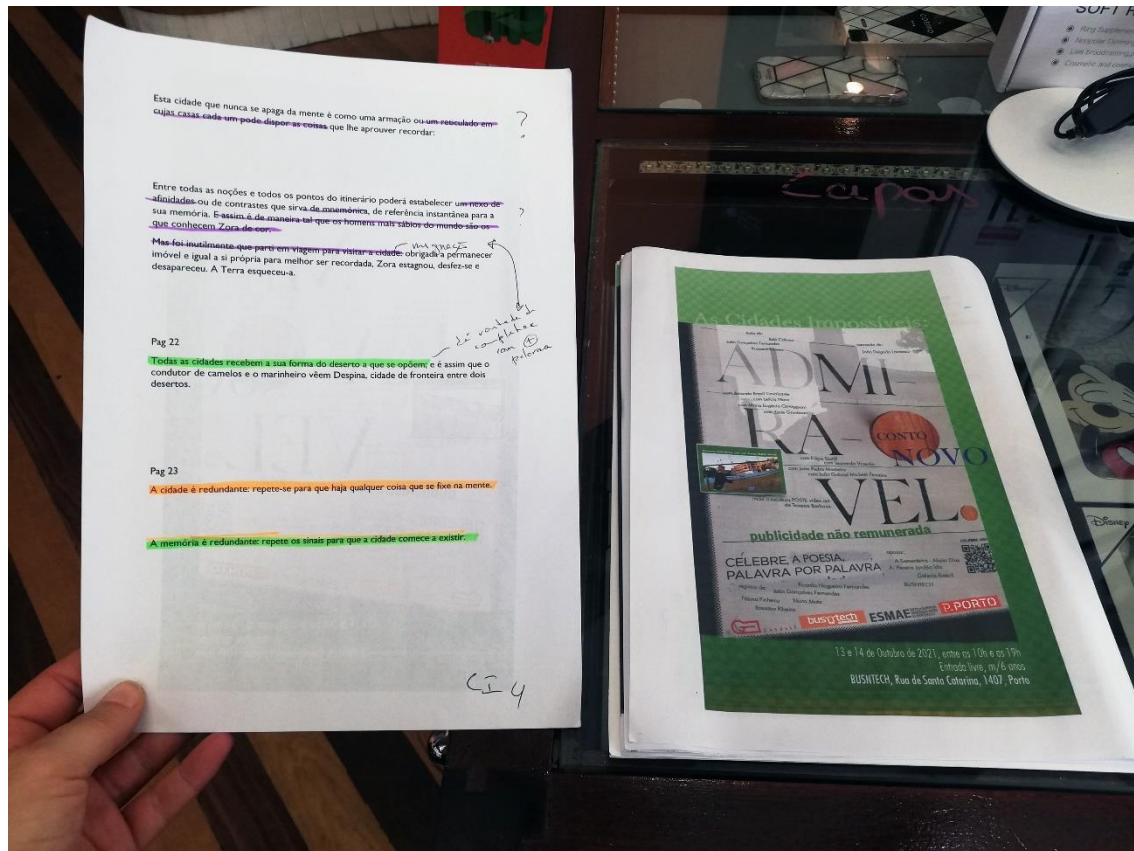
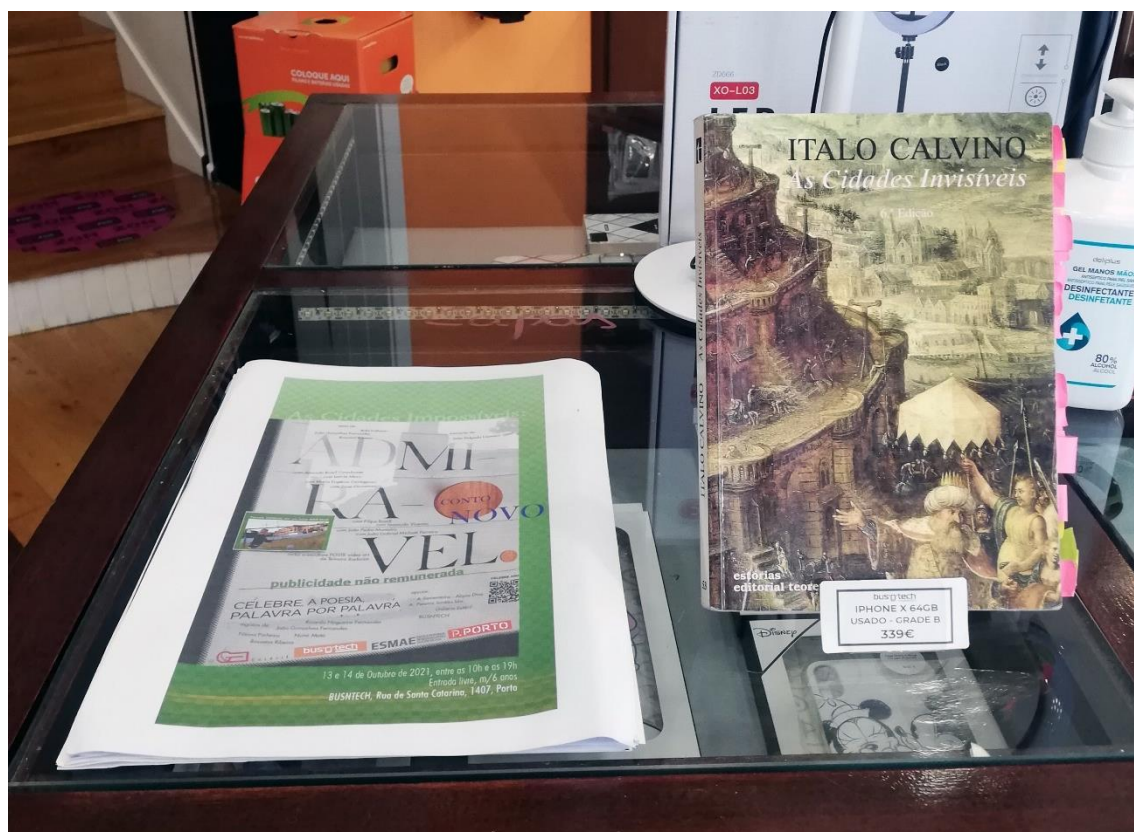


Figura 36 Vista da instalação: As Cidades Invisíveis e a folha de sala, objectos de trabalho e de exposição



Figura 37 Vista parcial da instalação: o POSTE no limite entre o interior e o exterior



Figura 38 Vista geral da instalação: balcão central com material em papel e o POSTE ao fundo

5. Considerações finais

Da vontade genérica de questionar o mundo, na escala mais próxima de mim que é a construção da cidade onde moro, as propostas performativas surgem como uma forma de expressão da [minha] liberdade individual, mas também de resistência e questionamento do sistema socioeconómico vigente, à semelhança do que reiteram autores quer da teoria, quer da prática, conforme enquadro no capítulo 2: Helga Finter, Franz Manata, Maria Covadonga Barreiro, Francis Allÿs, Hito Steyerl, e em certa medida, Maria Eichhorn e Karen Kilimnik.

Encaro estes *happenings* como algo que se assemelha, em termos de atitude, à ‘vândala’ arte urbana [pintura de graffiti, stencil, paste-up...]: ao negar fazer pedidos de autorização, ‘invadir’ pacificamente os lugares, ‘desestabilizar’ hábitos e rotinas de transeuntes que se deparam com construções inesperadas no seu caminho, todas são formas de questionar e testar os limites, as normas e as políticas que nos impõem e/ou que nos impomos a nós mesmos. Nesta atitude aproximo-me quer dos ideais subversivos do Dadaísmo e Situacionismo, quer das propostas de um possível ‘teatro futuro’ de Constança Carvalho e Homem e de alguns exemplos [sobretudo Rimini Protokoll e Stefan Kaegi] do teatro alemão dadas por Helga Finter, mas também de artistas já referenciados como o projecto Tribes apresentado em Praga na PQ e os ‘hackings’ de Maria Eichhorn.

Mais do que qualquer outra das referências que convoquei, Allÿs questiona os lugares e as políticas, e nisso me aproximo dele, indo para além da semelhança na acção de caminhar no espaço público [em conjunto com o objecto-prótese] como forma de produção artística.

Assim, procurei também um encontro do pensamento artístico sobre o mundo com quem habitualmente não vai aos espaços culturais, pelas mais diversas razões.

Tendo o Porto como centro, pretendia abordar questões desde a escala global até à local, tocando ainda no foro mais pessoal do Ser Humano. De forma geral, as propostas performativas pretendem questionar a construção massiva dos centros urbanos e o equilíbrio entre os espaços verdes e construídos, aludindo a políticas urbanas [que se replicam um pouco por todo o mundo], que tendem a facilitar lógicas

de consumo e de densificação [de população e construção], por norma, em detrimento do bem-estar dos habitantes, da [con]vivência social de proximidade no espaço público. Todas as propostas se relacionam de alguma forma com o enunciado, mas as mais evidentes serão o caso de Sementar e Circular, onde na primeira um terreno vedado espera vazio por mais um centro comercial de grande escala [o quarto, na zona] e, na segunda, um campo de futebol abandonado, terreno baldio de atravessamento quotidiano, desprezado há duas décadas, está agora finalmente próximo de sofrer uma transformação urbana considerável, muito por força da pressão comercial hoteleira e imobiliária, que regem as políticas da cidade. Por outro lado, apoiada no estudo da fenomenologia de Luís F. A. de Sousa, também trabalhei formas de [o]pressão sobre as noções de liberdade e realidade individuais, que tendem a ser tomadas como verdade absoluta, sob a forma de uma visão única, instituída pela lógica capitalista. Sobre este campo, o *happening* Pavonear pode ser encarado como um questionamento do direito à diferença, assim como do poder e normas instauradas pelo comércio de grande escala, da vigilância que nos é imposta, apesar do nosso direito à privacidade.

A *performance* pode prescindir quase totalmente da matéria física, excepto do corpo humano. A reduzida escala dos objectos que propus, foca a atenção mais na acção do *performer* e no uso e situação do objecto do que no objecto em si, aproxima-me desta intenção de desmaterialização, conforme Manata sugere como forma de ruptura com a lógica mercantil do objecto artístico, seguindo o intuito ético do artista dentro da que denomina de '*economia política da arte*'. O uso de materiais e construção 'pobres' é intencional nesta acção e pensamento acerca da matéria, questionando a durabilidade da obra de arte, sobretudo num contexto 'hostil' como o espaço público, exterior. O que Steyerl observa acerca da estética da imagem foi replicado desde início, de forma algo intuitiva, nos objectos que foram criados; admitindo que, por força da restrição orçamental a que me sujeitei, acredito que a força do projecto reside mais no significado que este adquire quando posto em prática, do que na forma material que toma, à semelhança da já nomeada arte urbana.

A experiência vivida com os objectos, nas propostas performativas criadas a partir do contexto e história dos lugares da cidade, performados nesses mesmos sítios, aproximaram-me, enquanto forma de atuar e estar, a Oiticica, Allÿs, Horn e Kantor, Eichhorn e Visões Úteis. Estes autores que circundaram as minhas referências de pesquisa e de criação são os que renunciaram [em certas alturas] ao contexto teatral

e/ou de galeria; que retratam o processo também enquanto objecto artístico; que usam pouco mais que os seus corpos [ou dos participantes], munindo-se de objectos extremamente simbólicos, os quais actuam como um mediador entre corpo e lugar [e até do/com o público]; ou que procuram uma acção mínima, quase desprovida de movimento – o que aconteceu espontaneamente em alguns momentos do *happening* Pavonear, onde a acção proposta era, sobretudo, o ‘simples’ estar e percorrer, à deriva, aqui algo semelhante a Annette Arlander em ‘Performing Landscape’.

Cada um dos happenings e objectos que concebi reflecte de forma mais directa sobre determinadas questões: Pavonear pode falar sobre seres [im]possíveis, de companhia ao ser humano, e liga-se também às ideias de nomadismo e migração, acabando por mudar o seu poiso do jardim que co-habitava com outras espécies animais, para o interior de uma superfície comercial onde [não] se dissimula com os algo semelhantes carrinhos de compras; Sementar propõe construir um [im]possível jardim através de um muro que separa o terreno a semear de quem o tenta executar, usando dispositivos para ultrapassar a altura do muro, cuja eficácia é questionável mas torna mais visível a acção, criando um momento de [re]significação ao público que passa e conhece o muro, mas pouco do que está por trás dele; Circular é uma proposta de jogo [im]possível, num abandonado campo de futebol, onde o piso sequer permite fazer rolar uma bola: propus uns objectos que funcionam quase como grillhão, dificultando ainda mais o movimento dos jogadores, usando como pano de fundo a construção de um hotel que ‘empareda’ e retira luz poente ao bairro na encosta da Lapa. Se o objecto de Pavonear faz referência a um animal de estimação e/ou carrinho de supermercado, o braço mecânico de Sementar remete de forma directa ao braço da retroescavadora que trabalhava no terreno do interior do muro, enquanto em Circular os ‘objectos-compasso’ remetem para a enorme quantidade de guias no local da construção de um único edifício.

A questão do objecto-prótese, simbólico na forma e na função e mediador entre o corpo-orgânico-máquina e o que o rodeia, relaciona-se igualmente com a vontade Humana de se ultrapassar a si mesma nos seus limites enquanto matéria física, mas também mental. Ao mesmo tempo, estas próteses estabelecem uma relação com o mundo que criamos e habitamos, mais ou menos, confortavelmente. Ou seja, funcionam como metáfora para objectos e utensílios dos quais dispomos no dia-a-dia, que inventamos e evoluímos ao longo da nossa História – alguns que ‘nascemos’ a saber

utilizar, outros aos quais nos vamos adaptando, [re]apre[e]ndendo-os, por necessidade ou por desejo.

Desta forma, interessou-me também reflectir sobre a questão da tecnologia, que tendemos a ver como coisa diabólica e/ou meio de salvação. Qualquer meio tecnológico será sempre em certa medida disfuncional, se não o dominarmos. No entanto, todos os utensílios que nos prolongam ou ajudam a desempenhar qualquer função, se dominados, serão úteis e vantajosos.

Regressando à desmaterialização do objecto artístico, conforme referi, esta é uma forma de ‘resistir’ à mercantilização da arte e este projecto vive igualmente dessa vontade de o tentar ou de no mínimo, referir-se e reflectir sobre ela. Mas se isto é verdade para os três *happenings*, esse sentido e procura são intencionalmente invertidos na apresentação. Esta contempla vinte trechos de registo vídeo e trabalho de texto, pós-produzidos de forma a adulterar o original. Os registos da *performance art*, são por norma uma forma de documentação do acontecimento para exibição posterior. Os que produzi são uma intencional manipulação do ‘real’. Esse ‘real’ – que eu pretendia já no momento do *happening* converter num espaço-tempo semi-ficcionado – ganha, no vídeo, uma camada mais densa de ficção, aprofundando a busca da heterotopia Foucaultiana.

O vídeo e texto, expressamente manipulados, surgem como compilação dos três actos anteriores, assim como objecto e momento de contraste: se nos *happenings* reina uma materialidade artesanal, num acontecimento que vive naquele lugar [mais] real, o vídeo, apesar de adulterado permanecerá como registo, digital, de um momento que aconteceu numa dada situação. Por outro lado, o vídeo é um meio que confere ao projecto uma outra dimensão que se aproxima do projecto Biométricos: um complemento digital que se confronta e dialoga com o corpo orgânico, assim como com o mundo do espaço-tempo em movimento efémero, que não se cristaliza em imagem.

Constitui-se, portanto, como um objecto que ao ser ficcionado, será tanto documental como questionador dessa dada situação ‘real’ espacial, temporal, social, passível de ser exibido múltiplas vezes, num futuro próximo ou distante.

A questão-chave permanece: trata-se de reflectir o mundo que existe [ou existia] no momento, dominado por nós mesmos, sob um modelo de governação que escolhemos para representar e projectar as nossas vontades e verdades, pessoais,

incompletas e mesmo contraditórias. Foi uma escolha consciente – a adulteração da imagem e texto original – que se relaciona com este mesmo mundo: o das ‘*fake news*’ e da pós-verdade, ao mesmo tempo que pretende acentuar a dimensão dos temas abordados nos *happenings*. Desta forma relaciona-se directamente com o Criptoporto de Ruca Bourbon, cidade-mapa ficcionados a partir de factos, também reais, relaciona-se além disso com a suposta ‘autobiografia’ de Kilimnik, a partir de títulos e notícias dos *media*, e com os filmes de Keiller e o livro de Nuno Cera e Diogo Lopes onde o texto e/ou narração tanto informa como ficciona sobre a imagem. Todos estes, à semelhança do que produzi, se situam num lugar de fronteira entre o real e a ficção. Um documental-não-documentário.

Como meio de excelência para o registo elegi o meu próprio telemóvel, essa extensão da minha mão e da minha mente, uma prótese que não sei se preciso, mas que tanto absorve e suga a minha atenção, como me retribui em informação e conexão; que me multiplica em imagem, lê o meu corpo, a minha mente e a minha localização, uma biblioteca pessoal ambulante, vigilante a todo o instante, conforme explora o projecto Biométricos. Daqui resulta uma imagem cuja qualidade é mediana, variável, sobretudo porque utilizei diferentes dimensões de resolução e formatos [vídeo e fotografia]. Daí retirei resultados que inicialmente encarei como erro dado tanto por falha técnica como pela incerteza do formato do objecto final. Resultados esses que no entretanto adoptei como escolha estética consciente, quando percebi que nela acredito haver coerência e relação formal com as intenções do projecto: a estética pobre, à semelhança dos dispositivos-prótese, e, alinhados com as temáticas de Hito Steyerl acerca da imagem, conforme demonstra no vídeo “How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File”.

Percebi que a imagem dificilmente deixará de ser espetáculo, na sociedade que habitamos de forma, mais ou menos, consciente; neste mundo multiplicado em muitos, mais ou menos, reais e virtuais, os quais simultaneamente construímos. Tendo-me debatido com essa questão, entendi que a imagem não é, hoje, um meio que faça sentido ‘demonizar’. Aliás, ela própria pode ser uma forma de activamente questionar e rebater os princípios que governam o mundo, como fazem Alÿs, Kilimnik e Ruca Bourbon, mas também David Bruno, John Wilson, Keiller e Nuno Cera. Tudo dependendo, claro, da forma como é usada, como nos avisa Steyerl no ensaio que ‘defende’ a imagem pobre, e

o livro de Mendelsund, onde ilustra a fenomenologia, tanto com imagem como com texto.

Neste sentido, os vídeos foram construídos recorrendo à repetição e acentuação de ritmo, sobreposição de imagens e camadas, tal como a sobreposição de realidades acontecia já nos *happenings*: em Circular, um jogo de não-futebol numa baliza inutilizada, cuja lentidão do momento real é confrontada no vídeo com a rápida passagem de imagens em formato gif; em Sementar, uma acção de sementeira no [ar] vazio urbano que é simultaneamente escavado por uma retroescavadora e construído temporariamente com um estaleiro de contentores pré-fabricados, cujo ritmo e repetição das acções são enfatizadas, assim como a linha horizontal, para isso recorrendo à sobreposição de camadas de imagem, semi-transparentes, e adulterando o ritmo e número de repetições das acções; em Pavonear, uma migração de objectos-inanimados de companhia, que são simultaneamente carrinhos de compras no supermercado, contrasta um momento de calma no espaço verde e hidratado do Jardim, com o caos de informação escrita, cores de embalagens e preços escritos em números de um supermercado cheio de outras pessoas, quase sempre mais concentradas nas prateleiras do que nos carrinhos “exibicionistas”.

Foi minha intenção sobrecarregar a imagem de informação de forma que esta funcionasse, quer em conjunto como independentemente do texto – assemelhando-se esta ideia à cidade que conhecemos, que nos invade de estímulos visuais e sonoros [entre outros], e que é também cenário, cheio de informação escrita com letras ou símbolos, que nos conduz e avisa, nem sempre de forma clara ou coerente.

Trouxe Manata para este projecto porque exemplifica com obras onde o público é agente central no trabalho e nessas é essencial a experiência do tempo real e uma relação profunda nesta intenção que liga directamente com o teatro, cuja presença do público é fulcral e assenta na vivência do tempo presente. Dele, interessa-me ainda a questão do desfasamento temporal entre processo, criação e exibição. Apesar de se centrar nas artes plásticas, são inevitáveis as comparações entre as obras que apresenta com alguns aspectos da disciplina do teatro. Se é durante o processo de criação que a obra se materializa, é por norma no momento de exibição que se torna [mais] visível.

Foi minha intenção testar esta abordagem entre a vivência do momento real e o seu desfasamento com um momento posterior de apresentação, experimentando os

dois modelos para os confrontar. No caso, desde início que não pretendia apenas mostrar o acontecimento, mas sim transformá-lo para o mostrar a um outro público que não experienciou o primeiro momento, forçando esta clivagem de diferença temporal, também no objecto artístico apresentado, acentuando a dimensão de ficção da proposta. *Happenings* e vídeo são até certo ponto independentes – embora o segundo não pudesse existir sem o primeiro, mas complementam-se mutuamente.

Uma relação semelhante com este estado de ‘fenda temporal’ entre os momentos performativos e a apresentação do vídeo, acontece com a questão do público: existem dois momentos de projecto, logo distintos grupos de público. Considero que qualquer público participa na cena, mas há claramente diferentes níveis de interacção. Nos *happenings* os passantes olham, param, continuam o caminho olhando a acção enquanto conseguem, fotografam, por vezes faz perguntas ou comentários – há também pessoas que passam indiferentes ao que acontece, ou que nem se apercebem que há algo a acontecer: estes talvez não sejam público. No entanto muitos destes são potencialmente [sem saberem e terem possibilidade de o permitir] igualmente actores da cena. Na apresentação da instalação existe um outro tipo de público, a quem pode ou não ter sido endereçado convite. Para a visitar, terá de agir activamente: mover-se, fazer escolhas para ver, ouvir, ler o que lhes interessa, na ordem que lhes interesse, uma vez que não existe um guia de visita.

Se existem relações de contraste entre o primeiro e segundo momento do projecto, existe ainda uma óbvia relação de semelhança: a questão do espaço não-convencional e do espaço existente enquanto cenografia. Enquanto nos *happenings* propunha acções e objectos que podiam tanto evidenciar-se como confundir-se no contexto [‘carrinhos-pavões’ num jardim onde se passeiam cães e num supermercado cheio de carros-de-compras; ‘compassos-gruas’ que embora estranhos no lugar e a interromper um caminho de circulação, tinham forma e materialidade que se dissimulava por entre o prado seco; ‘equipamento de sementeira’ que se destaca sobre o muro cinzento], no caso da instalação declarei um propósito de integração dos suportes de vídeo no espaço de exposição, e daí a escolha da loja Busntech, já de si cheia de ecrãs brilhantes. Neste sentido aproximo-me às estratégias de ‘*hacking*’ de Maria Eichhorn e dos espaços caóticos de Karen Kilimnik onde as suas peças se confundem com outras das quais apenas se apropria.

Ao mesmo tempo, a instalação alude, levemente, à ideia de Internet que conhecemos hoje, tão entranhada no nosso corpo,⁵¹ mesmo quando dela tentamos desligar. A duração dos vídeos e o caos visual dos mesmos estabelecem uma relação com o nosso cada vez mais curto ‘*attention span*’, tal como com os formatos de imagem que proliferam na Internet.

Em “Ensaio Sobre Fotografia” Susan Sontag [2004] escreve, “*Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século xx, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto.*” [p. 35]. Eu acrescentaria: hoje, tudo existe para terminar na internet. “*Mas ser educado por fotos não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais.*” [p. 13]

Da mesma forma, ser educado por fotos, vídeos, gifs, memes, em centenas de redes sociais e aplicações de chat, notícias em todos esses meios e formatos, e, simultaneamente pela acção em tempo real, seja no teatro ou no espaço público – seja ela mais ou menos performativa, mais ou menos ficcionada ou factual, é sem dúvida o mundo em que vivemos hoje, ao qual quase todos [aqui, neste contexto que é Portugal em 2021] temos acesso.

É isto que hoje nos molda e que moldará as gerações futuras – enquanto permitirmos e aceitarmos todos esses formatos de informação, ‘*docilmente*’, como diz Agamben [2005], acerca do conceito de dispositivo. Resta-nos [apenas?] esperar para ver se esta engrenagem veloz a que estamos sujeitos continuará no mesmo ritmo para as gerações futuras.

⁵¹ Hito Steyerl no ensaio “Too Much World: Is the Internet Dead?”:

“But how could anyone think it could be over? The internet is now more potent than ever. It has not only sparked but fully captured the imagination, attention and productivity of more people than at any other point before. Never before have more people been dependent on, embedded into, surveilled by, and exploited by the web. It seems overwhelming, bedazzling and without immediate alternative. The internet is probably not dead. It has rather gone all-out. Or more precisely: it is all over! (...) As the web spills over into a different dimension, image production moves way beyond the confines of specialized fields. It becomes mass postproduction in an age of crowd creativity. (...) Improbable objects, celebrity cat GIFs, and a jumble of unseen anonymous images proliferate and waft through human bodies via Wi-Fi”.

Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>

Concebo este projecto como um processo que pode continuar a acontecer, seja nos lugares trabalhados, noutros, ou mesmos noutras cidades. Verifiquei recentemente que o terreno na Boavista sofreu uma alteração drástica, tendo o muro sido parcialmente demolido, enquanto o Hotel na Lapa continua a crescer na vertical. Encontro por vezes ressonâncias vindas de outros locais da cidade ou de sítios por onde pass[ei]o.

Neste sentido, pensei que um meio onde podia fazer sentido estes curtos trechos continuarem a viver, disponíveis a quase todos, e onde poderia sempre acrescentar outros, seria mesmo a Internet, que de lugar morto tem mesmo pouco, sendo quase impossível escapar-lhe.

Logo verei qual, e se me atrevo a dar esse passo.

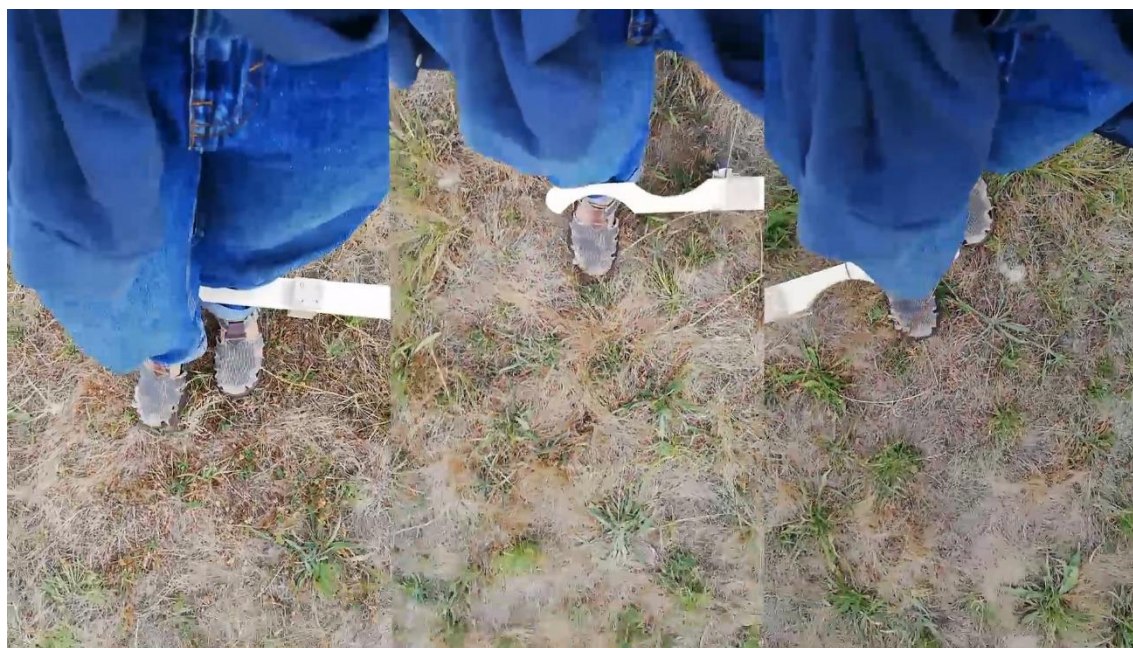


Figura 39 Frame retirado de um dos vídeos pós-editados de Circular

6. Bibliografia

Literatura

Agamben, G. (2005). *O que é um dispositivo?*. Revista *Outra Travessia* #5, pp. 9-16.

Anjos, M. dos (2012). *As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica*. Revista *Ars*, 10(20), pp. 22-41.

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64418>

Araújo, V. (2019). *NOTEBOOK. La Morte del Desiderio*. Lisboa: Documenta, Sistema Solar Crl.

Barreiro, M. C. – “Utopía y Disfuncionalid: Aproximación a la máquina a través del arte” in *Dispositivos na Prática Artística Contemporânea* #2. Porto: CEAA, Edições Caseiras / 24, 2015, pp. 9-19. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/21367>

Barthes, R. (1984) *A Câmara Clara. Notas sobre a fotografia*. (Júlio Castañon Guimarães, Trad.) Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira. (Obra Originalmente publicada em 1980).

Bauman, Z. (2001) *Modernidade líquida*. (Plínio Dentzien, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. (Obra Originalmente publicada em 2000).

Brayshaw, T., Witts, N. (2014). *The Twentieth-Century Performance Reader*. Oxon e Nova Iorque: Routledge, Taylor & Francis Group

Calvino, I. (2003). *As cidades invisíveis* (José Colaço Barreiros, Trad.). Lisboa: Teorema. (Obra Originalmente publicada em 1990).

Careri, F. (2013). *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. (Frederico Bonaldo, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili. (Obra Originalmente publicada em 2002).

Careri, F. (2017). *Caminhar e Parar*. (Aurora Fornoni Bernardini, Trad.). Barcelona: Gustavo Gili.

Doherty, C. (Edts.), (2009). *Situation*. Londres: Whitechapel Gallery e The MIT Press

Ferguson, R., Alÿs, F. (2007). *Francis Alÿs: Politics of Rehearsal*. Califórnia: Hammer Museum. Disponível em:
http://francisalys.com/ebooks/FrancisAlÿs_PoliticsOfRehearsal_Hammer_2007/#page=1

Fernandes, H. B. (2014). *B10M37R1C05*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em:
<https://visoesuteis.pt/pt/publicacao/b10m37ric05>

Ferreira, N. (2020, Setembro 4). *Francesco Careri sonha com um circo em cada bairro de Roma*. *Ípsilon*, pp. 20-22.

Finter, H. A teatralidade e o teatro - *Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha*. *Teatro al Sur*. Buenos Aires: 25, 2003. Disponível em: <https://www.rimini-protokoll.de/website/media/portugiesisch/helga-finter-a-teatralidade-e-o-teatro.pdf>

Fisher, M. (2009). *English Pastoral*, livreto do DVD *Robinson in Ruins*, pp. 12.

Foucault, M. (1984). *Of other spaces, Heterotopias* (trad.) *Architecture, Mouvement, Continuité* no. 5, pp. 46-49. Disponível em:
<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>

Grosenick, U. (2005). *Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI*. Colónia: Taschen. (Obra Originalmente publicada em 2001).

Han, B. C. (2014). *A sociedade da transparência* (Miguel Serras Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (Obra Originalmente publicada em 2012).

Han, B. C. (2014). *A sociedade do Cansaço* (Gilda Lopes Encarnação, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (Obra Originalmente publicada em 2010).

Han, B. C. (2016). *O aroma do tempo* (Miguel Serras Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água Editores. (Obra Originalmente publicada em 2007).

Hann, R. (2019). *Beyond Scenography*. Oxon e Nova Iorque: Routledge, Taylor & Francis Group.

Homem, C. C. (2009, Fevereiro 11-24). *Inesperado, breve, distintivo, sedutor*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

Howard, P. (2001). *What is Scenography*. London: Routledge.

Kantor, T., Bablet, D. (Comp.), Eruli, B. (Comp.) (1990). *Les voies de la création théâtrale / Tadeusz Kantor ; études réunis par Denis Bablet et Brunella Eruli*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique.

Lavrinec, J. (2013). *Urban Scenography: Emotional and Bodily Experience*, Limes: Borderland Studies, 6:1, 21-31, doi: 10.3846/20297475.2013.808453 Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3846/20297475.2013.808453>

Lopes, D., Cera, N. (2002). *Cimêncio*. Lisboa: Fenda Edições Lda.

Manata, F. (2020) *O tempo como dispositivo*. *Concinnitas*. 21, (38). doi:10.12957. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/50324>

Mendelsund, P. (2015) *O que vemos quando lemos – Uma fenomenologia com ilustrações*. (Rute Mota, Trad.; Nuno Quintas, Rev.) Amadora: Elsinore. (Obra originalmente publicada em 2014).

Michaux, H. (1999). *O Retiro Pelo Risco. Antologia Poética de Henry Michaux*. (Júlio Henriques, Trad.) Lisboa: Fenda Edições.

Nancy, J. L. (2012). *58 Índícios Sobre o Corpo*. *Revista UFMG*, v.19, n.1 e 2, pp. 42-57. Tradução de Sérgio Alcides a partir de Nancy, J. L. (2006). *58 indices sur le corps in Corpus*. Ed. revista e aumentada. Paris: Métailié, pp. 145-162). Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf

Pantouvaki, s., Lotker, S. (2017). *Tribes - A Walking Exhibition*. **Praga: Prague Quadrennial**. Disponível em: https://www.academia.edu/34735634/TRIBES_A_WALKING_EXHIBITION

Preciado, P. B. (2019). *Manifesto Contra-Sexual*. (Luís Leitão, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro. (Obra Originalmente publicada em 2000).

Rancière, J. (2010). *O Espectador emancipado*. (José Miranda Justo, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro. (Obra Originalmente publicada em 2008).

Sá, T. (2014, Novembro). *Lugares e não lugares em Marc Augé*. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 26, n. 2, pp. 209-229. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/sDhTTskCGVGDyqwRTyLnWPm/?format=pdf&lang=pt>

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. (Rubens Figueiredo, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras. (Obra originalmente publicada em 1977).

Sousa, L. F. A. (2017) *A intencionalidade do corpo como expressão em a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty*. In *Intencionalidade e Cuidado. Herança E Repercussão Da Fenomenologia. V Congresso Luso-Brasileiro de Fenomenologia, III Jornadas Ibéricas de Fenomenologia, Braga, 2017* (pp. 53-72). V. N. Famalicão: Edições Húmus. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/22538>

Távora, F. (1999). *Da Organização do Espaço*, Porto: Edições Faup (Obra Originalmente publicada em 1996).

Video

Keiller, P. (Realizador). (2010). *Robinson in Ruins* [Filme]. Londres: BFI.

Martins, A. (Realizador). (2014). *BIOENCORPORADO*. A partir da criação Biométricos. [Filme] Porto

Tarkovsky, A. (Realizador). (1979). *Stalker* [Filme] Mosfilm, Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie

Wilson, J. (Realizador). (2020). *How to with John Wilson* [Série]. E.U.A.: HBO.

Webgrafia

Wikipédia. *Locomoção*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Locomo%C3%A7%C3%A3o>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, *Locomoção*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/locomo%C3%A7%C3%A3o> [consultado em 20-09-2021].

Sobre os ‘desire paths’

Dorato, E., Lobosco, G. (2017). *Designing Desire. A Parametric Approach to the Planning of Landscape Paths*. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL X (20).

Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=271>

Bramley, E. V. (2018). *Desire paths: the illicit trails that defy the urban planners*. *The Guardian*. Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2018/oct/05/desire-paths-the-illicit-trails-that-defy-the-urban-planners>

Duarte, J. (2017). *Desire Path Design*. Disponível em: <https://medium.com/jose-duarte/desire-path-product-design-2e1aacaac5b4>

Long, R. (1967). *A line made by walking*. Disponível em: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

Diário de Notícias (2021). *Munch escreveu uma mensagem secretas em 'O Grito'*. Disponível em: <https://www.dn.pt/cultura/munch-escreveu-uma-mensagem-secreta-em-o-grito-13378368.html>

Creative Time (2017). *Claire Bishop's "Participation and Spectacle: Where Are We Now?"*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CvXhgAmkvLs&t=2207s>

Wrights & Sites (2005). *A Manifesto for a New Walking Culture: 'dealing with the city'*. Disponível em: <http://www.mis-guide.com/ws/documents/dealing.html>

Wrights & Sites (2015). *Ambulant Architectures*. Disponível em: <https://www.tragewegen.be/wrights-sites-gb-en>

The Worst Tours (2012). *The worst tours ? !*. Disponível em: <https://theworsttours.weebly.com/>

The Worst Tours (2014). *Could this tour of Porto, Portugal, be the worst in the world?*. Disponível em: <https://theworsttours.weebly.com/in-tha-news.html>

The Worst Tours. *History of the Worst Tours project*. Disponível em: <https://theworsttours.weebly.com/project-history.html>

Steyerl, H. (2013). *Too Much World: Is the Internet Dead?* *e-flux*, Issue #49. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>

Foucault, M. *Heterotopia*. Traduzido de *Architecture, Mouvement, Continuité* no. 5 (1984): pp. 46-49. Disponível em: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>

Visões Úteis (2014). *Biométricos*. Disponível em:

<https://visoesuteis.pt/pt/criacao/biometricos>

Tribes Prague Quadrennial (2015). *Tribes*. Disponível em:

<https://services.pq.cz/en/tribes.html>

Horn, R. Imagens de diversos trabalhos. Consultado a 11 de Setembro de 2021 em: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations/

Soares, L. (2020). *Órteseses e próteses, qual a diferença e tipos disponíveis?*.

Disponível em: <https://guiaderodas.com/orteses-e-proteses-qual-a-diferenca-e-tipos-disponiveis/>

Gramática.net.br. Definição de tecnologia. Consultado a 21 de Agosto de 2021 em: <https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-tecnologia/>

Weigel, M. (2019). *Interview: Feminist cyborg scholar Donna Haraway: 'The disorder of our era isn't necessary'*. Disponível em:

<https://www.theguardian.com/world/2019/jun/20/donna-haraway-interview-cyborg-manifesto-post-truth>

Fontgaland, A., Cortez, R. (2015) *Manifesto ciborgue*. Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <https://ea.fflch.usp.br/obra/manifesto-ciborgue>

Haraway, D. (2016). *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene; e-flux*, Issue #75. Disponível em <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>

Alÿs, F. Projects. Disponível em: <https://francisalys.com/>. Alÿs, F. (1990-92). *Colector (The Collector)*. Consultado a 12 de Abril de 2021 em: <https://francisalys.com/the-collector/>

Wilson, J. (2020). *Trailer de "How to with John Wilson"*. Disponível em: https://www.imdb.com/video/vi4236755225?playlistId=tt10801534&ref=tt_pr_ov_vi

Cera, N. (2015). *Cimêncio (com Diogo Seixas Lopes)*. Disponível em: <https://www.nunocera.com/cimencio>

- Cera, N. (2021). *Symphony of the Unknown*. Disponível em: <https://www.nunocera.com/video/symphony-of-the-unknown-part-ii-k5pbb>
- Bruno, D. (2019). *Serenata em Enxofre*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WxR8LcsXOpc>
- Steyerl, H. (2009). In Defense of the Poor Image. *e-flux*, Issue #10. Disponível em <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>
- Steyerl, H. (2013). 'How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo> Consultado a 15 Dezembro de 2020.
- Fernandes, C. (2019). *O caso fraudulento de Cristina Bartleby*. Disponível em: <https://bicho-ruim-blog.blogspot.com/2019/03/o-caso-fraudulento-da-cristina-bartleby.html> https://bicho-ruim-blog.blogspot.com/2019/03/o-caso-fraudulento-da-cristina-bartleby_25.html
- Bartleby, C. (2018). *O primeiro poeta que despi*. Disponível em: <https://doudacorreriablog.wordpress.com/2018/10/19/o-primeiro-poeta-que-despi-cristina-bartleby/>
- Melo, A. (2018). *La Morte del Desidério de Vasco Araújo*. Revista Contemporânea Ed. 04. Disponível em: <https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/vasco-araujo-la-morte-del-desiderio>

Sobre a acusação de plágio à Companhia Yoann Bourgeois:

- Anónimo (2021). *L'usage des oeuvres*. Disponível em: <https://vimeo.com/509288862#>
- Artcena (2021). *De l'usage des oeuvres*. Disponível em: <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/de-lusage-des-oeuvres>
- Sceneweb.fr, Dossier de presse (2021). *Pour en finir avec l'affaire Yoann Bourgeois*. Disponível em: <https://sceneweb.fr/pour-en-finir-avec-laffaire-yoann-bourgeois/>
- Archide.com (2021). *Yoann Bourgeois refutes suspicions of plagiarism*. Disponível em: <https://www.archyde.com/yoann-bourgeois-refutes-suspicious-of-plagiarism/>

Terreno do Continente Bom Dia do Campo 24 de Agosto

Neves, R. (2019). *Não lugar do Porto é agora um Continente*. Jornal de Negócios. Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/comercio/detalhe/nao-lugar-do-porto-e-agora-um-continente>

Monteiro, A. (2019). *Continente Bom Dia e KFC abrem no mesmo espaço no Campo 24 de Agosto*. Disponível em: <https://www.hipersuper.pt/2019/12/20/continente-bom-dia-kfc-abrem-no-mesmo-espaco-no-campo-24-agosto/>

Coentrão, A. (2012). *Parque de estacionamento do Campo 24 de Agosto posto à venda pelo Estado*. Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/11/15/jornal/parque-de-estacionamento-do-campo-24-de-agosto-posto-a-venda-pelo-estado-25589361>

Soares, E. (2018). *Porto: disputa pela reabilitação do Campo 24 de Agosto*. Disponível em: <https://www.diarioimobiliario.pt/Actualidade/Porto-disputa-pela-reabilitacao-do-Campo-24-de-Agosto>

Movimento pelo Jardim Ferroviário da Boavista:

Movimento pelo Jardim Ferroviário da Boavista. *O movimento*. Disponível em: <https://jardimferrovarioboavista.weebly.com/>
<https://www.facebook.com/umjardimnaboavista/>
<https://www.instagram.com/umjardimnaboavista/>

Sobre o terreno junto à Av. De França:

Dias, J. (2021). *Poluição à moda do Porto*. Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2021/07/13/opiniao/opiniao/poluicao-moda-porto-1969947>

Seabra, D. (2020). *ISPUP alerta para má qualidade do ar na maioria das casas do Porto*. Disponível em: <https://noticias.up.pt/ispup-alerta-para-ma-qualidade-do-ar-na-maioria-das-casas-do-porto/>

Jornal Notícias (2020). *IP quer investigadas as causas do incêndio na antiga estação da Boavista*. Disponível em:

<https://www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/ip-quer-investigadas-as-causas-do-incendio-na-antiga-estacao-da-boavista--l3l29233.html>

Agência Lusa(2020). *Incêndio afeta antiga estação da Boavista no Porto proposta para qualificação*. Diário de Notícias. Disponível em: <https://www.dn.pt/pais/incendio-afeta-antiga-estacao-da-boavista-no-porto-proposta-para-classificacao-l3l28205.html>

Agência Lusa (2020). *Ministério Público investiga incêndio em antiga estação da Boavista no Porto*. Observador. Disponível em: <https://observador.pt/2020/12/22/ministerio-publico-investiga-incendio-em-antiga-estacao-da-boavista-no-porto/>

Agência Lusa (2020). *Ministério Público investiga incêndio em antiga estação da Boavista no Porto*. Observador. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/pais/ministerio-publico-investiga-incendio-em-antiga-estacao-da-boavista-no-porto_nl284384

Sobre a abordagem da CMP à arte urbana:

Agência Lusa (2013). *Não será por falta de verba que a Câmara do Porto deixa de limpar graffiti*. Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/03/21/local/noticia/nao-sera-por-falta-de-verba-que-camara-do-porto-deixa-de-limpar-graffiti-l58867l>

Anónimo (2013). *Props to Rui Rio*. Blog Aventar. Disponível em: <https://aventar.eu/2013/06/05/props-to-rui-rio-op/>

Costa, L. (2013). *Rui Rio também tem o seu mural vandalizado*. Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/08/14/p3/noticia/rui-rio-tambem-tem-o-seu-mural-vandalizado-l8l8000#&gid=1&pid=2>

Costa, L. (2013). *Militares pintaram traseiras de bairro de Siza Vieira no Porto*. Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/09/19/local/noticia/militares-pintaram-traseiras-de-bairro-de-siza-vieira-no-porto-l60640l>

Maia, A. (2013). *A última obra de Rui Rio é um muro pintado*. Jornal Público. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/10/22/p3/fotogaleria/a-ultima-obra-de-rui-rio-e-um-muro-pintado-383737>

Pinto, M. (2018). *O adeus ao “Quiosque do Piorio” ou o sonho (im)possível de uma outra cidade*. Jornal Público. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2018/05/30/p3/noticia/o-adeus-ao-quiosque-do-piorio-ou-o-sonho-impossivel-de-uma-outra-cidade-1834894>

Dinis, R. (2017). *“Morto” em vez de “Porto”*. Câmara apresenta queixa. Observador. Disponível em: <https://observador.pt/2017/08/07/morto-em-vez-de-porto-camara-apresenta-queixa/>

Vieira, A. (2021). *Dois dias é quanto dura um graffiti com Rui Moreira antes de a câmara o mandar apagar*. Jornal Público. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2021/06/18/p3/noticia/dois-dias-dura-graffiti-rui-moreira-camara-mandar-apagar-1967117>

Sobre o terreno baldio da Lapa:

Silva, I. (2020). *Instalação de equipamentos desportivos em 18 espaços verdes já decorre*. Disponível em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/instalacao-de-equipamentos-desportivos-em-18-espacos-verdes-ja-decorre>

Gonçalves, J. (2019). *Terreno “baldio” junto à estação de metro da Lapa carece de requalificação! CDU apresentou soluções a população que espera (há anos!) por... conclusões*. Disponível em: <https://etcetajornal.pt/j/2019/12/terreno-baldio-junto-a-estacao-de-metro-de-francos-carece-de-requalificacao-cdu-apresentou-solucoes-e-populacao-espera-ha-anos-por-conclusoes/>

Sobre o novo hotel na Lapa:

Mertcan Group. *Hotel Lapa Park*. Consultado a 13 de Maio de 2021 em: <http://acehospitalitymanagement-hotel.guestcentric.net/lapa-park>

Publituris (2021). *Renaissance Park Hotel nasce no Porto em 2022*. Disponível em: <https://www.publituris.pt/2021/05/20/renaissance-park-hotel-nasce-no-porto-em-2022>

Santos, S. (2021). *Hotel com 160 quartos e parque urbano vão mudar zona da Lapa*. Jornal Notícias. Disponível em:

<https://www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/hotel-com-160-quartos-e-parque-urbano-vao-mudar-zona-da-lapa-13742807.html>

Pereira, S. (2021). *Grupo Mercan e 160 vistos gold investem 56 milhões de euros em hotel no Porto*. Disponível em: <https://www.dinheirovivo.pt/empresas/grupo-mercan-e-160-vistos-gold-investem-56-milhoes-em-hotel-no-porto-13738560.html>

Mercan Group (2021). *LAPA PARK PORTO - RENAISSANCE HOTEL - Construction Update*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_NaZjK8mAHw

Mercan Group (2021). *Lapa Porto - Renaissance Hotel - By Marriott*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V40bc37PB-Q>

Sobre o futuro parque urbano da Lapa:

Câmara do Porto (2019). *Regeneração urbana da zona da Lapa inclui mais habitação e novo pulmão no centro da cidade*. Disponível em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

Câmara do Porto (2019). *Apresentados projetos urbanos da Lapa e Lordelo do Ouro | Reunião Executivo*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4zVlxzX_yNk

Câmara do Porto (2019). *Regeneração urbana da zona da Lapa inclui mais habitação e novo pulmão verde no centro da cidade*. Disponível em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

Pinto, M. (2019). *Uma mancha verde e habitação para construir “cidade nova” na Lapa*. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/12/09/local/noticia/-mancha-verde-habitacao-construir-cidade-nova-lapa-1896735>

Google (2021). Mapa. Consultado a 11 de Setembro de 2021 em: <https://www.google.com/maps/place/Porto/@41.1592204,-8.6153465,1001m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd2465abc4e153c1:0xa648d95640b114bc!8m2!3d41.1579438!4d-8.6291053>

Sobre o [não] papel social da arquitectura contemporânea

Coutinho, J. (2017). *As «ilhas» do porto e o turismo dos modos de vida*. Revista Punkto. Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2017/09/as-ilhas-do-porto-e-o-turismo-dos-modos.html>

KW (2020). *T2 Duplex para venda, Metro da Lapa - Bairro da Bouça - Arquitecto Siza Vieira*. Consultado a 11 de Setembro de 2021 em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZTw5yqOtS0>

Neves, R. (2021). *Canadianos investem 56 milhões num novo hotel na portuense Lapa*. Jornal de Negócios. Disponível em: <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/turismo---lazer/detalhe/canadianos-investem-56-milhoes-num-novo-hotel-na-portuense-lapa>

Sobre prados urbanos e ecologia:

Raposo, F. (2021). *Lisboa não está assim tão verde – e isso pode ser bom*. Mensagem de Lisboa. Disponível em: <https://amensagem.pt/2021/08/23/prados-sequeiro-relvados-lisboa-verde-pode-ser-bom-parque-bela-vista/>

Claire Doherty, Situation, Documents of contemporary art
IHME Helsinki (2011). *Claire Doherty: From Site to Situation - Art in the Space of Public Time*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TRCJLCZLMys>
<https://www.youtube.com/watch?v=r4QnINPUPlw>

Situations. Consultado a 16 Agosto de 2021 em: <https://www.situations.org.uk/about/>

Situations (2008-09). *One day sculpture*. Consultado a 17 de Agosto de 2021 em: <https://www.situations.org.uk/projects/one-day-sculpture/>

Sobre cenografia e cidade:

Montblanch, N. (2006). *Urban Scenography*. Disponível em: <http://www.nuriamontblanch.com/Urban-Scenography>

7. Índice de Imagens

Capítulo 2

Figura 1 - Composição a partir do léxico em torno da ideia de movimento, sobretudo, ocioso.

Imagem da autora.

Figura 2 - Fotografias manipuladas com texto. Locomoções urbanas de desconhecidos.

Imagem da autora.

Figura 3 - Lista proposta por Careri no livro Walkscapes.

Figura 4 – À direita: ‘A line made by walking’, Richard Long, 1967.

Retirada de: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>

À esquerda: exemplo de ‘desire path’ intitulado na web como “Absolutely useless circle. Russia”.

Retirada de: <https://medium.com/jose-duarte/desire-path-product-design-2e1aacaac5b4>

Figura 5 - Visita durante o festival Sideways, em 2012 na Bélgica, no âmbito do projecto intitulado "Portable architectures and provocations".

Retirada de: <https://www.tragewegen.be/wrights-sites-gb-en>

Figura 6 - Tríptico composto por fotografias manipuladas com texto.

Imagem da autora.

Figura 7 - Imagem extraída do ensaio de Moacir dos Anjos, intitulado ‘As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica’, salientando o formato instrutório para a participação na acção Mito Vadios.

Figura 8 - Imagem do projecto 'Biométrico Rua', retirada do ensaio de Héder Braga.

Retirada de: <https://visoesuteis.pt/pt/publicacao/b10m37ric05>

Figura 9 - Imagens do projecto retiradas do catálogo Tribes. A Walking Exhibition. Editado por Sofia Pantouvaki e Soudja Lotker, Prague Quadrennial.

À esquerda: Massimo Furlan [CH] Blue Tired Heroes, fotografia: Daniel Suška.

À direita: Paul Matthews [AUS] Tiptoe on Roller Skates, fotografia: Marek Volf.

Retiradas de: <https://services.pq.cz/en/tribes.html>

Fig 10 - À esquerda: Embalagem humana com a colaboração de Maria Stangret, Tadeusz Kantor, 1969.

À direita: Arm extensions, Rebecca Horn, 1968.

Retiradas de: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations/

Figura 11 - Imagens de obras de Rebecca Horn.

À esquerda: Unicorn, 1970.

Retirada de: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2012/07/rebecca-horn-body-art-performance-installations/

À direita: Finger Gloves, 1972.

Retirada de: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/10.2003/>

Figura 12 - Imagens da peça Umarla Kłasa [La Classe Mort; A Classe Morta] de Tadeusz Kantor, 1975. Nas imagens vemos a acção dos 'Velinhos' sobre a 'máquina familiar' sob a qual colocam a personagem 'Bazilovna'.

Retiradas de: *Les voies de la création théâtrale / Tadeusz Kantor ; études réunis par Denis Bablet et Brunella Eruli*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique

Figura 13 - The Ambassador, de Francis Alÿs, 2001, Bienal de Veneza.

Retirada de: <https://www.gallery.ca/magazine/exhibitions/a-century-of-artists-ephemera>

Figura 14 - Imagens de estudo e da execução da obra 'Colector'.

Retiradas de 'Francis Alÿs: Politics of Rehearsal'.

Figura 15 - Página retirada do livro 'Francis Alÿs: Politics of Rehearsal'.

Figura 16 - Frames retirados do trailer da série How To With John Wilson, aludindo ao 'Colector' e 'Barrenderos' de Francis Alÿs.

Retirados de: https://www.imdb.com/video/vi4236755225?playlistId=tt10801534&ref_=tt_pr_ov_vi

Figura 17 - Significado da palavra 'Cimêncio' dedicada a Luís Gouveia Monteiro, que a terá inventado.

Retirada de: Lopes, D., Cera, N. (2002). *Cimêncio*. Lisboa: Fenda Edições Lda.

Figura 18 - Frame retirado do video clip Serenata em Enxofre 1000.

Retirado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WxR8LcsXOpc>

Figura 19 - Páginas retiradas do livro 'O Que Vemos Quando Lemos' de Peter Mendelsund, pág. 166 e 167.

Figura 20 – Imagem da instalação 'La Morte del Desiderio'.

Retirada de: <https://www.artecapital.net/exposicao-561-vasco-araujo-la-morte-del-desiderio>

Figura 21- À esquerda, fotografia de páginas retiradas do livro 'La Morte del Desiderio'.
À direita, vista da instalação.

Retirada de: <https://contemporanea.pt/edicoes/04-2018/vasco-araujo-la-morte-del-desiderio>

Figura 22 - Imagem da instalação Criptoporto exposta no Atelier Logicofobista em Maio de 2019.

Imagem cedida pelo autor, Ruca Bourbon

Capítulo 3

Figura 1 - Ilustração do pensamento conceptual da proposta: 'Pavonear[-se]', pena de pavão ou flor de penar.

Imagem da autora.

Figura 2 - Fotografia de livreto para o EP 'Purga' do projecto $\cap$ - Intersectiõ, de Ricardo Nogueira Fernandes. Livreto disponível em:
<https://intersectio.bandcamp.com/merch/livretos-para-cds-inexistentes-purga-ep-medo-single>
Som disponível em: <https://intersectio.bandcamp.com/>

Figura 3 - Fotografia de pessoa sentada num não-banco e ilustração acerca do pensamento sobre essa posição debruçada, em conjunto com o pensamento do carrinho-pavão.

Imagens da autora.

Figura 4 - Os três carrinhos-pavão.

Imagem da autora.

Figura 5 - As penas de Pavão, encarrinhadas.

Imagem da autora.

Figura 6 - Mapa instrutório da acções e percurso do grupo, com indicação da duração de permanência no local e propostas de acções a executar.

Imagem da autora.

Figura 7 - Costas do mapa-instrutório com roteiro descrevendo o carrinho-pavão personagem #1.

Imagem da autora.

Figura 8 - Costas do mapa-instrutório com roteiro descrevendo o carrinho-pavão personagem #2.

Imagem da autora.

Figura 9 - Costas do mapa-instrutório com roteiro descrevendo o carrinho-pavão personagem #3.

Imagem da autora.

Figura 10 - Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no exterior.

Imagem da autora.

Figura 11 - Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no exterior.

Imagem da autora.

Figura 12 - Frames retirados dos vídeos de registo do happening, passagem para o interior.

Imagem da autora.

Figura 13 - Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no interior.

Imagem da autora.

Figura 14 - Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no interior.

Imagem da autora.

Figura 15 - Frames retirados dos vídeos de registo do happening, no interior.

Imagem da autora.

Figura 16 - Estudos para objecto e performance ao longo do muro do terreno da Avenida de França. 18/03/2021.

Imagem da autora.

Figura 17 - Estudos para objecto e performance ao longo do muro do terreno da Avenida de França. 18/03/2021.

Imagem da autora.

Figura 18 - Estudos para objecto e performance ao longo do muro do terreno da Avenida de França. 18/03/2021.

Imagem da autora.

Figura 19 - Imagem da obra 'Ecoante', de Mariana Almeida, junto ao muro da Av. de França, no dia 12 de Abril.

Retirada de:

<https://www.facebook.com/umjardimnaboavista/photos/a.183260806974298/183260780307634/>

Figura 20 - Um dos dois portões de entrada no terreno, este a partir da Rua 5 de Outubro. Maio de 2021.

Imagem da autora.

Figura 21 - Vista desde o percurso que liga o Centro Comercial Sirius ao Interface da Casa da Música. Maio de 2020.

Imagem da autora.

Figura 22 - Publicidade a sistema de ar condicionado encontrada no local. Maio de 2020.

Imagem da autora.

Figura 23 - Imagem de registo da expedição ao lugar a 25 de Maio. A retroescavadora em operação, por trás do muro.

Imagem da autora.

Figura 24 - Registo de pormenor do "graffiti" no muro, com pedaços de tinta a descascar e outros pigmentos a sobrepor-se-lhe.

Imagem da autora.

Figura 25 - Registo da escala e monotonia nublosa do muro.

Imagem da autora.

Figura 26 - Desenho de estudo e teste do protótipo de braço no local. Maio de 2021.

Imagem da autora.

Figura 27 - Imagem do teste do protótipo

Imagem da autora.

Figura 28 - Experimentação do protótipo no local, no caso, a acariciar plantas existentes.

Imagem da autora.

Figura 29 - Estudo da acção performativa e seus vários momentos. Percurso ao longo do muro, pontos de início, troca de acções e de finalização. Maio de 2021.

Imagem da autora.

Figura 30 - Estudo da acção performativa e seus vários momentos. Acção mecânica do braço e sequência de as três acções distintas. Maio de 2021.

Imagem da autora.

Figura 31 - Proposta instrutória do happening para o performer #1: acção de preparar/marcar o terreno.

Imagem da autora.

Figura 32 - Proposta instrutória do happening para o performer #2: acção de semear.

Imagem da autora.

Figura 33 - Proposta instrutória do happening para o performer #3: acção de aguar.

Imagem da autora.

Figura 34 - Marca referente a levantamento topográfica encontrada junto ao Interface da Casa da Música

Imagem da autora.

Figura 35 - Imagem da mistura de sementes obtida.

Imagem da autora.

Figura 36 - Convite para a apresentação da performance, com base numa das fotografias do espaço que tinha registado previamente.

Imagem da autora.

Figura 37 - Fotografias de registo do happening.

Imagem da autora.

Figura 38 - Frames retirados do vídeo de registo do happening

Imagem da autora.

Figura 39 - Fotografias de registo do happening.

Imagem da autora.

Figura 40 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.

Imagem da autora.

Figura 41 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.

Imagem da autora.

Figura 42 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.

Imagem da autora.

Figura 43 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.

Imagem da autora.

Figura 44 - Frame retirado do vídeo de registo do happening.

Imagem da autora.

Figura 45 - Fotografias do registo do happening.

Imagem da autora.

Figura 46 - Desenhos de 26 de Outubro 2020.

Imagem da autora.

Figura 47 - Desenho de 2 de Novembro 2020.

Imagem da autora.

Figura 48 - Desenho de 27 Novembro de 2020.

Imagem da autora.

Figura 49 - Desenhos de final de Fevereiro, início de Março de 2021.

Imagem da autora.

Figura 50 - Fotografia tirada pelo João nessa noite. Os focos fulminantes em cima das gruas assentes no local.

Figura 51 - Vista do parque infantil na zona, desde o exterior.

Imagem da autora.

Figura 52 - 'Desire path' criado pelo atravessamento até à estação de metro da Lapa.

Imagem da autora.

Figura 53 - Baliza a enquadrar o monte de terra retirado para a construção do novo hotel.

Imagem da autora.

Figura 54 - Baliza do campo de futebol interrompido, com as quatro gruas da construção do hotel, ao fundo.

Imagem da autora.

Figura 55 - Registos da primeira experiência no local, dia 11 de Abril de 2021.

Imagem da autora.

Figura 56 - Registos da experiência de 23 de Julho de 2021.

Imagem da autora.

Figura 57 - Registos da experiência de 23 de Julho de 2021. Um tríptico onde figuram três tipos diferentes de marcha com o mesmo objecto.

Imagem da autora.

Figura 58 - Registo de 23 de Julho, o 'caminho de desejo' a dividir, as flores lilases à esquerda, a baliza e erva mais rasteira à direita.

Imagem da autora.

Figura 59 - Registo de 23 de Julho, a cadela a brincar no meio da erva alta ao fundo do terreno baldio.

Imagem da autora.

Figura 60 - Registo de 23 de Julho, as flores lilases e um passante no caminho.

Imagem da autora.

Figura 61 - Estudo da implantação do circuito de polinização humana, fazendo circular flores.

Figura 62 - Alguns dos objectos compasso-gruas dispostos em frente ao atelier.
Imagem da autora.

Figura 63 - Alguns dos objectos compasso-gruas dispostos em frente ao atelier.
Imagem da autora.

Figura 64 - Alguns dos objectos compasso-gruas dispostos em frente ao atelier.
Imagem da autora.

Figura 65 - Desenho de final de Fevereiro, início de Março de 2021.
Imagem da autora.

Figura 66 – Frame retirado do vídeo de registo do happening.

Figura 67 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.

Figura 68 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.
Imagem da autora.

Figura 69 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.
Imagem da autora.

Figura 70 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.
Imagem da autora.

Figura 71 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.
Imagem da autora.

Figura 72 - Frames retirados do vídeo de registo do happening.
Imagem da autora.

Capítulo 4

Figura 1 - Citação de Gordon Matta-Clark, transcrita de Statement from interview with Donald Wall, Arts Magazine, May 1976. Imagem retirada de Claire Doherty; Situation. Documents of contemporary art, 2009, p.6.

Figura 2 - Frames retirados dos vídeos de Pavonear.
Imagem da autora.

Figura 3 - Frames retirados dos vídeos de Pavonear.
Imagem da autora.

Figura 4 - Frames retirados dos vídeos de Sementar.
Imagem da autora.

Figura 5 - Frames retirados dos vídeos de Sementar.
Imagem da autora.

Figura 6 - Frames retirados dos vídeos de Circular.
Imagem da autora.

Figura 7 - Frames retirados dos vídeos de Circular.
Imagem da autora.

Figura 8 – Convite para a exposição da instalação na loja Busntech.
Imagem da autora.

Figura 9 - Vista da instalação: um dos cinco écrãs do POSTE.
Imagem da autora.

Figura 10 - Vista da instalação: As Cidades Invíseis e a folha de sala, objectos de trabalho e de exposição
Imagem da autora.

Figura 11 - Vista parcial da instalação: o POSTE no limite entre o interior e o exterior.
Imagem da autora.

Figura 12 - Vista geral da instalação: balcão central com material em papel e o POSTE ao fundo.

Imagem da autora.

Capítulo 5

Figura 1 - Frame retirado de um dos vídeos pós-editados de Circular.

Imagem da autora.

Capítulo 8

Figura 1 - excerto retirado da notícia do diário imobiliário. Disponível em: <https://www.diarioimobiliario.pt/Actualidade/Porto-disputa-pela-reabilitacao-do-Campo-24-de-Agosto>

Figura 2 - Imagem do local quando ainda funcionava como parque de estacionamento, retirada de uma notícia do Diário Imobiliário. Disponível em: <https://www.diarioimobiliario.pt/Actualidade/Porto-disputa-pela-reabilitacao-do-Campo-24-de-Agosto>

Figura 3 - Imagem da abertura do novo espaço comercial com os seus funcionários. Retirada de: <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/comercio/detalhe/nao-lugar-do-porto-e-agora-um-continente>

Figura 4 - Publicação no Facebook pelo MJFB a denunciar a troca do área de terreno público a que teria direito a CMP, segundo o contracto elaborado, em troco de uma compensação cujo valor não é esclarecido. Retirado de: <https://www.facebook.com/umjardimnaboavista/photos/a.109557841011262/216725780294467/>

Figura 5 - Ilustração com a evolução do contrato-promessa dos terrenos da Boavista entre a CMP e o El Corte Inglés Disponível em: <https://jardimferroviarioboavista.weebly.com/>

Figura 6 - Recorte de ecrã retirado de: <https://www.instagram.com/umjardimnaboavista/>

Figura 7 - Recorte de ecrã retirado de: <https://www.dn.pt/pais/incendio-afeta-antiga-estacao-da-boavista-no-porto-proposta-para-classificacao-13128205.html>

Figura 8 - Notícia do jornal Público. Imagem retirada de <https://www.publico.pt/2013/03/21/local/noticia/nao-sera-por-falta-de-verba-que-camara-do-porto-deixa-de-limpar-graffiti-1588671>

Figura 9 - Imagem retirada do bloag Avenir. Disponível em:
<https://aventar.eu/2013/06/05/props-to-rui-rio-op/>

Figura 10 - Obra de Frederico Draw e do colectivo RUA no interior do edifício AXA, à época gerido pela Porto Lazer, empresa municipal da CMP. Retirado de:
<https://www.publico.pt/2013/08/14/p3/noticia/rui-rio-tambem-tem-o-seu-mural-vandalizado-1818000#&gid=1&pid=2>

Figura 11 - Notícia do jornal Público. Imagem retirada de:
<https://www.publico.pt/2013/09/19/local/noticia/militares-pintaram-traseiras-de-bairro-de-siza-vieira-no-porto-1606401>

Figura 12 - Recorte de ecrã retirado de:
<https://www.publico.pt/2013/10/22/p3/fotogaleria/a-ultima-obra-de-rui-rio-e-um-muro-pintado-383737#&gid=1&pid=3>

Figura 13 - A notícia da 'festa de encerramento' do quiosque amarelo das 'Worst Tours'.

Figura 14 - Notícia sobre a limpeza de graffitis, numa parede privada, feitos com autorização dos proprietários. Dos autores Filho Bastardo e Miguel Januário, sob o nome ±. Disponível em <https://www.publico.pt/2021/06/18/p3/noticia/dois-dias-dura-graffiti-rui-moreira-camara-mandar-apagar-1967117>

Figura 15 - Imagem da remoção dos cartazes afixados no dia anterior. Disponível em:
<https://www.facebook.com/umjardimnaboavista/photos/a.109557841011262/184147063552339/>

Figura 16 - Imagem que registei quando visitei a o espaço 25 de Maio para pensar numa ideia de performance a executar: o muro impecavelmente pintado, de cinzento.

Figura 17 - Recorte de ecrã retirado do website: <http://acehospitalitymanagement-hotel.guestcentric.net/lapa-park>

Figura 18 - Recorte de ecrã retirado do vídeo do promotor, onde se pode verificar integração do edifício na paisagem, tapando por completo a colina do monte da Lapa ao fundo, e obstruindo as construções pré-existentes do sol poente. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V40bc37PB-Q>

Figura 19 - Recorte de ecrã retirado do vídeo do promotor, onde se pode verificar a cratera para as fundações da construção e a colina do monte da Lapa ao fundo, assim como a escala das construções ali existentes, voltadas a poente. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_NaZjK8mAHw

Figura 20 - Recorte de ecrã retira do de: <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

Figura 21 - Recorte de ecrã retirado do vídeo de comercialização da imobiliária KW Alfa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZTw5yqOtS0>

Figura 22 - Recorte de ecrã retirado de:
<https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/turismo---lazer/detalhe/canadianos-investem-56-milhoes-num-novo-hotel-na-portuense-lapa>

Figura 23 - recortes de ecrã retirados de <https://etcetajornal.pt/j/2019/12/terreno-baldio-junto-a-estacao-de-metro-de-francos-carece-de-requalificacao-cdu-apresentou-solucoes-e-populacao-espera-ha-anos-por-conclusoes/>

Figura 24 - Recorte de ecrã retirado do Google maps, apresentando a mesma área que o projecto de requalificação para a nova zona habitacional e novo Parque Urbano da Lapa. Retirado de: <https://www.google.com/maps/place/Porto/@41.1592204,-8.6153465,1001m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd2465abc4e153c1:0xa648d95640b114bc!8m2!3d41.1579438!4d-8.6291053>

Figura 25 - Recorte de ecrã do vídeo da apresentação pública do projecto, mostrando a implantação das novas construções, a vermelho, e os espaços verdes requalificados, a verde. Retirado de: <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

8. Anexos

8.1 Mapa dos trechos de texto retirados de **Calvino**

Pag 9-10

e que imploram a proteção das nossas armadas avançadas em troca de tributos anuais em metais preciosos, peles curtidas e cascas de tartaruga: é o momento desesperado em que se descobre que este império que nos parecera a soma de todas as maravilhas é uma ruína sem pés nem cabeça, que a sua corrupção está demasiado gangrenada para que baste o nosso ceptro para a remediar, que o triunfo sobre os soberanos adversários nos fez herdeiros da sua longa ruína. Só nos relatos de Marco Polo, Kublai Kan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a ruir, a filigrana de um desenho tão fino que escapasse ao roer das térmitas.

Pag 11

cidade com sessenta cúpulas de prata, estátuas de bronze de todos os deuses, ruas pavimentadas a estanho, um teatro de cristal e um galo de ouro

Pag 13

“Cheguei ali muito jovem, uma manhã; muita gente a correr pelas ruas a caminho do mercado, as mulheres tinham belos dentes e olhavam-nos bem nos olhos, três soldados em cima dum palco tocavam cornetim, por toda a parte giravam rodas e ondulavam letreiros coloridos. Até então eu só tinha conhecido o deserto e as pistas das caravanas. Nessa manhã em Doroteia senti que não havia nenhum bem na vida a que eu não pudesse aspirar.

Pag 14-15

Não é disto que é feita a cidade, mas sim das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do seu passado: a distância a que está do solo um lampião e os pés a balançar de um usurpador enforcado;

É desta onda que reflui das recordações que a cidade se embebe como uma esponja e se dilata. Uma descrição de Zaira tal como é hoje deveria conter todo o passado de Zaira. Mas a cidade não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos postes das bandeiras, cada segmento marcado por sua vez de arranhões, riscos, cortes e entalhes.

Pag 16

a quem se encontra uma manhã no meio de Anastásia os desejos despertam todos ao mesmo tempo a assediar-nos. A cidade aparece-nos como um todo em que nenhum desejo se perde e de que nós fazemos parte, e como ela goza tudo o que nós não gozamos, só nos resta habitar este desejo e satisfazer-nos com ele. Este poder, que consideram ora maligno ora benigno, tem-no Anastásia, cidade enganadora: se durante

oito horas por dia trabalharmos como entalhadores de ágatas ónixes crisoprásios, a nossa fadiga que dá forma ao desejo toma do desejo a sua forma, e julgamos gozar por toda Anastásia enquanto afinal não passamos de seus escravos.

SEMENTAR CIRCULAR PAVONEAR

Pag 17

Entra-se nela por ruas pejadas de letreiros que sobressaem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas sim figuras de coisas que significam outras coisas

Outros sinais avisam do que num local é proibido — entrar no beco com as carroças, urinar atrás do quiosque, pescar com cana do alto da ponte — e do que é lícito — dar de beber às zebras, jogar à bola, queimar os cadáveres dos parentes.

SEMENTAR CIRCULAR PAVONEAR

Pag 17 e 18

Se um edifício não tiver nenhum letreiro ou figura, a sua própria forma e o lugar que ocupa na ordem da cidade bastam para indicar a sua função: o palácio real, a prisão, a fundição da moeda, a escola de aritmética, o bordel. Até as mercadorias que os vendedores põem em exposição nas bancas valem não por si próprias mas como sinais de outras coisas: a fita bordada para a frente quer dizer elegância; a liteira dourada poder; os volumes de Averróis, sapiência, a pulseira para o tornozelo volúpia. O olhar percorre as ruas como páginas escritas: a cidade diz tudo o que devemos pensar, faz-nos repetir o seu discurso, e enquanto julgamos visitar Tamara limitamo-nos a registar os nomes com que ela se define a si mesma e todas as suas partes.

Como realmente é a cidade sob este denso invólucro de sinais, o que ela contém ou oculta, o homem sai de Tamara sem tê-lo sabido. Fora dela espraia-se a terra vazia até ao horizonte, abre-se o céu onde por onde correm as nuvens.

Pag 19 e 20

cidade que quem a viu uma vez nunca mais pode esquecer. Mas não por ela deixar como outras cidades memoráveis uma imagem fora do comum nas recordações. Zora tem a propriedade de ficar na **memória ponto por ponto**, na sucessão das ruas, e das casas ao longo das ruas, e das portas e das janelas das casas, embora não apresentando nelas belezas ou raridades particulares.

Esta cidade que nunca se apaga da mente é como uma armação ou um **reticulado em cujas casas cada um pode dispor as coisas** que lhe aprouver recordar:

Entre todas as noções e todos os pontos do itinerário poderá estabelecer um **nexo de afinidades ou de contrastes que sirva de mnemónica**, de referência instantânea para a sua memória. **E assim é de maneira tal que os homens mais sábios do mundo são os que conhecem Zora de cor.**

Mas foi inutilmente que parti em viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e igual a si própria para melhor ser recordada, Zora estagnou, desfez-se e desapareceu. A Terra esqueceu-a.

Pag 22

Todas as cidades recebem a sua forma do deserto a que se opõem; e é assim que o condutor de camelos e o marinheiro vêem Despina, cidade de fronteira entre dois desertos.

Pag 23

A cidade é redundante: repete-se para que haja qualquer coisa que se fixe na mente.

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

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

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 24

Isaura, cidade dos mil poços, presume-se que se situe por cima de um profundo lago subterrâneo. Por toda a parte onde os habitantes escavam na terra longos furos verticais conseguem tirar água, e foi até aí e não para além desses limites que se alargou a cidade: o seu perímetro verdejante repete o das margens escuras do lago sepultado, uma paisagem invisível condiciona a visível, tudo o que se move sob o sol é impelido pela onda que bate encerrada sob o céu calcário da rocha.

Os deuses da cidade, de acordo com uns, habitam as profundidades, o lago negro que nutre as veias subterrâneas. Segundo outros, os deuses habitam os baldes que sobem pelas roldanas quando saem fora da boca dos poços, nas polés que giram

, até às girândolas que se sobrepõem aos andaimes de Isaura, cidade que se move toda para cima.

Pag 25

Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia exprimir-se de outro modo que não fosse com gestos, saltos, gritos de espanto e de horror, latidos ou berros de animais, ou com objetos que ia extraindo dos seus alforjes: penas de avestruz, zarabatanas, quartzos, e dispondo-os à sua frente como peças de xadrez. O engenhoso estrangeiro improvisava pantomimas que o soberano tinha de interpretar:

Pag 26

O Grão Kan decifrava os sinais, mas permanecia incerto o nexó entre estes e os lugares visitados

Porém, evidente ou obscura que fosse, tudo o que Marco mostrava tinha o poder dos símbolos, que depois de vistos não se podem esquecer nem confundir

O novo dado recebia sentido a partir daquele símbolo e ao mesmo tempo acrescentava ao símbolo outro sentido

SEMENTAR

No dia em que conhecer todos os símbolos —perguntou a Marco, — conseguirei possuir o meu império, finalmente

E o veneziano: —Sire, não acredites nisso: nesse dia serás tu mesmo um símbolo entre os símbolos.

Pag 29

— ... Os outros embaixadores avisam-me de carestias, de peculatos, de conjuras; ou referem-me minas de turquesas novamente descobertas, preços vantajosos das peles de marta, propostas de fornecimentos de lâminas adamascadas. — E tu? — perguntou a Polo o Grão Kan. — Tornas de países igualmente remotos e tudo o que sabes dizer-me são os pensamentos que vêm à ideia de quem apanha fresco à tardinha sentado à soleira da porta. Então para que te serve tanto viajar?

— Anoitece, estamos sentados na escadaria do seu palácio, sopra um vento suave —respondeu Marco Polo. — Qualquer país que as minhas palavras evoquem à tua volta, vê-lo-ás de um observatório situado como o teu, mesmo que no lugar do palácio esteja uma aldeia de palafitas e que a brisa traga o odor de um estuário lodoso.

Ou seja, entre eles era indiferente que as questões e soluções fossem enunciadas em voz alta ou que cada um dos dois continuasse a ruminá-las em silêncio.

Pag 30

Nesta altura Kublai Kan interrompia-o ou imaginava interrompê-lo, ou Marco Polo imaginava que era interrompido, com uma pergunta como: — Caminhas sempre de cabeça virada para trás? — ou: — O que vês está sempre nas tuas costas? ou melhor: —A tua viagem só se faz no passado?

ou conseguir finalmente explicar a si próprio que aquilo que ele procurava era sempre algo que estava diante de si, e mesmo que se tratasse do passado era um passado que mudava à medida que ele avançava na sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, digamos não o passado próximo a que cada dia que passa acrescenta um dia, mas o passado mais remoto. Chegando a qualquer nova cidade o viajante reencontra o seu passado que já não sabia que tinha: a estranheza do que já não somos ou já não possuímos espera-nos ao caminho nos lugares estranhos e não possuídos.

SEMENTAR PAVONEAR

Pag 31

Agora, daquele seu passado verdadeiro ou hipotético ele está excluído; não pode parar; tem de prosseguir até outra cidade onde o espera outro seu passado, ou algo que talvez tivesse sido um seu possível futuro e agora é o presente de outro qualquer. Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos.

— Viajas para reviver o teu passado? — era agora a pergunta do Kan, que também podia ser formulada assim: — Viajas para achar o teu futuro?

E a resposta de Marco: — O algures é um espelho em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu, descobrindo o muito que não teve nem terá.

SEMENTAR CIRCULAR PAVONEAR

Pag 33

o viajante é convidado a visitar a cidade e ao mesmo tempo a observar certos velhos postais ilustrados que a representam como era dantes:

Para não desiludir os habitantes, o viajante tem de gabar a cidade nos postais e preferi-la à presente, com o cuidado porém de conter o seu desgosto pelas mudanças dentro de raras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e prosperidade de Maurília transformada em metrópole, se comparadas com a velha Maurília provinciana, não compensam uma certa graça perdida, a qual contudo só poderá ser gozada agora nos velhos postais, enquanto outrora, com a Maurília provinciana debaixo dos olhos, de gracioso não se via mesmo nada, e igualmente não se veria hoje se Maurília houvesse permanecido tal e qual

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 34

Tal como os velhos postais não representam Maurília como era, mas sim uma outra cidade que por acaso se chamava Maurília como esta.

Pag 35

No mapa do teu império, ó Grande Kan, devem encontrar lugar tanto a grande Fedora de pedra como as pequenas Fedoras nas esferas de vidro. Não porque serem todas igualmente reais, mas por serem todas só presumíveis. Uma encerra o que é aceite como necessário enquanto não o é ainda; as outras o que é imaginado como possível e no minuto a seguir já não o é.

Pag 36

O homem que viaja e não conhece ainda a cidade que o espera ao longo do caminho, pergunta-se como será o palácio real, o quartel, o moinho, o teatro, o bazar. Em todas as cidades do império cada um dos edifícios é diferente e disposto segundo uma diferente ordem:

O viajante anda anda e só tem dúvidas: não conseguindo distinguir os pontos da cidade, até os pontos que ele tem distintos na mente se misturam. Daí infere isto: se a

existência em todos os seus momentos é toda ela mesma, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível. Mas porquê então a cidade? Que linha separa o dentro do fora, o troar das rodas do uivo dos lobos?

CIRCULAR PAVONEAR

Pag 37 e 38

Dito isto, não vale a pena determinar se se deve classificar Zenóbia entre as cidades felizes ou entre as infelizes. Não é nestas espécies que faz sentido dividir a cidade, mas noutras duas: as que continuam através dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem aniquilar a cidade ou são eles aniquilados.

SEMENTAR CIRCULAR PAVONEAR

Pag 39

a cada solstício e equinócio. O navio que aproa com uma carga de gengibre e algodão voltará a zarpar com o porão cheio de pistáquios e sementes de papoila, e a caravana que acabou de descarregar sacos de noz moscada e de gengibre já atulha os seus fundos para o regresso com rolos de musselina dourada.

SEMENTAR PAVONEAR

Porque à noite junto das fogueiras à volta do mercado,

Pag 39 e 40

Nos pomos a repensar em todas as nossas recordações uma a uma, o nosso lobo ter-se-á transformado noutro lobo, a nossa irmã numa irmã diferente, a nossa batalha noutras batalhas, no regresso de Eufémia, a cidade em que se trocam memórias a cada solstício e a cada equinócio.

PAVONEAR

Pag 41

Nem sempre as conexões entre um elemento e outro do relato se tornavam evidentes ao imperador; os objetos podiam querer dizer coisas diferentes: uma aljava cheia de flechas indicava ora o aproximar de uma guerra, ora a abundância de caça, ou a oficina de um armeiro; uma clepsidra podia significar o tempo que passa ou que já passou, ou a areia, ou uma oficina onde se fabricam clepsidras.

Mas o que tornava preciosos a Kublai todos os factos ou notícias referidos pelo seu inarticulado informador era o espaço que ficava à volta deles, um vazio não preenchido por palavras. As descrições das cidades visitadas por Marco Polo tinham este dom: podia andar-se por elas com o pensamento, nelas podia perder-se, parar a apanhar fresco, ou fugir a correr.

Pag 42

Uma nova espécie de diálogo entre eles: as brancas mãos do Grão Kan, peçadas de anéis, respondiam com movimentos compostos às ágeis e nodosas do mercador. Com o crescer do entendimento entre eles, as mãos começaram a assumir atitudes estáveis, que correspondiam cada uma a um movimento da alma

SEMENTAR PAVONEAR

Pag 45

Kublai Kan verificara que as cidades de Marco Polo eram todas parecidas, como se a paisagem de uma para a outra não implicasse uma viagem mas sim uma troca de elementos. Agora, de todas as cidades que Marco lhe descrevia, a mente do Grão Kan partia por sua conta e risco, e desmontada a cidade peça a peça, reconstruía-a de outro modo, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os.

— De agora em diante serei eu a descrever as cidades e tu verificarás se existem e se são como eu as pensei.

Pag 46

As cidades como os sonhos são construídas de desejos e de medos, embora o fio do seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas, as perspectivas enganosas, e todas as coisas escondam outra.

Pag 47

Depois do sonho andaram à procura dessa cidade; não a descobriram mas encontraram-se uns aos outros; decidiram construir uma cidade como a do sonho. Na disposição das ruas cada um refez o percurso de sua perseguição; no ponto em que tinha perdido o rasto da fugitiva ordenou diferentemente do sonho os espaços e as paredes de modo que ela já não lhe pudesse fugir.

Esta passou a ser a cidade de Zobaida em que se estabeleceram à espera de que uma noite se repetisse aquela cena.

Pag 48

Os primeiros chegados não compreendiam o que atraía esta gente a Zobaida, a esta feia cidade, a esta ratoeira.

Pag 49 50

porque não diz respeito às palavras mas sim às coisas.

Só me restava interrogar os filósofos.

— Onde está o sábio? — O fumador indicou-me a rua pela janela. Era um jardim com jogos infantis: os jogos de paulitos, os baloiços, o escorrega. O filósofo estava sentado na relva. Disse: — Os sinais formam uma língua, mas não a que julgas conhecer.

_ Compreendi que devia libertar-me das imagens que até aqui me haviam anunciado as coisas que procurava: só então conseguiria entender a linguagem de Hipácia.

Agora basta que oiça relinchar os cavalos e zunir os chicotes e logo me assalta uma trepidação amorosa: em Hipácia tive de entrar nas cavaliças e nas oficinas dos ferradores para ver as belíssimas mulheres que montam nas selas de coxas nuas e polainas nas pernas, e que mal se aproxima um jovem estrangeiro o deitam sobre montes de feno ou de serradura e o apertam com os rijos mamilos.

E quando a minha alma não pede outro alimento e estímulo que não seja a música, sei que tenho de procurá-la nos cemitérios: os tocadores escondem-se nos túmulos; de uma cova para outra correspondem-se trinados de flautas e acordes de harpas.

Decerto mesmo em Hipácia também chegará o dia em que o meu único desejo será partir. Sei que não deverei descer ao porto mas sim subir ao pináculo mais alto da fortaleza e esperar que passe um navio lá por cima. Mas passará alguma vez? Não há linguagem sem engano.

SEMENTAR CIRCULAR PAVONEAR

Pag 53

Em Cloé, grande cidade, as pessoas que passam pelas ruas não se conhecem. Ao verem-se imaginam mil coisas umas das outras, os encontros que poderiam verificar-se entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as ferroadas. Mas ninguém dirige uma saudação a ninguém, os olhares cruzam-se por um segundo e depois afastam-se, procurando novos olhares, não param.

SEMENTAR PAVONEAR

Assim entre os que por acaso se encontram juntos a abrigar-se da chuva debaixo de um pórtico, ou se apinham debaixo dos toldos de um bazar, ou param para ouvir a banda no coreto da praça, consumam-se encontros, seduções, ligações, cópulas, orgias, sem que troquem uma palavra, sem que se toquem com um dedo, quase sem se olharem.

SEMENTAR PAVONEAR

Pag 55

Os habitantes de Valdrada sabem que todos os seus actos são ao mesmo tempo esse acto e a sua imagem especular, a que pertence a especial dignidade das imagens, e esta sua consciência proíbe-os de se abandonarem por um só instante ao acaso e ao esquecimento.

Pag 56

As duas cidades gémeas não são iguais, porque nada do que existe ou acontece em Valdrada é simétrico: a cada rosto e cada gesto respondem do espelho um rosto ou um gesto inverso ponto por ponto. As duas Valdradas vivem uma para a outra, olhando-se continuamente nos olhos, mas não se amam

CIRCULAR PAVONEAR

Pag 61

— As tuas cidades não existem. Talvez nunca tenham existido. Seguramente já não existirão. Porque te entreténs com histórias consoladoras? Sei muito bem que o meu império apodrece como um cadáver no pântano, cujo contágio empesta tanto os corvos que o debicam como os bambus que crescem adubados pelos seus humores. Porque não me falas disto? Por que mentes ao imperador dos tártaros, estrangeiro?

Polo sabia secundar o humor negro do soberano.— Sim, o império está doente e, pior ainda, tenta acomodar-se às suas chagas. O fim das minhas explorações é este: examinando os vestígios de felicidade que ainda se entrevêem, meço a sua penúria. Se quiseses saber quanta escuridão há em teu redor, tens de aguçar o olhar sobre as ténues luzes mais remotas.

Pag 62

Enquanto a um sinal teu, sire, a cidade una e última ergue as suas muralhas sem mácula, eu recolho as cinzas das outras cidades possíveis que desaparecem para lhe dar lugar e nunca mais poderão ser reconstruídas nem recordadas.

Pag 63

Ninguém sabe melhor que tu, sábio Kublai, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma ligação. Se te descrevo Olívia, cidade rica de produtos e de lucros, para significar a sua prosperidade não tenho outro meio que não seja falar de palácios de filigrana com coxins de franjas nos parapeitos das janelas geminadas; para lá das grades de um pátio uma girândola de repuxos rega um prado onde um pavão branco abre em leque a sua cauda.

Mas deste discurso tu compreendes logo que Olívia está envolvida numa nuvem de fuligem e gordura que se pega às paredes das casas; que no tropel das ruas is reboques em manobra esmagam os peões contar as paredes. Se devo contar-te da laboriosidade dos habitantes, falo das oficinas dos arreeiros odorosas de couro, das mulheres que tagarelam entrançando tapetes de ráfia

SEMENTAR CIRCULAR PAVONEAR

Pag 64

Isto talvez tu não saibas: que para falar de Olívia não poderia fazer outro discurso. Se houvesse uma Olívia realmente de janelas e pavões, de arreeiros e tecelões de tapetes e canoas e estuários, seria um miserável buraco negro de moscas, e para o descrever deveria recorrer às metáforas da fuligem, do chiar das rodas, dos gestos repetidos, dos sarcasmos. A mentira não está no discurso, está nas coisas.

Pag 65

A cidade de Sofrônia compõe-se de duas meias cidades. Numa fica grande montanha russa de íngremes bossas, o carrossel com a sua auréola de correntes, a roda das gaiolas giratórias, o poço da morte com os motociclistas de cabeça para baixo, a cúpula do circo com o cacho dos trapézios a pender no meio. A outra meia cidade é de

pedra e mármore e cimento, com o banco, os opiários, os prédios, o matadouro, a escola e tudo o resto. Uma das meias cidades está fixa, a outra é provisória e quando acaba o tempo da sua estadia, despregam-na, desmontam-na e levam-na dali para fora, para a enxertar nos terrenos vagos de outra meia cidade.

Assim todos os anos chega o dia em que os operários destacam os frontões de mármore, deitam abaixo as paredes de pedra, os pilares de cimento, desmontam os ministérios, o monumento, as docas, a refinaria de petróleo, o hospital, e carregam-nos em reboques de grandes camiões para seguirem de praça em praça o itinerário de todos os anos. Aqui fica a meia Sofrónia das barracas de tiro ao alvo e dos carroceiros

Pag 66

Entrado no território que tem Eutrófia por capital, o viajante vê não uma cidade mas muitas, de igual grandeza e não diferentes umas das outras, espalhadas por um vasto e ondulado planalto. Eutrófia é não uma mas sim todas estas cidades juntas; uma só é habitada, as outras estão vazias; e isto faz-se por rotação. Vou contar como. No dia em que os habitantes de Eutrófia se sentem atacados pelo cansaço, e já ninguém suporta o seu ofício, os parentes, a casa e a rua, as dívidas, a gente que deve cumprimentar ou que o cumprimenta, então todos os cidadãos decidem transferir-se para a cidade vizinha que está ali à espera, vazia e como nova, onde cada um tomará outro ofício, outra mulher, verá outra paisagem ao abrir da janela, passará as noites com outros passatempos amizados maledicências.

Pag 69

Nesse sentido nada do que se diz de Aglaura é verdade, embora dela se extraia uma imagem sólida e compacta de cidade, enquanto menor consistência alcançam os esparsos juízos que se podem extrair vivendo lá.

Portanto, se quisesse descrever-te Aglaura atendo-me apenas ao que vi e experimentei em pessoa, deveria dizer-te que é uma cidade desbotada, sem carácter, posta lá ao deus-dará, indiferente.

Pag 70

Por isso os habitantes julgam sempre que habitam uma Aglaura que só cresce no nome de Aglaura e não se apercebem da Aglaura que cresce em terra.

Pag 71

— Também pensei num modelo de cidade de que deduzo todas as outras — respondeu Marco. — É uma cidade feita só de exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contrassensos. Se uma cidade assim é o que há de mais improvável, diminuindo o número dos elementos anormais aumentam as probabilidades de existir realmente a cidade.

Mas não posso fazer avançar a minha operação para além de um certo limite: obteria cidades demasiado verosímeis para serem verdadeiras

Pag 77

A cidade está situada no vácuo, ligada aos dois cumes por teleféricos e correntes e passarelas. Caminha-se sobre as travessas de madeira, com cuidado para não meter os pés nos intervalos

Tudo o resto, em vez de se elevar por cima, está pendurado por baixo

Pag 78

Quando os fios são tantos que já não se pode passar pelo meio deles, os habitantes vão-se embora: as casas são desmontadas; só restam os fios e os suportes dos fios.

Da vertente de um monte, acampados com as mobílias, os refugiados de Ersília vêem o intricado de fios estendidos e de postes que se ergue na planície. Isto é ainda a cidade de Ersília, e eles não são nada.

Reedificam Ersília noutro lugar. Tecem com os fios uma figura semelhante que desejariam mais complicada e ao mesmo tempo mais regular que a outra. Depois abandonam-na e levam ainda para mais longe tanto a si próprios como as suas casas.

Assim viajando no território de Ersília encontramos as ruínas das cidades abandonadas, sem as muralhas que não duram, sem as ossadas dos mortos que o vento faz rebolar: teias de relações intrincadas que procuram uma forma.

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 79

São as finíssimas andas que se elevam do solo a grande distância umas das outras e se perdem acima das nuvens que sustentam as cidades. Sobe-se com escadotes. No chão os habitantes raramente se mostram: têm já tudo de que precisam lá em cima e preferem não descer.

Pag 91

e como a linha mais curta entre dois pontos em Esmeraldina não é a recta mas sim um ziguezague que se ramifica em tortuosas variantes, as ruas que se abrem a cada transeunte não são apenas duas mas muitas e ainda aumentam mais para quem alternar trajectos de barco com transbordos em terra firme.

Assim poupa-se o tédio de percorrer todos os dias as mesmas ruas aos habitantes de Esmeraldina.

Os habitantes dão-se todos os dias à distracção de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. As vidas mais rotineiras e tranquilas em Esmeraldina decorrem sem se repetirem.

A maiores constrangimentos estão expostas, aqui como em todas a parte, as vidas secretas e aventureiras.

Antítese: SEMENTAR CIRCULAR

Pag 92

Um mapa de Esmeraldina deveria compreender, assinalados a tinta de cores diferentes, todos estes traçados, sólidos e líquidos, à vista e ocultos. Mais difícil é fixar no papel as vias das andorinhas, que cortam os ares por cima dos telhados, descem de asas quietas ao longo de parábolas invisíveis, desviam-se para engolir um mosquito, tornam a subir em espiral rasando um pináculo, dominam de cada ponto dos seus caminhos de ar todos os pontos da cidade.

CIRCULAR

Pag 93

Mas acontece-nos ficarmos em Fílias e passarmos lá o resto dos nossos dias.

Distinguimos entre zonas de sol e zonas de sombra

Pag 93 e 94

Todo o resto da cidade é invisível. Fílias é um espaço em que se traçam percursos entre pontos suspensos no vácuo, o caminho mais curto para chegar à loja daquele mercador evitando o portal daquele credor. Os nossos passos percorrem o que não se encontra fora dos olhos mas sim dentro, sepultado e apagado.

Pag 95

Durante muito tempo Pirra foi para mim uma cidade acastelada nas encostas de um golfo, com janelas altas e torres, fechada como uma copa, tendo ao centro uma praça profunda como um poço e com um peço no meio. Nunca a tinha visto. Era uma das muitas cidades aonde nunca fui

Pensei: “Se Adelma é uma cidade que vejo num sonho, onde só se encontram mortos, o sonho faz-me terror. Se Adelma é uma cidade verdadeira, habitada por vivos, bastará continuar a fixá-los para que as parecenças se dissolvam e apareçam caras estranhas, que dão angústia. Tanto num caso como noutro é melhor que não insista a olhar para eles.”

Pag 99

Conserva-se um tapete em que se pode contemplar a verdadeira forma da cidade. À primeira vista nada se parece menos com Eudóxia do que o desenho do tapete, ordenado em figuras simétricas

Mas se nos detivermos a observá-lo com atenção, persuadimo-nos de que a cada lugar do tapete corresponde um lugar da cidade e que todas as coisas contidas na cidade estão compreendidas no desenho, dispostas de acordo com as suas verdadeiras relações, que escapam ao nosso olhar distraído pelo vaivém pelo bulício pelo tropel da multidão.

Pag 101

Então é mesmo uma viagem na memória, a tua!

Era o que queria saber de ti: confessa o que contrabandeias: estados de ânimo, estados de graça, elegias!

Era para além daquela tela de humores voláteis que o seu olhar queria chegar: a forma das coisas distingue-se melhor com a distância.

Não os finos nevoeiros da memória nem a límpida transparência, mas sim o esturro das vidas queimadas que forma uma crosta sobre as cidades, a esponja inchada de matéria vital que já não escorre, a obstrução de passado presente futuro que bloqueia as existências calcificadas na ilusão do movimento: era isto que encontrava no fim da viagem.

Pag 105

_ Não sei quando tiveste tempo para visitar todos os países que me descreves. Eu acho que tu nunca saíste deste jardim.

Cada coisa que vejo e faço toma sentido num espaço da mente onde reina a mesma calma daqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo estalar das folhas. No momento em que me concentro a reflectir, dou comigo sempre neste jardim, a esta hora da tarde, na tua augusta presença, embora continuando sem um instante de pausa a subir um rio verde de crocodilos ou a contar os barris de peixe salgado que colocam no porão.

Talvez este jardim só exista à sombra das nossas pálpebras cerradas, e nunca tenhamos deixado, tu de erguer poeira nos campos de batalha, e eu de contar sacos de pimenta em longínquos mercados, mas sempre que semicerramos os olhos no meio da algazarra e do tropel é-nos concedido o retirarmo-nos aqui vestidos de quimonos de seda, a considerar o que estamos a ver e a viver, a tirar as somas, a contemplar de longe.

SEMENTAR PAVONEAR

Pag 106

Talvez este nosso diálogo esteja a desenrolar-se entre dois vagabundos alcunhados de Kublai Kan e Marco Polo, que estejam a vasculhar num depósito de lixo, amontoando destroços enferrujados, bocados de pano, papel velho, e que bêbedos com poucos goles de vinho ordinário vejam à sua volta resplandecer todos os tesouros do Oriente.

Pag 107

Com as portas de alabastro transparentes à luz do sol, as colunas de coral que sustêm os frontões incrustados em serpentina, os palácios todos de vidro como aquários onde nadam as sombras das bailarinas de escamas prateadas sob os candelabros em forma de medusa. Se não for a sua primeira viagem o homem sabe já que as cidades como esta têm um reverso: basta percorrer um semicírculo e ter-se-á à vista a face oculta de Moriana, uma extensão de chapa enferrujada, sarapilheira, tábuas cheias de pregos, canos negros de fuligem, montões de latas, muros cobertos com escritas meio

apagadas, fundos de cadeira desempalhadas, cordas que só servem para alguém se enforcar numa trave apodrecida.

De uma parte à outra a cidade parece que continua em perspectiva multiplicando o seu repertório de imagens; afinal não tem espessura, consiste apenas num direito e num avesso, como uma folha de papel, com uma figura de cá e outra de lá, que não se podem arrancar nem guardar.

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 109

Outras deteriorações e outros vigores se seguiram em Clarice. As populações e os costumes mudaram muitas vezes mais; restam o nome, a localização, e os objectos mais difíceis de quebrar. Cada nova Clarice, compacta como um corpo vivo com os seus odores e a sua respiração, ostenta como uma jóia o que resta das antigas Clarices fragmentárias e já mortas.

Pag 110

De certeza só se sabe uma coisa: um certo número de objectos desloca-se num certo espaço, ora submerso por uma quantidade de objectos novos, ora consumando-se sem serem substituídos; a regra é misturarem-se todas as vezes e experimentar juntá-los de novo. Talvez Clarice haja sempre sido apenas uma barafunda de bugigangas partidas, mal combinadas, fora de uso.

Pag 114

Nas crenças de Bersabeia há uma parte de verdade e uma parte de erro. É verdade que as duas projecções de si mesma acompanham a cidade, uma celeste e outra infernal; mas enganam-se quanto à sua consistência. O inferno que está a chocar-se no mais profundo subsolo de Bersabeia é uma cidade desenhada pelos mais autorizados arquitectos, construída com os materiais mais caros no mercado, funcionando em todos os seus mecanismos e relojoaria e engrenagens, empavesada de pompons e franjas e barras em todos os tubos e bielas.

Contudo, no zénite de Bersabeia gravita um corpo celeste que resplandece de todo o bem da cidade, encerrado no tesouro das coisas deitadas fora: um planeta ondulante de cascas de batata, guarda-chuvas rotos, meias soltas, cintilante de cacos de vidro, botões perdidos, papéis de chocolates, pavimentado de bilhetes de eléctrico, unhas e calos cortados, cascas de ovo. A cidade celeste é esta e no seu céu correm cometas de longa cauda, postos a voltear no espaço pelo único acto livre e feliz de que são capazes os habitantes de Bersabeia, cidade que só quando caga não é avara calculista interesseira.

Pag 115

Não só tubos de pasta dentífrica bem apertados, lâmpadas fundidas, jornais, contentores, restos de embalagens, mas também esquentadores, enciclopédias, pianos, serviços de porcelana: mais do que pelas coisas que dia a dia são fabricadas vendidas

compradas, a opulência de Leónia mede-se pelas coisas que dia a dia se deitam fora para dar lugar às novas.

Pag 115 e 116

Para onde levam todos os dias a sua carga os varredores, ninguém quer saber: para fora da cidade, claro; mas cada ano que passa a cidade vai-se expandindo, e os depósitos do lixo têm de ir parar mais longe; a imponentia dos desperdícios aumenta e as pilhas erguem-se, estratificam-se, cobrem um perímetro cada vez mais vasto. Acrescente-se que quanto mais se aperfeiçoa a arte de Leónia no fabricar novos materiais, mais o lixo melhora a sua substância, resiste ao tempo, às intempéries, a fermentações e combustões. É uma fortaleza de resíduos indestrutíveis que rodeia Leónia, que a domina de todos os lados como um maciço de montanhas.

O resultado é este: que quanto mais Leónia deita fora, mais coisas acumula; as escamas do seu passado fundem-se numa couraça que não se pode tirar; renovando-se dia a dia a cidade conserva-se toda na única forma definitiva: a dos lixos de ontem que se amontoam nas lixeiras de anteontem e de todos os seus dias e anos e lustros.

Pag 123

deslocando-os com movimentos estudados

SEMENTAR PAVONEAR

Kublai era um atento jogador de xadrez; seguindo os gestos de Marco observava que certas peças implicavam ou excluía a vizinhança de outras peças e se deslocavam de acordo com certas linhas. Descurando a variedade de formas dos objectos, definia o seu modo de disposição uns em relação aos outros no pavimento de azulejos.

CIRCULAR

Pag 124

Voltando da sua última missão Marco Polo foi dar com o Kan à sua espera sentado diante de um tabuleiro de xadrez. Com um gesto convidou-o a sentar-se à sua frente e a descrever-lhe só com o auxílio das peças de xadrez as cidades que tinha visitado.

CIRCULAR

Ao contemplar estas paisagens essenciais, Kublai refletia sobre a ordem invisível que governa as cidades, sobre as regras a que corresponde o seu surgir e tomar forma e prosperar e adaptar-se às estações e murchar e arruinar-se. Por vezes parecia-lhe que estava prestes a descobrir um sistema coerente e harmonioso que estava submetido às infinitas deformidades e desarmonias, mas nenhum modelo aguentava a comparação com o do jogo de xadrez.

Pag 125

Ao xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pela mão do vencedor, fica um quadrado preto ou branco. À força de desmaterializar as suas conquistas para as reduzir à essência, Kublai chegara à operação extrema: a conquista definitiva, de que os multiformes tesouros do império não passavam de invólucros ilusórios, reduzia-se a um pedaço de madeira aplainada: o nada...

CIRCULAR

Pag 130

Quem chega a Tecla, pouco vê da cidade, por detrás dos tapumes de madeira, dos abrigos de serapilheira, dos andaimes, das armações metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou seguras por cavaletes, dos escadotes, dos postes. À pergunta: — Porque demora tanto tempo a construção de Tecla? — os habitantes sem deixarem de içar baldes, de soltar fios de prumo, de mover para baixo e para cima longas trinchas, respondem: — Para que não comece a destruição. E inquiridos se temem que assim que retirarem os andaimes a cidade comece a esboroar-se e a cair aos bocados, acrescentam à pressa, em voz baixa: — Não só a cidade.

E se, insatisfeito com a resposta, alguém aplicar o olho à greta de uma paliçada, vê guias que elevam outras guias, andaimes que revestem outros andaimes, traves que escoram outras traves. — Que sentido tem o vosso construir? — pergunta. — Qual é o fim de uma cidade em construção senão uma cidade? Onde está o plano que seguem, o projecto?

— Mostrar-to-emos assim que acabar o dia; agora não podemos interromper-nos — respondem.

O trabalho cessa ao pôr do sol. Desce a noite sobre a obra. É uma noite estrelada. — Eis o projeto — dizem.

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 131

Se ao tocar terra em Trude não tivesse lido o nome da cidade escrito em grandes letras, pensaria que havia chegado ao mesmo aeroporto de donde partira.

Era a primeira vez que vinha a Trude, mas já conhecia o hotel em que me calhou entrar; já tinha ouvido e dito os mesmos diálogos com compradores e vendedores de sucata; outros dias iguais a esse haviam acabado olhando através dos mesmos copos os mesmos umbigos a ondular.

Porquê vir a Trude?, interrogava-me. E já queria partir. — Podes apanhar o avião quando quiseres — disseram-me, — mas vais chegar a outra Trude, igual ponto por ponto, o mundo está coberto por uma única Trude que não começa nem acaba, só muda o nome no aeroporto.

Pag 132 e 133

Esse ponto não fica ali: ao cabo de um ano achamo-lo do tamanho de meio limão, depois como um cogumelo porcino, depois como um prato de sopa. E eis que se transforma numa cidade em tamanho natural, encerrada dentro da cidade de outrora: uma nova cidade que abre caminho no meio da cidade de antes e a empurra para fora.

Olinda não é certamente a única cidade a crescer em círculos concêntricos, como os troncos das árvores que todos os anos aumentam uma volta. Mas nas outras cidades permanece bem no meio o velho círculo das muralhas bem estreito, (...)

Em Olinda não: as velhas muralhas dilatam-se levando consigo os bairros antigos, ampliados mantendo as proporções num horizonte mais vasto nos confins da cidade; circundam os bairros um pouco menos antigos, embora aumentando de perímetro e adelgaçados para dar lugar aos mais recentes que fazem pressão a partir de dentro; e assim por diante até ao coração da cidade: uma Olinda novinha que nas suas dimensões reduzidas conserva as feições e o fluxo de linfa da primeira Olinda e de todas as Olindas que saíram umas das outras; e de dentro deste círculo mais interno já começam a despontar — mas ainda é difícil distingui-las — a Olinda futura e as que crescerão a seguir.

Pag.135

O Grão Kan tentava concentrar-se no jogo: mas agora era o porquê do jogo que lhe escapava. O fim de todas as partidas é o ganhar ou perder: mas o quê? Qual era a verdadeira aposta? Ao xeque-mate, sob os pés do rei derrubado pelas mãos do vencedor, resta o nada: um quadrado preto ou branco.

Pag 136

ponto liso e vazio

A quantidade de coisas que se podiam ler num bocadinho de madeira liso e vazio abismava Kublai; E Marco Polo já estava a falar dos bosques de ébano, das jangadas de troncos que desciam os rios, dos cais, das mulheres às janelas...

Pag 139

O Grão Kan possui um atlas em que todas as cidades do império e dos reinos circunvizinhos estão desenhadas palácio a palácio e rua a rua, com as muralhas, os rios, as pontes, as portas, os rochedos. (...)

— Eu falo falo — diz Marco, — mas quem me ouve só fixa as pérolas que deseja. Outra é a descrição do mundo a que dás benignos ouvidos, outra a que correrá os grupos dos estivadores e gondoleiros nos canais da minha cidade no dia do meu regresso, e outra ainda a que poderei ditar em tardia idade, se fosse feito prisioneiro pelos piratas genoveses e posto a ferros na mesma cela com um escrivão de romances de aventuras. Quem comanda o conto não é a voz: é o ouvido.

Pag 140

O Grão Kan possui um atlas cujos desenhos figuram o globo terráqueo todo junto e continente por continente, os confins dos reinos mais longínquos, as rotas dos navios, os contornos da costa, as cartas das metrópoles mais ilustres e dos portos mais opulentos. Folheia os mapas sob os olhos de Marco Polo para pôr à prova o seu saber. O viajante reconhece Constantinopla na cidade que coroa por três margens um longo estreito, um golfo finíssimo e um mar fechado; recorda que Jerusalém duas colinas está situada, de diferente altitude, e viradas uma para a outra; não hesita em apontar Samarcanda e os seus jardins.

Para outras cidades, recorre a descrições transmitidas de boca em boca, ou experimenta adivinhar baseando-se em escassos indícios: assim Granada, irisada pérola dos Califas, Lubeque pelo porto boreal, Timbuctu negra de ébano e branca de marfim, Paris onde milhões de homens vão para casa todos os dias empunhando um cacete de pão. Em miniaturas coloridas o atlas apresenta lugares habitados de forma insólita:

Pag. 140 e 141

O atlas também apresenta cidades de que nem Marco nem os geógrafos sabem se existem e onde ficam, mas que não podiam faltar entre as formas de cidades possíveis: uma Cuzco de planta radiada e multipartida que reflecte a ordem perfeita das permutas,

E a estas também Marco dá um nome, não importa qual, e alude a um itinerário para lá chegar. Sabe-se que os nomes dos lugares mudam tantas vezes quantas são as línguas forasteiras; e que se pode chegar a todos os lugares vindo de outros lugares, pelas estradas e rotas mais diversas, por quem cavalga carrega rema voa...

— Parece-me que reconheces melhor as cidades no atlas do que visitando-as em pessoa — diz o imperador a Marco, fechando o livro de repente.

E Polo: — Viajando percebemos que as diferenças se perdem, cada cidade se vai parecendo com todas as cidades, os lugares trocam entre si a forma ordem distâncias, uma poeira informa invade os continentes. O teu atlas guarda intactas todas as diferenças: a provisão de qualidades que são como as letras do nome.

Pag 142

E da mistura desses duas cidades surgia uma terceira, que poderia chamar-se S. Francisco e estender compridíssimas e leves pontes sobre a Canela de Ouro e sobre a baía, e pôr a trepar eléctricos e elevadores por ruas todas a subir, e florescer como capital do Pacífico daí a um milénio, após (...)

O atlas tem esta qualidade: revela a forma das cidades que ainda não têm forma nem nome. (...)

O catálogo das formas é infinito: enquanto houver uma forma que não tenha encontrado a sua cidade, continuarão a nascer novas cidades. Onde as formas esgotam as suas variações e se desfazem, começa o fim das cidades. Nas últimas cartas do atlas diluíam-se reticulados sem princípio nem fim, cidades em forma de Los Angeles, em forma de Kyoto-Osaka, sem forma.

Pag 143

Mas o dom especial de Laudomia é o de ser, não só dupla mas tripla, ou seja, o de incluir uma terceira Laudomia que é a dos não nascidos.

São bem conhecidas as propriedades da cidade dupla. Quanto mais a Laudomia dos vivos se enche e se dilata, mais cresce a extensão das campas fora das suas muralhas. (...)

e ladeiam-nas edifícios sem janelas; mas o traçado das ruas e a ordem das moradas repete os da Laudomia viva, e tal como nesta as famílias estão cada vez mais amontoadas, em densos nichos sobrepostos.

E para se sentir segura a Laudomia viva precisa de procurar na Laudomia dos mortos a explicação de si própria, mesmo com o risco de as encontrar a mais ou a menos: explicações para mais de uma Laudomia, para cidades diferentes que podiam ser e não foram, ou razões parciais, contraditórias e frustrantes.

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 144

Laudomia justamente confere uma residência igualmente vasta aos que ainda hão-de nascer; é certo que o espaço não está em proporção com o seu número que se supõe ilimitado, mas sendo um lugar vazio, circundado por uma arquitectura toda nichos e reentrâncias e ranhuras, e podendo-se atribuir aos não nascidos a dimensão que se quiser, pensá-los grandes como ratos ou como bichos de seda ou como formigas ou ovos de formiga, não nos proíbe de imaginá-los direitos ou acorados sobre toda a saliência ou prateleira que sobressaia das paredes, sobre todo o capitel ou plinto, em fila ou esparsos, absortos nas incumbências das suas vidas futuras, e contemplar num veio de mármore toda a Laudomia daqui a cem ou mil anos, apinhada de multidões vestidas de feitios nunca vistos, todos por exemplo em barregana cor de beringela, ou todos com penas de peru no turbante, e reconhecer neles os próprios descendentes e os das famílias aliadas e inimigas, dos devedores e credores, que vão e vêm perpetuando os tráficos, as vinganças, os noivados de amor e de interesse. Os vivos de Laudomia frequentam as casas dos não nascidos interrogando-os; os passos ressoam sob as abóbadas vazias; as perguntas formulam-se em silêncio: e é sempre de si que querem saber os vivos, e não dos que hão-de vir; uns preocupam-se em deixar memória de si, outros em fazer esquecer as suas vergonhas; todos pretenderão seguir o fio das consequências dos seus próprios actos;

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 144 e 145

A Laudomia dos não nascidos, ao contrário da dos mortos, não transmite nenhuma segurança aos habitantes da Laudomia viva, mas apenas pavor. Aos pensamentos dos visitantes acabam por abrir-se dois caminhos, e não se sabe qual deles reserva maior angústia: ou se pensa que o número dos nascituros supera de longe o de todos os vivos e de todos os mortos, e então em cada poro da pedra aglomeram-se multidões invisíveis, apinhadas nas vertentes do funil como nas bancadas de um estádio,

ou então pensa-se que também Laudomia desaparecerá, não se sabe quando, e todos os seus cidadãos com ela, ou seja, as gerações suceder-se-ão até atingirem um número e desta não hão-de passar, e então a Laudomia dos mortos e a dos não nascidos são como as duas ampolas de uma clépsidra que não se vira, todas as passagens entre o nascimento e a morte são um grão de areia que atravessa o estrangulamento, e haverá um último habitante de Laudomia que nasce, um último grão a cair que agora está aqui à espera em cima do montão.

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 149

Não se faz ideia, num espaço pequeno como aquele minúsculo milheiral, de quanta gente pode caber especialmente se estiverem sentados de braços à volta dos joelhos e imóveis. Deve haver muitos mais do que parece: o cume da colina vi-o eu cobrir-se de uma multidão cada vez maior;

SEMENTAR CIRCULAR

Não por me ser fácil mexer-me. No meu quarto estamos alojados vinte e seis: para deslocar os pés tenho de incomodar os que estão acorados no chão, (...) tudo pessoas muito simpáticas, felizmente.

Pag 150

Não é feliz a vida em Raissa. Pelas ruas a gente caminha torcendo as mãos, ralha com as crianças que choram, apoia-se aos parapeitos sobre o rio de cabeça nas mãos, de manhã acorda de um mau sonho e começa logo outro. Entre as bigornas onde a toda a hora se esmaga os dedos com o martelo ou se pica com a agulha, ou nas colunas de números todos tortos dos registos dos negociantes e dos banqueiros, ou diante das filas de copos sobre o zinco dos balcões das tabernas, ainda bem que as cabeças baixas nos poupam a olhares turvos. Dentro das casas é pior, e nem é preciso entrar lá para sabê-lo: de Verão as janelas ressoam de brigas e de pratos quebrados.

CIRCULAR PAVONEAR

Pag.150 e 151

(...) feliz ele mas mais feliz ainda o seu cavalo que voava sobre os obstáculos vendo voar no céu um francolim, feliz ave liberta da gaiola por um pintor feliz por tê-la pintado pena a pena com manchinhas vermelhas e amarelas na miniatura daquela página do livro em que diz o filósofo: “mesmo em Raissa, cidade triste, corre um fio invisível que liga um ser vivo a outro por um instante e a seguir se desfaz, e depois torna a estender-se entre pontos em movimento desenhando novas rápidas figuras de modo a que cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem sequer sabe que existe.

SEMENTAR CIRCULAR

Pag 152

— Compreendo muito bem que vós, sentindo-vos parte de um céu imutável, engrenagens de uma meticulosa relojoaria, eviteis dar à vossa cidade e aos vossos costumes a menor alteração. Andria é a única cidade que conheço à que fica bem continuar imóvel no tempo.

Pag 153

— Estas inovações não perturbam o ritmo astral da vossa cidade? —perguntei.

— É tão perfeita a correspondência entre a nossa cidade e o céu — responderam, — **que qualquer mudança em Andria implica** alguma novidade entre as estrelas. Os astrónomos examinam os céus com os telescópios a seguir a qualquer mudança que tenha lugar em Andria, e assinalam a explosão de uma nova, ou o passar de cor de laranja a amarelo de um remoto ponto do firmamento, o expandir-se de uma nebulosa, o curvar-se de uma espira da Via Láctea. **Todas as mudanças implicam uma corrente de outras mudanças, tanto em Andria como no meio das estrelas: a cidade e o céu nunca permanecem iguais.**

Do carácter dos habitantes de Andria merecem ser recordadas duas virtudes: a segurança em si mesmos e a prudência. Convencidos de que todas as inovações na cidade têm influência sobre o desenho dos céus, antes de qualquer decisão calculam os riscos e as vantagens para eles e para o conjunto da cidade e dos mundos.

Pag 154 e 155

Pelas ruas de Cecília, cidade ilustre, encontrei uma vez um cabreiro que conduzia encostado às muralhas um rebanho badalante.(...)

— Tem pena de mim — respondeu ele, — sou um pastor em transumância. Calha-me às vezes a mim e às **cabras atravessar cidades**, mas não sabemos distingui-las. **Pergunta-me o nome dos pastos: conheço todos. o Prado entre as Rochas, a Encosta Verde, a Erva à Sombra.** As cidades para mim não têm nome: **são lugares sem folhas que separam um pasto do outro**, e onde as cabras se assustam nos cruzamentos e se dispersam. Eu e o cão temos de correr para manter o compacto o rebanho.

— Ao contrário de ti — afirmei, — eu só reconheço as cidades e não distingo o que está fora delas. Nos lugares desabitados aos meus olhos todas as pedras e todas as ervas se confundem com qualquer outra pedra ou erva.

Desde então passaram muitos anos; conheci muitas mais cidades e **percorri continentes.** Um dia caminhava por entre esquinas de casas todas iguais: tinha-me perdido. Perguntei a um transeunte: — Que os imortais te protejam, sabes dizer-me onde nos encontramos?

— Em Cecília, não podia deixar de ser! — respondeu-me ele. — **Caminhamos há tanto tempo pelas suas ruas, eu e as cabras, e nunca mais se consegue sair...**

Reconheci-o, apesar da longa barba branca: era o pastor da outra vez. Seguiam-no poucas cabras peladas, que já nem cheiravam mal, de tão reduzidas a pele e osso. Roíam papel velho nos bidões do lixo.

— Não pode ser! — gritei. — Eu também, não sei há quanto tempo, entrei numa cidade e desde então continuei a penetrar cada vez mais pelas suas ruas. Mas como pude chegar aonde dizes tu, se me encontrava noutra cidade, afastadíssima Cecília, e nunca mais saí dela?

— Os lugares misturaram-se — disse o cabreiro, — Cecília está em toda a parte, aqui dantes devia ser o Prado da Salva Baixa. As minhas cabras reconhecem as ervas do separador das faixas da rua.

SEMENTAR PAVONEAR – cidade vs pasto (supermercado como labirinto?)

Pag. 156 e 157

Voltei ao cabo de vários anos a Marozia; a profecia da Sibila considera-se cumprida há muito tempo; o velho século está enterrado; o novo está no auge. A cidade mudou, claro, e talvez para melhor. Mas as asas que vi por toda a parte são as de desconfiados guarda-chuvas sob os quais pálpebras pesadas se baixam sobre os olhares; há gente que julga voar, mas já é muito se se elevarem do solo desfraldando balandras de morcego.

Sucede também que, passando pelas compactas muralhas de Marozia, quando menos se espera vemos abrir-se uma espiral e aparecer uma cidade diferente, que ao fim de um instante já desapareceu.

Mas tem de acontecer tudo como que por acaso, sem lhe dar demasiada importância, sem a pretensão de se estar a realizar uma operação decisiva, tendo bem presente que de um momento para o outro a Marozia de outrora voltará a soldar o seu tecto de pedra teias de aranhas e bolor sobre as cabeças.

SEMENTAR CIRCULAR PAVONEAR

Pag 162

Em vez de falar-te de Berenice, cidade injusta, que coroa com triglifos ábacos métopas as engrenagens das suas maquinarias de moer carne

(...)

deveria falar-te da Berenice escondida, a cidade dos justos, que se debatem com materiais ao acaso na sombra das traseiras e vãos de escadas, ligando uma rede de fios e tubos e roldanas e pistões e contrapesos que se infiltra como uma planta trepadora entre as grandes rodas dentadas

(...)

em vez de te apresentar as piscinas perfumadas das termas deitados em cujo bordo os injustos de Berenice tramam com rotunda eloquência as suas intrigas

(...)

deveria contar-te como os justos, sempre cautelosos para se eximirem às denúncias dos sicofantas e às rugas dos janízaros, se reconhecem pela maneira de falar, especialmente pela pronúncia das vírgulas e dos parêntesis; os costumes que conservam austeros e inocentes evitando os estados de alma complicados e sombrios (...)

CIRCULAR

Pag 163

Destes dados é possível deduzir uma imagem da Berenice futura, que te aproximará mais do conhecimento da verdade do que qualquer notícia sobre a cidade como hoje se mostra. Mas é preciso que tenhas em conta o que vou dizer-te: no sêmen da cidade dos justos está oculta por sua vez uma semente maligna; a certeza e o orgulho de estar dentro da justiça — e de estar mais que muitos outros que se afirmam justos mais do que é justo — fermentam em rancores rivalidades despeitos, e o natural desejo de desforra sobre os injustos tingem-se do frenesi de estar no seu lugar a fazer o mesmo que eles. Uma outra cidade injusta, embora sempre diferente da primeira, está assim a escavar o seu espaço dentro do duplo invólucro das Berenices injusta e justa.

Dito isto, se não quiser que os teus olhos colham uma imagem deformada, tenho de chamar a tua atenção para uma qualidade intrínseca desta cidade injusta que germina em segredo na secreta cidade justa: e é o possível despertar — como um agitado abrir de janelas — de um latente amor pelo justo, ainda não submetido a regras, capaz de recompor uma cidade ainda mais justa do que era antes de se tornar recipiente da injustiça. Mas se se vasculhar ainda mais dentro deste novo germe do justo descobre-se uma pequena manchinha que se dilata como a crescente inclinação para impor o que é justo através do que é injusto, e talvez seja o germe de uma imensa metrópole...

Da minha conversa retirarás a conclusão de que a verdadeira Berenice é uma sucessão no tempo de cidades diferentes, alternadamente justas e injustas. Mas a coisa de que pretendia avisar-te é outra: que todas as Berenices futuras já estão presentes neste instante, envolvidas uma dentro da outra, apertadas empilhadas inextricáveis.

Pag 165

Kublai perguntou para Marco:

O atlas do Grão Kan também contém os mapas das terras prometidas visitadas em pensamento mas ainda não descobertas ou fundadas: a Nova Atlântida, Utopia, a Cidade do Sol, Oceana, Tamoé, Harmonia, New-Lamark, Icária.

Perguntei a Marco Kublai: — Tu que exploras tudo à tua volta e vês os signos, saberás dizer-me para qual destes futuros nos impelem os ventos propícios?

— Por estes portos não seria capaz de traçar a rota no mapa nem fixar a data da abordagem. Por vezes basta-me um breve trecho que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes no nevoeiro, o diálogo de dois transeuntes que se encontram durante as suas deambulações, para pensar que partindo dali juntarei peça a peça a cidade perfeita, construída de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, por sinais que alguém manda sem saber quem os apanha. Se disser que a cidade para que tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais dispersa ora mais densa, não acredites que possamos deixar de procurá-la. Talvez enquanto falamos esteja a aflorar esparsa dentro dos confins do teu império; podes localizá-la, mas da maneira que eu te disse.

E já o Grão Kan folheava no seu atlas os mapas das cidades que nos ameaçam nos pesadelos e nas maldições: Enoch, Babilônia, Yahoo, Butua, Brave New World.

Diz: — Tudo é inútil, se o último local de desembarque tiver de ser a cidade infernal, e é lá no fundo que, numa espiral cada vez mais apertada, nos chupar a corrente.

Pag 166

E Polo: — O inferno dos vivos não é uma coisa que virá a existir; se houver um, é o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos. Há dois modos para não o sofrermos. O primeiro torna-se fácil para muita gente: aceitar o inferno e fazer parte dele a ponto de já não o vermos. O segundo é arriscado e exige uma atenção e uma aprendizagem contínuas: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar.

Legenda de cores:

Preto: texto “neutro”

Cinza: considerado menos interessante

Azul: texto que remete para a generalidade da Cidade, aplicável a qualquer caso

Rosa: texto que remete para Pavonear, Conto P

Verde: texto que remete para Sementar, Conto S

Laranja: texto que remete para Circular, Conto C

Sobreposições de cores: texto aplica-se a vários happenings e vídeos dos mesmos

Notas:

*nem todas os trechos foram aproveitados para os textos finais

* nem todos os parágrafos dos textos finais foram vertidos nos vídeos finais

8.2 [Re]Escrita a partir de Calvino para narração dos vídeos

PAVONEAR: CONTO P

JARDIM (tom de documentário)

Sentiram que foi inútil, partirem em viagem para visitar a Cidade: obrigada a permanecer imóvel e igual a si própria para melhor ser recordado, o Conto P durante tanto tempo estagnado, quase se desfez e desapareceu em poeira. A Cidade esqueceu-o. Permaneceu assim longos anos, um jardim de passageiros e estadias de esperas curtas que pareciam demasiado longas.

Conto P, o ponto da Cidade cheio de mil poços: presume-se que se situe por cima de um profundo lago subterrâneo. Por toda a parte onde os habitantes escavam na terra longos furos verticais conseguem tirar água. E foi para além desses limites que se alargou o Jardim: o seu perímetro verdejante repete o das margens escuras do lago sepultado.

Mas a extensão de terra para a construção do Mundo Novo foge à parte visível do sombrio lago. Ainda assim, em P, uma paisagem invisível condiciona a visível: tudo o que se move sob o sol é impelido pela onda que bate encerrada sob o céu calcário da rocha.

Os deuses da cidade, de acordo com uns, habitam as profundidades, o lago negro que nutre as veias subterrâneas. Segundo outros, os deuses habitam os baldes, malas, contentores continentes que voam sobre roldanas quando saem fora em viagem.

O Conto P divide-se em dois lugares simétricos, mas inversos, falsos gémeos: um é o velho Jardim, onde se respira ar bolorento e onde é difícil encontrar uma das muitas sombras para refúgio do Sol abrasador. Por vezes é visível nos rostos passageiros, o pavor do ambiente forasteiro. O outro é o Mundo Novo, admirável lugar labiríntico recheado de novidades e conforto: ar climatizado, chilrear de passarinhos acondicionado por um sistema de som impecável, assim como o seu invisível sistema de segurança que controla qualquer, mesmo que improvável, momento de terror.

P, popula-se densamente por estranhas espécies. Mesmo estas exóticas criaturas não sabem se estarão ali de passagem, apenas. Ou ali eventualmente permanecerão, possivelmente depenados.

Nelas contêm a estranheza do que já não são ou já não possuem, ao mesmo tempo que procuram o seu caminho nos lugares estranhos e não possuídos. Dito isto, não vale a pena determinar se se deve classificar P entre os lugares da Cidades felizes ou entre os infelizes. Não é nestas espécies que faz sentido dividir a Cidade, mas noutras duas: as que continuam através dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem aniquilar a cidade ou são eles aniquilados.

P é um Conto de misticismo e rituais: a cada solstício e equinócio, o carro que aparca com uma carga de Rosa de Jericó e Erva Guiné voltará a zarpar com a bagageira cheia de Óleo de Mandrágora. E bicicleta, que acabou de descarregar disfarçadamente, pequenos semi-ilícitos, logo muito preciosos, frascos de Sangue de Dragão e uns menos interessantes, de pó de centopeia, atulha o seu cesto para o regresso com baralhos de cartas de tarot pontuada a fio de algodão dourado.

“ENTRECAMPOS” (tom de documentário)

Agora, **já os exóticos forasteiros**, daquele seu passado verdadeiro ou hipotético, **estão excluídos**; não podem parar; tendo de prosseguir até outro pouso onde os espera um outro passado, ou algo que talvez tivesse sido um seu possível futuro, mas que agora é o presente de **um outro bicho** outro qualquer.

O **estrangeiro**, anda anda e só tem dúvidas: não conseguindo distinguir os pontos da Cidade, até os pontos que ele tem distintos na mente se misturam. Daí infere isto: se a existência em todos os seus momentos é toda ela mesma, **será o Conto P**, na o lugar da existência indivisível, **na una e última Cidade**. Mas porquê então P? Que linha separará o dentro do fora, o troar das rodas **sobre o asfalto, do canto dos pássaros no Mundo Novo?**

Repensam em todas as suas recordações uma a uma, a **sua pena** ter-se-á transformado noutra **pena**, a **sua asa** numa **asa** diferente, a sua batalha **passada numa batalha presente**. **Para estes forasteiros, P é o ponto da cidade** em que se trocam memórias a cada solstício e a cada equinócio.

Na linha de simetria, entre campos distinguem-se pontos entre zonas de sol e zonas de sombra.

Interrogados os os filósofos, explicaram: a rua **entra** pela janela. Era um jardim com jogos infantis **e batata frita de palitos**. O filósofo estava sentado na mesa e **alertava em pensamento**: os sinais formam uma língua, mas não a que **se** julga conhecer. **Era urgente a** libertação de todas imagens que até aqui haviam anunciado as coisas que se procurava. Só então **se** conseguiria entender a linguagem **do Mundo Novo**.

CONTINENTE (tom de documentário)

Chegaram ali muito jovens, **pela manhã cheia de manhas**: muita gente a correr pelas ruas a caminho do mercado. Por toda a parte giravam rodas e ondulavam letreiros coloridos. Até então **eles** só tinham conhecido o deserto e as pistas **aéreas dos bandos que tomaram**. Nessa manhã, **ali na Cidade, sentiram** que não havia nenhum bem na vida a que não pudessem aspirar.

A quem se encontra uma manhã no meio **do Conto P**, os desejos despertam todos ao mesmo tempo a assediar-nos A Cidade aparece-**lhes** como um todo em que nenhum desejo se perde e da **qual todos eles** fazem parte, e como ela goza tudo o que **eles** não gozam, só **lhes** resta habitar este desejo e satisfazerem-se com ele. **Esse** poder, que consideram ora maligno ora benigno, tem-no **o** enganador Mundo Novo: se durante oito horas por dia se trabalhar, **seja como talhador de costela de bovino, ou como vendedor lentes de aumento de cristal com astes de titânio**, a fadiga que dá forma ao desejo, toma do desejo a sua forma. **Então julga-se uma vida de gozo** por todo esse **Mundo**, enquanto afinal não passamos de seus escravos.

Entra-se no Mundo Novo por ruas e portas peçadas de letreiros que sobressaem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas sim figuras de coisas que significam outras coisas

Este **micro-ponto**, na Cidade, **é como uma marca** que nunca se apaga da mente. Uma armadilha ou um reticulado em cujas **prateleiras** cada um pode dispor das coisas que lhe aprouver recordar. **E retirar**. Entre todas as noções e todos os pontos do itinerário, **cada um, pode** estabelecer um nexo de afinidades ou de contrastes que sirva

de mnemónica, de referência instantânea para a sua memória. E assim é de maneira tal que os homens mais sábios do mundo são os que conhecem **Mundo Novo** de cor.

Lá dentro, os bichos que passam pelas ruas não se conhecem; caminham torcendo as mãos, ralham com as crianças que choram. Ao verem-se, **ou se simplesmente se ignoram, ou espiam os contentores alheios e** imaginam mil coisas umas das outras. Os encontros que poderiam verificar-se entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as ferroadas, **só têm lugar como que por um acto de magia**. Mas **o normal é que** ninguém **dirija** uma saudação a ninguém, os olhares cruzam-se por um segundo e depois afastam-se, **logo** procurando novos olhares. Não param. **Não param de andar, de mexer, de procurar**. Não só tubos de pasta dentífrica bem apertados, lâmpadas **LED, congelados, cotonetes, restos de colecção a preços reduzidos**, mas também esquentadores, **diciopédias, aroma artificial de baunilha**, serviços de porcelana: mais do que pelas coisas que dia a dia são fabricadas, vendidas, compradas, por necessidade, a opulência do **Mundo Novo** mede-se **quantidade de coisas boas** que dia a dia se deitam fora para dar lugar às novas, tudo força das **promoções imperdíveis, descontos directos ou em cartão, o que conta ali, é o quanto mais se poupa, quanto mais se gasta**.

Mas **muito** acontece, **ali se ficar** nas suas filas, **criaturas perdidas no labirinto de preços baixos, que acabam por passar lá o resto dos seus dias**. Sempre à procura, quase de forma predatória como se fossem os mais hábeis caçadores.

É comum que num dado momento do labirinto, finalmente seja claro que aquilo que se procurava era sempre algo que estava ali mesmo, diante de si. Não raras vezes, vezes, nem sequer diante de, mas sim dentro, de si mesmo. Infelizes são as vezes onde as criaturas, engolidas no labirinto, não encontram nem o que pensavam procurar, nem a saída.

Ninguém **ali** sabe que nunca se deve confundir a Cidade com o discurso que a descreve. E, contudo, entre eles há uma ligação. Se descrevo o **Mundo Novo, gigante contentor** de produtos e de lucros, para significar a prosperidade do Conto P, não tenho outro meio que não seja falar de **um** palácio de filigrana azulejo barato a imitar mosaico hidráulico, com **coxinhas de frango assado** nos **mostradores enjanelados**; para lá das grades de um pátio **com uma esplanada exterior e canteiros pouco verdejantes** com um **sistema automático de repuxos** rega. **Micro-prados de relva esparsa** onde um pavão colorido **pode** abrir **à vontade** a sua cauda, depenada.

Para onde levam todos os dias a sua carga os varredores, ninguém quer saber: para fora da cidade, claro; mas cada ano que passa a cidade vai-se expandindo, e os depósitos do lixo têm de ir parar mais longe; a imponente dos desperdícios aumenta e as pilhas erguem-se, estratificam-se, cobrem um perímetro cada vez mais vasto.

Voltando ao cabo de vários anos à Cidade; a profecia da Sibila considera-se cumprida; o velho século está enterrado; o novo está no auge. A cidade mudou, claro, e talvez para melhor. Mas as asas que vi por toda a parte são as de desconfiados guarda-chuvas sob os quais pálpebras pesadas se baixam sobre os olhares; há gente que julga voar, mas já é muito se se elevarem do solo desfraldando balandras de morcego.

Pelas ruas da de um outro Mundo Novo noutro Conto da Cidade ilustre, **foi avistado** uma vez um **pavoneador**. Encostado **às filas de prateleiras**, conduzia um bando badalante que já nem **tinha cor, de tanta falta de luz natural e vitamina D**. Roíam **embalagens de papel reciclável às escondidas das câmaras de vigilância e dos funcionários que repõem os produtos**

Era um pavoneador em transumância. Calhava-lhe às vezes atravessar a Cidade, mas não sabia como cruzar as ruas do exterior. Perdia-se com facilidade. Uma funcionária do Mundo Novo reportou que o ouviu dizer que as cidades eram, para ele, são lugares de entremeio, que separam um pasto do outro, e onde o bando se assusta nos cruzamentos e se dispersa. Cabia-lhe a ele e ao cão correr para manter o compacto o rebando.

Há, no entanto, um curioso Pavão que acredito que nunca tenha saído daquele Jardim. Parece que cada coisa que vê e faz toma sentido num espaço da sua mente onde reina a mesma calma daqui, a mesma penumbra, o mesmo silêncio percorrido pelo estalar das folhas. No momento em que se concentra a reflectir, dou consigo sempre neste jardim, a esta hora da tarde. Talvez este Jardim só exista edílico, à sombra das suas pálpebras cerradas.

SEMENTAR: CONTO S

CIDADE AMURALHADA (tom de documentário)

A Cidade aparece como um todo em que nenhum desejo se perde e da qual todos eles fazem parte, e como ela goza tudo o que eles não gozam, só lhes resta habitar este desejo e satisfazerem-se com ele.

Decerto mesmo na Cidade também chega o dia em que o único desejo é partir.

Não é disto, no entanto, que é feita a Cidade, mas sim das relações. O Conto S, surge especificamente da relação entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos que nele seus habitantes executam.

Aqui, sinais avisam do que num local é proibido: andar ao pé-coxinho e caminhar com a cabeça virada para trás. E do que é lícito: estacionar em segunda fila e assaltar um banco para fugir para uma ilha paradisíaca.

Se durante oito horas por dia trabalham os seus habitantes, a sua fadiga que dá forma ao desejo toma do desejo a sua forma. E julgam assim gozar por toda a cidade enquanto afinal não passam de seus escravos.

A Cidade, diz-se, recebe a sua forma do deserto a que se opõe, logo o Conto S conforma-se com um muro que cerca um terreno primitivo. Fica-se na dúvida se é um conformar de constrangimento ou um conformar que luta por proximidade.

A Cidade é redundante: repete-se, repete-se, repete-se, repete-se para que haja qualquer coisa que se fixe na mente.

Mas no Conto S, não podem exprimir-se de outro modo que não seja com gestos, ou com objectos. Assim, numa engenharia improvisada, os habitantes do Conto S, desmultiplicam-se em pantominas, que o soberano tinha de interpretar. Tudo o que mostram tem o poder dos símbolos, que depois de vistos não se podem esquecer nem confundir.

Nem sempre as conexões entre um elemento e outro do relato se tornam evidentes; os objectos podem querer dizer coisas diferentes. O que torna preciosos os factos ou notícias referidas é precisamente o espaço que fica à volta deles. Um vazio preenchido por palavras.

Torna-se imprescindível, conseguir finalmente explicar a si próprio, que aquilo que se procurava, **em si**, era sempre algo que estava diante de si.

Luminárias citadinas feitas de gigantes televisores, um monta braços públicos sem corpo e bandas sonoras para sua segurança.

Regressando à Cidade, **quem lá vive**, reencontra o passado que já não sabia que tinha. E (o Conto) S é um espelho em negativo: **quem lá vive**, reconhece o pouco que é seu, descobrindo o muito que não teve nem terá.

Chegando à Cidade, **quem lá não mora**, é convidado a visitar e ao mesmo tempo a observar certos velhos postais ilustrados que a representam como era dantes. **No entanto**, os velhos postais não representam a cidade como era, mas sim uma outra cidade que por acaso se chamava como esta, **Cidade**.

Cidades há que continuam, através dos anos e das mutações, a dar forma aos desejos. **E outras**, em que os desejos conseguem aniquilar a cidade, ou são eles aniquilados.

Também de trocas é feita uma cidade. O navio que aproa com uma carga de abacate e poliéster voltará a zarpar com o porão cheio de azeitonas e sementes de girassol. E o avião, que acabou de descarregar **pacotes de caldo Knorr e saquetas de spirulina biológica**, atulha os seus fundos para o regresso com rolos de **viscose dourada e burel em crú**.

Os sinais formam uma língua, mas não a que **julgamos** conhecer. Depreende-se que devemos libertar-nos das imagens que até aqui nos haviam anunciado as coisas que se procuravam.

S tem um encargo de lugares marcados com apontamento de caderno: 86, exactamente metade dos 172 de distância rodada. Mais coisa, menos coisa, os números aqui são falíveis como as palavras.

Tornou-se impreterível interrogar os filósofos: era um jardim com jogos infantis.?

Enquanto ao sinal de **uns**, a Cidade una e última, ergue as suas muralhas sem mácula, **outros** recolhem as cinzas das outras cidades possíveis, que desaparecem para dar lugar a esta. Esta, este Conto S nunca mais poderá ser **desconstruído**, apenas recordado **como algo que nunca existiu**.

Mas ninguém sabe melhor que **os habitantes de S**, que nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve.

Deste discurso **compreende-se** logo que a **Cidade** está envolvida numa nuvem de fuligem que se pega às paredes das casas; que no tropel das ruas os reboques em manobra esmagam os peões contra o muro. **E que à distância de uma sombra**, esses mesmos peões atacam esse mesmo muro. Mas atacam-no para defenderem a forma primitiva, do deserto de que foram privados.

Para descrever o Conto S, atendo-me apenas ao que vi e experimentei, **nem sempre** em pessoa: é um deserto desbotado, sem carácter, posto ali ao deus-dará, indiferente.

Como a linha mais curta entre dois pontos na Cidade é a recta, os habitantes dão-se todos os dias à **monotonia** de um **mesmo** itinerário para ir aos **mais diversos** lugares.

Assim poupa-se o tempo dos habitantes, de percorrerem todos os dias ruas desconhecidas do Conto S, **que andam sempre apressados numa luta com os tempos.**

Entre os que por acaso se encontram juntos a abrigar-se da chuva debaixo da estação Intermodal, ou **quando** se apinham debaixo dos toldos de um bazar, ou param para ouvir a banda na praça sem coreto, consumam-se encontros, sem que troquem uma palavra, sem que se toquem com um dedo, quase sem se olharem.

Cidades como esta têm um reverso: **no Conto S**, basta virar a esquina **da muralha límpida** e ter-se-á à vista a face oculta da Cidade, uma extensão de chapa enferrujada; sarapilheira, tábuas cheias de pregos, canos negros de fuligem, montões de latas, muros cobertos com escritas **coloridas** meio apagadas **pela acção do tempo**, fundos de cadeira desempalhadas.

De um ponto ao outro, **o Conto S** parece que continua **apenas** em perspectiva **acelerada** multiplicando o seu repertório de imagens **critériosamente seleccionadas.**

Um único ponto de fuga mostra que afinal não tem espessura, consiste apenas num direito e num avesso, como uma folha de papel, **mas rígida uma grande parede de betão**, com um lado de cá e outro de lá, onde se podem arrancar **papéis, mas não se os podem** guardar.

Actuando e deslocando-se com movimentos estudados, **os habitantes de S questionam aos seus gestores** porque demora tanto tempo a construção da Cidade, onde está o plano que se segue, que sentido tem a sua construção, exigindo saber qual o projecto da **Cidade.**

Uns dizem que é para que não comece a destruição. Outros, respondem que o fim da Cidade em construção, é apenas **mais** uma cidade.

Quanto ao projecto, mostrar-lhes-ão assim que acabar o dia; **no eterno** agora não podem ser interrompidos.

No Conto S sabe-se que o futuro está sempre nas suas costas. **E** daquele **que foi** o passado verdadeiro ou hipotético, estão excluídos: não podem parar. **Sabem que** os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos.

É sempre de si que querem saber os vivos, e não dos que hão-de vir. Uns preocupam-se em deixar memória de si, outros, em fazer esquecer as suas vergonhas.

Mas a **Cidade**, justamente, confere uma residência igualmente vasta aos que ainda hão-de nascer; é certo que o espaço não está em proporção com o seu número que se supõe ilimitado, mas sendo um lugar vazio, circundado por uma arquitectura toda abóbadas vazias; as perguntas formulam-se em silêncio.

Não se faz ideia, num espaço pequeno como aquele árido milheiral, de quanta gente pode caber.

A **Cidade** dos não nascidos, ao contrário da dos mortos, não transmite nenhuma segurança aos habitantes do **Conto** vivo, mas apenas pavor.

Corre um fio invisível que liga um ser vivo a outro por um instante e a seguir se desfaz, e depois torna a estender-se entre pontos em movimento desenhando novas rápidas figuras.

Os lugares misturaram-se. A **Cidade** está em toda a parte; aqui antes era o **Prado.** As cabras **ainda** reconhecem as ervas do separador das faixas da rua.

A profecia considera-se cumprida há muito tempo; o velho século está enterrado; o novo está no auge. A Cidade mudou, claro, e talvez para melhor.

Sucede também que, passando pelas compactas muralhas do Conto, quando menos se espera vemos aparecer uma cidade diferente, que ao fim de um instante já desapareceu.

Mas tem de acontecer tudo como que por acaso, sem lhe dar demasiada importância, sem a pretensão de se estar a realizar uma operação decisiva, tendo bem presente que de um momento para o outro a Cidade de outrora voltará a soldar o seu tecto de pedra teias de aranhas e bolor sobre as cabeças.

CIRCULAR: CONTO C

VÍDEOS EXPERIÊNCIAS DE CAMINHAR (tom de documentário)

O viajante anda, anda, anda mas só tem dúvidas: não conseguindo distinguir os pontos da cidade, até os pontos que ele tem distintos na mente se misturam. Daí infere isto: se a existência em todos os seus momentos é toda ela mesma, a Cidade é o lugar da existência indivisível.

SOBRE A CIDADE (tom de documentário)

O Conto C compõe-se de duas meias partes: numa fica a grande montanha russa, o carrossel com a sua auréola de correntes, as rodas giratórias do campo de futebol, o pêndulo da morte onde se quase fica de cabeça para baixo. A outra meia cidade é de plástico e mármore e cimento: os hotéis com vistas sem fim, os prédios apinhados no Monte, o matadouro, a escola e tudo o resto. Uma das meias cidades está fixa, a outra é provisória e quando acaba o tempo da sua estadia, despregam-na, desmontam-na e levam-na dali para fora, para a enxertar nos terrenos vagos de outra meia cidade. Fica a meia parte das barracas cinzentas de tiro ao alvo e dos envidraçados carrocéis de luxo.

As duas metades vivem uma para a outra, olhando-se continuamente nos olhos, mas não se amam. Ambas sabem que são desprezadas na tensa relação. Uma permanecerá em C assim que dominar quase todo espaço da outra, essa que há-de ir-se embora pela noite, momento que será substituída por uma outra parte melhor e mais justa.

Reconhecendo a magnificência e prosperidade do Conto C, muito em breve transformado em metrópole, essas, se comparadas com o velho Conto provinciano, não compensam uma certa graça perdida. A qual só poderá ser gozada no futuro, nos velhos postais da Cidade. Enquanto outrora, nas zonas provincianas da Cidade, de gracioso não se via mesmo nada, igualmente, não se verá um dia se a Cidade houvesse permanecido tal e qual.

Quem chega a C, pouco vê da Cidade, por detrás dos tapumes de madeira, dos abrigos de serapilheira, dos andaimes, das armações metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou seguras por cavaletes, dos escadotes, dos postes. À pergunta: — Porque demora tanto tempo a construção? — os trabalhadores sem deixarem de

icar baldes, de soltar fios de prumo, de mover para baixo e para cima longas trinchas, respondem: — **Ora**, para que não comece a destruição.

E se, alguém aplicar o olho à greta de uma paliçada, vê guias que elevam outras guias, andaimes que revestem outros andaimes, traves que escoram outras traves.

Que sentido tem **este** construir? O fim de uma Cidade em construção **é** senão uma cidade **finalmente** construída.

À pergunta: — Onde está o plano que seguem, o projecto? **Alguém irá responder desde longe:** — Mostrar-to-emos assim que acabar o dia; agora não podemos interromper-nos — respondem.

No mais profundo subsolo **do Conto C** **está** uma cidade desenhada pelos mais autorizados arquitectos, construída com os materiais mais caros no mercado, funcionando em todos os seus mecanismos e relojoaria e engrenagens, empavesada de pompons e franjas e barras em todos os tubos e bielas.

Com as portas de alabastro transparentes à luz do sol, as colunas de coral que sustentam os frontões incrustados em serpentina, os palácios todos de vidro como aquários onde nadam as sombras das bailarinas de escamas prateadas sob os candelabros em forma de medusa. Se não for a sua primeira viagem o homem sabe já que as **Cidades** como esta têm um reverso: basta percorrer um semicírculo e ter-se-á à vista a **sua** face oculta: uma extensão de chapa enferrujada, sarapilheira, tábuas cheias de pregos, canos negros de fuligem, montões de latas, muros cobertos com escritas meio apagadas, fundos de cadeira desempalhadas.

Assim é o Conto C: finíssimas andas que se elevam do solo a grande distância umas das outras e se perdem acima das nuvens que sustentam **a terra**. Sobem-se **em elevadores** e no chão, os **controladores** dessas andas raramente se mostram: têm já tudo de que precisam lá em cima e preferem não descer.

Mas é também um planeta ondulante, **feito** de cascas de batata, guarda-chuvas rotos, meias soltas, cintilante de cacos de vidro, botões perdidos, papéis de chocolates, **e um caminho feito pela necessidade do desejo**, pavimentado de bilhetes de **metro**.

No efêmero Conto C, a linha mais curta entre dois pontos em não é a recta, mas sim um ziguezague que se ramifica em tortuosas variantes, as ruas que se abrem a cada **visitante** não são apenas duas, mas muitas e ainda aumentam mais para quem alternar trajectos de **bicicleta** com transbordos em terra firme.

Assim poupa-se o tédio de percorrer todos os dias as mesmas ruas. **Dando-se**, todos os dias **aos visitantes** a distração de um novo itinerário para ir aos mesmos lugares. As vidas menos **rotineiras e atarefadas**, **decorrem aqui** sem se repetirem.

Em vez de falar-te de **C** **como uma parte** Cidade injusta, que coroa com triglifos, ábacos, métopas, as engrenagens das suas maquinarias, deveria falar-te **do C** escondido, a cidade dos justos, que se debatem com materiais ao acaso na sombra das traseiras e vãos de escadas, ligando uma rede de fios e tubos e roldanas e pistões e contrapesos que se infiltra como uma planta trepadora entre as grandes rodas dentadas.

Em vez de te apresentar as piscinas perfumadas **das coberturas dos Hotéis** em cujo bordo os injustos **da Cidade** tramam com rotunda eloquência as suas intrigas; deveria contar-te como os justos, sempre cautelosos para se eximirem às denúncias dos sicofantas e às rusgas dos janízaros, se reconhecem **na** maneira de falar, especialmente pela pronúncia: **a** das vírgulas e **a** dos parêntesis.

Um **exímio, mas atento** entusiaste de **jogos de tabuleiro**; **já sabe, mas também** observa que certas peças implicam ou excluem a vizinhança de outras peças e se deslocavam de acordo com certas linhas. **Não** descurando a variedade de formas dos objectos **que põe em jogo**, define o seu modo de disposição, uns em relação aos outros, **no tabuleiro assente sobre a mesa**.

Feliz ele mas mais feliz ainda o seu cavalo que voava sobre os obstáculos vendo voar no céu um francolim, feliz ave liberta da gaiola por um pintor feliz naquela página do livro em que diz o filósofo: “mesmo **numa** Cidade triste, corre um fio invisível que liga um ser vivo a outro por um instante e a seguir se desfaz, e depois torna a estender-se entre pontos em movimento desenhando novas rápidas figuras de modo a que cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem sequer sabe que existe.

SOBRE O JOGO (tom de relato de jogo)

O **efémero Conto C** não é certamente o único ponto a crescer em círculos concêntricos, como os troncos das árvores que todos os anos aumentam uma volta.

Não havia um mapa **que se pudesse** compreender. **Daqueles** assinalados a tinta de cores diferentes. Todos **os** traçados, sólidos e líquidos, à vista e ocultos. Mas mais difícil **seria**, fixar no papel as vias das andorinhas, **essas** que cortam os ares por cima dos telhados **e** descem de asas quietas ao longo de parábolas invisíveis.

Entrado no território **do Conto C**, que a **Cidade tem como pulmão** capital, o viajante vê não uma **orbe**, mas muitas, de igual grandeza, **mas todas** diferentes umas das outras, espalhadas por um vasto e ondulado planalto. Apesar de una, em C a **Cidade** é não **apenas** uma, mas sim todas estas **orbes** juntas. No entanto, **estas orbes são chatas, planas**. **Então** cada **orbe** é habitada apenas por uma pessoa, e várias outras estão vazias. Isto faz-se por **circulação**.

Vou contar como: no dia em que os habitantes **do sistema urbano circulatório** se sentem atacados pelo cansaço, e já ninguém suporta o seu ofício, os parentes, a casa e a rua, as dívidas; decidem transferir-se para a **orbe** vizinha que está ali à espera, vazia e como nova, onde cada um tomará outro **ponto de vista**, **outro parceiro**, verá outra paisagem, passará as noites com outros passatempos amizades maledicências.

Caminha-se sobre travessas de madeira, com cuidado para não meter os pés nos intervalos. Tudo o resto, em vez de se pendurar por cima, está elevado por baixo. **Contruiu-se uma** teia de relações intrincadas que procuram uma forma **invisível**.

Os primeiros chegados, não compreendiam o que atraía esta gente ao Conto C, a esta feia zona da Cidade: a esta ratoeira.

O sistema urbano é redundante: repete-se para que haja qualquer coisa que se fixe na mente. A memória é redundante: repete os sinais para que o jogo comece a existir.

Então começou, o jogo. Havia só uma baliza sem rede e um campo ondulado atravessado por caminho sequiosos de tempo e de descanso. E umas barras andarilhas de madeira por onde teriam de circular, de forma condicionada. E uma bola de praia!

Jogo de futebol (?), só se for experimental. **Começaram por tentar descobrir** um sistema coerente e harmonioso, que fosse submetido às infinitas deformidades e

desarmonias de uma qualquer Ordem planetária reguladora. Mas nenhum modelo aguentava a comparação com o do jogo original. Falharam. Muito. Mas não desistiram!

Tentavam concentrar-se no jogo: mas agora era o porquê do jogo que lhes escapava. Será o fim de todas as partidas é o ganhar ou perder? Mas o quê? Qual era a verdadeira aposta? Sob os pés do goleiro derrubado pelas mãos de um Golias goleador, resta o nada. Um quadrado preto ou branco.

O jogo cessa ao pôr do sol. Desce a noite sobre o campo. É uma noite estrelada. Cansados, mas felizes, sequiosos do prometido fresco de cevada, ao sabor do qual partilharam conversas animadas por mais umas horas de noite fresca, animados pelo som da campainha insistente da paragem de metro, e dos grilos e cigarras que também habitam o campo. Porque as formigas, além de ordeiras são silenciosas trabalhadoras e as abelhas por esta hora já descansavam. Eis o projecto, finalmente — gritam eles.

Este passou a ser o Conto C, onde muitos se estabeleceram, à espera de que uma noite se repetisse aquela cena.

8.3 Arquivo sobre da história dos lugares trabalhados

Campo 24 de Agosto

A breve e mais recente história do lugar¹ mostra que este foi durante muitos anos um parque de estacionamento mais ou menos informal, cujo piso em terra batida indicava graves problemas na qualidade do ar, tendo efeitos nefastos na saúde dos moradores da zona.

Segundo Abel Coentrão, jornalista do Público, *“No Plano Director Municipal, é apontado como “área de construção isolada com prevalência de habitação colectiva”. Resta saber se, num contexto de crise, haverá interessados no imóvel.”*²

Embora as intenções dos primeiros proprietários privados do terreno fossem a de construção de habitação, decidiram-se depois pela venda porque para respeitar o índice de construção permitido na zona, o investimento não era rentável. Houveram dois fortes concorrentes: Mercadona e Continente, disputaram então pelo *“apetecível terreno”*³

Em Agosto de 2016, o projecto para aquele terreno previa um novo parque de estacionamento pago, com capacidade para 270 automóveis. Segundo referia, na altura, o Jornal de Notícias, “o espaço adquirido ao Estado pela empresa FAUS, com 7500 metros quadrados, irá pôr fim ao abandono daquele terreno, que não tinha qualquer utilidade. Depois de ter servido de parqueamento de autocarros a alguns operadores que operam na cidade e mais tarde a parque de estacionamento gerido pela autarquia portuense, voltará agora a desempenhar essa mesma função”. De acordo com o mesmo jornal, “a construção do espaço começa em Janeiro de 2017, havendo ainda espaços verdes no projecto, para adornarem aquela zona central da cidade. Contudo, para além do parque de estacionamento, o terreno tem capacidade para abarcar outros projectos, sendo que nos planos do novo proprietário do espaço está a construção de habitação, um hotel e de um supermercado numa fase posterior”. No entanto, a empresa FAUS desiste do projecto e vende o terreno a um empresário de Braga, quando verifica que o índice de construção previsto pelo Plano Director Municipal do Porto (PDM) prevê para esta zona um índice de construção de apenas 0,8. Ou seja, o total de área de construção possível, neste momento, é de apenas 6 mil m², finando muito aquém das expectativas do promotor.

Figura 1 excerto retirado da notícia do diário imobiliário.

Disponível em: <https://www.diarioimobiliario.pt/Actualidade/Porto-disputa-pela-reabilitacao-do-Campo-24-de-Agosto>

¹ Ver mais em:

<https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/comercio/detalhe/nao-lugar-do-porto-e-agora-um-continente>
<https://www.hipersuper.pt/2019/12/20/continente-bom-dia-kfc-abrem-no-mesmo-espaco-no-campo-24-agosto/>

² <https://www.publico.pt/2012/11/15/jornal/parque-de-estacionamento-do-campo-24-de-agosto-posto-a-venda-pelo-estado-25589361>

³ <https://www.diarioimobiliario.pt/Actualidade/Porto-disputa-pela-reabilitacao-do-Campo-24-de-Agosto>

Foi assim que este “*excrável não-lugar*”⁴, deu lugar a um outro não-lugar⁵, que criou 53 novos postos de trabalho mas não fixou nenhum morador.



Figura 2 Imagem do local quando ainda funcionava como parque de estacionamento, retirada de uma notícia do Diário Imobiliário. Disponível em: <https://www.diarioimobiliario.pt/Actualidade/Porto-disputa-pela-reabilitacao-do-Campo-24-de-Agosto>



Figura 3 Imagem da abertura do novo espaço comercial com os seus funcionários. Retirada de: <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/comercio/detalhe/nao-lugar-do-porto-e-agora-um-continente>

⁴ <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/comercio/detalhe/nao-lugar-do-porto-e-agora-um-continente>

⁵ Segundo Marc Augé (1992) um “não-lugar” é um espaço de trocas, de permanência efémera, que promove o anonimato e distanciamento entre os seres humanos ao invés do estreitamento de relações inter-pessoais. Exemplos disso são campos de refugiados, meios de transporte, estações de serviço, mas também hotéis e supermercados. Lugares onde é favorecida uma relação de consumo e troca de bens, em detrimento da vivência e apropriação do espaço.

Boavista

Despacho da CMP com a aprovação do Pedido de Informação Prévia do El Corte Inglés

No que se refere ao número de lugares de estacionamento público, remete-se a avaliação desta questão para a DMGMT em função do estudo de tráfego apresentado (NUF/371358/2020/CMP a fls.98 a 104), que se encontra em análise naquela unidade orgânica, e para a DMPEU face ao estudo urbanístico elaborado para o local;

5.6. **Áreas destinadas a espaços verdes e de utilização coletiva e infraestruturas e equipamentos:** A proposta integra-se nas condições referidas no artigo B-1/22.º, n.º 2, alínea a) por pressupor uma operação de loteamento. Nestes termos fica obrigada às cedências previstas no artigo 44.º do RJUE.

As cedências incidem sobre a área bruta de construção proposta, o que perfaz uma área de 69079,00m². Por aplicação dos critérios de dimensionamento estipulados no artigo 78.º do RPD, deveriam ser cedidos 31085,55m² para espaços verdes, equipamentos e infraestruturas, descontando já os 3556,80 m² cedidos para arruamentos e passeios que perfazem os 16% da área do prédio (valor que incide sobre a área objeto da operação de loteamento (22230,00m²)).

É proposta a cedência de mais uma área de 6250,50 m² (que somados aos 3556,80 m² totalizam os 9807,30m² cuja cedência é proposta para infraestruturas viárias – identificados como C1 e C2 nas peças desenhadas).

Assim, uma vez que não se justificam mais cedências, face ao disposto no artigo 79.º, n.º1, alínea b), designadamente face à proximidade de equipamentos públicos e espaços verdes (Praça de Mouzinho de Albuquerque), entende-se que deverá ser aplicada a taxa de compensação regulada na secção III do capítulo II do Anexo G.1 do CRMP, relativa à área de 24835,05m² (31085,55 – 6250,50).

São 24.835,05 m² de área verde e equipamento público que a Câmara Municipal do Porto diz que o El Corte Ingles não precisa de ceder à cidade, apesar da lei o obrigar, porque não fazem falta na Boavista!!

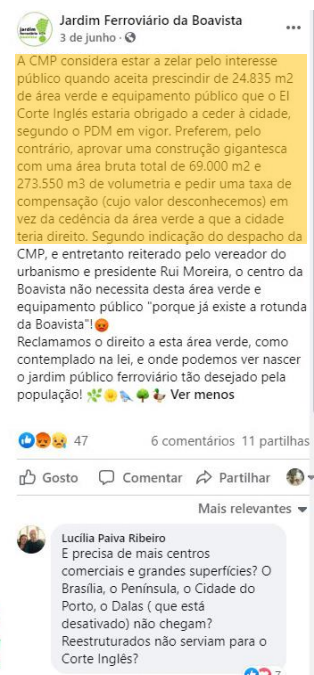


Figura 4 Publicação no Facebook pelo MJFB a denunciar a troca do área de terreno público a que teria direito a CMP, segundo o contrato elaborado, em troca de uma compensação cujo valor não é esclarecido. Retirado de: <https://www.facebook.com/umjardimnaboavista/photos/a.109557841011262/167257802944671>

Uma breve história do contrato entre a CMP e o ECI, pode ser visitada no website do MJFB. Durante todo este tempo, mesmo que de carácter transitório, não teria sido possível e benéfico devolver este espaço à cidade?

Um outro estudo do MJFB demonstra que, ao contrário do que a CMP sugere, havendo um 'jardim' tão próximo do local – a Praça Mouzinho da Silveira, Rotunda da Boavista – o espaço não se constitui como jardim mas sim como praça ajardinada, não sendo suficiente para suprir a necessidade de um espaço verde de qualidade, capaz de mitigar o desequilíbrio entre espaços verdes e edificado.



Figura 5 Ilustração com a evolução do contrato-promessa dos terrenos da Boavista entre a CMP e o El Corte Inglés Disponível em: <https://jardimferroviarioboavista.weebly.com/>



Figura 6 Recorte de ecrã retirado de: <https://www.instagram.com/umjardimnaboavista/>

Em Dezembro de 2020, deflagra um misterioso incêndio na antiga estação ferroviária da Boavista, a qual se encontrava, há poucos dias, em avaliação para classificação como imóvel de interesse municipal, obrigando qualquer projecto futuro a manter o edifício, proibindo a sua demolição.⁶



Figura 7 Recorte de ecrã retirado de: <https://www.dn.pt/pais/incendio-afeta-antiga-estacao-da-boavista-no-porto-proposta-para-classificacao-13128205.html>

⁶ Ver mais em: <https://www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/ip-quer-investigadas-as-causas-do-incendio-na-antiga-estacao-da-boavista--13129233.html>
<https://www.dn.pt/pais/incendio-afeta-antiga-estacao-da-boavista-no-porto-proposta-para-classificacao-13128205.html>
<https://observador.pt/2020/12/22/ministerio-publico-investiga-incendio-em-antiga-estacao-da-boavista-no-porto/>
https://www.rtp.pt/noticias/pais/ministerio-publico-investiga-incendio-em-antiga-estacao-da-boavista-no-porto_n1284384

Outro assunto que me parece assinalável aqui – porque tem uma relação com o evento de 12 de Abril do MJFB e também com a minha proposta de *happening* para o local – é a da abordagem da CMP à arte urbana. Os três mandatos de Rui Rio no executivo do Porto, entre 2002 e 2013, abriram guerra aberta aos ‘vândalos que sujam paredes’, para no final do seu tempo como Presidente do Município, acabarem num ‘romance platónico’, à distância de uma janela. Ainda pelo meio Rui Rio foi tendo algumas ‘retaliações’ de resistentes descontentes com as políticas seguidas.

CÂMARA DO PORTO

Não será por falta de verba que Câmara do Porto deixa de limpar graffiti

O orçamento para 2013 prevê 150 mil euros, mas Rui Rio promete investir o que for preciso na defesa do património, do civismo e do potencial turístico do Porto.

Lusa

21 de Março de 2013, 19:07

Receber alertas



A Câmara do Porto tem sete funcionários dedicados à limpeza das paredes NELSON GARRIDO/ARQUIVO

“O orçamento para 2013 é de 150 mil euros. Mas se isto ganhar dimensão maior, não é por escassez de dinheiro. Reforçamos o que for preciso, pela defesa do património, do civismo e do ponto de vista económico”, assegurou Rui Rio. O autarca falava aos jornalistas junto ao Jardim Botânico do Porto, onde acompanhou uma ação de limpeza da brigada anti-graffiti, constituída por funcionários municipais, estudantes voluntários e beneficiários do Rendimento Social de Inserção.

Figura 8 Notícia do jornal Público. Imagem retirada de <https://www.publico.pt/2013/03/21/local/noticia/nao-sera-por-falta-de-verba-que-camara-do-porto-deixa-de-limpar-graffiti-1588671>



Figura 9 Imagem retirada do blog Aventar. Disponível em: <https://aventar.eu/2013/06/05/props-to-rui-rio-op/>



Figura 10 Obra de Frederico Draw e do colectivo RUA no interior do edifício AXA, à época gerido pela Porto Lazer, empresa municipal da CMP. Retirado de: <https://www.publico.pt/2013/08/14/p3/noticia/rui-rio-tambem-tem-o-seu-mural-vandalizado-1818000#&gid=1&pid=2>

Militares pintaram traseiras de bairro de Siza Vieira no Porto

Paredão voltado para a linha do metro funcionava até agora como tela gigante para tags e outras pichagens clandestinas.

Luís Octávio Costa

19 de Setembro de 2013, 17:06

Receber alertas



Militares foram rendidos ao início da tarde DR

Durante a manhã desta quinta-feira, quinze militares, em colaboração com a Câmara Municipal do Porto, arregaçaram as mangas e deram a primeira demão nas traseiras do complexo - alçado que dá para a estação de metro da Lapa -, que até agora funcionava como uma espécie de tela gigante para tags e outras pichagens clandestinas. Esta é a segunda vez que o Exército colabora com a Câmara do Porto neste tipo de "limpeza" e mais uma etapa da luta de Rui Rio contra os graffitis. Os

Figura 11 Notícia do jornal Público. Imagem retirada de:

<https://www.publico.pt/2013/09/19/local/noticia/militares-pintaram-traseiras-de-bairro-de-siza-vieira-no-porto-1606401>

Rio fez correr tanta tinta sobre paredes que a até a marca CIN lançou por esta altura, uma tonalidade de cor que designou como “Cinza Betão”⁷. Esta última notícia importa-me também porque estabelece uma relação com o lugar do terceiro *happening*.

⁷ <https://cin.com/decol/pt/pt/interiores-neutros-suaves-7467-cinza-betao>



Afinal, a última obra de Rui Rio no Porto — visível a olho nu — não é uma "Mancha Cinzenta sobre Fundo Cinzento". Na sexta-feira, a Câmara do Porto apresentou no seu site "as primeiras pinturas, reproduzindo fotos antigas de determinados lugares do Porto" numa parede (com 124 metros quadrados) da Rua de Agramonte, relativamente próximo do prédio onde reside o autarca que hoje, terça-feira, termina o seu último mandato como presidente da Câmara. Frederico Campos, autor do efêmero "Anti-grafitos", é um dos autores deste mural (onde figuram a antiga Capela do Bom Sucesso e respectiva fonte, a Praça de Touros que em tempos existiu na Rotunda da Boavista, o antigo Mercado do Bom Sucesso e um plano da Avenida da Boavista). Esta é apenas a primeira etapa de uma série de pinturas, que irão preencher o muro da antiga Estação da Boavista, na Avenida de França. "Com este projecto, que acaba de dar os primeiros passos no terreno, a autarquia pretende separar o trigo do joio, limpando o que é lixo e procurando fomentar o gosto e o orgulho pelo património e pela história da cidade do Porto", lê-se em comunicado. **L.O.C.**

Figura 12 Recorte de ecrã retirado de: <https://www.publico.pt/2013/10/22/p3/fotogaleria/a-ultima-obra-de-rui-rio-e-um-muro-pintado-383737#&gid=1&pid=3>

Já em final de mandato, o autarca lança um programa de arte urbana: dois enormes murais, com pinturas de antigos postais e fotografias do Porto — retrato de um Porto verdadeiramente cinzento, antiquado e austero, ambiente que as pinturas representam de forma sublime. Um dos muros em questão, situa-se na Rua de Agramonte, próximo da morada de Rui Rio, o outro é precisamente o muro junto à antiga estação de comboios da Boavista, que encerra o terreno que estamos aqui a tratar. Bela ironia é a de as diversas pinturas estarem divididas pela pintura de supostos troncos de árvore, sem raízes e com as copas cortadas.

Esta discussão cabe aqui porque apesar da mudança no executivo da CMP, persiste uma certa resistência e aversão a determinadas demonstrações de expressividade por parte de alguns cidadãos. Um exemplo foi o caso entre Rui Moreira e as 'Worst Tours', que tinham com a CMP um contrato de aluguer de um quiosque, o qual a CMP denunciou antes do final do prazo. A CMP alegou obras de requalificação na zona, justificando a necessidade de demolição da construção dos anos 60 – um modesto mas único exemplo modernista de arquitectura com este tipo de função. As obras avançaram, finalmente, em 2021.

O adeus ao “quiosque do piorio” ou o sonho im(possível) de uma outra cidade

Contrato entre associação responsável pelas Worst Tours e a autarquia portuense chega ao fim. O quiosque amarelo vai mesmo ser “retirado”. “Festa de encerramento” acontece esta quinta-feira, ainda com esperança noutro desfecho

Mariana Correia Pinto Texto e Paulo Pimenta Fotografia

31 de Maio de 2018, 4:50

Receber alertas



O quiosque amarelo da esquina da Avenida Rodrigues de Freitas com a Rua D. João IV vai mesmo ser “retirado”. Se havia dúvidas quanto ao futuro da casa das Worst Tours, o gabinete de comunicação da Câmara do Porto desfê-las em resposta às questões do PÚBLICO. Dada a notícia aos inquilinos do “quiosque do piorio”, como eles próprios lhe chamavam, fica a angústia: Como se convence “o metro quadrado mais optimista da cidade” de que o fim do contrato não tem volta? Não se convence.

Figura 13 A notícia da 'festa de encerramento' do quiosque amarelo das 'Worst Tours'.

A evidente dificuldade de também Rui Moreira ter dificuldade em conviver com opiniões divergentes do seu ideal de cidade é também demonstrada pelo caso “Morto.”⁸ E por outras histórias de ‘branqueamento’ de paredes.



Figura 14 Notícia sobre a limpeza de graffiti, numa parede privada, feitos com autorização dos proprietários. Dos autores Filho Bastardo e Miguel Januário, sob o nome ±. Disponível em <https://www.publico.pt/2021/06/18/p3/noticia/dois-dias-dura-graffiti-rui-moreira-camara-mandar-apagar-1967117>

⁸ Ver notícia acerca da queixa legal da CMP sobre um grupo anónimo que colou autocolantes pela cidade a dizer 'Morto.' Retirado de: <https://observador.pt/2017/08/07/morto-em-vez-de-porto-camara-apresenta-queixa/>

Este enquadramento acerca das políticas de ‘limpeza’ urbana, branqueando a opinião e expressão públicas surgem como importantes na explicação deste *happening* porque, imediatamente no dia a seguir ao evento do MJFB de 12 de Abril – no qual, além do ‘púlpito’ amarelo onde se podia subir para espreitar o interior do terreno, foram afixados vários cartazes, desenhos, frases, fotomontagens, sugestivas do que o espaço podia ser, servindo também o evento para interrogar os passantes sobre o que achavam do local e da sua potencialidade na cidade – o muro, estava a ser alvo de uma apressada operação de remoção dos vestígios.



Figura 15 Imagem da remoção dos cartazes afixados no dia anterior

Disponível em:

<https://www.facebook.com/umjardimnaboavista/photos/a.109557841011262/184147063552339/>

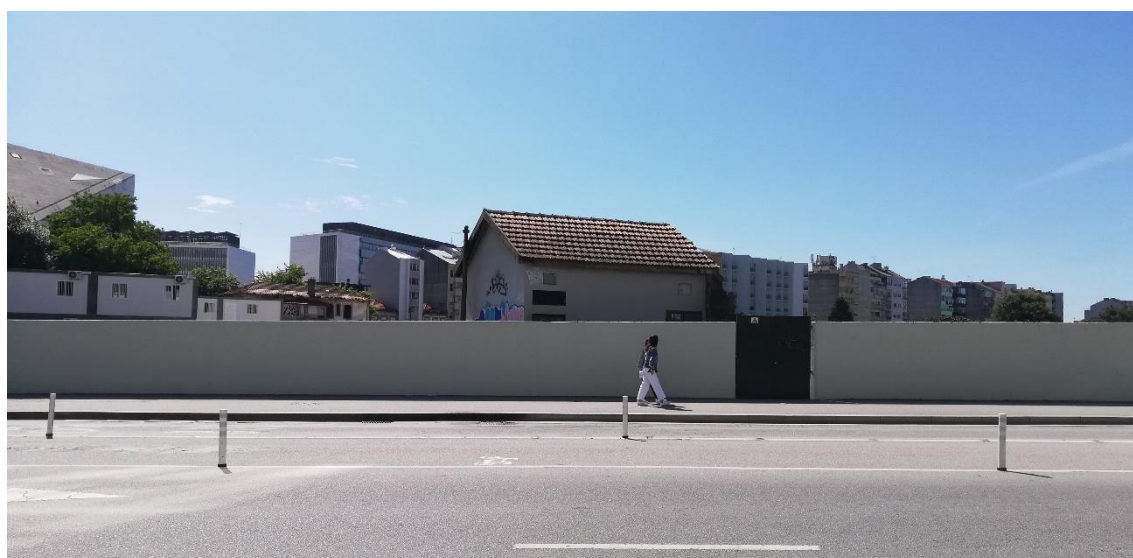


Figura 16 Imagem que registei quando visitei a o espaço 25 de Maio para pensar numa ideia de performance a executar: o muro impecavelmente pintado, de cinzento.

Lapa

De notar ainda, que o investimento funciona como um *crowdfunding* entre 160 parceiros, que assim obtém o mesmo número de ‘vistos gold’.⁹ Aparentemente, trata-se de um “*conceito sólido*” que se insere num contexto urbano específico, em “*equilíbrio com a paisagem da cidade*”.¹⁰ Existem alguns vídeos disponíveis pelos promotores no Youtube onde se consegue perceber melhor o impacto da construção no local.

O enorme bloco ali a ser construído, cuja escala é totalmente desproporcionada no confronto com as moradias do bairro-ilha do Monte da Lapa, além de tapar a vista, acabará por tirar grande parte da insolação às moradias no período da tarde, sendo que estas tipologias já sofrem com problemas de escassez de luz e arejamento. Paradoxalmente, o hotel, que simultaneamente atrai visitantes ao lugar, acaba por ser uma parede que invisibiliza o Monte da Lapa e as suas construções e moradores, genericamente precários.



CONCEITO SÓLIDO & DISTINTIVO

O Lapa Park Hotel é o mais recente projeto no Porto, integrando a marca Renaissance da Marriott. Este projeto foi desenvolvido sob um conceito sólido: formas inspiradoras, simplicidade e elegância em conjunto com engenharia de ponta. Para um estilo de vida cosmopolita, desenvolvemos uma peça de arquitetura exclusiva, integrada num contexto urbano específico, em equilíbrio com a paisagem da cidade

Figura 17 Recorte de ecrã retirado do website: <http://acehospitalitymanagement-hotel.guestcentric.net/lapa-park>

⁹ <https://www.publituris.pt/2021/05/20/renaissance-park-hotel-nasce-no-porto-em-2022>
<https://www.jn.pt/local/noticias/porto/porto/hotel-com-160-quartos-e-parque-urbano-vao-mudar-zona-da-lapa-13742807.html>
<https://www.dinheirovivo.pt/empresas/grupo-mercan-e-160-vistos-gold-investem-56-milhoes-em-hotel-no-porto-13738560.html>

¹⁰ Informação retirada de <http://acehospitalitymanagement-hotel.guestcentric.net/lapa-park>



Figura 18 Recorte de ecrã retirado do vídeo do promotor, onde se pode verificar a cratera para as fundações da construção e a colina do monte da Lapa ao fundo, assim como a escala das construções ali existentes, voltadas a poente. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_NaZjK8mAHw

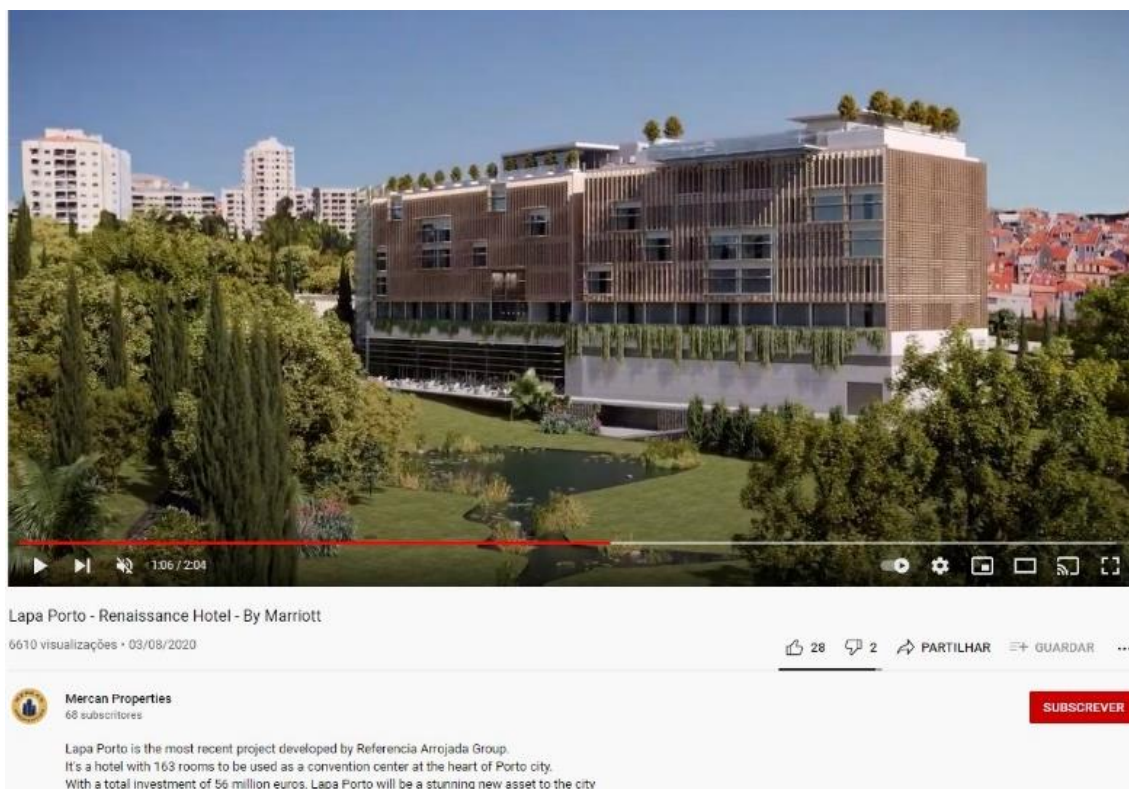


Figura 19 Recorte de ecrã retirado do vídeo do promotor, onde se pode verificar integração do edifício na paisagem, tapando por completo a colina do monte da Lapa ao fundo, e obstruindo as construções pré-existentes do sol poente. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V40bc37PB-Q>

Paralelamente à construção do Hotel, desenvolve-se, pelo menos desde 2019, um projecto alargado de regeneração para os terrenos da Lapa, que prometem um “novo pulmão verde” e respeito pelos cursos de água existentes no local, traduzido ainda num “*reforço da atractividade do transporte colectivo*”¹¹ construindo cidade nova¹² dentro da cidade existente.



Figura 20 Recorte de ecrã retira do de: <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

¹¹ Transcrito do discurso de Pedro Baganha, vereador do Urbanismo, retirado do vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4zVlxzX_yNk em em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

¹² <https://www.publico.pt/2019/12/09/local/noticia/-mancha-verde-habitacao-construir-cidade-nova-lapa-1896735>

No mesmo contexto, a sessão de apresentação pública do projecto previsto para a Lapa – ao qual o novo hotel se antecipou, demonstrando mais uma vez a lentidão inerente às ideias transformadoras quando partem do Estado – a vereadora Ilda Figueiredo, ainda que saudando o projecto, faz a seguinte nota:

“parece-me importante esta forma de aproveitar estes espaços que estão aqui há tanto tempo e que precisam de facto de ser utilizados, e também simultaneamente de criar condições às populações que ali vivem: porque é confrangedor, então em pleno Inverno, fazer aquelas travessias – e eu tenho feito algumas vezes, porque lá vou, não é? – entre a parte de cima e a estação de metro da Lapa, pelo meio das lamas, do terreno sem qualquer tipo de caminho, [para além de] apenas aquele que as pessoas foram construindo. E não é meia dúzia de pessoas, são muitas pessoas, diariamente a passar ali. E isto sucede-se ao longo dos anos, e por isso é importante, o estudo sim, é importante, mas agora sobre tudo a sua aplicação.”¹³

Ilda Figueiredo, vereadora eleita pela CDU

Inaugurado o metro em 2002, não existiu até hoje qualquer preocupação com o atravessamento deste baldio até à estação. Este caminho criado pelos utentes, demonstra a ineficácia do acesso existente. Não deixa de ser curiosa a coincidência temporal entre este projecto público em [também] tratar este espaço, no momento em que existe este investimento privado, que sucede aliás, a um outro polémico projecto, para o Monte da Lapa, cuja autoria é de Álvaro Siza Vieira, o mesmo arquitecto que desenhou, colaborativamente, a cooperativa de moradores da Bouça, projecto no âmbito do SAAL¹⁴, no pós 25 de Abril, que agora é mais um dos muitos imóveis que alimentam um mercado imobiliário especulado, onde o nome do autor é mais objecto de *marketing*, do que sinónimo da qualidade social da arquitectura, como aliás nota Joana Coutinho no artigo “As «ilhas» do porto e o turismo dos modos de vida” publicado na Revista Punkto em 2017.¹⁵

¹³ Transcrito do discurso de Ilda Figueira, vereadora sem pelouro, eleita para a assembleia da CMP pela CDU, retirado do vídeo disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4zVlxzX_yNk em em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

¹⁴ Serviço de Apoio Ambulatório Local

¹⁵ Disponível em: <https://www.revistapunkto.com/2017/09/as-ilhas-do-porto-e-o-turismo-dos-modos.html>



Figura 21 Recorte de ecrã retirado do vídeo de comercialização da imobiliária KW Alfa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZTw5yqOtS0>

JE O Jornal Económico EDIÇÃO SEMANAL ECONOMIZE ASSINAR SUPLEMENTOS BARÔMETRO EY EASY TAX JE EDITORS

INÍCIO ECONOMIA POLÍTICA EMPRESAS MERCADOS ADVISORY MUNDO JE TV OPINIÃO CONFERÊNCIAS PODCASTS

IMMOBILIÁRIO

Ilha de Siza Vieira no Porto à venda por 2,5 milhões de euros

Revista de Imprensa JE 01 Outubro 2019, 08:42

Projeto tem previstas 18 frações, pousada, cafetaria e 32 habitações numa área que abrange os 2.142 m2.

A ilha do Monte da Lapa localizada junto à Praça da República no Porto e o respetivo projeto de reabilitação do arquiteto Siza Vieira encontram-se à venda por 2,5 milhões de euros, [avança esta terça-feira, 1 de outubro, o "Jornal de Notícias"](#).

O anúncio colocado na internet indica que para os 2.142 m2 existe um "projeto aprovado para 18 frações, uma pousada, uma cafetaria e uma esplanada". O terreno foi comprado em 2014 pela empresa Pedra Líquida que encomendou o plano a Siza Vieira.

Ao todo, a ilha do Monte da Lapa é constituída por 32 casas, das quais 11 estavam previstas que continuassem disponíveis para moradores. No final de 2018 tinham sido feitos contratos de arrendamento com oito moradores e restavam três habitações no mercado e quem se encontrava numa situação de ilegalidade teria de sair.

ÚLTIMAS

- 18:00** Covid-19: AstraZeneca pede à FDA para autorizar tratamento inédito com anticorpos
- 17:49** Celebrações 5 de outubro: "A República pode ter um rosto feminino, mas os altos cargos políticos continuam a não ter", diz líder do PAN
- 17:24** PSI-20 termina sessão a valorizar impulsionada pelo BCP

Figura 22 Recorte de ecrã retirado de: <https://www.jornaldenegocios.pt/empresas/turismo--lazer/detalhe/canadianos-investem-56-milhoes-num-novo-hotel-na-portuense-lapa>

Apesar dos títulos, “*Regeneração urbana da zona da Lapa inclui mais habitação e novo pulmão verde no centro da cidade*”¹⁶ e “*Investimento estrangeiro em hotel na Lapa contempla cedência de terrenos para parque urbano*”¹⁷ é notória, nas imagens seguintes, a ocupação de solo permeável com nova construção, diminuindo consideravelmente o “pulmão verde” que existe já actualmente, embora não sendo de acesso público. No entanto, ressalvo que a qualidade de um espaço verde não se mede apenas pelo seu tamanho, mas pelo tipo de vegetação existente e posterior tratamento e manutenção.



Figura 23 recortes de ecrã retirados de <https://etcetajornal.pt/j/2019/12/terreno-baldio-junto-a-estacao-de-metro-de-francos-carece-de-requalificacao-cdu-apresentou-solucoes-e-populacao-espera-ha-anos-por-conclusoes/>

Noto a importância de termos no centro da cidade, acesso público a um espaço verde de qualidade, mesmo quando os que já existem estão desprezados [à semelhança das populações que os populam diariamente] como é o caso da Praça da República, logo ali ao lado. Nas imagens seguintes podemos contemplar a mancha verde actualmente existente com a que restará após o plano de loteamento que está a ser implementado.

¹⁶ Retirado de <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

¹⁷ Retirado de <https://www.porto.pt/pt/noticia/investimento-estrangeiro-em-hotel-na-lapa-contempla-cedencia-de-terrenos-para-parque-urbano>



Figura 24 Recorte de ecrã retirado do Google maps, apresentando a mesma área que o projecto de requalificação para a nova zona habitacional e novo Parque Urbano da Lapa. Retirado de: <https://www.google.com/maps/place/Porto/@41.1592204,-8.6153465,1001m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd2465abc4e153c1:0xa648d95640b114bc!8m2!3d41.1579438!4d-8.6291053>



Figura 25 Recorte de ecrã do vídeo da apresentação pública do projecto, mostrando a implantação das novas construções, a vermelho, e os espaços verdes requalificados, a verde. Retirado de: <https://www.porto.pt/pt/noticia/regeneracao-urbana-da-zona-da-lapa-inclui-mais-habitacao-e-novo-pulmao-verde-no-centro-da-cidade->

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO**

P.PORTO

M

**MESTRADO
ARTES CÉNICAS**
CENOGRÁFIA

**As cidades impossíveis: cenografia e(m) espaço
público. Espacialidades do comum entre o real e a ficção.**

Rossana Raquel Pinho Ribeiro

