



Antonia Gaeta

## CURAR O CAMINHAR

SOBRE A RELAÇÃO POSSÍVEL ENTRE O ACTO DE CAMINHAR E A PRÁTICA CURATORIAL

Tese de doutoramento em Arte Contemporânea,  
orientada pelo Professor Doutor Luís António Ferreira Correia Umbelino e co-orientada pelo Professor Doutor José António Oliveira Bandeirinha,  
apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Março 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



CA COLÉGIO DAS ARTES  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**CURAR O CAMINHAR**  
SOBREA RELAÇÃO POSSÍVEL ENTRE  
O ACTO DE CAMINHAR E A PRÁTICA CURATORIAL

Antonia Gaeta

Tese de doutoramento em Arte Contemporânea apresentada ao Colégio das Artes  
da Universidade de Coimbra para obtenção do grau de Doutor

Orientador: Professor Doutor Luís António Ferreira Correia Umbelino  
Co-orientador: Professor Doutor José António Oliveira Bandeirinha

Coimbra 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Dizia Octavio Paz que escrever talvez não tenha outra justificação senão a de procurar responder a uma pergunta que um dia fizemos a nós próprios e que enquanto não fosse respondida não deixaria de nos espicaçar. Tomei o meu tempo e a pesquisa que apresento é uma das possíveis respostas, tanto pelos objectivos alcançados como pelos trajectos percorridos até eles.

Embora a dissertação seja, pela sua finalidade académica, um trabalho individual, há contributos de diversa natureza e de extrema importância que devem ser realçados. Agradeço ao orientador Professor Doutor Luís António Umbelino que acrescentou, a cada encontro, novas ideias, perspectivas e autores de forma a enriquecer e nutrir a reflexão

sobre o caminhar. Ao co-orientador Arquitecto António Bandeirinha pela ampla liberdade de acção dada ao longo do desenvolvimento da pesquisa e da elaboração da tese e pelos encontros entre doutorandos nos quais pude testar a minha reflexão sobre o caminhar. À Claire por me ter acompanhado no caminho. Aos meus colegas de Doutoramento; aos funcionários do Colégio das Artes que ajudaram a orientar-me na burocracia dos estudos pós-graduados; a todos os entrevistados e artistas que colaboraram nos projectos e responderam pacientemente às minhas perguntas; aos meus colegas de biblioteca com os quais partilhei almoços e ideias; à Mónica pela revisão do meu português nem sempre ortodoxo; aos meus amigos todos aqui de Lisboa, que sempre me fizeram sentir em casa.



A tese constrói-se sobre a premissa de que caminhar, num contexto urbano, é a questão sobre a qual se organizam os diferentes tempos da curadoria: um caminhar que serve ao mesmo tempo de ferramenta de conhecimento e pensamento contemporâneo da prática curatorial. O estudo determina, por um lado, que a prática curatorial pode acolher o caminhar como referência e, por outro, o papel que desempenha o caminhar na tarefa de pensar e construir referências para a curadoria. A par deste levantamento, o desenvolvimento do estudo foi enriquecido por uma componente prática de pesquisa, um conjunto de projectos expositivos produzidos entre 2010 e 2015, entre si interligados por pressupostos e pela metodologia adoptada, em Lisboa, Veneza e Buenos Aires.

O caminhar foi abordado como sendo a acção que torna possível uma imersão no urbano, capaz de criar formas de relação e símbolos que argumentam sobre a sensação da realidade percebida e que, ao mesmo tempo, informam da colectividade, das memórias, do construído. O quotidiano da cidade foi experienciado como um enunciado e o caminhar representou tanto uma forma de inscrição quanto de transcrição. Nesta apropriação de espaço/ contexto, o corpo do outro, o encontro e o confronto com os sujeitos e o construído urbanos, foram presenças constantes. Mesmo quando a caminhada era “solitária” ela estava constantemente em relação com os outros corpos urbanos. Em síntese, através de um esforço físico, acom-

panhado pela criação de um arquivo a esboçar a articulação entre caminhar e prática curatorial, pretendi evidenciar o lugar vivido e experienciado e não simplesmente visto ou contemplado.

Embora durante a pesquisa não tenha sido possível detectar autores que tenham escrito sobre a inflexão do pensamento deambulatório na direcção de um estudo sobre a prática curatorial, foi possível, no entanto, mediante uma recolha de bibliografia oriunda de diferentes domínios disciplinares – dos estudos fílmicos à filosofia, da estética à literatura, da arquitectura à arte contemporânea – encontrar, de uma forma mais dispersa ou explicitamente tematizada, elementos suficientes para a constituir. Neste sentido, e uma vez que o pensamento deambulatório é, fundamentalmente – se bem que entre muitas outras coisas – uma filosofia da imanência, tornou-se premente pensar em conjunto o caminhar e a imanência, e procurar as determinações dos dois conceitos para possibilitar esta articulação.

Um outro momento da pesquisa elucidou de forma cabal, por intermédio de uma abordagem diacrónica, o problema, transversal à prática curatorial, da construção propriamente dita de um projecto de curadoria, procurando mostrar como o modelo do caminhar, mediante a transparência do tempo dos passos, contribuiu para os projectos curatoriais onde os artistas embrulharam tempo, espaço e movimento transformando-os em obra. Enquanto processo de leitura e escritura do território, caminhar nos projectos curatoriais teve uma trama, um começo e um fim, silêncios, mudanças de argumentos, recomeços e uma relação de audição activa entre território e caminhante.

Por fim, ao longo da redacção da tese optou-se pela introdução de elementos de arquivo tais como imagens, anotações, mapas, esboços com documentação sobre os projectos curatoriais e outras fontes que, em conjunto com o texto, funcionam como um todo único.

Palavras-chave: caminhar, prática curatorial, arquivo, arquitectura, cidade, corpo, tempo, espaço, narrativa.

## ABSTRACT

This thesis is built on the premise that walking, in an urban context, is the issue around which the different paces of curatorship are organised: a walk is at the same time a tool for knowledge and contemporary thought in curatorial practice. This study determines, on one hand, that curatorial practice may welcome walking as a reference and, in the other, the part walking plays in the tasks of thinking and reference-building in curatorship. Along with this survey, the study's development has been enriched by practical research, a set of exhibition projects made in Lisbon, Venice and Buenos Aires between 2010 and 2015 interconnected by adopted methodology and prerequisites.

Walking was approached as the action enabling urban immersion, able of creating ways to relate and symbols to discuss the sense of perceived reality, while informing on the communal, memories, built space. The quotidian in the city has been experienced as formulation and walking as means of inscription as much as transcription. In this space/context appropriation, the other's body, the meeting and confronting of urban subjects and buildings, were constant presences. Even when the walk was a "lonely" one, it was constantly related to other urban bodies. Summing up, through physical effort accompanied by the creation of an archive, sketching the articulation between walking and the curatorial practice, I aimed to bring to evidence the lived, experienced space, not just the seen or contemplated one.

Even if research didn't allow for the finding of authors writing about the inflection, the influence of perambulatory thinking in the direction of a study on curatorial practice, it was nevertheless possible, by means of a bibliographic collection rooted in different academic fields – from film studies to philosophy, aesthetics to literature, architecture to contemporary art – to find, either disperse or explicitly themed, enough elements to form one. In that sense, and since perambulatory thinking is, fundamentally – even if among plenty of other things – a philosophy of immanence, it became urgent to think about walking and immanence together, and to look for the determinations of both concepts to allow for this articulation.

One other moment in this research helped clarify, by means of a diachronical approach, cross-sectional to the curatorial practice, the problem of the making of a curatorial project itself, by trying to show how the process of walking, through the sheer transparency of pace, contributed to curatorial projects where artists wrapped time, space and movement up, transforming them into a work. As process of both reading and writing the territory, to walk in curatorial projects had a plot, beginning and end, silences, plot-twists, restarts and an active listening relationship between territory and walker.

Finally, it was chosen throughout the writing of this thesis to present archive elements such as images, annotations, maps, sketches documenting curatorial projects and other sources that, alongside its text, work as a whole.

Keywords: walking, curatorial practice, archive, architecture, city, body, time, space, narrative.

---





**3**

Agradecimentos

**5**

Resumo

**23**

Introdução

**25**

Primeiros passos

**31**

Hodos: caminho

Mapa/timeline

**33**

Abecedário: a cidade como experiência

Caminhar, curar e praticar

**47**

I. Dar forma ao conflito

**51**

II. Caminhar, curar e praticar

**57**

II. Curadoria remetente

**59**

IV. Praticar e contar a cidade

**63**

V. A cidade como lugar de engenho

**67**

VI. Projecto 1

**67**

Preâmbulo. Buenos Aires:  
a memória e a sua fragmentação

**69**

VI.I. Baldosas de la memoria

**83**

VII. Projecto 2

**83**

Preâmbulo. Colón

**85**

VII.I. Questionar um monumento:  
projecto em curso

Caminhar e arquivar ou o equilíbrio de situações em mudança

**101**

I. Caminhar

**109**

II. A cidade de memória colectiva e o construído como narração

**117**

III. Caminhar revela a estrutura do tempo, do corpo, do espaço

**125**

IV. Entre a memória dos lugares e o sentir-se em casa

**131**

V. Projecto 3

**131**

Preâmbulo

**137**

VI. Resto

**153**

VI. Projecto 4

**153**

Preâmbulo

**155**

VI.I. Lisboa como metáfora

**165**

VII. Projecto 5

**165**

Preâmbulo. Veneza: a água e as árvores

**169**

VII.I. Conversazioni con le piante  
– Vivian Caccuri

O Lugar do arquivo na prática do urbano

**177**

I. Mnemosynum: lembrança, construção de sentido e representação da vida em movimento

**181**

II. O meu arquivo

**187**

III. O meu curar: caso per caso

**191**

IV. Projecto 6

**191**

Preâmbulo

**193**

IV.I. Curar o caminhar. Uma conversa que é uma exposição que é um texto

<b>Conclusão</b>	<b>215</b>	<b>Apêndice</b>	<b>223</b>
<b>217</b>		<b>225</b>	
Curar o caminhar. Sobre a relação possível entre o acto de caminhar e a prática curatorial		Orientações e reflexões para acompanhar as experiências urbanas: de que maneira fixar um caminho e como o praticar	
		<b>227</b>	
		Who wants to be a curator?	
		<b>231</b>	
		Anexo ao projecto 1   Las baldosas de la memoria: pensar nas palavras	
		<b>233</b>	
		Organizar espaço / organizar memória	
		<b>237</b>	
		A lembrança como motor da compilação de um arquivo	
		<b>239</b>	
		Anexo aos projectos 3 e 4   Resto e Lisboa como metáfora	
		<b>245</b>	
		Anexo ao Projecto 5   Conversazioni con le piante: de onde nascem as ideias	
		<b>253</b>	
		Pesquisa fotografica propedeutica ao projecto 5: Veneza 2011-2015	
		<b>267</b>	
		Bibliografia	
		<b>269</b>	
		Livros e periódicos	
		<b>273</b>	
		Outras fontes e arquivos	



p. 71

**Figura 1**

Avenida Corrientes 3645

—

p. 71

**Figura 2**

Avenida Corrientes 3860

—

p. 71

**Figura 3**

El Salvador 5528

—

p. 72

**Figura 4**

San Luís 3162

—

p. 73

**Figura 5**

Esquina Avenida Pueyrreidón  
y Avenida Gral. Las Heras

—

p. 73

**Figura 6**

Hipólito Yrigoyen 3519

—

p. 73

**Figura 7**

Avenida Corrientes 4779

—

p. 74

**Figura 8**

Escuela Comercial Superior  
Carlos Pellegrini, Marcelo T.  
de Alvear 1851

—

p. 77

**Figura 9**

Reconquista 0-100

—

p. 77

**Figura 10**

Banco de la Nación – *Acá las  
Baldosas son Azules!*

—

p. 79

**Figura 11**

Projecto de João Mendes Ri-  
beiro para a exposição no Co-  
légio das Artes na Bienal de  
Cerveira de 2015

—

p. 80

**Figuras 12-13**

“Motel Coimbra”, Colégio das  
Artes, Universidade de Coim-  
bra, vista da instalação, XVIII  
Bienal de Cerveira, Julho de  
2015

—

p. 81

**Figura 14**

Susana Mendes Silva, *Una sola  
voz*. Ensaio para a performan-  
ce a partir de *La longa litania  
de los nombres: pieza para  
una sola voz*, Junho de 2015  
©Susana Mendes Silva

—

p. 81

**Figuras 15-16**

Antonia Gaeta, *La longa lita-  
nia de los nombres: pieza para  
una sola voz*

—

p. 87

**Figura 17**

Chegada da estátua de Colón  
a Buenos Aires, 1921, Arqui-  
vo do jornal La Nación, Bue-  
nos Aires, 2013

—

pp. 88-89

**Figuras 18-19**

Arquivo do jornal La Nación,  
Buenos Aires, 2013. Em Ju-  
nho de 1921 foi inaugurada a  
obra, com a presença do pre-  
sidente, Hipólito Yrigoyen.

O discurso inicial esteve a car-  
go de Honorio Pueyrredon

—

p. 91

**Figura 20**

Remoção Estátua de Colón,  
Buenos Aires, 2013 (imagem  
proveniente de arquivo privado)

—

p. 91

**Figura 21**

*Colón descansando*, Buenos  
Aires, Janeiro de 2014

—

p. 92

**Figuras 22-23**

Estátua de Colón desmem-  
brada, Buenos Aires, Novem-  
bro de 2014

—

pp. 92-93

**Figura 24**

Estátua de Colón e novo pe-  
destal da futura escultura de  
Juana de Azurduy, Buenos  
Aires, Março de 2015

—

pp. 94-95

**Figuras 25 › 28**

Estátua de Colón desmembra-  
da em la Costanera, Buenos  
Aires, Agosto de 2016

—

p. 96

**Figura 29-30**

Traslado da estátua de Colón,  
Buenos Aires, Julho de 2015  
(imagens provenientes de ar-  
quivo privado)

—

p. 97

**Figura 31**

*Colón esperando aún su nueva*

*colocación*, Buenos Aires, Fevereiro de 2016

—  
P. III

**Figura 32**

A. Rossi, F. Reinhart, B. Reichilin, E. Consolascio, *Città Analoga*, 1976. Obra apresentada na Bienal de Veneza de 1976, coleção particular, foto Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky. ©Eredi Aldo Rossi, Fondazione Aldo Rossi

—  
P. 102

**Figura 33**

Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, 1756-59, óleo sobre tela, 58 x 82 cm, Galleria Nazionale di Parma

—  
PP. 133-135

**Figuras 34 › 42**

©Ramiro Guerreiro, *Entalados*, 2005

—  
P. 139

**Figuras 43-44**

Ramiro Guerreiro, *Sala de Leitura*, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

—  
P. 141

**Figuras 45-46**

Ramiro Guerreiro, *Sala para Performance*, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

—  
P. 142

**Figura 47**

Ramiro Guerreiro, *Zona de Transição. Arquivador, Filtro, Correspondência*, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

—  
P. 142

**Figura 48**

Ramiro Guerreiro, *Filtro*, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

—  
P. 143

**Figuras 49 › 51**

Ramiro Guerreiro, *Gabinete de Projecto. Mesa de Trabalho*, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

—  
P. 143

**Figura 52**

Ramiro Guerreiro, *Zona de Transição. Filtro e Gabinete de Projecto. Mesa de Trabalho*, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

—  
P. 144

**Figura 53**

Ramiro Guerreiro, *Grelhagem sobre abertura pré-existente*, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

—  
P. 146

**Figura 54**

©Ramiro Guerreiro, *Rua Marquês de Fronteira*, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

—  
P. 146

**Figura 55**

©Ramiro Guerreiro, *Rua do Arco do Carvalho*, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

—  
P. 147

**Figura 56**

©Ramiro Guerreiro, *Rua Dom Carlos de Mascarenhas*, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

—  
P. 147

**Figura 57**

©Ramiro Guerreiro, *Rua Professor Sousa da Câmara*, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

—  
P. 148

**Figura 58**

©Ramiro Guerreiro, *Rua de Campolide*, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

—  
P. 148

**Figura 59**

©Ramiro Guerreiro, *Rua de Campolide*, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

—  
P. 156

**Figura 60**

Catálogo *Lisboa como Metáfora* e obra/ficção de Pedro Barateiro *Um mundo por descobrir*, Lisboa, 2011

—  
P. 157

**Figura 61**

Nikolai Nekh, *S/Título (no Hall de Entrada), Lisboa como metáfora*, Galeria Quadrum, Lisboa, 2010

—  
P. 158

**Figura 62**

Pedro Barateiro, *Domingo (Palácio de Justiça, Lisboa; Cais do Porto de Lobito, Angola) Baragem da Matala, no rio Cune-nel/ Fábrica de cerveja em Nova Lisboa*, Lisboa como metáfora, Galeria Quadrum, Lisboa, 2010

©Susana Pomba

—  
P. 159

**Figura 63**

Alexandra Ferreira & Bettina

- Wind, Wall, Paper Wood. *Tools For Exposure, Lisboa como metáfora*, Galeria Quadrum, Lisboa 2010 ©Susana Pomba  
—  
p. 160  
**Figura 64**  
Alexandra Ferreira & Bettina Wind, *Wind, Wall, Paper Wood. Tools For Exposure, Lisboa como metáfora*, Galeria Quadrum, Lisboa 2010 ©Susana Pomba  
—  
pp. 162-163  
**Figuras 65 › 68**  
Miguel Faro, *Entanglement, Lisboa como metáfora*, Galeria Quadrum, Lisboa, 2010 ©Susana Pomba  
—  
p. 172  
**Figura 69**  
©Vivian Caccuri, *Caminhada silenciosa em Veneza*, 2015  
—  
p. 173  
**Figuras 70 › 77**  
©Vivian Caccuri, *Caminhada silenciosa em Veneza: 1st track, 2nd track, 3rd track, 4th track*, 2015  
—  
p. 180  
**Figura 78**  
*O meu arquivo*, Lisboa, 2015  
—  
p. 183  
**Figura 79**  
*Herbário: como construir um jardim medieval ou, mais simplesmente, como organizar o material recolhido, Motel Coimbra*, Colégio das Artes, 2012  
—  
p. 195  
**Figuras 80 › 85**  
*Em Veneza há que respeitar as regras! Non sedersi*, Ponte di Rialto. Conferência na Escola de Artes Visuais Maumaus, 2 de Junho de 2014 ©Mayumi Kimura  
—  
p. 196  
**Figura 86**  
*Las baldosas de la memoria*, Conferência na Escola de Artes Visuais Maumaus, 2 de Junho de 2014 ©Mayumi Kimura  
—  
p. 196  
**Figura 87**  
Manifestação contra a remoção da estátua de Colombo. Conferência na Escola de Artes Visuais Maumaus, 2 de Junho de 2014 ©Mayumi Kimura  
—  
p. 199  
**Figuras 88-89**  
Manifestação a favor da remoção da estátua de Cristóvão Colombo, Junho de 2013  
—  
p. 199  
**Figura 90**  
Perón na Academia Argentina de Letras a 12 de Outubro de 1947 (imagem proveniente de arquivo privado)  
—  
p. 200  
**Figura 91**  
*Colombo a descansar*, Setembro de 2013  
—  
pp. 200-203  
**Figuras 92 › 96**  
Bloco escultório a ser retirado do pedestal e espalhado pelo jardim, Fevereiro de 2014  
—  
p. 204  
**Figura 97**  
Google Map. Nova colocação da estátua de Cristóvão Colombo em Buenos Aires, Setembro de 2014  
—  
p. 205  
**Figuras 98 › 104**  
Bloco escultório desmembrado e Estátua – Caramanchão, Março de 2014  
—  
p. 207  
**Figura 105**  
©Observatório da Baixa, Rua dos Correiros, 2014  
—  
pp. 208-209  
**Figuras 106 › 111**  
©Observatório da Baixa, Rua dos Correiros, 2014  
—  
p. 210  
**Figura 112**  
©Observatório da Baixa, “Retirar, excluir, expropriar prédios às dezenas a favor de alojamento para turistas é «regenerar a urbe» ou destruir um bairro?”, Rua dos Correiros, 2014  
—  
p. 210  
**Figura 113**  
[http://www.lefthandrotation.com/terremotourism\\_lefthandrotation.pdf](http://www.lefthandrotation.com/terremotourism_lefthandrotation.pdf), consultado em 12.04.2014  
—  
p. 211  
**Figura 114**  
©Manuel Graça Dias, *Lisboa*, Março de 2012  
—  
pp. 212-213  
**Figuras 115 › 118**  
©Catarina Botelho, *Inventário*, Lisboa, 2013  
—  
pp. 240-241  
**Figuras 119 › 121**  
©Ramiro Guerreiro, *Teatro del Mondo, Acções, Propostas e uma Intervenção*, Galeria Lumiar Cité, Lisboa, 2009  
—

P. 242

**Figuras 122-123**

©Ramiro Guerreiro, *Teatro del Mondo, Acções, Propostas e uma Intervenção*, Galeria Lumiar Cité, Lisboa, 2009

—

P. 247

**Figura 124**

*As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012

—

P. 247

**Figura 125**

Claire de Santa Coloma, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

—

PP. 248-249

**Figuras 126 › 128**

Bruno Cidra, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

—

P. 250

**Figura 129**

Claire de Santa Coloma e Bruno Cidra, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

—

P. 250

**Figura 130**

Claire de Santa Coloma e Francisco Tropa, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

—

P. 251

**Figura 131**

Claire de Santa Coloma, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

—

P. 251

**Figura 132**

Francisco Tropa, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

—

P. 252

**Figura 133**

Bruno Cidra e Francisco Tropa, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

—

P. 252

**Figura 134**

Bruno Cidra, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

—

P. 255

**Figuras 135-136**

Campo Sant'Angelo, Veneza, Setembro de 2014

—

P. 255

**Figuras 137-138**

Campo Sant'Angelo, Veneza, Maio de 2015

—

PP. 256-257

**Figuras 139 › 142**

Alberi in Campo San Polo, Veneza, Setembro de 2014

—

PP. 258-259

**Figuras 143 › 147**

Campo Bandiera e Moro, Veneza, Setembro de 2014

—

P. 260

**Figura 148**

Campo Bandiera e Moro, Veneza, Maio de 2015

—

P. 261

**Figuras 149 › 152**

Venerdì mattina in Campo Santa Margherita, Veneza, Setembro de 2014

—

PP. 262-263

**Figuras 153-154**

Campo dell'Arsenale, Veneza, Maio de 2015

—

P. 263

**Figura 155**

Campo Riva dell'Arsenaletto, Veneza, Maio de 2015

—

PP. 264-265

**Figuras 156 › 159**

Campo San Lorenzo, Veneza, Maio de 2015





*“Quando tutto avrà trovato un ordine e un posto nella mia mente, comincerò a non trovare più nulla degno di nota, a non vedere quello che vedo. Perché vedere vuol dire percepire delle differenze”<sup>1</sup>.*

I Italo Calvino, *Collezione di sabbia*.  
Milão: Mondadori, 1994, p. 416:  
*“Quando tudo tiver encontrado uma ordem e um lugar na minha mente, começarei a não encontrar mais nada digno de ser notado, a não ver o que vejo. Porque ver quer dizer perceber as diferenças”.*



## INTRODUÇÃO



*“As hastes dos pára-raios têm de ter ligação à terra. Mesmo as ideias mais abstractas, especulativas, têm de estar ancoradas na realidade, na substância das coisas<sup>2</sup>”*

A presente tese centra-se sobre a relação possível entre a prática do caminhar no espaço urbano e a prática curatorial.

O caminhar, à primeira vista “improdutivo”, porque não orientado para um objectivo ou uma prática performática mas sim para uma especulação intelectual – *“inutile comme toutes les activités essentielles<sup>3</sup>”* –, é assumido como ferramenta da curadoria e alicerçado nos conceitos de espaço, forma e prática da cidade, permitindo entender o caminhar dentro do contexto físico atravessado.

O título em si, *Curar o caminhar. Sobre a relação possível entre o acto de caminhar e a prática curatorial* anuncia uma pesquisa baseada numa rotina física acompanhada e enriquecida pela prática do arquivo com vista à concepção de projectos curatoriais. O aspecto que caracteriza esta investigação ou a sua primeira definição, é o esforço: uma actividade intelectual, a curatorial, que se caracteriza pela inclusão de uma

---

**2** George Steiner, *A ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva, 2013, p. 25.

**3** David Le Breton, *Marcher. Eloge des chemins et de la lenteur*. Paris: Métailié, 2012, p. 31: “inútil como todas as actividades essenciais”.

acção física – o caminhar – na relação com o espaço urbano. Este exercício articulado entre caminhar, arquivar e curar revela o grau de liberdade do meu trabalho e desencadeia uma série de perguntas ao longo da pesquisa.

De seguida, tentei averiguar de que maneira o caminhar se aplica à prática curatorial e até que ponto caminhar pode constituir um método para entender e conhecer a cidade. E, ainda, qual o interesse de remeter para os projectos curatoriais elementos ancorados na realidade urbana.

A aproximação a estas temáticas expressou-se num olhar interdisciplinar que valorizou os contributos da filosofia, da sociologia, da literatura, da história e da arquitectura. Dadas as características específicas do objecto de estudo, o recorte epistemológico da pesquisa consentiu investigar as diversas relações entre estas disciplinas aplicadas à curadoria tecendo uma trama que me permitiu reconhecer os nós teóricos essenciais e precisar as problemáticas mais significativas.

A pesquisa concentrou-se sobre um aspecto raramente estudado na curadoria de forma explícita (possivelmente, pela extensão do campo disciplinar que convoca): uma interrogação sobre os traços distintivos que definem a experiência urbana do caminhar como ferramenta da curadoria de arte contemporânea.

Reflectir sobre o caminhar em relação à prática curatorial investiu a natureza e a configuração do urbano, a sua contínua transformação, os diversos significados assumidos ao longo de processos e mudanças. Privilegiando a lentidão e a atenção aos pormenores, caminhar transformou-se em metáfora, um acto de resistência aos imperativos de velocidade e eficácia do quotidiano e do trabalho curatorial.

Caminhar tomou o seu tempo – assim como pensar, escrever, reflectir, perceber, curar, escolher, avaliar, equivocar-se e voltar a reformular – e permitiu-me voltar a experimentar um ritmo interior, o tempo da introspecção e da activação de memórias, o tempo da disponibilidade para o ambiente exterior e para a sociabilização.

Enquanto processo de leitura e escritura do território, acção perceptiva e criativa, gesto cognoscitivo, caminhar possibilitou a construção de uma trama, um começo e um fim, silêncios, mudanças de argumentos, recomeços, uma relação de audição activa entre território e caminhante.

No âmbito da prática produzi uma grande variedade de material composto principalmente de anotações, publicações, retalhos de jornais, fotografia e vídeo dos quais seleccionei alguns exemplos oriundos de duas cidades europeias, Lisboa e Veneza, e de uma cidade da América do Sul, Buenos Aires. A escolha destas cidades, em detrimento de outras, não se deveu a questões meramente ilustrativas – foi ditada pela “prática” rotineira que delas fiz. Estas cidades tiveram um papel particularmente significativo no desenvolvimento do trabalho e na aplicação empírica de anotações e materiais recolhidos aquando da compilação do arquivo actualizado na sua própria elaboração.

Deste modo, a tese apresenta-se com uma estrutura teórico-prática: uma parte teórica subjacente ao caminhar no espaço urbano a informar os projectos práticos (acompanhada por uma análise do material produzido durante a errância) e uma pesquisa curatorial propriamente dita, com os projectos desenvolvidos em vários formatos.

Assim, a tese organiza-se ao longo dos seguintes momentos: no prefácio, denominado “Hodos: Caminho”, desenhei num mapa temporal os caminhos percorridos e os projectos desenvolvidos ao longo da pesquisa e

da escrita da tese em Lisboa, Buenos Aires e Veneza. Desta primeira parte consta, também, um Abecedário formado por citações encontradas nas leituras efectuadas durante este período, que representam um vade-mécum subjectivo da narrativa sobre a cidade e exemplificam a investigação desenvolvida.

No Capítulo I são abordadas as questões metodológicas que orientaram o *modus operandi* da investigação. A prática do espaço mediante o caminhar, o contexto específico representado pela cidade e o instrumento através do qual foi possível ter esta apercepção e *fazer* a experiência do espaço: o corpo. A parte prática apresentada no Capítulo I diz respeito a dois projectos, ambos na cidade de Buenos Aires. O Projecto 1 analisa a relação da inscrição do corpo na cidade em paralelo à inscrição da memória na cidade e o possível diálogo que surge graças à activação desse espaço por parte do corpo. O Projecto 2, ainda em curso, analisa a génese de uma estátua, o seu desmembramento e os diferentes estádios e metamorfoses de significado assumidos ao longo de quase três anos à espera da sua futura colocação num outro lugar da cidade.

No Capítulo II, a ênfase incide na construção e na importância de mecanismos de memória. O caminhar liga-se à construção do arquivo, a cidade é analisada enquanto espaço de memória, e o “construído” estudado na sua estreita relação com as noções de tempo, espaço e corpo: a nossa capacidade de memória seria impossível sem a existência de uma memória física. O mundo reflecte-se no corpo, e o corpo é projectado no mundo. No Capítulo II são apresentados três projectos, sendo que os dois primeiros, em Lisboa – o Projecto 3 e o Projecto 4 –, são uma abordagem à arquitectura do movimento moderno e à linguagem arquitectónica *tout court*, enquanto linguagem assumidamente utópica que se assume como criação de modelos para uma nova sociedade mas também como questionamento da autoridade dos espaços e da forma como exigem determinada obediência por parte dos nossos corpos. O terceiro projecto deste capítulo, o Projecto 5, desenvolve-se em Veneza e é uma reflexão sobre o caminhar, o ver e o não ver, as árvores, a água, a cidade, a introspecção e o silêncio.

No Capítulo III sugere-se uma análise do arquivo e da sua compilação na prática do urbano e o seu uso prático na construção de um pensamento curatorial. As palavras entregues ao arquivo – uma amálgama de ideias, conceitos e visões, coisas elementares e díspares para formar, a partir delas, um pensamento unitário – foram feitas para analisar a experiência do espaço embora, em algumas ocasiões, se tenha decidido complementar as palavras com as imagens para expressar e sintetizar o recolhido. Ainda no Capítulo III, analisa-se uma ideia de curadoria a partir de projectos curatoriais autorais que permitem esclarecer processos de construção curatorial quer a nível estético quer a nível ideológico. Contextualiza-se, ainda, a origem do interesse para o tema desenvolvido revisitando ou propondo exemplos de projectos executados em outros contextos e cidades, mas sempre resultantes do encontro com o espaço experienciado através do caminhar. Sempre no Capítulo III apresenta-se um projecto curatorial desenvolvido em formato de conversa na Escola Maumaus em Lisboa, o Projecto 6, onde se apresenta e articula a exposição do material recolhido ao longo dos anos, nas cidades de Lisboa, Veneza e Buenos Aires. A conversa/ exposição construiu-se tendo em conta o espaço físico atravessado, o processo curatorial e a gestão narrativa do conjunto de trabalhos e documentação.

Como suporte aos três capítulos – onde, juntamente com a reflexão de âmbito teórico, é sempre apresentado um preâmbulo introdutório aos projectos curatoriais desenvolvidos entre 2010 e 2015 ligados ao tema da cidade *lato sensu* e ao estudo do projecto enquanto processo de compreensão do urbano – apresenta-se um trabalho muito importante de arquivo e de desenvolvimento de ideias que, por facilidade de leitura, foi colocado em apêndice. Nesta secção introduziram-se elementos de arquivo tais como imagens, desenhos, entrevistas, projectos, registos de conversas.

Em relação à metodologia utilizada, a investigação teve o seu começo a partir de conhecimentos baseados na experiência e na prática do urbano, da prática rotineira da cidade, da observação empírica, da produção e formulação de observações pessoais postas em diálogo com textos de arquitectos, sociólogos, urbanistas e filósofos – caso pudessem ser aplicados. Ao trabalho de campo exemplificado por um caminhar difuso seguiu-se a investigação e a análise aprofundada das três cidades escolhidas.

O método de observação do quotidiano aplicado permitiu-me captar as aparências – as que se ofereceram aos sentidos –, as mudanças de tons, a atmosfera, o ritmo das coisas, para conhecer e reconhecer a cidade, os lugares, as situações e as histórias. A observação revelou várias nuances entre o anedótico e aspectos que, “normalmente”, teria tido tendência a negligenciar. Mas também é verdade que todos estes detalhes constituem a trama da vida social: “à tel point qu’il n’ya pas grand-chose à rechercher en dehors d’eux, derrière eux”<sup>4</sup>.

Observei as relações entre as pessoas, analisei a interacção entre a memória, o raciocínio prático, a verbalização e os gestos que conferiam sentido às situações. Prestei atenção à temporalidade das formas de ser, actualizei, andando, actividades e normas. Assimilei, por vezes falaciosamente, aspectos da vida quotidiana alheia até à exaustão.

A pesquisa foi sendo enriquecida por inúmeros escritos sobre a cidade, ao buscar respostas para questões pessoais sobre o significado de caminhar e a sua relação com a leitura e a escritura da cidade por cada indivíduo. Estas experiências incluíram questionamentos importantes sobre as relações móveis e estáticas estabelecidas entre o homem e a cidade, e permitiram-me traçar uma metodologia do caminhar baseada nas seguintes acções: experiência, interacção, interpretação, transcrição. As caminhadas desenvolveram-se em diferentes áreas da cidade: praças, vias públicas, zonas residenciais de livre-trânsito, jardins, bairros de nova construção, pontes, etc.

Este método foi acompanhado pela compilação minuciosa e sistemática de um arquivo das caminhadas que logo adquiriu um papel essencial no âmbito da tese. O arquivo tornou-se imprescindível durante o caminhar para fixar e conservar observações. Posteriormente, o mesmo permitiu-me desenvolver, reorganizar e articular reflexões previamente tidas: uma espécie de recompilatório constituído por esboços, fotografias, escritos e notas que aclaram e devolvem um olhar subjectivo e cru dos itinerários percorridos e experienciados. O arquivo nunca deixou de funcionar como veículo de sentido e de saber além de apresentar uma escritura transparente do meu pensamento.

Num segundo momento, a pesquisa dirigiu-se para uma reflexão mais cuidada sobre a acção de caminhar e sobre a sua utilização enquanto ferramenta para a compreensão do espaço urbano. Por fim, verifiquei os resultados deste processo físico e a importância que o caminhar desempenha como prática documental para a construção e formulação de ideias no trabalho curatorial. Por outras palavras, procurei produzir uma estrutura na qual fosse possível curar o caminhar, um caminhar que não permitisse apenas a circulação, mas que representasse uma maneira de arquivar significados, construir memória e pensar a curadoria.

Neste processo de caminhar, onde o projecto da cidade, a sociabilização dos habitantes, a colaboração e o acaso convivem, extrai material para a concepção de curadorias que são apresentadas em projecto, mapas

---

<sup>4</sup> Pierre Sansot, *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris: PUF, 1986, p. 67: “à tel ponto que não há muito o que procurar para fora deles, atrás deles”.

interactivos com textos e vídeos, ou em formato de livro, ou enquanto registo fotográfico de exposições já concretizadas e em catálogo, ou, ainda, enquanto curadoria oral em formato de conferência, que reúne parte do trabalho de pesquisa efectuado ao longo dos anos nas três cidades estudadas.

Num terceiro momento, a pesquisa exigiu um aprofundamento de conceitos de tempo, espaço, corpo, memória e narratividade. Nesta fase da pesquisa foi-me possível interpretar a complexidade do panorama urbano e constatar o efeito das aplicações práticas destes princípios nos elementos construídos, esclarecendo como certo tipo de decisões sobre o espaço podem modificar-se paralelamente com a sociedade.

Por último, cumpre-me informar que, quando não foi possível recorrer à versão original, as fontes que formam parte da bibliografia foram lidas nas edições e nas línguas encontradas nas três cidades estudadas. A decisão de utilizar as fontes deste modo não se deve, de todo, a algum menosprezo pelo rigor académico; prende-se sim com a própria natureza da pesquisa em movimento (tendo lido os textos e redigido a tese em hemisférios e cidades diversas). Cabe-me ainda salientar que a opção pelas citações nas línguas das edições lidas, com a respectiva tradução de minha autoria em nota de rodapé, foi discutida ao longo das revisões periódicas e é fruto de uma decisão comum, acordada com orientador e co-orientador.

Ainda no que diz respeito à redacção, atraída pelas imagens, a imaginação, a intensidade, a brevidade e a disposição tipográfica não neutra, a estrutura visual da tese foi pensada para provocar a aparição de novas disposições verbais e formas de escrita, sentir a emoção das sílabas, a sensibilidade da língua e a relação que se estabelece na escrita entre as diversas línguas; ou, como dizia Antonin Artaud, “*Se servir de la parole dans un sens concret et spatial*”<sup>5</sup>.

Finalmente, optei por redigir a tese usando a primeira pessoa do singular e abrir a possibilidade para um habitar político, pessoal e identitário.

---

<sup>5</sup> Antonin Artaud, *Collected Works IV 1968-1974* (trad. Victor Corti). Londres: Calder Publications, 1999, p. 83: “*Servir-se das palavras num sentido concreto e espacial*”.



HODOS: CAMINHO



	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D																																																																								
Lisboa	2010 30 Novembro – 2011 30 Janeiro <i>Lisboa como Metáfora</i> (colectiva) Galeria Quadrum												2011 7 Julho – 4 Setembro <i>Resto</i> (Ramiro Guerreiro) Pavilhão Branco												2011 Agosto • <i>Memórias?</i> • <i>Organizar Espaço / Organizar Memória</i>												2012 <i>Mapas: Manuel Graça Dias</i>												2012 Março <i>O caminho para se chegar mais rápido de casa até à biblioteca da Gulbenkian</i>												2013 <i>Inventário: Catarina Botelho</i>												2014 Abril <i>Observatório da Baixa / O meu bairro mudou</i>												2014 Junho <i>Uma conversa que é uma exposição que é um texto</i> Escola de Artes Visuais Maumaus												2014 Outubro <i>Farsi domande</i>												2014 Dezembro Livro <i>La longa litania de los nombres: pieza para una sola voz</i> Lisboa / Buenos Aires												2015 Maio – Junho Preparação performance <i>Una sola voz</i> de Susana Mendes Silva a partir do livro <i>La longa litania de los nombres: pieza para una sola voz</i>																							
		J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D																																																											
Veneza	2010 – 2014 <i>Non sedersi!</i> Ponte di Rialto												2011 – Presente <i>Levanto</i> Campi em Veneza												2011 Abril <i>Acqua alta a Veneza</i>												2011 Maio – Junho • <i>La stratificazione veneziana</i> • <i>Osservando la città</i> • <i>Seduta con le gambe penzoloni sul Canal Grande</i>												2013 Setembro • <i>Ética. La Biennale 2013</i> • <i>Venezia e le sue regole</i>												2014 Dezembro <i>Caminhada Silenciosa</i> Vivian Cuccari																																																																																			
		J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D																																																																							
Buenos Aires	2010 – 2014 <i>Baldosas de la memoria</i>												2011 Outubro <i>Un dia cansador: 96 cuadras en Buenos Aires</i>												2013 – 2014 <i>Contar a história da estátua de Colombo ao longo de um ano e meio</i>												2013 Junho <i>Manifestação ENOTPO</i>												2013 Setembro <i>Colón descansando</i>												2013 Outubro <i>Cunhas de madeira a sustentarem a cabeça</i>												2014 Fevereiro – Março <i>Conversas: este itinerário urbano recorre as Baldosas de la Memoria</i>												2014 Setembro <i>Google Map. nova colocação da estátua de Cristóvão Colombo em Buenos Aires</i>												2014 Novembro <i>Estatua de Colón</i>												2015 Março <i>Novo Pedestal Juana de Azurduy</i>												2015 Março <i>Puesta en valor en la Costanera</i>												2015 Julho <i>Colón esperando por su nueva colocación</i>											
		J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	A	S	O	N	D																							
	2010												2011												2012												2013												2014												2015																																																																																			



*“Il catalogo delle forme è sterminato: finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine della città”<sup>7</sup>.*

**ATIVIDADES:** “(...) On assiste, dans l'espace urbain, au ralentissement progressif des activités du corps, remplacée par celle de prothèses techniques, ascenseurs, trottoirs roulants, escalators, automobiles... (...) Tous ces facteurs concourent à limiter, voire à supprimer, l'exercice physique: assis, debout, couché, l'homme des villes est rarement en déplacement, pour ce qui constitue pourtant son premier moyen de transport: ses membres inférieurs”<sup>8</sup> **ARTE, AMBIENTE CONSTRUÍDO, ARQUITECTURA:** “L'architecture est le plus simple moyen d'articuler le temps et l'espace, de moduler la réalité, de faire rêver. Il ne s'agit pas seulement d'articulation et de modulation plastiques, expression d'une beauté passagère. Mais d'une modulation influentielle, qui s'inscrit dans la courbe éternelle des désirs humains et des progrès dans la réalisation de ces désirs. [...] Le complexe architectural sera modifiable. Son aspect changera en partie ou totalement suivant la volonté de ses habitants. [...] Sur la base de cette civilisation mobile, l'architecture sera – au moins à ses débuts – un moyen d'expérimenter les mille façons de modifier la vie, en vue d'une synthèse qui ne peut être que légendaire”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> O Abecedário é formado por citações encontradas nas leituras efectuadas ao longo da pesquisa, que representam um vade-mécum subjectivo da narrativa sobre a cidade e exemplificam a investigação desenvolvida.

<sup>7</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili*. Turim: Einaudi, 1984, p. 146.

<sup>8</sup> Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*. Paris: Éditions Galilée, 1993, p. 259.

<sup>9</sup> AA.VV., “Formulaire pour un urbanisme nouveau”, l.S. n. 1, em *Internationale situationniste (1958-1969)*. Paris: Fayard, 1997, pp. 16-17.

“Art socialement dangereux parce qu’imposé à tous”<sup>10</sup>. “L’architecture impose une immersion totale”<sup>11</sup>. **ARQUIVO**: “Ainsi accédons-nous à la catégorie englobante de document, qui va bien au-delà de celle de la trace mémorielle: elle couvre toutes les sortes de traces matérielles laissées par l’activité humaine et susceptibles d’être effacées et donc remises à notre garde et à notre soin. C’est de cela que se chargent nos archives qui sont de vraies institutions sans équivalent du côté de la mémoire”<sup>12</sup>. AVENIDAS

**BAIRRO**: “Il quartiere diventa quindi un momento, un settore, della forma della città, intimamente legato alla sua evoluzione e alla sua natura, costituito per parti e a sua immagine. Di queste parti ne abbiamo un’esperienza concreta. Per la morfologia sociale il quartiere è una unità morfologica e strutturale; esso è caratterizzato da un certo paesaggio urbano, da un certo contenuto sociale e da una sua funzione; quindi un cambiamento di uno di questi elementi è sufficiente per fissare il limite del quartiere. Bisogna anche qui tenere presente che l’analisi del quartiere come un fatto sociale fondato sulla segregazione di classe o di razza, e sulle funzioni economiche o comunque sul ceto, corrisponde indubbiamente allo stesso processo di formazione della metropoli moderna; ed esso è tanto vero per l’antica Roma quanto per le grandi città di oggi. Ma qui si sostiene che questi quartieri non sono tanto subordinati uno all’altro ma sono delle parti relativamente autonome; i loro rapporti non sono spiegabili con una semplice funzione di dipendenza ma devono essere riportati all’intera struttura urbana”<sup>13</sup>.

**CARTOGRAFIAS**: são formas de representar o espaço, vivenciado pelo corpo. Cartografar é capturar da experiência aquilo que é marcante, registrar, organizar e escrever, num campo simbólico de representações. Cartografar é a memória, um registo do vivido, uma evidência de apropriação. **CASAS, CONEXÕES, CIRCUITOS, CHÃO, CAMINHAR**: “Quando caminhar se torna uma forma de discurso, as distinções entre palavra e gesto, representação e acção começam a esfumar. É necessário ter familiaridade com a cidade tanto como terreno simbólico e histórico, assim como território que conheço com o esforço do andar”<sup>14</sup>. “De l’énonciation piétonnière qui se dégage ainsi de sa mise en carte, on pourrait analyser les modalités, c’est-à-dire les type de relation qu’elle entretient avec les parcours (ou énoncé) en leur affectant une valeur de vérité (modalité aléthiques du nécessaire, de l’impossible, du possible ou du contingent), une valeur de connaissance (modalités épistémiques du certain, de l’exclu, du plausible ou du contestable) ou enfin une valeur concernant un devoir-faire (modalités déontiques de l’obligatoire, de l’interdit, du permis ou du facultatif). La marche affirme, suspecte, hasarde, transgresses, respecte, etc., les trajectoires qu’elle parle. Toutes les modalités y jouent, changeantes de pas en pas, et réparties dans des proportions, en des successions et avec des intensités qui varient selon les moments, les parcours, les marcheurs. Indéfinie diversité de ces opérations énonciatrices. On ne saurait donc les réduire à leur trace graphique”<sup>15</sup>. “La marche: habitus du corps debout en marchant, respiration, rythme de la marche, balancement des poings, des coudes, progression le tronc en avant du corps ou par avancement des deux côtés du corps alternativement (nous avons été habitués à avancer tout le corps d’un coup). Pieds en dehors, pieds en dedans. Extension de la jambe”<sup>16</sup>. “We sense that a crucial clue is still missing: something that

<sup>10</sup> Renzo Piano, *La désobéissance de l’architecte*. Paris: Arléa, 2007, p. 77.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Paul Ricoeur, *Entre la mémoire et l’histoire*, [http://archiv.iwm.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=283&Itemid=461](http://archiv.iwm.at/index.php?option=com_content&task=view&id=283&Itemid=461), consultado em 15.03.2013.

<sup>13</sup> Aldo Rossi, *L’architettura della città*. Macerata: Quodlibet, 2015, p.63.

<sup>14</sup> Antonia Gaeta, *Praça Itália*. Anotações do passeio em Lisboa, 05.08.2011 (excerto do Arquivo).

<sup>15</sup> Michel de Certeau, *L’invention du quotidien, I. arts de faire*. Col. Folio essais. Paris: Éditions Gallimard, 2002, pp. 150-151.

<sup>16</sup> Marcel Mauss, “Les techniques du corps”, em *Sociologie et anthropologie*. Paris: P.U.F, 1999, p. 380.

would show in concrete just how lived body and lived place link up with each other. The clue is provided by an altogether mundane experience: walking. As the Romans liked to say, *Solvitur ambulando!* (Solve it by walking) ”<sup>17</sup>. “Walking is paradigmatic of this very com-position, since when I walk I am at once actually moving and yet experience myself as ‘a stable null-object’. In walking, I oscillate between the modes of ‘keeping still’ and ‘keeping-in-operation”<sup>18</sup>. **CAMINHO:** “*et que le chemin (path) est une série d’unités qui ont la forme de vecteurs soit statiques (à droite, devant vous, etc.), soit mobile (si vous tournez à gauche, etc.)*”<sup>19</sup>. **CIDADE:** O art. 1 da Carta Europeia dos Direitos Humanos na Cidade recita: “*A cidade é um espaço colectivo que pertence a todos os seus habitantes, que têm o direito a encontrar as condições para a sua realização política, social e ecológica, assumindo deveres de solidariedade*”<sup>20</sup>. “[...] *Esistono due grandi sistemi; quello che considera la città come il prodotto di sistemi funzionali generatori della sua architettura e quindi dello spazio urbano e quello che la considera come una struttura spaziale. Nel primo la città nasce dall’analisi dei sistemi politici, sociali, economici ed è trattata dal punto di vista di queste discipline; il secondo punto di vista appartiene piuttosto all’architettura e alla geografia. Benché io parta da questo secondo punto di vista, come dato iniziale, tengo conto dei risultati dei primi sistemi che sono giunti a porre delle questioni molto importanti*”<sup>21</sup>. “*Marcher, c’est manquer de lieu. C’est le procès indéfini d’être absent et en quête d’un propre. L’errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu – une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, et placée sous le signe de ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n’est qu’un nom, la Ville*”<sup>22</sup>. “*Elles ont pour elles la continuité, ce fond de vie perpétuelle sans lequel notre existence s’interromprait. Elles accordent nos journées, nos saisons entre elles et ce n’est pas peu de chose. Elles nous permettent de nous y reconnaître dans un monde qui change et dans lequel nous nous modifions*”<sup>23</sup>. “*Nel descrivere una città noi ci occupiamo prevalentemente della sua forma; questa forma è un dato concreto che si riferisce a una esperienza concreta: Atene, Roma, Parigi*”<sup>24</sup>. “*La forma della città è sempre la forma di un tempo della città; ed esistono molti tempi nella forma della città. Nel corso stesso della vita di un uomo la città muta volto attorno a lui, i riferimenti non sono gli stessi; Baudelaire ha scritto “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel)”*. Guardiamo come incredibilmente vecchie le case della nostra infanzia; e la città che muta cancella spesso i nostri ricordi”<sup>25</sup>. “*Las ciudades, o ciertas partes de las ciudades, son bellas porque son comprensibles. Un cierto tipo de orden las hace comprensibles y, por consiguiente, bellas. Lo que quiere decir mejores lugares para vivir. La idea de orden incluye, por supuesto, la adopción de ciertas proporciones (o desproporciones), de ciertos colores y materiales y, no menos importante, de un cierto tipo de vegetación. Lo que hoy se va produciendo en el entorno de las ciudades me parece que debería ser interpretado no tanto como el crecimiento de una ciudad sino más bien como la superposición y la agregación de nuevas y viejas estructuras urbanas. Estructuras urbanas cuya fundación está basada en una cierta estrategia frente al mutuo aprovechamiento de los servicios, los equipamientos y las diferentes alternativas que brindan las nuevas condiciones económicas*”<sup>26</sup>. “*Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano ingombrare il campo visivo e*

<sup>17</sup> Edward S. Casey, *The fate of Place, A Philosophical History*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 224.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>19</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 175-176.

<sup>20</sup> Carta Europeia dos Direitos Humanos na Cidade, p. 2, <http://213.58.212.214/media/pdf/PDF20120723150310287.pdf>, consultado em 21.03.2013.

<sup>21</sup> Aldo Rossi, *L’architettura della città*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>22</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 155.

<sup>23</sup> Pierre Sansot, *Les Gens de peu*. Paris: PUF, 1991, p. 10.

<sup>24</sup> Aldo Rossi, *L’architettura della città*, *op. cit.*, p.21

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>26</sup> Antonio Díaz Del Bó, <http://diazdelboyasociados.com/uploads/DiazdelBo.pdf>, consultado em 29.07.2014.

la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero d'elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda, e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario, come il diagramma d'una macchina dal quale si possa capire come funziona.

Il paragone della città con la macchina è nello stesso tempo pertinente e fuorviante. Pertinente perché una città vive in quanto funziona, cioè serve a viverci e a far vivere. Fuorviante perché a differenza delle macchine che sono create in vista di una determinata funzione, le città sono tutte o quasi il risultato d'adattamenti successivi a funzioni diverse, non previste dal loro impianto precedente<sup>27</sup>. “Anche la città mette in intrigo, anch'essa cerca di rendere intelleggibili le azioni più caotiche della vita spontanea, anche la città intreccia racconti dove il progetto razionale dello spazio costruito diventa memoria. [...] La città è un fenomeno intertestuale<sup>28</sup>. “La città è un sistema di aspettative: ogni nostro comportamento è orientato dall'attesa di qualcosa, dalla speranza o dalla paura che le cose cambino in una direzione o in un'altra (o che non cambino affatto)<sup>29</sup>. **CIDADÃO**: “[...] la plupart prennent une ville pour une Cite et un bourgeois pour un Citoyen. Ils ne savent pas que les maisons font la ville mais que les citoyens font la Cite”<sup>30</sup>. **CIVILIZAÇÃO HUMANA / CULTURA HUMANA**: “El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana; cuando este espacio interpuesto se convierte en sustrato de la creación artística, se cumplen las condiciones necesarias para que la conciencia de la distancia pueda devenir en una función social duradera – que el ritmo de puesta en vibración de la materia y reposo de la misma en la sofrosine presenta como un ciclo entre la cosmológica de las imágenes y la de los signos – la suficiencia o el fracaso de la cual como instrumento espiritual orientador determina el destino de la cultura humana<sup>31</sup>. **CORPO**: “[...] nous avons considéré le corps vivant comme une espèce de centre d'où se réfléchit, sur les objets environnants, l'action: que ces objets exercent sur lui: en cette réflexion consiste la perception extérieure<sup>32</sup>. “For in walking my body must have some place(s) to go. The human body as Leib may well coordinate and orient things in regions, but it must itself be coordinated and oriented in the world in which it walks. It is the system of places, preconstituted, that is responsible for each successive field or preoriented places. Hence it can be said that every body has its place<sup>33</sup>. “La chose et le monde me sont donnés avec le parties de mon corps, non par une ‘géométrie naturelle’, mais dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même”<sup>34</sup>. “Limitiamoci a dire che la percezione di un corpo vivente, o come ormai vorremmo dire, di un “corpo fenomenico”, non è un mosaico di sensazioni visive e tattili di ogni genere che, associate all'esperienza interna dei desideri, delle emozioni, dei sentimenti o comprese come segni di questi atteggiamenti psichici ne ricevano un segno vitale<sup>35</sup>.

**DESVIOS, DEGRAUS, DIA, DESLOCAMENTO**: “Le déplacement n'est rien d'autre, au fond, que l'actualisation d'un tracé virtuellement écrit dans le dispositif spatial déployé par la carte. La carte, encore, support de l'invention. Ce qui s'invente dans la carte, c'est le voyage<sup>36</sup>.”

<sup>27</sup> Italo Calvino, “Gli dèi della città”, em *Una pietra sopra*, Milão: Mondadori, 1995, p.340.

<sup>28</sup> Franco Riva, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*. Roma: Città Aperta, 2008, p. 31.

<sup>29</sup> Giancarlo Paba, “Interazioni e pratiche sociali auto-organizzate nella trasformazione della città”, em *Territori della città in trasformazione*. Milão: Franco Angeli, 2008, pp. 108-109.

<sup>30</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres Complètes, Tome I – Du Contrat Social*. Furne Éd., 1835, p. 645, <http://books.google.pt/books?id=B9UWAAAAQAAJ&pg=PA644&dq#v=onepage&q&f=false>, accedido a 02.02.2013.

<sup>31</sup> Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Ediciones Akal, 2010, p.3.

<sup>32</sup> Henri Bergson, *Matière et Mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1903, p. 47.

<sup>33</sup> Edward S. Casey, *The fate of Place. A Philosophical History*, op. cit., p. 227.

<sup>34</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945, p. 237.

<sup>35</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La Struttura del comportamento*. Milão: Bompiani, 1963, p. 254

<sup>36</sup> Jean-Marc Besse, *Les Grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*. Paris: ENS Éditions, 2003, p. 238.

EDIFÍCIOS, ENCONTROS, ESTAÇÕES, ESCADAS, **ESPAÇO CONSTRUÍDO**: “[...] *Chaque bâtiment nouveau présente dans sa construction (à la fois acte et résultat de l’acte) la mémoire pétrifiée de l’édifice se construisant. L’espace construit est du temps condensé*”<sup>37</sup>. **ESPAÇO CRÍTICO E SISTEMA URBANO**: “*L’espace critique serait donc au système urbain ce que la contestation est au système politique, et si, à juste titre, on a parlé de ‘libération de la parole’, on doit aussi révéler cette libération de l’habiter*”<sup>38</sup>. **ESPAÇO**: “*l’espace est un doute: il me faut sans cesse le marquer, le désigner; il n’est jamais à moi, il ne m’est jamais donné, il faut que j’en fasse la conquête*”<sup>39</sup>. “*Un espace n’est pas un ensemble de points. Cela est enfantin. Il est une unité comme le point en est une. C’est un point généralisé. C’est la chose réciproque d’un point*”<sup>40</sup>. “*L’espace est un corps imaginaire comme le temps un mouvement fictif. Dire: ‘dans l’espace’, ‘l’espace est empli de’ – c’est définir un corps*”<sup>41</sup>. “*En tout cas, je crois que l’inquiétude d’aujourd’hui concerne fondamentalement l’espace, sans doute beaucoup plus que le temps; le temps n’apparaît probablement que comme l’un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l’espace*”<sup>42</sup>. “*L’espace, c’est la forme pure, la transparence, l’intelligibilité. Son concept exclut l’idéologie, l’interprétation, le non-savoir. Dans cette hypothèse, la forme pure de l’espace, dégagée de tout contenu (sensible, matériel, vécu, pratique) est une essence, une idée absolue analogue au nombre platonicien*”<sup>43</sup>. “*Il y a espace dès qu’on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L’espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sort animé par l’ensemble des mouvements qui s’y déploient. Est espace l’effet produit par les opérations qui l’orientent, le circonstancient, le temporalisent et l’amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. [...] En somme, l’espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs*”<sup>44</sup>. “*Place itself never appears other than as it is already taken up in memory, even if the memories that attach to any particular place are fragmentary, associative, or recent. Moreover only on the basis of memory are we oriented, and only as we are oriented are we placed*”<sup>45</sup>. “*Aujourd’hui, lorsque nous nous trouvons dans un espace, c’est forcément un espace mesuré, dans un square, littéralement une place carrée. Le mot ‘vert’, dans la dénomination ‘espace vert’, n’a de sens que signalétique, nous pourrions également appeler les plans d’eau ‘espace bleu’ ou encore les cimetières ‘espace noir’. La réduction de la valeur sémantique signale ici une situation, celle de la nature au sein de la culture urbaine, le sens imparti au naturel dans un ensemble où domine l’artificiel*”<sup>46</sup>. “*Lo spazio assimilato culturalmente, e quindi anche architettonicamente, dall’uomo è un elemento attivo della coscienza umana. La coscienza, sia individuale sia collettiva (cultura), è spaziale. Si sviluppa nello spazio e ragiona con le sue categorie*”<sup>47</sup>. “*O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do géome-tra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação*”<sup>48</sup>. “*On appelle espace: structure espace-temps, au lieu du simple développement linéaire temporel*”<sup>49</sup>. **EVENTOS**

**37** Paul Ricoeur, *Architecture et narrativité*, [http://www.fonds-ricoeur.fr/uploads/medias/articles\\_pr/architecture\\_etnarrative2.PDF](http://www.fonds-ricoeur.fr/uploads/medias/articles_pr/architecture_etnarrative2.PDF), 1996, p. 10, consultado em 24.06.2013.

**38** Paul Virilio, *L’insécurité du territoire*, op. cit., p. 85.

**39** Georges Perec, *Espèce d’espace*. Paris: Gallilée, 2000, p. 179.

**40** Paul Valéry, *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 1944, p. 292, <https://archive.org/details/telquelv02valuoft>, consultado em 12.07.2013.

**41** *Ibid.*, p. 293.

**42** Michel Foucault, *Dits et écrits*, “Des espaces autres” (conférence no Cercle d’études architecturales, 14 de Março de 1967), em *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, Out. 1984, p. 46.

**43** Henri Lefebvre, *Le droit à la ville, II – Espace et politique*. Paris: Éditions Anthropos, 1972, p. 32.

**44** Michel de Certeau, op. cit., p. 173.

**45** Jeff Malpas, *Building Memory*, <http://jeffmalpas.com/wp-content/uploads/2013/03/Building-Memory.pdf>, consultado em 05.02.2014

**46** Paul Virilio, *L’insécurité du territoire*, op. cit., p. 171.

**47** Jurij Lotman, *La Semiosfera*. Veneza: Marsilio, 1985, p. 49.

**48** Gaston Bachelard, *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 19.

**49** Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Éditions Gallimard, 1968, p. 31.

**SÚBITOS, EXTERIOR:** “[...] *Dehors: on approche, on voit, on s’intéresse, on apprécie, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions diverses successives. Et le jeu joué apparaît. On marche, on circule, on ne cesse de bouger, de se retourner*”<sup>50</sup>.

**FUNÇÕES URBANAS, FACHADAS, FONTES, FLÂNEUR:** “*descend... dans un passé qui peut être d’autant plus fascinant qu’il n’est pas seulement (son passé propre... Sur l’asphalte où il marche, ses pas réveillent une singulière résonance. Le bec de gaz qui éclaire le pavé jette une lumière équivoque sur ce double fond. La ville, auxiliaire mnémotechnique du promeneur solitaire, interpelle plus que son enfance et sa jeunesse: elle interpelle plus que son histoire elle-même. Les ouvertures qu’elle propose, c’est la scène immense de la flânerie que nous croyions à jamais révolue*”<sup>51</sup>.

**GESTOS, GRAFITIS**

**HETEROTOPIAS:** “*l’autre lieu et le lieu de l’autre, à la fois exclu et imbriqué. Ordre lointain. Entre eux, des espaces neutres: carrefours, lieux de passage, lieux non pas nuls mais indifférents (neutres)*”<sup>52</sup>, **HORÁRIOS** (horas de ponta, tarde, noite, madrugada, encontros, tempos com restrições, o tempo regulado).

**ISOTOPIAS:** “*lieux du même, même lieux. Ordre proche*”<sup>53</sup>, **ITINERÁRIOS.**

**INSCREVER:** é uma acção de demarcar, deixar rastros, deixar-se de certa forma, ao longo do caminho. Intervir. Há a inscrição no caminho propriamente dito, como a marca de um percurso que se torna visível, a visualidade do rastro do corpo a caminho. Há a inscrição na imagem que se colecta do caminho. Há a inscrição no campo de significados de determinado caminho. Inscrições são formas de dizer, algo que se quer evidenciar.

**JANELAS, JARDINS**

**KM**

**LABIRINTO:** “*Così, mentre ti aggiri per questi labirinti, non sai mai se insegui uno scopo o fuggi da te stesso, se sei il cacciatore o la sua preda. Non un santo, sicuramente, ma forse non ancora un drago in piena regola; non proprio un Teseo, ma neanche un minotauro affamato di vergini. La versione greca, però, suona meno allarmante, dal momento che il vincitore resta quello che è, dal momento che l’uccisore e l’ucciso sono in qualche modo parenti. Il mostro, dopo tutto, era il fratellastro di Arianna; in ogni caso, era fratellastro di colei che alla fine sposò l’eroe. Arianna e Fedra erano sorelle, e l’intrepido ateniese, per quello che ne sappiamo, le ebbe tutt’e due. In fondo, se aveva in mente di entrare col matrimonio nella famiglia del Re di Creta, potrebbe avere accettato la sua missione di morte per dare un po’ di rispettabilità alla famiglia. Le due fanciulle, come nipoti di Helios, avevano fama di purezza e di luminosa bellezza; i loro nomi promettevano queste qualità. Del resto, persino la loro madre, Pasifae, con tutte le sue oscure pulsioni, era splendida, anzi Splendida-da-abbagliare. E forse cedette alle oscure pulsioni e lo fece col toro proprio per dimostrare l’indifferenza della natura per il principio maggioritario, visto che le corna del toro fanno pensare alla luna. Forse a lei, più ancora della zoofilia, interessava il chiaroscuro; e forse eclissò il toro per ragioni puramente ottiche. E il fatto che il toro – il cui pedigree carico di simboli arriva fino alle pitture rupestri – fosse tanto cieco da farsi ingannare dalla vacca artificiale fabbricata appositamente da Dedalo è una prova nelle mani di Pasifae: la prova che la sua ascendenza aveva ancora la meglio nel sistema di causalità; la prova cioè*

<sup>50</sup> Maurice Besset, *Le Corbusier*. Genebra: Skira, 1987, p. 100.

<sup>52</sup> Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*. Paris: Éditions Gallimard, 1970, p. 172.

<sup>51</sup> Walter Benjamin, “Le retour du Flâneur”, posfácio a Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*. Grenoble: P.U.G., 1989, p. 255.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 172.

che la luce di Helios ritratta in lei, Pasifae, era ancora – dopo quattro figli (due femmine eccezionali e due maschi buoni a nulla) – così splendida da abbagliare. Per quanto riguarda il principio di causalità, ci sarebbe da aggiungere che il principale eroe di questa storia è proprio Dedalo, il quale, oltre a una vacca molto convincente, costruì – questa volta su richiesta del Re – il labirinto stesso, in cui il rampollo dalla testa di toro e il suo uccisore si trovarono un giorno l'uno di fronte all'altro, con disastrose conseguenze per il primo. In un certo senso, l'intera faccenda è un parto del cervello di Dedalo, e specialmente il labirinto, che infatti somiglia a un cervello. In un certo senso, ognuno è imparentato con ognuno: il cacciatore con la sua preda, se non altro. Non stupisce, quindi, che i vagabondaggi per le vie di questa città – che per quasi tre secoli ebbe nell'isola di Creta la sua colonia più vasta – abbiano un sapore tautologico, specialmente quando la luce si attenua, cioè specialmente quando vengono meno le sue proprietà pasifaiche arianniche e fedriche. In altre parole, specialmente la sera, quando uno si abbandona a riflessioni poco consolanti su se stesso”<sup>54</sup>. **LAZER, LOCUS** : “Si è accennato più volte [...] al valore del locus, intendendo con questo quel rapporto singolare eppure universale che esiste tra una certa situazione locale e le costruzioni che stanno in quel luogo. La scelta del luogo per una costruzione singola come per una città, aveva un valore preminente nel mondo classico; la situazione, il sito, era governato dal genius loci, dalla divinità locale, una divinità appunto di tipo intermedio che presiedeva a quanto si svolgeva in questo luogo stesso”<sup>55</sup> **LOJAS, LUGAR**: “Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du propre y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit propre et distinct qu'il définit. [...] Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité”<sup>56</sup>.

**MAPA**: “L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace: le nommer, le tracer, comme de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte, l'aleph, ce lieu borgésien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet? Espace inventaire, espace inventé: l'espace commence avec cette carte modèle [...]. Simulacre d'espace, simple prétexte à nomenclature: mais il n'est même pas nécessaire de fermer les yeux pour que cet espace suscité par le mots, ce seul espace de dictionnaire, ce seul espace de papier, s'anime, se peuple, se remplisse [...]”<sup>57</sup>. “[...] La massima ed icastica espressione del principio della celeritas, cioè della riduzione del mondo a tempo di percorrenza, sulla quale si fondava l'intera concezione latina dello spazio strategico”<sup>58</sup>. “Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato di un percorso [...] la carta geografica, insomma, anche se statica, presuppone un'idea narrativa, è concepita in funzione d'un itinerario, è Odissea”<sup>59</sup>. **MEMÓRIA**: “Remembering is always “je meines” (“in each case mine”). Social memory intensifies such personal recall by adding the outreach of group identities that go beyond personal experience to include (as it always does include) family history and other shared enterprises. Collective memory may be said to be a negative condition of public memory, insofar as it allows for co-remembering without co-reminiscing and for the massive convergence of those who remember the same thing without knowing each other personally. If individual and social memory are the two inner circles of public memory, collective memory is its outer perimeter, the loose net within which events and other items are recalled in comparative isolation and hence at the extreme opposite position from

<sup>54</sup> Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*. Milão: Adelphi Edizioni, 2015, pp. 70-72.

<sup>55</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, op. cit., p. 115.

<sup>56</sup> Michel de Certeau, op. cit., pp. 172-173.

<sup>57</sup> Georges Perec, op. cit., pp. 26-27.

<sup>58</sup> Franco Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Scandicci: La nuova Italia, 1992, p. 73.

<sup>59</sup> Italo Calvino, “Il viandante nella mappa”, em *Collezione di Sabbia*, op. cit., pp. 21-22.

*individual remembering, which necessarily happens with and for a given person in a given place*<sup>60</sup>. “[...] *En tant qu’elle recouvre d’une mappe de souvenirs un fond de perception immédiate et en tant aussi qu’elle contracte une multiplicité de moments, constitue le principal apport de la conscience individuelle dans la perception, le côté subjectif de notre connaissance des chose*”<sup>61</sup>. “*As três modalidades com as quais produz-se a memória da cidade – comemoração, patrimonialização e produção excessiva – somam-se uma à outra*”<sup>62</sup>. “*Fantasio com uma cidade onde cada memória cria a sua própria legenda*”<sup>63</sup>. **MEMÓRIA COLECTIVA:** “*We are remembering it collectively, from our several stances. Not because there is anything called ‘collective memory’ as Levy-Bruhl posited too rapidly as a deep faculty possessed by all human beings, but because our entire experiential and memorial focus is on one altogether stunning event. Not the experience but the focus – amounting to a monothetic obsession – is what is shared in collective memory*”<sup>64</sup>. “[...] *The members of this momentary collectivity are linked solely by the cynosure on which their attention falls*”<sup>65</sup>. **MEMÓRIA PÚBLICA:** “*What this points to is that public memory, though thriving on tenacious media such as stone or brick, is not dependent of them. A mere photograph, reproduced on cheap newsprint but (in the case of a major newspaper) reaching thousands of readers, is medium enough, as we know from poignant photographs of the devastated World Trade Towers. Sometimes a single photograph (for example, that of a Vietcong suspect being shot in the head at close quarters) itself becomes an icon of public memory: what began as the record of the a transient moment gains its own permanence in the annals of public memory*”<sup>66</sup>. **METÁFORA:** “*Come tutte le parole astratte, la parola metafora è una metafora, giacché in greco vuol dire ‘spostamento’. Di norma, la metafora consta di due termini. Per un momento l’uno diventa l’altro*”<sup>67</sup>. **MONUMENTO:** “*Le persistenze sono rilevabili attraverso i monumenti, i segni fisici del passato, ma anche attraverso la persistenza dei tracciati e del piano*”<sup>68</sup>. “*The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place*”<sup>69</sup>. “*Thus the monument does not merely embody or represent an event (or person or group of persons), but it strives to preserve its memory in time to come – at the limit times beyond measure. (Or at least this is so in the case of national monuments, the avowed purpose of which is to reflect and support the putative immortality of the state. In more modest instances, there is no such pretension to exist without temporal limit, for instance, in the memorials that mark the places where friends or family have been killed in highway accidents)*”<sup>70</sup>. **MONTRAS, MERCADOS, MANIFESTAÇÕES, MOVIMENTO:** “*On peut donc dire que le détail de la perception se moule exactement sur celui des nerfs dit sensitif, mais que la perception, dans son ensemble, a sa véritable raison d’être dans la tendance du corps à se mouvir*”<sup>71</sup>. “*Que veut dire se mouvir? Assurément autre chose que déplacer son corps. C’est en quelque sorte être aux lieux – non par l’opération*

<sup>60</sup> Edward S. Casey, *Public Memory in Place and Time*, [http://edwardscasey.com/wp-content/uploads/2010/12/public\\_memory\\_in\\_place\\_and\\_time.pdf](http://edwardscasey.com/wp-content/uploads/2010/12/public_memory_in_place_and_time.pdf), consultado em 21.04.2014, p. 25.

<sup>61</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 21.

<sup>62</sup> Antonia Gaeta, *Memória? Anotações do passeio em Lisboa*, 05.08.2011 (excerto do Arquivo).

<sup>63</sup> Antonia Gaeta, *Praça Itália*. *op. cit.*

<sup>64</sup> Edward S. Casey, *Public Memory in Place and Time*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>67</sup> Jorge Luis Borges, *Nove Saggi Danteschi*, Milão: Adelphi Edizioni, 2001, p.73.

<sup>68</sup> Aldo Rossi, *L’architettura della città*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>69</sup> Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, em Foster Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Washington Bay Press, 1983, p. 33.

<sup>70</sup> Edward S. Casey, *Public Memory in Place and Time*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>71</sup> Henri Bergson, *op. cit.*, p. 34.

*de l'anticipation et de la rétention, mais par une transition charnelle de l'ici à l'ailleurs*<sup>72</sup>. “Todos os movimentos executados pelos pés, todas as posições que eles tomaram a percorrer um caminho no exercício de uma verdadeira síntese geométrica, podem ser repetidos voluntariamente na ausência do espaço tangível. Uma vez que esses movimentos são signos de percepções elementares relativas às qualidades primeiras, inseparáveis da resistência ‘eles podem servir para recordar ideias’ sendo que a recordação tornada possível por meio destes signos disponíveis constituirá uma ‘memória propriamente dita’<sup>73</sup>.”

NOITE

OBSTÁCULOS

**PRAÇAS, PAISAGEM:** uma paisagem é um recorte da natureza organizada pelo olhar e, no caso da cidade, reveladora da apropriação social do território. Uma paisagem urbana, na sua composição, lida com referenciais significativos de composição visual, identificadores da realidade urbana estilizada pelo olhar. E, neste caso, tais referenciais, sobretudo aqueles do espaço edificado, se encontram basicamente nos centros urbanos. Entretanto, as paisagens são também culturais, ou seja, carregadas do simbólico. Se soubermos que em um determinado lugar algo de significativo, marcante ou excepcional ocorreu, se nos for transmitido um conhecimento de como era este espaço no passado, este lugar será por nós composto mentalmente como uma paisagem imaginária de sentido. Nós “veremos” para além daquilo que é visto. Por uma operação mental, reconstituímos espaços, actores, práticas. **PASSADO E FUTURO:** “[...] *The perduringness of the construction itself acts to guarantee the intimate tie between past and future as if to say: just as the stone from which I'm made stems from time immemorial and will, as sheer material, last into the indefinite future, so the event here signified, though stemming from a quite particular past, will be remembered forever*”<sup>74</sup>. **PÁTIOS, PERSPECTIVAS, PEDESTRES:** “*A atenção do pedestre comum em relação ao que o cerca na rua, é muito menos viva que aquela possivelmente esperada de um atento visitante comum do museu. O pedestre em geral não está na rua para contemplar mas sim para se encaminhar o mais rapidamente possível de um ponto ao outro*”<sup>75</sup>. “*L'usager de la ville prélève de fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret. Il crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la langue spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait. Il voue certains lieux à l'inertie ou à l'évanouissement et, avec d'autres, il compose des tournures spatiales rares, accidentelles ou illégitimes. Mais cela introduit déjà dans une rhétorique de la marche*”<sup>76</sup>. “*Bien que le piéton soit lui-même véhicule, véhicule métabolique animé d'une allure propre, il y a identité et identification du corps et de sa vitesse; être vivant, être VIF, c'est être vitesse. Je connais ma vitesse comme je connais le corps que la produit*”<sup>77</sup>. **PRESENTE COMO METÁFORA DO PASSADO:** “*Walter Benjamin, nato a Berlino, vi rimase fino all'emigrazione. Lunghi viaggi, protratti soggiorni a Parigi, a Capri, nelle Baleari non gli hanno alienato la sua città. Nessuno forse conosceva così a fondo i suoi quartieri; i nomi dei luoghi e delle strade gli erano familiari come i nomi della Genesi. A questo rampollo di una antica famiglia ebraica berlinese – per di più figlio di un antiquario – il volto anonimo della moderna capitale apparve pur sempre garantito dalla tradizione, e il presente come metafora di un passato*”<sup>78</sup>.

<sup>72</sup> Lefort, Claude, em Barbaras, Renaud (ed.), *Le sense de l'orientation in Merleau-Ponty. Notes de cours sur l'origine de la géométrie de Husserl*. Paris: Épipiméthée Presses Universitaires de France, 1998, p.234

<sup>73</sup> Luís António Umbelino, *Somatologia subjectiva. A percepção de si e Corpo em Maine de Biran*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010.

<sup>74</sup> Edward S. Casey, *Public Memory in Place and Time*, op. cit., p. 18.

<sup>75</sup> Daniel Buren, *Textos e entrevistas escolhidas (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, p. 194.

<sup>76</sup> Michel de Certeau, op. cit., p. 149.

<sup>77</sup> Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, op. cit., p. 244.

<sup>78</sup> Walter Benjamin, *Infância Berlinese*, nota à edição alemã, Turim: Einaudi, 1973, p.129

**QUEDA:** “*Raro cade chi ben cammina*”<sup>79</sup>.

**RIOS, RUÍDOS, RELATO:** “*Tout récit est un récit de voyage – une pratique de l’espace. A ce titre, il intéresse les tactiques quotidiennes, il en fait partie, depuis l’abécédaire de l’indication spatiale (c’est à droite, prenez à gauche), amorce d’un récit dont les pas écrivent la suite, jusqu’aux nouvelles de chaque jour (Devine qui j’ai rencontré chez le boulanger?), au journal télévisé (Téhéran: Khomeiny de plus en plus isolé...), aux légendes (les Cendrillon dans les chaumières) et aux histoires contées (souvenirs et romans de pays étrangers ou de passés plus ou moins lointains). Ces aventures narrées, qui tout à la fois produisent des géographies d’actions et dérivent dans les lieux communs d’un ordre, ne constituent pas seulement un supplément aux énonciations piétonnières tant pas de les déplacer et transposer dans le champ du langage. En fait, elles organisent les marches. Elles font le voyage, avant ou pendant que les pieds l’exécutent*”<sup>80</sup>. **RUA:** “*la rue est un espace bordé, généralement sur ses deux plus longs côtés, de maisons; la rue est ce qui sépare les maisons les unes des autres, et aussi ce qui permet d’aller d’une maison à l’autre, soit en longeant, soit en traversant la rue*”<sup>81</sup>. “*La rue a le caractère paradoxal d’avoir plus d’importance que les endroits qu’elle relie, plus de réalité vivante que les choses qu’elle reflète. La rue rend public. Ce qui se cache, elle l’arrache à l’obscurité... Elle publie ce qui se passe ailleurs, dans le secret; elle le déforme, mais l’insère dans le texte social*”<sup>82</sup>.

**SONS**

**TEMPO:** “*Flâner, ce n’est pas suspendre le temps mais s’en accommoder sans qu’il nous bouscule. Elle implique de la disponibilité et en fin de compte que nous ne voulions plus arraisonner le monde. [...] Avancer librement, lentement dans une ville pressée, n’attacher du prix qu’à la merveille de l’instant dans une société marchande suscite ma sympathie*”<sup>83</sup>. “*A nova concepção de tempo leva-nos necessariamente para outro conceito de espaço e de velocidade. Se o presente é o que se impõe, a aceleração predomina, logo, o espaço reduz-se. Ou seja, através da hiperconcentração do tempo real, há o caminhar para o desenquadrar do homem da tridimensionalidade temporal, devido à imposição do actuar à ‘velocidade da luz’ o que implica por seu lado, o alterar do próprio circuito de trajecto, o qual, por si só, também tem como inerente três dimensões (partida, viagem, chegada) e do conceito de corporeidade que cada vez mais se vai transformando em virtual ou numa espécie de ‘presente-ausente’, sem que a matéria lá esteja*”<sup>84</sup>. **TRAJECTÓRIA:** “*Elle devait évoquer un mouvement temporel dans l’espace, c’est-à-dire l’unité d’une succession diachronique de points parcourus, et non la figure que ces points forment sur un lieu supposé synchronique ou achronique. En fait, cette ‘représentation’ est insuffisante, puisque précisément la trajectoire se dessine et que le temps ou le mouvement se trouve ainsi réduit à une ligne totalisable par l’œil, lisible en un instant: on projette sur un plan le parcours d’un marcheur dans la ville. Si utile que soit cette ‘mise à plat’, elle métamorphose l’articulation temporelle des lieux en une suite spatiale de points. Un graphe est mis à la place d’une opération. Un signe réversible (ça se lit dans les deux sens, une fois projeté sur une carte) est substitué à une pratique indissociable de moments singuliers et d’occasions, donc irréversible (on ne remonte pas le temps, on ne revient pas sur les occasions manquées)*”<sup>85</sup>. **TRANSGRESSÃO:** “*[...] L’adaptation paradoxale ou secondaire, c’est la transgression d’un usage déterminée, le détournement d’une fonction; pour prendre un exemple banal: dormir sur un banc dans une station de métro. [...] Il s’agit là d’une subversion*

<sup>79</sup> Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*. Milão: Biblioteca Ambrosiana, 1478-1518.

<sup>80</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 171.

<sup>81</sup> Georges Perec, *op. cit.*, p. 93.

<sup>82</sup> Maurice Blanchot, *L’Entretien Infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969, p. 362.

<sup>83</sup> Pierre Sansot, *Du bon usage de la lenteur*. Paris: Rivages Poche, 2000, p. 33.

<sup>84</sup> Paul Virilio, *Cibermundo: a política do pior*. Lisboa: Teorema, 2000, pp. 87-88.

<sup>85</sup> Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 58-59.

(relative) des déterminations de la vie collective, ou, plutôt, d'une forme de vie collective. [...] Cependant dans ce type d'utilisation secondaire, on ne transgresse pas une espace, la transgression d'un espace s'intitule 'transformation'. Le dormeur ne modifie aucunement le volume de la station, ce qu'il modifie, ce qu'il transgresse par sa seule présence, c'est l'ordre dans lequel cet espace s'inscrit"<sup>86</sup>.

**URBANO:** "Donc, l'urbaine, c'est une forme pure: le point de rencontre, le lieu d'un rassemblement, la simultanéité. Cette forme n'a aucun contenu spécifique, mais tout y vient et y vit. C'est une abstraction, mais le contraire d'une entité métaphysique, une abstraction concrète, liée à la pratique"<sup>87</sup>. "In realtà la struttura dei fatti urbani fa sì che le città siano distinte nel tempo e nello spazio per genus et differentiam"<sup>88</sup>. **URBANISMO:** "L'urbanisme est l'activité que trace sur le territoire, en traits de pierre, de ciment ou de métal, l'ordonnance des établissements humains"<sup>89</sup>. **UTOPIAS:** "Le utopie consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la "sintassi" e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa "tenere insieme" (a fianco e di fronte le une con le altre) le parole e le cose"<sup>90</sup>.

**VEDAÇÕES, VELOCIDADE:** "La vitesse ne sait pas qu'elle se répète. La lenteur le sait, elle en éprouve de la confusion et elle se montre circonspecte à l'égard de ce qu'elle croit avoir trouvé"<sup>91</sup>.

WI-FI – X – Y – ZONAS.

---

<sup>86</sup> Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, op. cit., p. 199.

<sup>87</sup> Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, op. cit., p. 159.

<sup>88</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, op. cit., p. 59.

<sup>89</sup> Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*, op. cit., p. 200.

<sup>90</sup> Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Milão: Rizzoli, 1967, pp. 7-8.

<sup>91</sup> Gérard Dupuy, "Du temps à perdre" (entrevista a Pierre Sansot), *Libération*, 24.09.1998.



CAPÍTULO I

:

CAMINHAR, CURAR E PRATICAR



O “conflito” recorrente, do qual me faço mediadora nesta pesquisa, por alguma analogia e afinidade discursiva, toma emprestada a palavra grega *polemos* (guerra, conflito, tensão) – uma palavra com a mesma raiz semântica de *polis* (cidade) – para permitir identificar as bases da experiência do caminhar desenvolvida na cidade. Essas tensões, nas suas dissemelhanças, afirmam a necessidade de instaurar uma relação com o espaço envolvente, e tal relação assume-se enquanto confronto, articulação da palavra, provavelmente diálogo.

A minha cidade, e a experiência empírica que dela faço, constroem-se graças a diversas formas de organização de espaço e de tempo. Respondem a perguntas e tensões e desenvolvem-se entre o valor e a persistência de ideias concretas ou latentes nas formas (edificadas) que a realidade urbana assumiu durante décadas sucessivas. Tais formas, provisórias ou mais estáveis, encontram, por vezes sozinhas, o próprio limite: dissolvem-se e reconstituem-se, renovadas num devir incessante. Porque a cidade é, desde a sua origem, um símbolo caracterizado ao mesmo tempo pela caducidade e pela ressurreição: a sua história e o seu encanto são as do seu fim, muitas vezes da sua destruição, mas também, do seu novo florescer.

As mudanças que investem a condição contemporânea do cidadão, com as novas modalidades de organização espacial, temporal, social e cultural, põem à prova a capacidade de resistência da cidade como modelo

de vida associativa e como espaço de convivência, de diálogo, de arte. De um lado, a cidade representa o lugar que permite o encontro e o reconhecimento, um núcleo único que se transforma em comunidade: cidade como demora, lugar acolhedor, casa. De outro lado, ela tem uma função prática e representa o instrumento que permite desenvolver interesses e negócios. A cidade é o elemento agregador: ela atrai e hospeda e juntamente assume características de caminho, de rua, porque permite atravessamento, troca, movimento. Portanto, a cidade é ao mesmo tempo o lugar de *otium*, lugar de relação, de comunicação, de troca humana, de demora e o lugar onde desenvolver os *negotia* <sup>92</sup>.

Mas que se pretende da cidade? Esquizofrenicamente, ambas as coisas com a mesma intensidade. Quer-se que a cidade saiba manter, proteger e cuidar do lugar de demora, dos lugares de relação, dos lugares simbólicos, aptos e criados para o acolhimento e o encontro mas, ao mesmo tempo, quer-se que ela facilite os contínuos deslocamentos, favorecendo a construção de espaços de trânsito, oportunos à passagem de fluxos citadinos e próximos dos ritmos do habitar contemporâneo, sem que isso altere a heterogeneidade dos espaços, do uso e do tempo de fruição <sup>93</sup>.

Característica da cidade, que fala da sua intrínseca complexidade, é a sua polifonia: um espaço que apresenta juntamente traços de homogeneidade e de heterogeneidade, que assume características locais e globais, que hospeda processos de perda e esquecimento de territórios e conjuntamente de localização, movimentos e interpretações contextuais. Para perceber tal polifonia e colher as oportunidades oferecidas pelo encontro de indivíduos e culturas, é necessário ter em atenção linguagens e comportamentos. E neste espaço específico, experimentam-se limites e insucessos, a possibilidade de mal-entendidos, o exercício do poder pessoal e a subjugação ao poder alheio, a experiência do encontro com o outro que habita a cidade.

Mas a cidade é também o diálogo entre memória e destino. Ou seja, aquela experiência de cidade que se desenvolve no espaço compreendido entre tecidos de memórias, de histórias, de tradições cristalizadas em monumentos, edifícios e a possibilidade de uma projecção no futuro, a necessidade de a pensar e de a reconfigurar idealmente em vista de novos rumos.

A cidade é o lugar no qual a contemporaneidade se condensa, tornada visível na força e nas dinâmicas de mudança, no proliferar de dissemelhanças, de novos arranjos, de novas configurações, de novos usos dos espaços. Esta complexidade interroga profundamente a natureza da experiência urbana contemporânea escavando na questão da identidade da cidade e pela sua suposta realidade, jogando, ainda, com a formação da identidade do cidadão.

As tensões que se inscrevem na cidade e desenham as suas faces ganham forma graças a particulares configurações de espaço e de tempo. Espaço e tempo são dimensões fundamentais da vida humana, categorias compreensivas e universais. São entidades universais no sentido em que, individuadas e interpretadas à luz das diversas culturas e organizações sociais, todas as pessoas, em qualquer lugar e época diferente, tiveram delas, transversalmente, uma experiência característica. Tais categorias constituem uma forma compreensiva indispensável – visto cada experiência ter lugar no espaço e no tempo:

---

**92** *Otium* e *negotium* eram dois conceitos chave da cultura latina, mas com um valor totalmente contraposto. Enquanto os *negotia* eram actividades a serviço do estado, o *otium* indicava o descanso da actividade pública, ou seja, o tempo destinado à vida privada e ao estudo.

**93** George Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando, 1995. Parafrazeando Simmel, diria que o permanecer da ideia de comunidade na cidade simboliza uma exigência geral de fundo: o êxito da cidade não pode acontecer historicamente a não ser em forma de “alianças” com os resíduos do passado ou como uma espécie de síntese.

*“Nella città spazio e tempo, infatti si coniugano e si fondono in una stratificazione consuetudinaria: la città non vive soltanto in uno spazio puro e nemmeno vive in una temporalità pura ma nel loro topico e cronico congiungimento”*<sup>94</sup>.

A cidade resume, ainda, a forma na qual espaço e tempo se modelam reciprocamente, constituem modalidades de uso, imaginam as múltiplas actividades humanas, ligam-se às práticas sociais. E é sobretudo a cidade a mostrar que o espaço é, sob muitos aspectos, o suporte material de práticas sociais de partilha do tempo.

O conceito historiográfico de “lugar de memória” elaborado por Pierre Nora <sup>95</sup> parece-me pertinente neste contexto. O lugar de memória é um espaço físico e mental cuja característica é a de ser constituído por elementos materiais ou puramente simbólicos, onde um grupo, uma comunidade ou uma sociedade inteira, se reconhecem a si próprias mediante uma ligação à memória colectiva. Lugares nos quais os traumas (mas não só) do passado assumem uma evidência pública, tornando-se sujeitos de um discurso à cidade e à sociedade. Esta caracterização dos lugares nos quais actuam as diversas relações é fortemente polissémica: o essencial é que esteja presente o binómio espaço-tempo mas sujeitando-se, também, às acções das pessoas, às actividades sociais, laborais, culturais, etc. Resumida de forma esquemática, a ideia de Pierre Nora é que os lugares de memória não existem *per se*, mas são produzidos intencionalmente para substituir o desaparecimento de “ambientes” – como por exemplo modos de vida, condições materiais, organizações sociais – que se querem lembrar. Eles funcionam como lugares de compensação à perda de memória, onde o tempo é artificialmente parado no momento específico que se quer subtrair ao esquecimento. Por outras palavras, para poder lembrar, é necessário que exista a vontade de lembrar. É importante que a memória, enquanto experiência colectiva e subjectiva, tenha margem para ser deformada, manipulada, apropriada, para manter viva a sua relação dialéctica com a história.

Finalmente, o sentido das articulações espaciais da cidade é também temporal: a sua memória é formada pelo espaço, seus usos, reutilização, etc. que, por sua vez, contribui para seleccionar, interpretar, apagar, valorizar e dar novo significado à própria memória dos lugares.

*“To be in place is already to remember”*<sup>96</sup>, afirma Jeff Malpas:

*“Place is just that within which self and the social are reciprocally constituted, and in which they are both constituted in essential relation to the materiality of the world. Memory, one might say, begins in place, yet so too does place begin in memory. To be in place is already to remember”*<sup>97</sup>.

De tal forma, Malpas esclarece que, tanto a experiência intelectual quanto a física possui uma dimensão material e que esta regula a relação do ser humano com o mundo. Portanto, a percepção do espaço será determinante para a orientação, a acção e a organização do próprio espaço, além de que, a organização espacial permite ter uma ideia de continuidade contraposta à transitoriedade da passagem do tempo.

Encaminhando-me nesta reflexão da herança do passado, questiono-me sobre os traços específicos que definem a experiência urbana. O corpo que caminha deixa pegadas de si nos lugares aos quais dá vida: ruas,

---

**94** Giulio M. Chiodi e Roberto Gatti, *La Filosofia Politica di Platone*. Col. Il Limnisco, Cultura e Scienze Sociali per i classici della Filosofia sociale. Milão: Franco Angeli, 2008, p. 126: “Na cidade, espaço e tempo conjugam-se e fundam-se numa estratificação consuetudinária: a cidade não vive somente num espaço puro e nem vive numa temporalidade pura mas na sua tópica e crónica conjugação”.

**95** Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1984-1992.

**96** Jeff Malpas, *op. cit.*: “Estar num lugar é já lembrar”.

**97** *Ibid.*: “O lugar é apenas isso em que entre o eu e o social estão reciprocamente constituídos, e em que ambos são constituídos na relação essencial com a materialidade do mundo. A memória, pode-se dizer, começa no lugar, como também há lugares que começam na memória. Estar num lugar é já lembrar”.

parques, passeios são lugares que se constroem à medida que se desenvolve a acção do corpo. Caminhar – o empenho conjunto de corpo e mente – representa uma forma de conhecimento do mundo através do corpo e do corpo através do mundo.

Mover-se a pé parece tornar mais fácil mover-se no tempo; a mente vagueia dos projectos às lembranças, às observações. É o ritmo dos passos a gerar o ritmo do pensamento, e o caminho que atravessa a paisagem estimula o percurso através dos pensamentos.

O corpo é o centro da actividade perceptiva motora. A percepção actua-se através do corpo que age como veículo de um conhecimento latente porque ligado a uma actividade irreflexiva, passiva do próprio corpo:

*“En tant que j’ai un corps et que j’agis à travers lui dans le monde, l’espace et le temps ne sont pas pour moi une somme de points juxtaposés, pas davantage d’ailleurs une infinité de relations dont ma conscience opérerait la synthèse et où elle impliquerait mon corps; je ne suis pas dans l’espace et dans le temps, je ne pense pas l’espace et le temps; je suis à l’espace et au temps, mon corps s’applique à eux et les embrasse”*<sup>98</sup>.

Ou seja, no que vejo e no que experiencio, ficam lados escondidos que o meu *corpo próprio* aprende e sobre o qual posso reflectir só *a posteriori*, dirigindo a atenção para o contexto e para o fio intencional que o liga aos objectos e ao corpo. *“Le cose restano aperte, inesauribili, al di là del nostro potere: le afferriamo senza riuscire a possederle”*<sup>99</sup>. O que é evidente, pelo raciocínio de Merleau-Ponty, é que o instrumento deste conhecimento é o corpo que estabelece uma espécie de primeiro nível de saber, de contacto pré-lógico com o mundo:

*“Ainsi la chose est le corrélatif de mon corps et plus généralement de mon existence dont mon corps n’est que la structure stabilisée, elle se constitue dans la prise de mon corps sur elle, elle n’est pas d’abord une signification pour l’entendement, mais une structure accessible à l’inspection du corps et si nous voulons décrire le réel tel qu’il nous apparaît dans l’expérience perceptive, nous le trouvons chargé de prédicats anthropologiques. Les relations entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisées par notre corps”*<sup>100</sup>.

Isto parece-me decisivo porque este tipo de argumento mostra o mundo enquanto correlativo do meu corpo; um *a priori* do mundo vivido a partir da estrutura do corpo.

Merleau-Ponty sublinha ainda o aspecto da direcionalidade contido no conceito de intencionalidade que remete, por sua vez, para um conhecimento latente. Este desenvolve-se no âmbito da percepção como dimensão originária da relação entre a consciência e o mundo. Existe, portanto, uma função cognitiva atribuída ao corpo que permite compreender o mundo sem ter de passar através de representações, sem ter de se subordinar a uma função simbólica ou objectivante. Ou seja, os aspectos sensíveis do mundo só se ordenam em função da actividade corporal, que por sua vez condiciona a existência de espectros visíveis.

---

**98** Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 164: “[...] Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos nem tampouco uma infinidade de relações das quais a minha consciência operaria a síntese e onde ela implicaria o meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou ao espaço e ao tempo, o meu corpo aplica-se a eles e os abrange”.

**99** Gian Luigi Brena, *La struttura della percezione. Studio su Merleau-Ponty*. Milão: Società Editrice Vita e Pensiero, 1969, p. 60-61: “As coisas permanecem abertas, inexauríveis, para além do nosso poder: agarramo-las sem conseguir possuí-las”.

**100** Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 369-370: “Assim, a coisa é o correlativo do meu corpo e, mais geralmente, da minha existência, da qual o meu corpo é apenas a estrutura estabilizada, ela se constitui no poder do meu corpo sobre ela, ela não é em primeiro lugar uma significação para o entendimento, mas uma estrutura acessível à inspecção do corpo; e, se queremos descrever o real tal como ele nos aparece na experiência perceptiva, encontramos-lo carregado de predicados antropológicos. As relações entre as coisas ou entre os aspectos das coisas são sempre mediadas pelo nosso corpo”.

“*Eu ando a pé: penso com maior velocidade*”<sup>101</sup>.

“*I like walking because it is slow, and I suspect that the mind, like the feet, works at about three miles an hour. If this is so, then modern life is moving faster than the speed of thought, or thoughtfulness*”<sup>102</sup>.

Seja eu habitante, turista ou caminhante, a minha relação com o espaço organiza-se segundo o que nele vou fazer. Esteja eu a residir num lugar ou somente de passagem, a arquitectura e a cidade acolhem diferentes actividades e aspectos do meu quotidiano. Desde o momento em que dou início ao caminho na rua, cruzo-me com outros utentes que por sua vez, usam o espaço com o objectivo preciso da deslocação, do trabalho, do estudo ou do lazer, e por vezes, da demora.

Percorrer o espaço urbano confronta-me directamente com a sua complexidade: os trajectos efectuados representam uma imersão na cidade e, portanto, um encontro com a sua prática e com as suas formas.

“*I am the world in which I walk*”. *But is equally true that I walk in a world I am not: a world that I, absolutely here, discover as already there. The here and the there, body and space, realism and transcendentalism all meet finally – or rather, to begin with – in place*”<sup>103</sup>.

---

**101** Maria Gabriela Llansol, *O Raio Sobre o Lápis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 71.

**102** Rebecca Solnit, *Wanderlust. A history of walking*. Londres: Verso, 2002, p. 10: “*Eu gosto de andar porque é lento, e suspeito que a mente, como os pés, funciona a cerca de três milhas por hora. Se isto for assim, então a vida moderna está movendo-se mais rápido do que a velocidade do pensamento, ou da reflexão*”.

**103** Edward S. Casey, *The fate of Place, A Philosophical History*, *op. cit.*, p. 228: “*Eu sou o mundo no qual caminho. Mas é igualmente verdade que eu caminho num mundo que eu não sou: um mundo que eu, absolutamente aqui, descubro como já lá. O aqui e o ali, corpo e espaço, realismo e transcendentalismo todos se encontram finalmente – ou melhor, para começar – no lugar*”.

Reflecto sobre a frase de Edward S. Casey e decido abordar e pôr em relação, conjuntamente, o caminhar na cidade e a curadoria – *o mundo no qual caminho*. Na medida em que as transformações urbanas ocorrem, a minha percepção sobre a cidade redefine-se e informa o meu trabalho e a sua relação com o contemporâneo. Em vários momentos refiro-me à presença da cidade e ao impacto que ela gera nos diversos projectos apresentados tais como, a título de exemplo, *Lisboa como metáfora*, *Resto*, *Conversazioni con le piante* ou *La longa litania de los nombres*. Ao relatar os meus passeios a pé e a conseguinte percepção da cidade, outra coisa não faço senão materializar o percebido em articulação com outro material de arquivo previamente reunido, num prisma mais amplo a que chamo de curadoria. A transformação em formato visual de conceitos nos projectos curatoriais é antes de mais a restituição da percepção da experiência – perceber é dar origem à experiência – e, portanto, da existência. Esta ideia de percepção através do caminhar permite-me entender *o mundo no qual caminho* sem o parcelar.

*“Quando se ouve alguém afirmar que para conhecer uma cidade é preciso percorrê-la a pé, mais do que um lugar comum se afirma, a nosso ver, algo de decisivo, a saber: que há uma realidade ou dimensão dos espaços que habitamos, que apenas aparece e, portanto, é real ao caminhante, ou seja, que apenas aparece a alguém que como corpo, ao andar, une em cada um dos seus movimentos, intenção, realização e significado. E que nessa união de intenção, realização de significado percebe no sentido de perceber não por uma opção de sobrevoo, mas por um gesto de pertença”*<sup>104</sup>.

E de facto, compreensão e percepção do real devem-se a uma pertença ao lugar. Logo, conciliar a pesquisa curatorial com o olhar empírico resolve-se com a interpelação simultânea de descrição e análise reflexiva.

A experiência motora do corpo promove uma amplitude da abertura e do acesso ao mundo, uma *praktognosia*<sup>105</sup> que precisa ser reconhecida como sendo a base necessária para todas as outras maneiras de ter um mundo.

A *praktognosia*, embora se coloque sobre um plano pré-reflexivo, é sem dúvida um conhecimento prático do mundo baseado numa intencionalidade passiva. É esta intencionalidade que tem a capacidade de colocar-me num arco intencional ou numa atmosfera de sentido que permeia, a todo o momento, todas as actividades conscientes e inconscientes e reconduz a existência a um único movimento. É por isso que ambos, o caminhar e o espaço urbano, não podem ser percebidos sem esta ligação entre forma e prática.

*“Com razão se dirá que a série das nossas experiências, até à primeira, transmite uma espacialidade já adquirida – não certamente de modo gnoseológico ou representativo, mas através de uma secreta imemorial e riquíssima praktognosia, pela qual se comprovará que a presença do corpo no espaço é sinónimo de uma essencial adesão e equivalência pré-pessoal (anónima) à forma geral do mundo. O ‘situar-se’ do corpo é um entregar-se dinâmico, um ir até às coisas que é, antes de mais, um responder ao modo como as coisas vêm até nos e nos demandam”*<sup>106</sup>.

Se o conhecimento é, portanto, apreensão de um sentido que se baseia num reconhecimento cego, isto quer dizer que existem aspectos que não são tematizados pela consciência e que têm de ser reconduzidos a uma intencionalidade prática que tenha em conta o vivido experiencial.

**104** Luís António Umbelino, “Perceber como quem anda”, conferência apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra no dia 4.12.2015.

**105** Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 164: “L’expérience motrice de notre corps n’est pas un

*cas particulier de connaissance; elle nous fournit une manière d’accéder au monde et à l’objet, une “praktognosie”.*

**106** Luís António Umbelino, *Leib, Umwelt e Arquitectura*. Leituras de M. Merleau-Ponty e M. Richir, 2013, <http://revistade-filosofia.com/47-45.pdf>, consultado em 21.05.2014.

Uma vez que o caminhar é em parte, uma absorção anónima, pré-pessoal e pré-consciente do existente e se inscreve no espaço construído, o construído, através da experiência do corpo em movimento e da sua inscrição no espaço, possibilita o que Edward S. Casey argumenta relativamente à acção do caminhar.

Que:

“[...] *is the fact that I must first of all unify myself before I unify my environs. I cannot walk at all if I am utterly disjoint; to walk is to draw my body together, at least provisionally; and to do so is to constitute myself as one coherent organism*”<sup>107</sup>.

A ideia de “ter o corpo junto” utilizada por Casey, faz com que seja possível que um corpo unificado, consiga unificar o seu entorno. E isto acontece porque liga-se um corpo vivente a um espaço vivido através do caminhar; através da prática do espaço que é dada por uma actividade motora.

Maurice Merleau-Ponty explicita esta questão ao vincular a percepção, o corpo, o espaço e o tempo através do movimento e a percepção do espaço resulta do seu atravessamento:

“[...] *parce que regarder l'objet c'est s'enfoncer en lui, et que les objets forment un système où l'un ne peut se montrer sans en cacher d'autres. Plus précisément, l'horizon intérieur d'un objet ne peut devenir objet sans que les objets environnants deviennent horizon et la vision est un acte à deux faces*”<sup>108</sup>.

Assim, o facto de observar um objecto ordena hierarquicamente todos os outros elementos que compõem o espaço, como se desenhassem uma paisagem. E tanto o caminhar quanto o mudar de posição até ao espaço percebido constituem-se enquanto continuidade espaço-temporal.

No que concerne a análise da continuidade espaço-temporal da cidade, utilizo como referencial teórico a produção crítica do arquitecto Aldo Rossi<sup>109</sup>. Os seus textos parecem estarem permeados de uma liberdade invulgar ao possibilitar reconstruir *patterns* diferentes de cidade, partindo de um núcleo de princípios bem definidos e identificáveis na forma urbana e na sua arquitectura. Rossi pensa a relação entre arquitectura, tempo e cidade (enquanto estrutura espacial), ou seja, ao ligar arquitectura e sociedade, fala sobre o sentido da tradição, o movimento moderno e a morfologia urbana. O arquitecto italiano procede por hipóteses e verificações sucessivas, assim como na interpretação da cidade *per parti*<sup>110</sup> onde a relação entre as partes urbanas substitui aquela de centro-periferia e possibilita a leitura da cidade como um todo<sup>111</sup>.

---

**107** Edward S. Casey, *The fate of Place, A Philosophical History*, op. cit., p. 224: “[...] é o facto de que eu preciso, antes de tudo, unificar-me a mim próprio antes de unificar o meu entorno. Eu não posso de todo caminhar, se sou totalmente desarticulado; caminhar é ter o meu corpo junto, pelo menos a título provisório; e fazer isso é constituir-me a mim próprio como um organismo coerente”.

**108** Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 82: “porque olhar o objecto é entranhar-se nele, e porque os objectos formam um sistema em que um não pode mostrar-se sem esconder outros. Mais precisamente, o horizonte interior de um objecto não pode tornar-se objecto sem que os objectos circundantes se tornem horizonte e a visão é um acto com duas faces”.

**109** Aldo Rossi, *L'architettura della città*, op. cit., e *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*. Macerata: Quodlibet, 2012.

**110** Por partes.

**111** Uma postura anímica e de conteúdos totalmente diferente àquela de Henri Lefebvre. A característica geral diagnosticada por Lefebvre é a submissão capitalista de todo o espaço urbano a uma lógica única, ou seja, a sociedade burocrática de consumo dirigido, que aniquila a diversidade de valores que orientam a convivência social e a produção do espaço com conflitos emergentes entre racionalidades económicas e financeiras e “investimentos improdutivos” para o espaço social. Um segundo momento é representado pela indiferença que é a causa directa da segregação social e espacial: a não diversificação entre as pessoas de cada região do espaço urbano devido à sua fragmentação hierarquizada. Lefebvre pensa e pratica o espaço como inscrição do tempo no mundo, no qual os ritmos da população urbana definem o quotidiano que é formado por uma multiplicidade de momentos com diferentes durações. A cidade é, para ele, um grande laboratório social e o seu objecto de análise é a reprodução das relações sociais.

E na curadoria? Certo tipo de pesquisa curatorial também possibilita a leitura da cidade como um todo. Permite a invenção de situações singulares que atingem não só as formas, mas também a memória dos lugares actualizados pela prática, e apoia-se em métodos e processos de emprego, adaptação do pré-existente e reutilização do urbano.

Mas o que é a curadoria? A curadoria<sup>112</sup> é antes de mais uma prática autoral, um trabalho intelectual que se move diplomaticamente entre a gestão do consenso e o conteúdo formal das exposições, entre o artista e o espectador, entre corpos e espaços, entre espaços e tempos.

O termo curadoria conota simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, uma maneira de transmissão, uma realização, um meio de intervenção, uma intensidade, excedendo amplamente as possibilidades de outras palavras que se oferecem em seu lugar.

Assume-se a curadoria enquanto projecto de reflexão sobre as dinâmicas contemporâneas podendo elas aparecer sob forma de documentação ou imagem ou resultando num projecto expositivo solicitando ao espectador a sua participação e/ou cumplicidade – não apenas no âmbito da compreensão, mas também para a eficácia do projecto.

Para Harald Szeemann, curador de *When attitudes become form*, de 1969, Documenta V e algumas das mais interessantes edições da Bienal de Veneza (38ª e 49ª), ou Jean-Hubert Martin, curador de *Les magiciens de la Terre*, 1989, para reportar apenas dois exemplos clássicos de curadores que se impõem como realizadores de projectos, a componente autoral emerge como diferencial na concepção expositiva, mesmo que sob pontos de vista conceituais bem diversos. Mais recentemente, a partir dos anos 1990, é sensível uma diversificação em torno da noção de prática de curadoria. Nomes como Hans-Ulrich Obrist e Jens Hoffmann alargam as possibilidades curatoriais e levam-nas para novos limites, injectando inéditas doses de originalidade no formato, ao mesmo tempo que comentam a própria prática sob a qual actuam.

A prática curatorial é uma actividade que se encontra no cruzamento de dois fluxos de poder: o poder de organizar e o poder de criar. No primeiro caso, os artistas fornecem os conteúdos. No segundo caso, nunca podendo dispensar do trabalho dos artistas, os curadores constroem a sintaxe para veicular a linguagem dos artistas. No entanto, nada impede a prática curatorial de exceder as expectativas e vá além das estruturas reconhecidas.

No que diz respeito à minha prática, caminhar funciona como uma ferramenta de trabalho. O processo de conhecimento é metafórico. A primeira zona a ser activada para a produção de metáforas parte da corporeidade, baseia-se na orientação espacial – verticalidade/ horizontalidade, perto/ longe, esquerda/ direita, alto/ baixo – e na compreensão da organização espacial enquanto imagem esquemática. Caminhar é um instrumento de construção e uso subjectivo da cidade.

---

**112** Algumas referências bibliográficas: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996. Harald Szeemann, *Écrire les expositions*. Paris: La Lettre volée, 1996. Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*. Zurique: JRP|Ringier & Les Presses du Réel, 2011.

Fazer e perceber enquanto se caminha são, portanto, as duas faces de uma mesma questão<sup>113</sup>. A prática da cidade mediante o caminhar confronta-me com o construído e acelera a compreensão dialéctica existente no contexto urbano. O projecto curatorial, consequência de caminhos e relações, tenta igualmente transmitir uma certa dialéctica e tornar mais inteligível uma apropriação significativa do espaço.

Entre atenção e acaso, a curadoria introduz uma distância consciente e uma apropriação do espaço atravessado com o desafio de não se reduzir unicamente a uma dissolução do espaço no projecto curatorial mas de manter nele a “recepção distraída” que, segundo Walter Benjamin, orienta a percepção do espaço. Uma procura que, através da intuição e do efémero, extrai elementos com os quais é possível elaborar uma ideia curatorial cada vez mais ligada ao quotidiano da cidade.

---

**113** Mas, se para Merleau-Ponty é necessário habitar um espaço para o perceber, Michel de Certeau – outro autor utilizado no aprofundamento de questões e aspectos mais “quotidianos” do caminhar – leva o seu discurso para um patamar diferente, insistindo sobre o facto de que habitar um espaço, e a inventividade que esta acção implica, transforma a percepção. Introduzindo a ideia de que o espaço é também

um objecto de consumo – assim como a arte, uma exposição, um livro ou qualquer outro objecto de lazer – Michel de Certeau sublinha que o espaço é um bem do qual se pode dispor, aberto a uma multiplicidade de interpretações e de apropriações em função da possibilidade de investimento intelectual.



A ideia de cidade como receptáculo de relações, acções, palavras, memórias, é um aspecto muito significativo no pensamento que orienta o meu trabalho. A cidade aparece, nas curadorias, como o espaço privilegiado de partilha de vínculos e sentimentos colectivos, o espaço mais “contemporâneo” do qual se dispõe e, por conseguinte, o espaço do habitar político.

O referente histórico destas ideias sobre a cidade é a *polis* grega, a forma de organização da convivência, assente no discurso e na separação entre a luz (do que é público) e a escuridão (do que permanece privado). O presente visível e inscrito no corpo da cidade parece condensar em si todo o seu caminho temporal. Esta condensação do tempo no presente é um aspecto central no encontro da experiência individual e colectiva, quotidiana e histórica porque é o presente a garantir a qualidade relacional constitutiva da cidade, visto que mete em relação entre eles passado e futuro, memória e projecto.

Enquanto agente vivo do espaço que habito, mergulho caminhando numa análise crítica da quotidianidade como dimensão originária da cidade: a rotina como processo de familiarização e um “agir” ordinário modulado pelo sentido compartilhado; uma inquietude constante que é fonte originária da constituição de hábitos e da familiaridade com o entorno e com os objectos. Este caminhar rotineiro constitui-se cumulativamente com o tempo vivido. Ou seja, o encontro do “conteúdo” com a estrutura

do tempo é assumido como a explicação do mesmo fenómeno que é o hábito. Para encontrar valores comuns que me ligam a um lugar e à comunidade que habita este lugar, a sua herança material deve conter elementos simbólicos e emocionais capazes de solicitar comportamentos livres que devolvam a consciência da própria individualidade.

Intervir na cidade com um olhar curatorial coadjuvado pelo caminhar traduz-se numa série de interesses que vão do urbanismo à arquitectura, do design à escultura e às visualizações dos problemas reais do lugar de acção. Esta exigência de reconfiguração da cidade, nos projectos curatoriais apresentados na tese, é uma prioridade, uma perspectiva que mostra o ambiente enquanto espaço social e campo de operatividade. Os elementos que emprego nesses projectos são um conjunto de tramas de memórias, significados e perspectivas, modalidades úteis para entrelaçar as várias dimensões do tempo, para evidenciar e dar novo significado à matriz relacional da cidade. A compilação do arquivo alimenta este trabalho: uma importante ferramenta curatorial, não só porque alberga os conteúdos recolhidos, mas porque subentende uma acção e uma postura anímica que rebate às solicitações do quotidiano. As palavras depositadas no arquivo – mesmo quando não mudam nada – expressam o sucedido porque verbalizam o caminhar na cidade, desde o verificar da acção até o seu transformar-se em experiência.

As curadorias desenvolvidas em Lisboa, Veneza e Buenos Aires nem sempre encontram coincidência entre a alma social da cidade e o corpo físico que a contém e explicita. Por vezes, uma curadoria não encontra um retorno súbito na cidadania mas afirma-se plenamente no tempo. É a fruição que valida a eventual intenção simbólica do projecto e que permite a sua compreensão ligando-se ao imaginário existente. Assim, o projecto curatorial e a recolha de informação associada à rotina do caminhar num contexto urbano cria um tempo no qual se determina uma adesão. Designo estas curadorias por *curadoria remetente*: elas não são feitas para guardar e conservar para si – num conceito expositivo – as experiências estéticas, mas para remeter o colectado para alguém que haverá de processar a outro nível – que não o das meras sensações – o rico acervo de dados, informações, trabalho artístico do qual é fruidor.

*“Quando vogliamo spiegare una cosa, dobbiamo diffidare ad ogni istante della eccessiva semplicità delle nostre suddivisioni. Non dimentichiamo che la vita è un tutto unico, che anche la storia deve esserlo e che non bisogna perdere di vista in nessuna occasione, neppure per un attimo, l'intrecciarsi infinito delle cause e delle conseguenze”*<sup>114</sup>.

A partir de 2006, influenciada pelo texto *O Esgotado*, de Gilles Deleuze<sup>115</sup>, comecei a cumprir até a exaustão uma série preordenada de movimentos ao andar, com nenhuma outra finalidade aparente que não a de testar as possíveis variações assumidas pelo meu corpo num espaço determinado – as cidades nas quais me encontrava –, como se estivesse a inventariar posturas e movimentos enquanto executava actividades tão banais como andar, saltar, correr, sentar-me, etc. Tais movimentos eram por mim entendidos enquanto repetições de padrões predeterminados, assemelhados a tarefas desempenhadas no dia-a-dia.

As caminhadas começaram, gradualmente, a transformar-se em experiências complexas de apreensão do tempo proporcionando diferentes graus de percepção do caminho. A duração do meu andar começou a representar uma composição temporal, uma compilação de instantes, de esforço físico e de esgotamento das possibilidades de uma ideia ou de uma impressão sobre uma determinada situação surgida no decorrer dos meus passos.

---

**114** Fernand Braudel, *Storia, misura del mondo*. Bolonha: Il Mulino, 1998, p. 65: “Quando queremos explicar alguma coisa, devemos desconfiar a cada instante da excessiva simplicidade das nossas subdivisões. Não esqueçamos que a vida é um todo único, que também a história deve sê-lo e que não podemos

*perder de vista em nenhuma ocasião, nem por um instante, o entrecruzar-se infinito das causas e das consequências”.*

**115** Gilles Deleuze, “The Exhausted”, *SubStance*, vol. 24, n.3, University of Wisconsin Press, 1995, pp. 3-28.

*“We recognize that this gait is exhaustive, since it encompasses all the cardinal points, the fourth evidently being the direction from whence one comes without moving from anywhere further away. It is a matter of covering all possible directions while nevertheless going in a straight line. An identity of the upright and the flat, of the plane and the volume. That is the consideration of the space gives a new sense and a new object to exhaustion: to exhaust the potentialities of any-space-whatever”*<sup>116</sup>.

A ideia de exaustão física é pertinente para aproximar-se ao meu trabalho de pesquisa, sobretudo desde o enfoque no qual desenvolvo experiências perceptivas por meio de recombinações de elementos durante as caminhadas – um convite ao dispêndio “disfuncional” de tempo e energia.

À medida que investigava sobre este assunto, deparei-me com o mesmo conceito numa pequena resenha que Paul Auster<sup>117</sup> escreveu em 1975 sobre o romance *Mercier e Camier* de Samuel Beckett. O escritor americano, na sua análise, falava de uma prosa (a de Beckett) que:

*“procede al passo e a un certo punto si comincia ad avere la netta sensazione che da qualche parte, sepolto nel profondo delle parole, un metronomo silenzioso scandisca i ritmi della deambulazione di Mercier e Camier. Pause, iati, svolte improvvisate della conversazione e delle descrizioni non spezzano questo ritmo (che è già stato saldamente fissato), ma ne sono piuttosto determinante, così da aver un effetto non disgregante, ma contrappuntistico e integrativo”*<sup>118</sup>.

Mas também, a título de exemplo, comecei a divagar com o que o poeta russo Osip Mandelstam<sup>119</sup> tinha escrito quando imaginava o caminho de Dante Alighieri em exílio acompanhando-o passo a passo, intimamente, em sonho:

*“A me, sul serio, vien fatto di domandarmi quante soles di pelle bovina, quanti sandali abbia consumato, l’Alighieri, nel corso della sua attività poetica, battendo i sentieri da capre dell’Italia”*<sup>120</sup>.

E nas cadências dos passos, sempre segundo Mandelstam, nasce o meio expressivo sobre o qual se desenvolvia a estrutura da *Divina Comedia*:

*“L’Inferno, e ancor di più il Purgatorio, celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma. Del passo, congiunto alla respirazione e saturo di pensiero, Dante fa un criterio prosodico.*

---

**116** *Ibid.*, p. 10: “Vê-se que essa maneira de andar é exaustiva, pois ela envolve todos os pontos cardeais, o quarto ponto sendo, evidentemente, a direcção de onde se vem sem se afastar. Trata-se de cobrir todas as direcções possíveis, indo, entretanto, em linha recta. Uma igualdade entre a recta e o plano, entre o plano e o volume. Essa consideração do espaço dá um novo sentido e um novo objecto ao esgotamento: esgotar todas as potencialidades de um espaço qualquer”.

**117** Paul Auster, “Dai dolci ai sassi. Note sul francese di Beckett”, 1975, em *L’arte della fame*, trad. ital., Turim: Einaudi, 2002.

**118** *Ibid.*, p. 69: “progride num ritmo de caminhada e, depois de algum tempo, começa-se a ter a impressão distinta de que algures, enterrado profundamente nas palavras, um metronomo silencioso está marcando o ritmo das perambulações de Mercier e Camier. As pausas, os hiatos, as súbitas mudanças de conversa e a descrição não quebram esse ritmo; pelo contrário, têm lugar sob a sua influência, de modo que o seu efeito não é de ruptura, mas de contraponto e preenchimento”.

**119** Osip Mandelstam, *Conversazione su Dante*. Génova: Il Nuovo Melangolo, 1994.

**120** *Ibid.*, pp. 50-51: “A mim, realmente, vem de me perguntar quantas solas de pele bovina, quantas sandálias deve ter consumido o Alighieri, no curso da sua actividade poética, trilhando os caminhos das cabras da Itália”.

**121** *Ibid.*, p. 51: “O Inferno, e ainda mais o Purgatório, celebram a caminhada humana, a medida e o ritmo dos passos, o pé e a sua forma. Do passo, conjunto à respiração e saturo de pensamento, Dante faz um critério prosódico. Ele designa o ir e vir recorrendo a um grande número de expressões multiformes e fascinantes. Em Dante, filosofia e poesia estão sempre em caminho, sempre de pé. Também a pausa é uma variedade de movimento acumulado: a plataforma para uma conversação é criada ao preço de esforços de alpinista. O pé métrico é inspiração, e exalação é o passo. Um passo que deduz, vigia, silogiza”.

*Egli designa l'andare e venire ricorrendo a un gran numero di espressioni multiformi e affascinanti. In Dante, filosofia e poesia sono sempre in cammino, sempre in piedi. Anche la sosta è una varietà di movimento accumulato: la piattaforma per una conversazione viene creata a prezzo di sforzi da alpinista. Il piede metrico è ispirazione, ed espirazione è il passo. Un passo che deduce, vigila, sillogizza”<sup>121</sup>.*

Ou ainda pensar em abordar a cidade como viagem. No caminhar pelas ruas revela-se a possibilidade de explorar a cidade, reencontrando signos e símbolos que remetem para memórias, mas também para projectos colectivos e individuais.

Na hipótese de que a cidade seja um texto que se oferece para uma leitura estratificada e poliédrica, caminhar transforma-me em leitora privilegiada, pela capacidade de compreender o tecido urbano que tem, entre múltiplas características, a provisoriabilidade das formas expressivas. Recuperar a dimensão narrativa parece-me, portanto, uma operação útil relativamente à ideia de prática e conto da cidade e face à análise da realidade urbana contemporânea, porque permite afinar modalidades analíticas e discursivas.

O meu corpo, o meu ser caminhante, torna-se projecção e fonte de observação de mudanças, protagonista de um processo de desestruturação que quiçá reclame inéditos enfoques de análise. Ele captura a complexidade urbana na sua contingência espaço-temporal, para a interpretar através de uma abordagem curatorial que dê novos significados às transformações dos quais é testemunha. E ainda, o corpo lê as malhas da trama urbana e restitui uma trama que cruza experiências com situações do presente, do passado e indícios de um futuro próximo.

Por um lado, é a cidade a narrar-se através de uma multiplicidade de vozes distintas; por outro lado, é a curadoria que desenha imagens de cidade, muitas vezes modificando as suas feições. Eu – caminhante e curadora – estou ao centro deste processo de descodificação e de reconstrução, de adesão à cidade e ao mesmo tempo de reelaboração do seu significado. Atravessando fisicamente os lugares, tenho a tarefa de restituir o significado da experiência urbana tornando-me uma intérprete da estrada. Tal prevê um processo de deslocação, um percurso de perda, recolha e encontro, que se cumpre nas mais diversas formas que o projecto curatorial poderá assumir. As indicações anotadas no arquivo possibilitam a reorganização de mapas cognitivos dos lugares atravessados. Se as cidades não são, em última análise, outra coisa senão tramas imateriais de significados que escapam a um olhar pouco atento, incumbe-me, no decurso do caminho, fazê-las emergir ou criá-las *ex novo*.



*“Ces lieux ont au moins trois caractères communs. Ils se veulent (on les veut) identitaires, relationnels et historiques”<sup>122</sup>.*

*“Uma cidade é também a multiplicidade de discursos, imagens, representações, relatos e usos que elaboram os que nela vivem, que possibilitam estabelecer vínculos com o espaço urbano”<sup>123</sup>.*

Para efectuar uma análise sobre a cidade, para cada definição válida, para perceber como se conhece ou como se produz conhecimento sobre ela, deparei-me com uma evidência: a cidade não é um fenómeno natural, ou seja, ela não existe *a priori* mas reconhece-se: a) na materialidade do construído e da memória, b) na prática do corpo e c) na maneira como cada grupo humano pensa e expressa a sua forma de habitar no seio da sociedade.

*“È [...] un fenomeno storico e sociale, il risultato di un’attività dell’uomo che procede da idee, capricci, ideologie, interessi e poteri. È il risultato di un progetto di un congiunto di cose che dipendono da un sentire e dunque, il frutto specifico di una cultura”<sup>124</sup>.*

---

**122** Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*. Paris: Seuil, 1992, p. 69: “Esses lugares têm pelo menos três características comuns. Eles querem-se (queremo-los) identitários, relacionais e históricos”.

**123** Antonia Gaeta, *Memória?* op. cit.

**124** Ugo Volli, “Il testo della città. Problemi metodologici e teorici”, em *Città come testo. Scritture e riscritture urbane*. Bèrgamo: Aracne, 2008, p. 11: “È [...] um fenómeno histórico e social, o resultado de uma actividade do homem que procede de ideias, caprichos, ideologias, interesses e poderes. É o resultado de um projecto de um conjunto de coisas que dependem de um sentir e portanto, o fruto específico de uma cultura”.

O ambiente construído é um dos códigos principais para ler as estruturas mais profundas de valores dominantes da sociedade. A cidade fala da sociedade, das suas modalidades de vida, das dinâmicas que a percorrem e a animam: é um dos modos peculiares através dos quais a sociedade se mostra e representa como realidade significativa e de valores. É, também, a forma com a qual a sociedade reflecte sobre si mesma. Os seus edifícios e os seus monumentos, as suas extensões físicas como paisagens, estradas, praças, espaços verdes, destinam-se ao desenvolvimento de determinadas actividades e relações.

Desde sempre o contexto urbano apresenta, entre as suas funções prioritárias, a comunicação. A cidade é um instrumento capaz de oferecer um aporte material, funcional, cultural e social para incentivar o intercâmbio, o trâmite necessário à criação e à circulação dos recursos visíveis e invisíveis da colectividade. Os bens materiais acompanham-se dos imateriais enquanto expressão do sistema comunicativo que a cidade representa. Os cidadãos comunicaram, ao largo dos séculos, através da altura das torres (como é o caso de San Gimignano, com a sua organização urbana medieval, ou de Bolonha, para citar dois exemplos), igrejas, praças, jardins, ruínas, fábricas que, por sua vez, influenciam o presente numa série inexaurível de reflexões, reutilizações e novas declinações estruturais e simbólicas. Porém, a cidade contemporânea, enquanto sistema comunicativo, apresenta muitas variedades com respeito à cidade do passado. A principal tem a sua origem no avanço da modernidade no espaço urbano, onde a simbologia visual tem sido, pouco a pouco, aniquilada pelas práticas sociais e pelos interesses suscitados pelas novas concepções de produção e de consumo<sup>125</sup>.

Com o avançar da pesquisa, apercebi-me de que cada reflexão levada a cabo sobre o espaço representava, idealmente, uma reflexão sobre política, formas arquitectónicas derivadas e consequências sociais conexas. Grande parte das acções de revitalização da cidade, de nova significação dos seus espaços, consistiam, segundo a minha análise, na criação física ou cultural de lugares públicos, entendidos enquanto lugares da experiência urbana mais autêntica. Todavia, muitas vezes as intervenções apresentavam escassos resultados, por um lado porque o modelo de intervenção urbana usado baseava-se no modelo da praça medieval ou renascentista italiana, com efeitos evidentes de anacronismo e ineficácia, e por outro lado porque a única dimensão considerada era a arquitectónica e não a complexidade do enredo de dimensões tais como a social, a antropológica, a cultural, a artística. Um outro aspecto detectado foi o impacto das sensações de medo e, como consequência, o progressivo esvaziamento do espaço público. O medo do desconhecido, dos estranhos, do que parece diferente. A cidade contemporânea traz consigo sinais de medo difuso na organização e nas modalidades de uso dos espaços, nas formas arquitectónicas, na cultura e nos comportamentos quotidianos: elevam-se barreiras fronteiriças entre as quais cerrar algumas categorias destinadas a incarnar a não familiaridade, a estranheza, tentando desta maneira construir espaços protectores, não só para consolidar a própria condição imprevisível e mutável mas, sobretudo, para preservar a própria identidade<sup>126</sup>.

---

**125** Veja-se George Simmel, *op. cit.*, p. 36: "A base psicológica sobre a qual se erige o tipo das individualidades metropolitanas é a intensificação da vida nervosa, produzida pelo rápido e ininterrupto suceder-se de impressões interiores e exteriores". Ou seja, no entender de Simmel, existe uma diferença entre a existência de uma intenção moral (fundada sobre a conservação e repetição dos hábitos) e uma intenção alegórica (que assenta na rápida e constante construção e desfazimento de hábitos) entendidas como diversas modalidades de adaptação aos hábitos. A estas duas intenções correspondem duas diversas percepções: enquanto a intenção moral percebe as formas como experiências duradouras e vitais, a intenção alegórica percebe-as enquanto simples prolongamentos do vivido quotidiano.

**126** No final dos anos 1960, Lefebvre foi muito assertivo na teorização deste processo: a partilha de espaço com os outros, o viver ao lado deles, é uma condição que os cidadãos

descobrem difícil na paisagem urbana contemporânea, e os espaços de preclusão marcam a desintegração progressiva da vida social. O medo da violência empurra-os para a fortificação física e electrónica do território – um dos princípios organizadores da cidade é o medo da violência, mais do que a violência em si. Lefebvre encontra na esfera pública a única solução para fazer cidade, e, portanto, as estradas, as praças, os parques tornam-se lugares privilegiados para as práticas com as quais os cidadãos se apropriam e utilizam os lugares. Uma cidade que dá valor e sentido à esfera pública organiza-se em redor da cidadania, da participação e da vida pública. Caminhar ajuda este processo: uma prática de apropriação do espaço social e civil da cidade que "conserva" o espaço público, a especificidade do seu ser público, o seu atravessamento corporal. O que caracteriza uma cidade é a sua estrutura espacial funcional ao processo de mobilidade: mobilidade que é espacial, mas sobretudo social.

A rica articulação, a estratificação e a complexidade da cidade contemporânea torna a sua leitura um processo laborioso também por causa de mudanças profundas que enformam a sua própria configuração espacial, funcional e simbólica, para a qual a cidade se apresenta como organismo vivo e capaz de combinar passado e presente, de criar a sua cultura e a modalidade de se representar.

Mas que tipo de informação é conservada na cidade? A cidade, pensada como contentor de textos e de códigos que se formaram em tempos diversos, confia à dimensão da espacialidade a tarefa de evocar e representar a sua identidade, a sua alma.

As cidades históricas – que durante os séculos foram um contínuo cruzamento de povos, reinados e culturas e guardaram preciosamente esta riqueza –, representam de maneira exemplar uma das particularidades do texto urbano: a estratificação. Uma estratificação que depende do cruzamento e da sobreposição de materiais, estilos, mas sobretudo de contínuas atribuições de significado, que contemplam uma hierarquia de importância e de sentido, e de verdadeiro conflito (*polemos/ polis*). Em alguns casos a velha escritura do edifício, da praça, do bairro é apagada pela destruição e reedificação, mas mais frequentemente, especialmente nas cidades históricas, trata-se de reestruturações e reescritas materiais, ou seja, reutilizações, restauros, mudanças de apresentação ou de funcionalidades das mesmas estruturas.

Todas as vezes que ocupo fisicamente um espaço urbano, sou chamada a decifrar esse texto complexo, a reconhecer nele os elementos topológicos úteis ao agir quotidiano: caminhar, como qualquer outro gesto da quotidianidade, é já reconhecer formas e funções e atribuir-lhe um sentido, mas, além disso, contribui para um saber morfológico. Uma rede de referências pertencentes a uma metalinguagem verbal partilhada, com regras precisas, ajuda à interpretação do texto urbano. Seguindo elementos formais precisos (como, por exemplo, a disposição de módulos no espaço urbano, a altura do construído, os materiais, o sistema de cheios e vazios, também numa cidade nova, mas que, de alguma maneira, faz parte de um horizonte cultural partilhado) reconheço facilmente igrejas, fábricas, escolas, palácios, parques, monumentos, assim como estações, hospitais, etc. Oriento-me graças a um saber morfológico que me permite usar a cidade, a sua malha urbana, os materiais estéticos e simbólicos. Cada um desses elementos é reconhecível graças a alguns traços pertinentes, só em parte puramente funcionais, e na maioria das vezes significativos.



## VI. PROJECTO I

### PREÂMBULO. BUENOS AIRES: A MEMÓRIA E A SUA FRAGMENTAÇÃO

Num parágrafo de observações *a posteriori* sobre um núcleo construído em Alcorcón, Espanha, o arquitecto Antonio Díaz Del Bó<sup>127</sup> reflecte sobre a relação da sua arquitectura com a cidade: não como é, nem sequer como ele a lembra, mas sim como tem sido esquecida.

Esta estratégia invulgar e, à primeira vista, algo peculiar do arquitecto argentino – já que produz, de forma assertiva, uma interrupção na continuidade do passado-presente que sustenta a vida quotidiana – levou-me a reflectir sobre as “coisas” esquecidas e sobre como elas se inscrevem na cidade. E, quando falo de cidade, não falo só de um núcleo estável ou de um planeamento estruturado; refiro-me à história subjacente à sua construção. Estas “coisas” esquecidas que pesquisei em Buenos Aires, que me foram contadas e que, por vezes, tinham o valor das cores difusas e dispersas da infância, pertencem a determinados momentos históricos e políticos que a sociedade argentina viveu.

---

**127** Em <http://diazdelboyasociados.com/uploads/DiazdelBo.pdf>, consultado em 24.07.2014.



O trabalho de pesquisa curatorial propriamente dito teve desde o início como objectivo verificar a relação que os cidadãos tinham com o espaço urbano assim como com alguns fragmentos da topografia simbólica da cidade. Em Buenos Aires, interessou-me perceber o nível de consciência de pessoas que partilham o mesmo espaço e, no específico, aqueles lugares dotados de uma mais-valia simbólica geral, de carácter cívico ou de agregação. O instrumento que achei mais adequado para a averiguação foi o inquérito oral informal dirigido a pessoas de todos os sexos e idades, num momento de pausa ou em movimento, em áreas próximas a determinados lugares simbólicos, enquanto residentes, trabalhadores ou simples fruidores do espaço. Com esta ferramenta e através uma limitação de critérios – factor que garantiu a máxima abertura da pesquisa de pessoas relacionadas exclusivamente pela partilha do território da cidade – restringi a pesquisa unicamente à análise do relevo actual da identidade cidadina <sup>129</sup>.

Extrapolado das páginas do arquivo das caminhadas algum criticismo específico, foi possível principiar uma recombinação de elementos e ideias prévias da relação entre a urbe e os habitantes que nela vivem e

---

**128** A baldosa é o equivalente da tijoleira.

**129** As respostas fragmentárias e por vezes pouco articuladas restituíram um quadro suficientemente indicativo das

relações entre os cidadãos e os lugares simbólicos do território do ponto de vista da memória colectiva e de problemáticas maiores – que se revelam com respeito à identidade civil e à consciência histórica que a alimenta.

trabalham. De forma esquemática, entre as problemáticas emergidas deparei-me com a ausência de uma consciência de “evolução histórica” que conseguisse pôr em relação directa os eventos históricos, os lugares nos quais “aconteceram”, e a mudança do seu entendimento por parte da sociedade. Encontrei uma tendência generalizada em perceber o lugar que se habita enquanto fruto de uma evolução linear; deparei-me com a dificuldade de um entendimento unitário da complexidade das tramas sociais e culturais desenvolvidas ao longo do tempo, com a percepção da antiguidade das coisas. Pode ser porque uma grande parte da cidade de Buenos Aires é de construção recente ou em mudança, sem esquecer que, se para o pensamento europeu o conceito de cidade é bastante posterior à existência do urbano, esta relação inverte-se no caso da América Latina:

*“la ciudad latinoamericana ha venido siendo un parto de la inteligencia, pues quedó inscripta en un ciclo de la cultura universal en que la ciudad pasó a ser el sueño de un orden y encontró en las tierras del Nuevo Continente, el único sitio propicio para encarnar”*<sup>130</sup>.

A 24 de Março de 2006, 30 anos após o golpe militar na Argentina, um grupo de cidadãos organizados no movimento *Barrios x Memoria y Justicia* deu origem à colocação de *baldosas de la memoria*<sup>131</sup>, uma espécie de placas comemorativas instaladas nos passeios da cidade, com nomes e datas de militantes desaparecidos ou mortos pelo terrorismo de estado.

A vontade de não deixar que o fluxo do tempo confundisse o significado *das baldosas de la memoria* concretizou-se na necessidade de colocar um maior número delas para lembrar um momento trágico da história de um inteiro país.

Durante cada comemoração a inquietação que ainda persiste é sintetizada na breve acção que segue o protocolo. A cada colocação, a rua transfigura-se e relembra o sequestro, a tortura, a morte e o desaparecimento. Não existe espaço para outros símbolos.

A *baldosa de la memoria* é um lugar de reflexão, remete para um facto histórico, evoca o acontecimento de um evento preciso, revolve uma longa cadeia de acontecimentos, de histórias privadas, públicas e colectivas. A sua colocação é uma acção localizada num determinado lugar que se refere a um evento específico de responsabilidade de actores concretos, inseridos num contexto histórico delimitado e dependente de claras decisões formais e de um certo sistema político.

A realização das *baldosas de la memoria* representa também uma operação de salvaguarda de um trecho da história política mais recente da Argentina. O contraste entre a imaterialidade das vozes dos *desaparecidos* ou dos presos e vítimas da ditadura, da inexistência dos corpos e a materialidade do próprio “objecto” em cimento, é tal só em aparência: em ambos os casos está-se perante testemunhos que, se por um lado remetem à qualidade indiciária de registo e calco, por outro desvelam um presente no qual o passado regressa em forma de um conjunto de traços que é necessário interpretar. O passado está presente no objecto como signo da ausência, mas de uma ausência que, embora já não seja, foi.

---

**130** Ángel Rama, *La ciudad letrada*. Hanôver: ed. Del Norte, 1984, p. 9: “a cidade latino-americana tem-se tornado um parto da inteligência, pois ficou inscrita num ciclo da cultura universal na qual a cidade passou a ser o sonho de uma ordem e encontrou nas terras do Novo Continente o único sitio propicio para encarnar”.

**131** Cerca de 30.000 pessoas foram detidas/desaparecidas na Argentina durante a ditadura militar de 1976-1983.



AQUI VIVIERON Y  
FUERON SEQUESTRADOS  
CECILIA VIÑAS, HUGO PENINO Y  
SU HIJO NACIDO EN CAUTIVERIO  
MILITANTES POPULARES  
DETENIDOS DESAPARECIDOS  
POR EL TERRORISMO DE ESTADO  
13/7/77  
BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA

Figura 1 Avenida Corrientes 3645



AQUI VIVIERON  
MILITANTES POPULARES  
ABEL OMAR STEJILEVICH  
DETENIDO DESAPARECIDO  
HUGO DANIEL STEJILEVICH  
DESAPARECIDO  
POR EL TERRORISMO DE ESTADO  
19-04-1977  
BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA

Figura 2 Avenida Corrientes 3860



AQUI NACIO Y VIVIO  
CRISTIAN CARETTI  
"GRINGO"  
MILITANTE POPULAR  
DESAPARECIDO  
14-09-1976  
POR EL TERRORISMO DE ESTADO  
FAMILIARES Y AMIGOS  
BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA

Figura 3 El Salvador 5528



AQUI VIVIO Y FUE SECUESTRADA  
CARMEN MABEL MUÑOZ  
MILITANTE - POP  
DEFENIDA DESAPARECIDA  
11-11-1977  
POR EL TERRORISMO DE ESTADO  
BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA

Figura 4 San Luis 3162



Figura 5 Esquina Avenida Pueyrreidón y Avenida Gral. Las Heras



Figura 6 Hipólito Yrigoyen 3519



Figura 7 Avenida Corrientes 4779



Figura 8 Escuela Comercial Superior Carlos Pellegrini, Marcelo T. de Alvear | 85 |

ACUÍ ENSEÑARON  
 EDUARDO SAID Dd 24-11-1976  
 EDUARDO SANJURJO Dd 11-6-1976  
 ACUÍ ESTUDIARON  
 TOMAS ALARCON Dd 8-6-1976  
 JUAN CARLOS ANDREOTTI Dd 25-10-1976  
 SERGIO ARCUSCHIN Dd 13-9-1976  
 NOEMI JANSENSEN Dd 13-9-1976  
 RUBEN BENCHOAM AS. 25-7-1977  
 CLAUDIO BRAVERMAN Dd 30-10-1976  
 CARLOS CAPITMAN Dd 28-3-1976

SERGIO COLOMBO Dd 26-8-1977  
 LILIANA COMBA CIBEIRA Dd 26-4-1976  
 JORGE DOMINGUEZ Dd 7-8-1976  
 LAURA FELDMAN Dd 18-2-1978  
 MARTA LIBENSON Dd 1-3-1980  
 CLAUDIO LUIS Y PRADO Dd 20-3-1977  
 ARMANDO MADARIAGA Dd 7-6-1976  
 JUAN CARLOS MARTIRE Dd 18-4-1978  
 RODOLFO MINSBURG Dd 21-3-1977  
 AMALIA MOAVRO Dd 4-10-1975  
 PATRICIA MOSSO Dd 9-7-1976

CARLOS NORIEGA Dd 1-2-1977  
 AMANDA OCAMPO Dd 23-7-1977  
 RAUL OCAMPO Dd 15-11-1976  
 JOSE ORELLANO Dd 14-4-1978  
 JOSE ORLANDO AS. 4-4-1975  
 JULIO RUBIL Dd 1-3-1977  
 RUBEN SALAZAR Dd 6-12-1977  
 JORGE SAN VICENTE Dd 29-4-1976  
 PATRICIA SILBERSTEIN Dd 18-1-1977  
 ABEL STREJILEVICH Dd 19-4-1977  
 ROSANA SZAFIRSTEIN Dd 11-10-1977  
 EDUARDO TESTA AS. 8-4-1977

DIEGO TOFE Dd 1-5-1978  
 CARLOS TORRES Dd 22-1-1977  
 CARLOS TROKSBERG Dd 27-11-1976  
 IRENE WECHSLER Dd 28-4-1977  
 MAURICIO WEINSTEIN Dd 19-4-1978

MILITANTES POPULARES  
 DETENIDOS DESAPARECIDOS O ASESINADOS  
 POR EL TERRORISMO DE ESTADO  
 PRESENTES  
 COMUNIDAD EDUCATIVA DE LA ESCCP  
 CENTRO DE ESTUDIANTES DEL CARLOS PELLEGRINI  
 BARRIOS X MEMORIA Y JUSTICIA

Durante cerca de cinco anos de pesquisa, de idas ocasionais às reuniões dos grupos *Barrios x Memoria y Justicia* ou aos eventos de colocação de *baldosas de la memoria*, de conversações informais, encontrei a coragem<sup>132</sup> e as palavras “certas” e enviei um email<sup>133</sup> para a associação *Vecinos de Almagro* com as questões que me interessaram aprofundar.

Entre Fevereiro e Março de 2014, já com muita pesquisa efectuada e com um discreto conhecimento do argumento – *baldosas/ desaparecidos/ ditadura militar/ polarização da sociedade argentina* –, intensifiquei a minha presença nos encontros com frequência semanal na Casona Cultural Humahuaca, no bairro de Almagro e no Hotel Bauen, ao lado do palácio do Congresso. E durante esses encontros, sem falar uma única palavra mas prestando atenção à ordem dos trabalhos, dei forma discursiva ao material recolhido e escrevi um pequeno relato com o título *Que os passeios por onde transitaram falem deles*<sup>134</sup>, como se se tratasse de um itinerário urbano, percorrendo as *baldosas de la memoria*, alternando imagens do meu arquivo pessoal com os nomes de ruas onde encontrei as *baldosas*, intervaladas pela apropriação deliberada das palavras de membros dos movimentos *Barrios x Memoria y Justicia* e por impressões pessoais.

*“Que os passeios por onde transitaram falem deles.*

*A baldosa é uma marca e este país está marcado pela repressão. Foi o horror e o terror que sofremos todos, ninguém fica indemne e é importante contar o que aconteceu e que a gente saiba. A memória bem trabalhada é o que ajuda a impedir que algo assim se volte a passar. Os desaparecidos sofreram todas as negações possíveis: quiseram apagá-los ao sequestrá-los e logo ao desaparecê-los; se a sociedade não agarra o tema e o faz seu, é como voltar a desaparecê-los, diz Fanny Seldes, membro da coordenação do movimento Barrios x Memoria y Justicia. O propósito, acresce Mónica Beherán, outra integrante da organização, não é relembrar o evento trágico da morte, mas a memória da sua vida. É um trabalho de levantamento contínuo de testemunhos de familiares e amigos de desaparecidos para reconstruir a história de cada um deles e contribuir para mantê-la viva. É alguma coisa simbólica. Os desaparecidos não têm tumbas, mas os mortos necessitam do seu espaço na cultura ocidental e a baldosa converte-se nesse espaço, diz um rapaz sentado na cadeira ao meu lado.*

*Encontro finalmente a explicação para a minha “fascinação” com as baldosas de la memoria. A memória vem à mente como uma imagem que se dá espontaneamente, como um sinal que, no caso de uma imagem da memória, é designada como tendo existido antes. Seguindo esta lógica, a baldosa de la memoria é uma presença que é, ao mesmo tempo, uma ausência. A presença é relativa à imagem, mas uma imagem que se apresenta como sinal de algo que falta, ou seja, a ausência de um evento/ pessoa real”*<sup>135</sup>.

Com o passar dos meses, após ter dado por concluída a minha pesquisa sobre as *baldosas de la memoria*, voltei a sentir a necessidade de reunir o observado e o recolhido e trabalhá-lo de outra maneira.

---

**132** Por se tratar de um argumento muito doloroso e delicado que ainda afecta a vida de muitas pessoas e por eu própria não ter uma proximidade ou uma história pessoal directamente ligada a este assunto, foi necessário tempo para perceber os códigos deste tipo de movimentos e encontrar as palavras certas a empregar. É de 5 de Agosto de 2014 a divulgação da notícia da “descoberta” do neto n.º 114, filho de desaparecidos. [www.lanacion.com.ar/1715977-la-historia-del-secuestro-de-laura-carlotta](http://www.lanacion.com.ar/1715977-la-historia-del-secuestro-de-laura-carlotta), consultado em 05.08.2014.

**133** Email enviado para a associação *Vecinos de Almagro* em 28.05.2014, em apêndice.

**134** Antonia Gaeta, *Conversas: Este itinerário urbano recorre as baldosas da memória. Composição livre a partir de conversas com vários elementos integrantes dos Barrios x Memoria y Justicia*. Anotações do passeio em Buenos Aires, Fevereiro-Março 2014 (excerto do Arquivo).

**135** *Ibid.*

Afastando-me de qualquer intenção panfletária, tirando proveito da complexidade articulatória espacial do arquivo e, sobretudo, transformando a pesquisa num objecto, decidi fazer uma publicação intitulada *La longa litania de los nombres: pieza para una sola voz*<sup>136</sup> onde, num texto corrido e descarnado de imagens, se encontram nomes e números de ruas percorridas em Buenos Aires nas quais, entre 2010 e 2014, encontrei *baldosas de la memoria*:

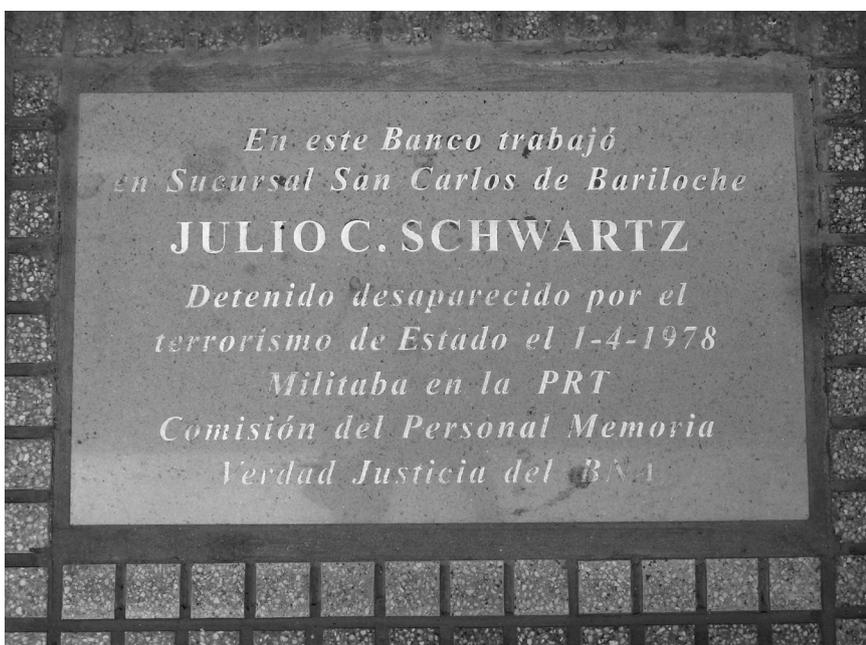
AVENIDA CORRIENTES 3860	LAMBARÉ 1081
AVENIDA CORRIENTES 4261	HIPÓLITO YRIGOYEN 3519
AVENIDA CORRIENTES 4779	AV. DÍAZ VÉLEZ 3783
DARREA 1058	SARMIENTO 3571
AVENIDA CÓRDOBA 720	AV. DÍAZ VÉLEZ 3909
SAN LUÍS 3162	SARMIENTO 4503
RECONQUISTA 0-100 BANCO DE LA NACIÓN – ACÁ	HIPÓLITO YRIGOYEN 3708
LAS BALDOSAS SON AZULES!	BELGRANO 4099
GUARDIA VIEJA 4572	PRINGLES Y GUARDIA VIEJA
BOEDO 278	BARTOLOMÉ MITRE 4303
HUMAHUACA 3454	MÉXICO 3948
MEDRANO 127	AVENIDA LA PLATA 150
AV. CORRIENTES Y GASCÓN	BOEDO 285
PARAGUAY 4023	MEDRANO 441
MEDRANO 839	YERBAL 707
VIAMONTE 2565	AV. CÓRDOBA 3239
BOGADO 4562	AV. DÍAZ VÉLEZ 3909
VIAMONTE 2565	COLOBRES 31
SALGUERO 613	LAVALLE 3800
MÁRMOL 483	SANCHEZ DE BUSTAMANTE 731
HIPÓLITO YRIGOYEN 4092	AVENIDAS CORRIENTES Y CALLAO
VIAMONTE 2565	HIPÓLITO YRIGOYEN Y YAPEYÚ
URQUIZA 56	SALGUERO 674
VIRREY LINIERS 548	GASCÓN 975
LA RIOJA Y AV. INDEPENDENCIA	AV. CORRIENTES Y MEDRANO (BAR GILDO)
BOEDO Y MORENO	AGÜERO Y AV. CORRIENTES
GASCÓN 975	DON BOSCO 4125
MEDRANO 610	YATAY 707
HUMAHUACA 3454	PRINGLES Y GUARDIA VIEJA
33 ORIENTALES 649	AV. RIVADAVIA Y RINCÓN (CAFÉ DE LOS ANGELITOS)
SARMIENTO 4311	BULNES 469
AV. RIVADAVIA 4011	YATAY 1138
AV. RIVADAVIA 4950	SANCHEZ DE LORIA 196
AV. CORRIENTES 4261	MÁRMOL Y AV. INDEPENDENCIA
PRINGLES 450	AV. RIVADAVIA 4350
33 ORIENTALES 650	MARIO BRAVO 67
AVENIDA CÓRDOBA 3239	AV. CORRIENTES Y ACUÑA DE FIGUEROA
INMEDIACIONES DEL MERCADO DE ABASTO	GASCÓN 619
PERÓN 4474	PRESIDENTE PERÓN 4474
SALGUERO 814	BOEDO 389
AV. LA PLATA 165	HIPÓLITO YRIGOYEN 3615
BULNES 44	SAN LUIS 3162

<sup>136</sup> Antonia Gaeta, *La longa litania de los nombres: pieza para una sola voz*. Lisboa, 2014.

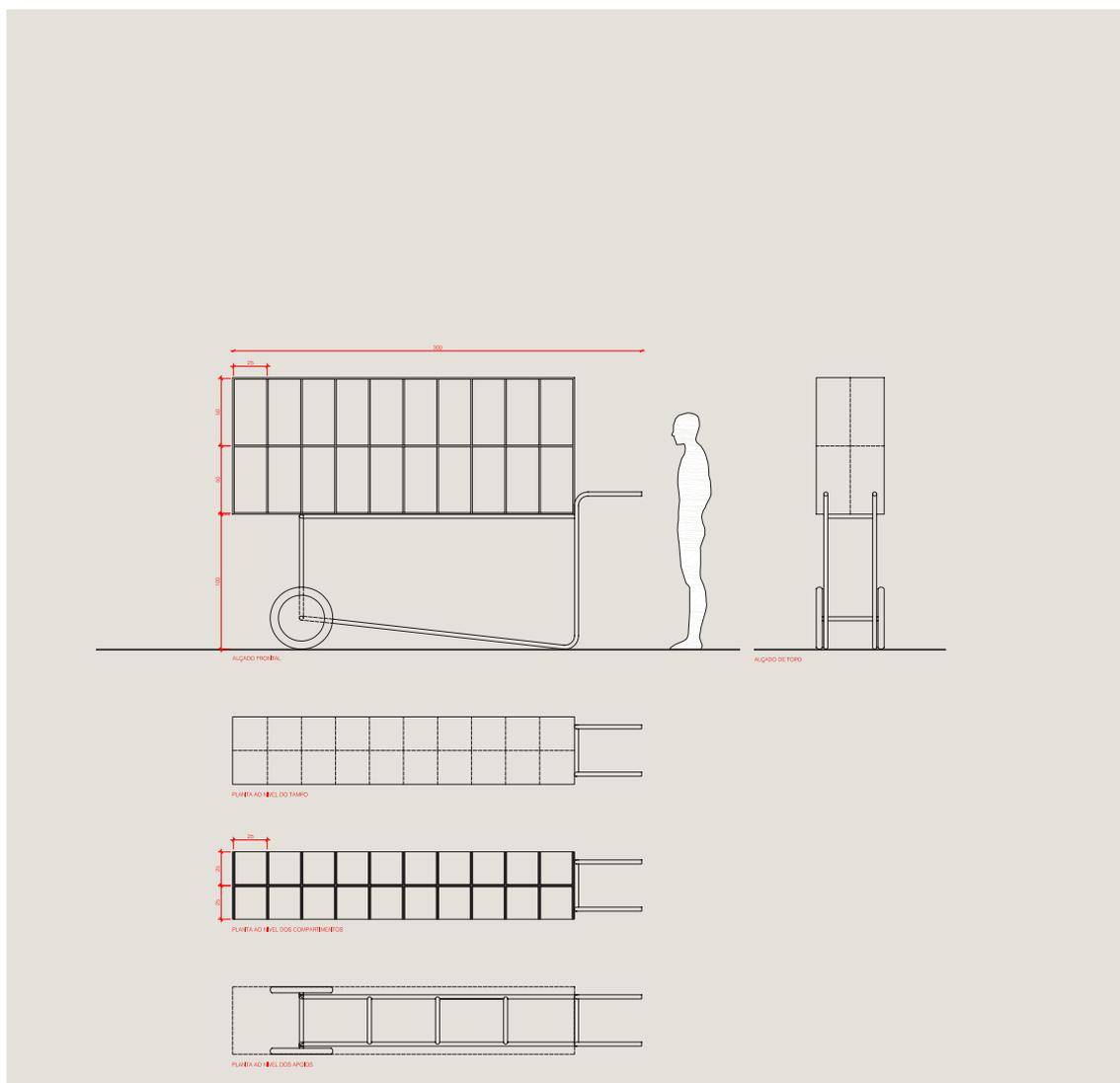
Figura 9 Reconquista 0-100



Figura 10 Banco de la Nación – Acá los Baldosos son Azules!



BELGRANO 4099  
 CORRIENTES Y PASTEUR  
 VALENTÍN GÓMEZ 3524  
 GASCÓN 619  
 VIAMONTE 1842  
 YATAY 361  
 ESTADO DE ISRAEL 4676  
 AV. CORRIENTES 3645  
 SOLER 3367  
 AVENIDA CÓRDOBA 3386  
 MÁRMOL 489  
 HIPÓLITO YRIGOYEN 4092  
 BULNES 44  
 CASTRO 1408  
 LARREA 1058  
 TUCUMÁN 3590  
 VIAMONTE 1842  
 GASCÓN Y HUMAHUACA  
 AV. RIVADAVIA 4423  
 HUMAHUACA 4263  
 BULNES 680  
 GUARDIA VIEJA Y SALGUERO  
 VIAMONTE 2565  
 BOEDO 278  
 VALENTÍN GÓMEZ Y GALLO  
 LAMBARÉ 1152  
 AV. RIVADAVIA 4485  
 COLOMBRES 486  
 AV. RIVADAVIA 2970  
 HIPÓLITO YRIGOYEN 3500  
 GASCÓN 342  
 URIBURU 496  
 AV. CORRIENTES 2583  
 AV. CORRIENTES 3860  
 AVENIDA RIVADAVIA 3937  
 AV. CÓRDOBA 3386  
 PTE. PERÓN 3434  
 LA RIOJA E INDEPENDENCIA (BAR BUENOS AIRES)  
 VALENTÍN GÓMEZ 3455  
 AV. CORRIENTES 3645  
 BOGADO 4562  
 YATAY 1138  
 BOEDO 368  
 LAMBARÉ 1070  
 MARCELO T. DE ALVEAR 1851  
 AV. CÓRDOBA 1951  
 BOLÍVAR 272  
 AV. INDEPENDENCIA 3065  
 RECONQUISTA 1032  
 AV. CÓRDOBA 720  
 AV. CORRIENTES 626  
 LIBERTAD 378  
 CRISÓLOGO LARRALDE 1050  
 BLANCO ENCALADA 3422  
 CONESA 1855  
 3 DE FEBRERO 1248  
 OLLEROS 3612  
 EL SALVADOR 5528  
 URIARTE 2269  
 GURRUCHAGA 2259  
 MALABIA 3351  
 WARNES 735  
 AV. SAN MARTIN 2610  
 FRAY JUSTO SANTA MARÍA DE ORO 2366  
 NEUQUÉN 1109  
 AV. ACOYTE 512  
 AV. RIVADAVIA 4950  
 JOSÉ BONIFACIO 101  
 JOSE MÁRMOL 489  
 MÉXICO 3948  
 SANCHEZ DE LORIA 196  
 BARTOLOMÉ MITRE 4303  
 RIOBAMBA 165  
 LIBERTAD 378  
 AV. CALLAO 450  
 TALCAHUANO 638  
 LIBERTAD 451  
 AV. CALLAO 274  
 MALABIA 3351  
 PLAZA ALMAGRO, SARMIENTO Y SALGUERO  
 AV. INDEPENDENCIA Y URQUIZA (BAR BUENOS AIRES)  
 HONDURAS 4183  
 CABRERA 3484  
 AV. CÓRDOBA 3239  
 SAN LUIS 3162  
 SANCHEZ DE BUSTAMANTE 731  
 MEDRANO 441  
 VALENTÍN GÓMEZ 3136  
 URIARTE 2269  
 AV. SANTA FE 2778 – LAS CHICAS DEL LICEO I  
 BOULOGNE SUR MER 549  
 CANGALLO 4456  
 PRINGLES 450  
 AV. DÍAZ VÉLEZ 3986  
 AV. DÍAZ VÉLEZ 3909  
 AV. DÍAZ VÉLEZ 3783  
 AV. CORRIENTES 2362  
 URUGUAY 485  
 GUARDIA VIEJA 4572  
 FRAY JUSTO SANTA MARÍA DE ORO 2366  
 HONDURAS 4183  
 MOLDES 1858  
 REPÚBLICA ÁRABE SIRIA 3351



Em Maio de 2015, recebi um convite para integrar o projecto “Motel Coimbra”, organizado pelo Colégio das Artes para a XVIII Bienal de Cerveira. O arquitecto João Mendes Ribeiro, encarregue do suporte expositivo, desenhou um objecto nómada para conter pequenos espaços de 50x25x25cm destinado a cada um dos participantes, entre eles designers, artistas, curadores, professores e alunos do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

A resposta a este convite formalizou-se num trabalho em conjunto com a artista Susana Mendes Silva, pensado a partir da publicação *La longa litania de los nombres: pieza para una sola voz* que integra a componente prática do Doutoramento. A publicação apresentada, que resume a pesquisa do projecto sobre as *Baldosas de la Memoria* desenvolvida em Buenos Aires entre 2010 e 2014, representa ao mesmo tempo o registo, o índice, o repertório, o sumário, a colecção, o arquivo, e não só a declinação de uma atitude de recolha e classificação do reunido durante as caminhadas. Esta publicação é, também, o rastro ou os fragmentos da minha presença enquanto corpo/ curadora.

Susana Mendes Silva desenvolveu uma performance a partir da publicação. A performance consistiu na leitura da lista dos nomes das ruas onde se encontram as *baldosas de la memoria* percorrendo, verbalmente, os meus passos que falam da história mais recente do país, do *genius loci*, da inscrição da memória no espaço.

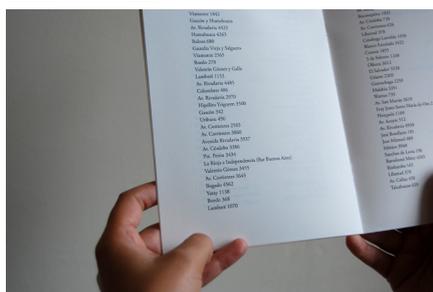
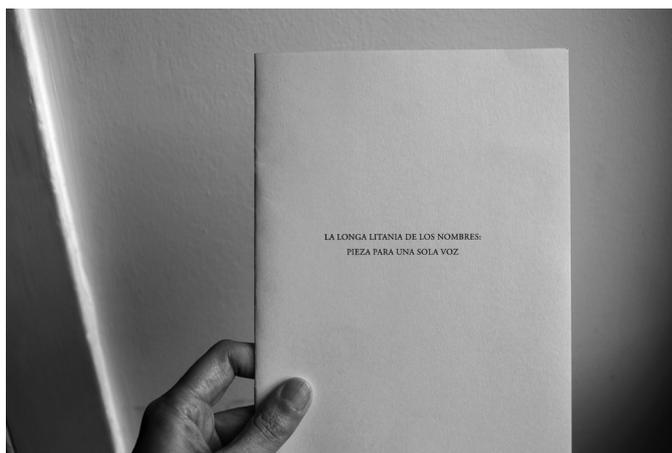


Figuras 12-13 "Motel Coimbra"; Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, vista da instalação, XVIII Bienal de Cerveira, Julho de 2015

**Figura 14** Susana Mendes Silva, *Una sola voz. Ensaio para a performance a partir de La longa litania de los nombres: pieza para una sola voz.* Junho de 2015 ©Susana Mendes Silva



**Figuras 15-16** Antonia Gaeta, *La longa litania de los nombres: pieza para una sola voz*





## VII. PROJECTO 2

### PREÂMBULO. COLÓN

Um monumento é, possivelmente, um signo cuja presença, por vezes de forma arbitrária, “significa” a inteira cidade. Pode tornar-se um ícone, um logótipo que fala, condensa, representa, lembra, simboliza, repropõe formas de vida, gostos, valores do passado e do presente de forma sintética<sup>137</sup>. Nesta tipologia de monumento, a dimensão de enunciado é muito forte porque funciona como um grande aparato de visualização que é *in toto*, um acto individual: ele é o olhar sobre a cidade, o reconhecimento da cidade e do próprio sujeito enquanto observador. Reconhecer elementos no corpo da cidade funciona, à partida, como princípio organizador: assegura a sua identidade, proporciona modalidades de representar e de auto-representar a cidade, pertence ao património iconográfico e imaginário ao qual me remeto, quase inconscientemente, quando falo de cidade.

---

**137** Embora seja verdade que abundam formas estereotipadas, permanece importante a sigla icónica e sintética com a qual alguns monumentos ou lugares simbólicos são preservados.



O monumento durante muito tempo foi a expressão tangível da permanência ou, pelo menos, da duração. O espaço social “ilustrado” pelos monumentos operava da seguinte forma: inscrevia-se na história do território e tornava possível a cada indivíduo ter a sensação de preexistência e continuidade. Uma continuidade de gerações e uma espacialidade histórica como herança para o futuro.

*“Os monumentos contribuem para transformar a cidade em metáfora: permanecem entre os signos mais determinantes dos quais dispõe uma cidade, também nos seus contínuos processos de mudança e de evolução. E, naturalmente, isso possibilita processos de identificação nos cidadãos que a atravessam, que utilizam os espaços, modificam os usos, superfícies e estruturas. Estes processos não são, todavia, isentos de crítica. O ícone/monumento, se banalizado, pode transformar-se em estereótipo, imobilizado no perfil da sua forma. Desta maneira, a imagem torna-se pouco consistente e perde progressivamente de significado”*<sup>138</sup>.

Hoje em dia, na análise da dimensão espacial da organização social e da cultura urbana, conta-se sobre a capacidade que o monumento tem de ser um emblema significativo de cada realidade urbana, de ser

---

**138** Antonia Gaeta, *A metrópole moderna*. Anotações do passeio em Buenos Aires, 21.12.2012 (excerto do Arquivo).

projecto futuro, espaço de valor para a colectividade e de particular interesse para a memória. A cidade conserva os seus elementos monumentais quando não os reutiliza como base para novas estruturas ou reconstruções semânticas que, na melhor das hipóteses, consistem num “pôr entre aspas”, como se faz com as citações do que vem conservado de um texto. A ajudar – e simultaneamente contrastar com – esta possibilidade de leitura está o facto de que as imagens “de marca” que caracterizam a cidade têm vindo assumir a função de ícone. Como é o caso específico da estátua de Cristóvão Colombo em Buenos Aires, objecto de estudo a nível de composição plástica (desde que foi desmembrada), pela sua fragmentação poética no relvado do jardim da Casa Rosada, e de interesse do ponto de vista simbólico, social e político. Estes aspectos estão na base da pesquisa desenvolvida em Buenos Aires sobre o traslado da estátua de Cristóvão Colombo. Mas o que aguçou a minha curiosidade foi, também, um pormenor interessante retido em conversa com outros transeuntes durante as pausas entre as caminhadas ao redor da estátua, que confirmou a ideia feita de que Cristóvão Colombo representa a “colónia” (acarretando uma duplicidade significativa que me interessou pesquisar) e, portanto, a colonização: Colombo em castelhano diz-se *Colón*. No entanto, o nome *Colón*, tal como o conhecem na América Latina, é um espanholismo. O seu nome era *Cristoforo Colombo*, e o apelido deriva da palavra pomba (*colombo*). Mal poderia dar lugar a colónias, colonial, colónia<sup>139</sup>. Depois de cerca de três anos de pesquisa sobre o assunto, ao qual chamei *Caso Colombo* e do qual fazem parte artigos, conversas, fotografias, encontros, manifestações, concebi um projecto editorial, em andamento, que segue a génese do desmembramento da estátua e será finalizado aquando da nova *assemblagem* e colocação definitiva da estátua num outro lugar da cidade.

---

**139** A palavra colónia tem etimologia latina: advém de *colonia*, palavra que por sua vez deriva de *colere*, que quer dizer cultura. Cultura, cultivo, culto (religioso), culto (adj.), cultivar, cultivado/a, inculto, agricultura. Tem a sua origem na palavra grega *Kol* que significa originariamente podar (possivelmente a madre de todos os trabalhos de cultivo, tanto vegetal como humano) e que posteriormente se decantou para o culto-cultivo das pessoas, com o significado, também muito sintomático, de adular no culto destinado ao ente

superior, e de castigar no cultivo dos inferiores. No que diz respeito aos derivados da raiz *Kol* é preciso assinalar a fidelidade à origem que tem mantido a palavra colono (que é quem cultiva a terra, sinónimo de agricultor), perante o desvio que tem sofrido a palavra colonizar e sobretudo colonialismo, que já não tem nada a ver com cultivo, mas com a exploração dos cultivadores, actividade esta última, de facto, própria dos conquistadores ou dominadores.



[página anterior] **Figura 17** Chegada da estátua de Colón a Buenos Aires, 1921, Arquivo do jornal La Nación, Buenos Aires, 2013

**Figuras 18-19** Arquivo do jornal La Nación, Buenos Aires, 2013. Em Junho de 1921 foi inaugurada a obra, com a presença do presidente, Hipólito Yrigoyen. O discurso inicial esteve a cargo de Honorio Pueyrredon.





Figura 20 Remoção Estátua de Colón, Buenos Aires, 2013 (imagem proveniente de arquivo privado)

Figura 21 Colón descansando, Buenos Aires, Janeiro de 2014







**Figura 24** Estátua de Colón e novo pedestal da futura escultura de Juana de Azurduy.  
Buenos Aires, Março de 2015

**Figuras 22-23** Estátua de Colón desmembrada,  
Buenos Aires, Novembro de 2014



Figuras 25-28 Estátua de Colón desmembrada em la Costanera, Buenos Aires, Agosto de 2016





Figuras 29-30 Traslado da estátua de Colón, Buenos Aires, Julho de 2015 (imagens provenientes de arquivo privado)  
Figura 31 Colón esperando aún su nueva colocación, Buenos Aires, Fevereiro de 2016





CAPÍTULO II

:

CAMINHAR E ARQUIVAR

OU O EQUILÍBRIO DE SITUAÇÕES EM MUDANÇA



## I. CAMINHAR

*“When I walk, I know myself to be a body with weight and force and volume, and as such I fit into a stable system of places that already populate the surrounding world: my stability as a massive thing is matched by the stabilitas loci of the place world that awaits my movements”*<sup>140</sup>.

A relação com o território remete para a ideia de recepção de um corpo mas também é uma investigação sobre a noção de tempo. A experiência de caminhar não implica apenas o deslocamento de corpos no espaço, mas também espaços em movimento. É consequentemente um movimento que ocorre no tempo e que se caracteriza por apresentar as características temporais da existência humana. Ao ocupar-me do caminhar no espaço urbano sou também instigada a interessar-me pela arquitectura, os edifícios, a rua, os trajectos, o espaço, o tempo social, etc. Porque é a partir de um conhecimento estrutural da cidade que posso classificar uma quantidade considerável de factos e ideias sobre a natureza do lugar no qual me encontro.

*Usar* tempo para caminhar parece hoje em dia um anacronismo embora esta tipologia de utilização de tempo introduza uma dimensão de prazer de pleno usufruto tanto do tempo como dos lugares.

---

**140** Edward S. Casey, *The fate of Place, A Philosophical History*, op. cit., p. 227: “Quando ando, reconheço-me por ser um corpo com peso, força e volume, e, como tal, encaixo-me num sistema estável de lugares que já povoam o mundo circundante: a minha estabilidade enquanto coisa enorme é compensada pela ‘stabilitas loci’ do lugar mundo que aguarda os meus movimentos”.

Caminhar é, por essência, desbordar o espaço e habitá-lo; representa o processo através do qual se constrói o significado da cidade: um processo vivo e em devir.

Caminhar é uma experiência imaginativa, uma apreensão da diversidade da relação que existe entre o espaço físico de uma cidade e o seu quotidiano. O acto de caminhar representa o triunfo do corpo, com *sfumature* diversas segundo o grau de liberdade do caminhante. Favorece a elaboração de uma filosofia elementar da existência baseada numa série de pequenas coisas, induz por momentos a interrogar-se sobre si próprio, sobre a relação entrelaçada com a cidade e com os outros, a meditar sobre uma inesperada gama de questões. Caminhar é uma acção de leitura e escrita do território, um acto cultural cónscio e reconhece-se enquanto acto interpretativo; cria situações de apropriação lúdica e criativa do ambiente.

Caminhando vive-se e habita-se o espaço: enquanto caminhante urbana exploro a cidade e interpreto caminhando, ou seja, crio uma gramática generativa do corpo com a qual posso compreender activamente a linguagem da cidade.

Enquanto abordagem à cidade, caminhar possibilita a compreensão da complexidade do urbano a partir das vias que o atravessam, porque o movimento acentua a dimensão da experiência sensível e afectiva da caminhada.

Acção e percepção andam juntas. Apreendo esse mundo na medida em que o percorro:

*“Mon activité motrice devient alors une entité à part, une espèce de réservoir d’où le mouvement sort à volonté, toujours le même pour une même action, quel que soit le genre d’image qui l’a sollicité à se produire. Mais la vérité est que le caractère de mouvements extérieurement identiques est intérieurement modifié selon qu’ils donnent la réplique à une impression visuelle, tactile ou auditive. J’aperçois une multitude d’objets dans l’espace; chacun d’eux, en tant que forme visuelle, sollicite mon activité”*<sup>141</sup>.

Em níveis distintos, caminhar é uma actividade quotidiana. Ir para a escola ou fazer compras representam uma ocasião de examinar a pé os espaços de uso da cidade. No entanto, estas acções não representam uma prática do caminhar e podem ser definidas como automatismos<sup>142</sup>.

Diversamente para mim, deslocar-se a pé na cidade, sem ter alguma obrigação quotidiana, é o desenvolvimento consciente de uma actividade ordinária. Na prática do urbano, uso o caminhar com finalidades que não se esgotam somente na realização de um percurso. Ele confunde-se progressivamente com o acto da percepção subordinando-a à deslocação.

Para esgotar todas as variáveis e responder às dúvidas sobre a utilidade do caminhar, pergunto-me com alguma frequência o que é que o caminhar me traz e, possivelmente, o que consegue mudar na minha percepção da cidade. A experiência que acarreto de pessoas, espaços e coisas permite entrever a constru-

---

**141** Henri Bergson, *op. cit.*, pp. 34-35: “A minha actividade motora torna-se uma entidade separada, uma espécie de reservatório de onde o movimento sai à vontade, sempre o mesmo para a mesma acção, independentemente do tipo de imagem que o tenha solicitado a produzir-se. Mas a verdade é que o carácter de movimentos externamente idênticos é modificado internamente segundo a réplica que dão – a uma impressão visual, táctil ou auditive. Eu vejo uma multitude de

objectos no espaço; cada um deles, como forma visual, solicita a minha actividade”.

**142** “Usar” o caminhar de tal forma não representa a verdadeira caminhada e parece mais uma obrigação porque dela é retirada a componente do “prazer” de, por exemplo, aproveitar a paisagem ou explorar um novo bairro.

ção de um possível raciocínio. O caminhar abre-se sobre um conhecimento que vai para lá de sensações imediatas. Percorrer um lugar permite-me percebê-lo e reconhecê-lo. E o reconhecimento, medido pelo esforço, transporta-me para a dimensão cognitiva: novas percepções induzem o modificar de sensações e da maneira de as organizar. O meu saber sobre a cidade muda, e esta transformação opera sobre o lugar que observo. O tempo do caminhar é um tempo cognitivo que adquire, num mesmo movimento, o tempo da deslocação e o tempo do raciocínio. Neste sentido, atravessar um lugar transforma-me porque faz com que se afigure uma argumentação que entra no campo da percepção e, sobretudo, porque representa uma modificação do pensamento.

Caminhar marca um ritmo feito de paragens, de voltas atrás e de novos começos. Na prática do urbano, este ritmo é pautado pela maneira como assimilo as informações e as articulo com ideias previamente tidas. Voltar sobre os meus próprios passos, figurativamente e fisicamente, é a consequência de uma lacuna sobre a percepção “plena” de um lugar. Sinto que alguma coisa escapou, que não vi bem, que algum conceito ou alguma ideia ou algum pormenor permanece escondido atrás de um primeiro enfoque, que não percebi bem, que ainda resta alguma coisa para ver e compreender. Da mesma forma, parar e descansar no caminho traduzem a necessidade de tempo: ter tempo para perceber as articulações entre as coisas, ou, mais simplesmente, a natureza e a função das próprias coisas: *“Anche la sosta è una varietà di movimento accumulato”*<sup>143</sup>.

Na prática do urbano, o pensamento constrói-se em relação ao que me é dado perceber do espaço: *“à mesure que mon corps se déplace dans l'espace, toutes les autres images varient, celle-ci, au contraire, demeure invariable”*<sup>144</sup>.

Caminhar é também estabelecer uma forma de diálogo com os espaços que atravesso. Michel de Certeau ajuda a reforçar o meu argumentar quando afirma que caminhar representa uma tripla função enunciativa:

*“c'est un procès d'appropriation du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue); c'est une réalisation spatiale du lieu (de même que l'acte de parole est une réalisation sonore de la langue); enfin il implique des relations entre des positions différenciées, c'est-à-dire des «contrats» pragmatiques sous la forme de mouvements [...]. La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation”*<sup>145</sup>.

Efectivamente, caminhando aproprio-me da estrutura topográfica da cidade, inscrevo e enuncio os meus deslocamentos<sup>146</sup>. Ao fazer isso, delinheio uma organização espacial que me permite praticar a cidade. Os meus movimentos dentro do espaço activam os lugares atravessados no sentido em que agora aparecem na sua forma real. Uma vez situada no espaço, tendo como referente a sua forma construída, posso definir as modalidades das minhas acções em função de necessidades e vontades próprias. Michel de Certeau, ainda, mostra que caminhar permite praticar a linguagem do espaço e desenvolver voltas espaciais que podem ser comparadas às espirais da linguagem ou a uma retórica do caminhar: a singularidade dos percursos elegidos poderá, eventualmente, gerar desvios em relação ao uso literal de certa linguagem espacial. O acto de caminhar é assim, para o sistema urbano, o que a enunciação é para a língua.

**143** Osip Mandelstam, *op. cit.*, p. 51: *“Também a pausa é uma variedade de movimento acumulado”*.

**144** Henri Bergson, *op. cit.*, p. 36: *“à medida que o meu corpo se move no espaço, todas as outras imagens variam, esta, ao contrário, permanece invariável”*.

**145** Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 148, *“é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e toma a língua); é uma realização espa-*

*cial do lugar (assim como o acto da fala é uma implementação sonora da língua); finalmente, implica relações entre posições divergentes, ou seja, ‘contratos’ pragmáticos sob forma de movimentos [...]. Caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição enquanto espaço de enunciação”*.

**146** A título de exemplo, esta reflexão desfez qualquer tipo de excitação aquando da elaboração de um livro elencando o nome das ruas percorridas em Buenos Aires onde encontrei as baldosas de la memoria.

Se é verdade que uma ordem espacial organiza um conjunto de possibilidades (lugares nos quais se pode circular) e de interdições (lugares que impedem de prosseguir), o caminhar permite a actualização de algumas possibilidades e de algumas interdições, e desloca e inventa outras, transformando e transfigurando os significantes espaciais.

Caminhar é uma estruturação do espaço, assim como no acto de falar existe uma estruturação da língua. de Certeau concentra-se, também, sobre a capacidade das palavras para representar e atribuir sentido às experiências, aos espaços, aos lugares. Certos lugares não existem senão através das palavras que os evocam. Porém – e parece-me aqui especialmente interessante a tese do autor – se como caminhar sou capaz de falar esta língua, é possível que o espaço tenha alguma coisa para me dizer.

O espaço, como presença física, oferece-me o seu significado, o seu possível uso. É neste sentido que me sinto legitimada para contemplar formas de diálogo com o espaço que percorro. O que dele apreendo, a maneira como o percebo e o uso que dele faço, parecem construir esse intercâmbio entre a presença do espaço e a sua activação por parte da acção do corpo.

*“De facto, a realidade do espaço não é nunca, para o corpo, uma realidade integralmente representável, um “entre as coisas” neutro e mensurável, uma realidade em qualquer momento exterior; outrossim, o espaço é o outro lado do poder activo do corpo, o lado secreto da sua actividade e do pacto que mantém com o mundo. Semelhante pacto não releva – escusado seria repeti-lo – do encontro entre um corpo objectivo, colocado no mundo como mais um objecto a uma distância determinada de outros, e um espaço entendido à maneira clássica como extensão homogénea inalterada pela deslocação dos objectos; tal encontro tece-se, antes, no imbricamento da dimensão vivida do corpo e da lógica vivida do espaço”<sup>147</sup>.*

Esta consciência da disponibilidade do espaço é essencial para a minha prática curatorial relativamente à pesquisa de detalhes e singularidades do lugar. Perceber o entorno demanda atenção, tempo e abertura às circunstâncias que ocorrem aleatoriamente. Inscrevo o meu corpo no diálogo com o espaço atravessado e acredito no valor do trivial, interessando-me pela cidade vivida naquilo que tem de mais comum. Porém, existem diferenças importantes que me distanciam da figura do *flâneur*. O *flâneur* parece deambular pela cidade sem um objectivo preciso, de acordo com os seus interesses e inspirações. Ele faz confiança na ocorrência aleatória dos acontecimentos e deixa-se transportar pelo que acontece. A *flânerie* caracteriza-se como uma prática errática pela cidade guiada por diversas solicitações, desejos e oportunidades. A minha prática distancia-se dela uma vez que representa a determinação de um percurso preciso para fazer emergir um conhecimento dos lugares percorridos. A minha prática é um acto voluntário de inscrição na cidade. E se partilho com o *flâneur* o reconhecimento da importância do acaso, distinto é o objectivo a alcançar. O *flâneur* incarna uma visão particular da cidade ancorada na história e esta maneira de abordar a cidade corresponde a um momento histórico específico. O século XIX que viu aparecer a figura do *flâneur* corresponde igualmente ao século no qual as cidades conheceram profundas modificações urbanas. A industrialização massiva acompanhada de um importante crescimento demográfico submeteu as cidades a transformações. A errância no interior de um labirinto parece apropriada para descrever este contexto. Mas, hoje em dia, a visão que se pode ter das cidades mudou por causa de novas contingências. Uma certa desindustrialização e um crescimento menos forte – pelo menos nas cidades europeias – traz uma visão em parte pacificada. Na prática, não vejo a cidade como labirinto, mas como um conjunto complexo

---

**147** Luís António Umbelino, *Leib, Umwelt e Architectura. Leituras de M. Merleau-Ponty e M. Richir, op. cit.*

submetido a uma certa organização, a proibições, deveres e responsabilidades. A forma errática perde a sua relevância a favor de um caminhar consciente e céptico sobre as formas usadas para a vivência comum dentro do tecido urbano. Não é de todo meu interesse perder-me na cidade. Eu ando devagar. Por vezes, vislumbro um certo tipo de desconforto quando caminho com a lentidão que exige a prática das vias urbanas, no que diz respeito à sua análise identitária, estrutural e significante. O meu ritmo é diferente, pausado, reduzido, e as pessoas com as quais me cruzo sentem ou entendem uma espécie de voyeurismo da minha parte. Pode-se até suspeitar algum tipo de maquinação maquiavélica, e isto acontece, sobretudo, quando me aproximo da esfera privada ou, melhor dito, da propriedade privada.

Uma vez consideradas as variantes do caminhar como modalidade privilegiada de relação com a cidade e ferramenta para a sua exploração, pergunto-me sobre a pertinência deste tipo de abordagem à cidade contemporânea e, finalmente, de que maneira caminhar direcciona o meu olhar e afunila a distinção entre as diferentes categorias de espaços encontrados.

O meu interesse como curadora dirige-se para uma certa qualidade de espaços aptos para este tipo de prática do urbano onde a cidade é abordada à escala de proximidade e de continuidade. Reflecto sobre pequenas unidades e sobre volumes arquitectónicos que acompanham o meu andar, sobre caminhos pedestres e espaços públicos, sobre a articulação de espaços e os múltiplos usos que deles se fazem: a riqueza visual e perceptiva torna o caminhar menos monótono.

Categorias como lugar, espaço e situação ajudam-me a efectuar uma primeira classificação dos fenómenos observados e a fazer uma análise mais pormenorizada dos resultados da minha experiência urbana. A prática do urbano confronta-me frequentemente com situações específicas resultantes do encontro entre particulares condições urbanas e necessidades de uso ou desejos expressos pelos habitantes:

*“L'étonnant phénomène qui a soudainement vidé les rues et rempli les monuments a fait sauter les compartiments étanches de notre société. Il a révélé l'aliénation dissimulée dans les habitudes quotidiennes les plus ordinaires. En oubliant pour un temps les interdits, en habitant l'inhabitable, la population a commis un premier adultère vis-à-vis de l'appropriation spatiale qui l'isole et la séquestre”*<sup>148</sup>.

O meu trabalho de recolha abre a porta para a identificação do que é diferente e a singularidade dos espaços que atravesso. A variedade e inventividade das soluções que observo questionam a articulação entre situações urbanas parcelares e a estruturação mais global da cidade.

Enveredando nessa linha de pesquisa foi difícil não cair na tentação de criar um pequeno lema empregue recorrentemente no começo de cada caminho: *Frente é para o homem, a direcção para a qual se dirige com a sua actividade*. Esta actividade é a que confere ao espaço circundante a sua orientação determinada, em que estão assentes as direcções de alto e baixo, de frente, de lado e de trás. Nestas simples antíteses, compreende-se o movimento de andar.

A prática – e um certo número de regras preestabelecidas para a efectuação de caminhadas – tem-se caracterizado por alguns aspectos determinados: identifica-se previamente o percurso, calcula-se aproximadamente

---

**148** Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, op. cit., p. 87: “O fenómeno surpreendente que, de repente, esvaziou as ruas e encheu os monumentos soprou compartimentos estanques de nossa sociedade. Ele tem revelado a alienação escondida na rotina

diária mais comum. Esquecendo por um tempo as interdições, habitando o inabitável, a população cometeu um primeiro adultério vis-à-vis da apropriação espacial que a isola e a sequestra”.

o tempo de trajecto, faz-se a experiência da continuidade da malha urbana, atravessam-se lugares de diversas naturezas, “permite-se” ter tempo de voltar atrás e perceber certas especificidades do itinerário urbano. Nesse trabalho de recolha e formulação, caminhar é:

ler  
andar  
respirar  
vincular  
participar  
concluir  
parar.  
enveredar  
incorporar  
habitar  
abrigar  
construir  
(relacionar)  
experimentar  
observar  
encontrar  
processar  
transcrever

propor!

Falar.

Como diz Blanchot:

*“J’admets qu’en marchant dans la rue on respire de telles pensées; mais on les respire, on ne les pense pas... La rue est donc bien plus sage que les penseurs soigneux qui attendent d’avoir de nouvelles catégories pour penser ce qui arrive”*<sup>149</sup>.

Ou seja, sabe-se, de forma consciente, que o caminho na rua será conduzido por uma proliferação infinita de sentidos.

No livro *Wanderlust*<sup>150</sup>, Rebecca Solnit investiga os momentos nos quais a acção de andar a pé se transforma em acção cultural consciente e não simplesmente num meio para conseguir um fim. Partindo dos passeios solitários de Rousseau num ambiente rural – passeios graças aos quais o filósofo alcançaria entrar em ideal harmonia com a natureza e distanciar-se da sociedade – a autora mostra como os passeios aristocráticos nos jardins à francesa, altamente estruturados e fechados, foram abalados, em termos de gosto, pelos passeios de poetas e escritores românticos que democratizaram o caminhar enquanto acto cultural e estético, caminhando em paisagens informais acessíveis a todos, impregnando os próprios textos com

---

**149** Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 397: “Admito que quando caminhamos na rua respiramos de tais pensamentos; mas respiramo-los, não os pensamos... A rua é muito mais sábia do que os pensadores atentos que esperam ter novas categorias para pensar sobre o que acontece”.

**150** Rebecca Solnit, *op. cit.*

experiências ordinárias vividas ao longo do caminho. Mas uma grande parte da história do caminhar move-se em contradição com o seu tempo, mais ou menos desde que o caminhar cessou de pertencer ao *continuum* da experiência – a causa da revolução industrial – e se transformou em escolha consciente.

Como referido acima, num contexto mais urbano, a criação da cidade moderna no século XIX viu nascer a figura do *flâneur*, um caminhante urbano que explora a cidade, observa a sociedade e interpreta caminhando.

O *flâneur* inaugurava um novo modelo de relacionamento com o espaço urbano. Um corpo que vagueia, aberto aos acontecimentos do caminho e que, discreta e atentamente, observa. Pelo seu olhar, revelava-se a cidade do passante. A atitude do próprio Walter Benjamin, em viagens de descoberta de lugares insólitos nas capitais europeias, é a expressão de um desejo de se deslocar pelas cidades com olhos “estrangeiros” e sem ideias preconcebidas para ser capaz de romper o véu do conhecido e do quotidiano e entrar na essência do caminho, dos encontros, da cidade.

No começo do século XX o tema do movimento tinha-se tornado um dos principais objectos de pesquisa das vanguardas. Movimento e velocidade afirmaram-se como novos elementos da composição do urbano passíveis de estarem vincados na obra de artistas. Num primeiro momento – e muito se deve aos Futuristas – o movimento foi representado através de meios tradicionais oriundos da figuração. Num segundo momento, depois da experiência Dada, passou-se da representação do movimento para a prática do movimento num contexto espacial/ físico real. Com as caminhadas dadaístas e as sucessivas deambulações dos Surrealistas, a acção de percorrer o espaço vinha a ser utilizada como forma estética capaz de se substituir à representação; o dadaísmo tinha conseguido elevar a tradição da *flâneurie* a operação estética e tinha-o feito mediante a atribuição de valor estético a um espaço só aparentemente “vazio” e não a um objecto.

Sucessivamente, a acção Surrealista – datam de 1924 as primeiras caminhadas – compreendia a efectuação de percursos erráticos em vastos territórios naturais. Inspirados na psicanálise, os Surrealistas buscavam investigar o inconsciente e as relações dos movimentos de apreensão do mundo com a experiência do território, acreditando que, pelo caminhar e pelos percursos erráticos, poderia ser alcançada uma realidade não visível. A inscrição no espaço real e a consciência do que este espaço vivido revelava da subjectividade dos caminhantes, evidenciava-se na construção de *mapas influenciados*, uma maneira de formalizar a apercepção do espaço.

Mas a questão do urbano propriamente dito torna-se assunto de interesse partilhado entre várias disciplinas com a prática da deriva urbana conceptualizada em 1956 por Guy Debord. A sua *Teoria da Deriva*<sup>151</sup> tem vindo a inspirar inúmeros trabalhos ligados à investigação e à exploração do espaço urbano. Guy Debord encarava a deriva como sendo o meio para fazer aparecer a identidade psico-geográfica das zonas percorridas. Para Debord, este tipo de deambulação deveria levar à produção ou à fruição de representações, documentos, filmes, mapas, textos, que visassem estabelecer e medir a influência da componente psíquica relativamente à afectividade dos que praticavam os ambientes de uma cidade. Esta teoria vinha propor uma definição e estabelecer objectivos e modalidades: de repente, a deriva era apresentada como sendo um recorrido rápido do espaço urbano. Quem se empenhasse nessa tarefa tinha de a cumprir sem uma razão prática particular, para permanecer o mais disponível possível ao exercício da sensibilidade, e mais aberto aos afectos gerados pelo território percorrido (contudo, a aleatoriedade da deriva não jogava nenhum pa-

---

**151** Guy-Ernest Debord, “Théorie de la dérive”. Publicado na *Les Lèvres nues* n. 9, Dez. 1956 e *Internationale Situationniste* n. 2, Dez. 1958, <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>, consultado em 03.10.2015.

pel particular). Guy Debord pressupunha a existência de uma psico-geografia das cidades identificável e detectável de forma objectiva. A prática da deriva levada a cabo por pequenos grupos de pessoas garantia a objectividade. Este tipo de apreensão do espaço sob o ponto de vista psicológico era facilitado por um comportamento não habitual que constituía o deslocamento sem objectivo, sem algum tipo de propósito, de rotina quotidiana, motivado pelo simples acto de o fazer. E mais, a rapidez de efectuação do trajecto permitia reter somente as primeiras impressões proporcionadas pelo atravessamento dos territórios.

A acumulação e a confrontação de experiências tidas por estes pequenos grupos possibilitava a revelação da estrutura psico-geográfica do espaço urbano. Os diferentes espaços da cidade eram identificados sob forma de unidades de ambientes homogéneos. Na deriva aparecia, então, o elemento caracterizador de uma cidade, ou seja, uma estrutura de ambientes diferenciados. Esta perspectiva evidenciava “*ce jeu entre des situations et des circonstances urbaines qui construisent un parcours, où ces trajets ne se déploient que dans des écarts intenses entre des architectures traversées*”<sup>152</sup>.

Concebida como espaço de produção da sociedade do espectáculo mas também como terreno de luta e de experimentação, a cidade tem representado, para este movimento, o lugar apto para uma reinvenção radical da vida quotidiana.

Apesar de encontrar pontos em comum e de partilhar métodos e preocupações com o movimento Situcionista, a minha prática do caminhar no espaço urbano é, antes de mais, uma ferramenta pessoal, subjectiva, utilizada exclusivamente para o pensamento curatorial sem, no entanto, deixar de fora a hipótese que uma curadoria resultante desta prática e com estas preocupações possa aportar um contributo para a “reinvenção da vida quotidiana”. A mesma relação de proximidade e afinidade de método e linguagem, com as referidas divergências nos objectivos a serem alcançados, instaura-se com o grupo de arquitectos italianos Stalker<sup>153</sup> que tem retomado algumas práticas da deriva com vista a uma interpretação o mais real possível da cidade contemporânea. O grupo, que compreende uma dezena de pessoas, teve breve vida em 1990 e foi refundado em 1993. Com a deambulação, Stalker tem vindo a explorar não só as características psíquicas, mas igualmente os caminhos escondidos e reencontrados, os habitantes anónimos, maioritariamente invisíveis ao resto da cidade. Estes lugares “redescobertos” são também lugares de vida e apropriação livre sob forma de *habitat* mais ou menos precário ou de hortas improvisadas. Próximo da deriva de Guy Debord, a prática de Stalker tem trabalhado com o objectivo de perceber a distância entre o mundo quotidiano, seguro e controlado da cidade constituída, e a descoberta do transitório. Graças a uma experiência directa do espaço acede-se à compreensão da sua dinâmica e a sua cartografia constitui-se de arquivos/ resultados da experiência efectuada. Filmes, fotografias e textos produzidos para os participantes das caminhadas conservam o traçado da deambulação, e os mapas dos territórios não são outra coisa que não o que se passou durante o atravessamento<sup>154</sup>.

---

**152** Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2002, p. 31: “este jogo entre situações e circunstâncias urbanas que constroem um percurso, onde os trajectos só se desenvolvem nas intensas diferenças entre as arquitecturas atravessadas”.

**154** E de novo, a prática da deriva constitui um caminho cognitivo. Inicia-se com activar os territórios, mas sobretudo com fazer emergir um conhecimento e elaborar um saber sobre a realidade e o seu modo de funcionamento.

**153** <http://www.osservatorionomade.net/>, consultado em 14.01.2014.

Estudei a cidade enquanto figura da complexidade. Partindo da etimologia latina do termo complexo – *complexus* em latim significa *o que é tido junto* –, a minha análise encontrou alguma proximidade com a metáfora do tecido que, quando entrelaçado com diversos fios, descobre a sua multiplicidade numa única trama. Embora tenha indicado a cidade como “figura”, sublinhei, desde o princípio, o seu carácter de ícone e a sua capacidade de se oferecer enquanto imagem de síntese.

Durante alguns meses, coadjuvada pela leitura de percursos potenciais e “anomalias da relação entre mundo das ideias e realidade”<sup>155</sup> presentes na produção literária de Italo Calvino, dediquei-me a considerar as maneiras pelas quais a cidade conseguia a função de síntese e, após várias reflexões, a primeira hipótese válida pareceu-me ser através do seu aspecto morfológico. É um facto: a cidade apresenta hibridações, coexistência e conflitualidade de diversas formas e dimensões. Mas o que me pareceu caracterizar mais incisivamente os traços desta complexidade foi, por um lado, o *constituir-se* da cidade segundo características de universalidade, homogeneidade e uniformidade, e por outro lado, o *determinar-se* da cidade, de cada cidade, através da sua particularidade, incessante mudança e estratificação.

---

**155** Raffaele Aragona, *Italo Calvino: percorsi potenziali*, Lecce: Manni Editori, 2008.

Seguindo a lógica dessa reflexão averigüei pausadamente os elementos distintivos ou de continuidade que diferenciam uma cidade de outra<sup>156</sup> e tentei perceber de que se fala realmente quando se faz referência ao *genius loci*. Italo Calvino é precioso nesta reflexão porque fala de um programa implícito que cada cidade deve saber encontrar e seguir. Ou seja, cada cidade deve saber assegurar o seu motivo de unidade – de forma, de história, de projecto, de língua, etc. – que atesta a sua intrínseca multiplicidade.

É por isso que a metáfora empregue, do tecido, pareceu-me a mais apropriada para descrever a cidade porque evoca, contemporaneamente, a trama de fios entrelaçados na tela, a forma de organização em células dos habitantes, a trama das histórias. Ler a cidade é ler o seu tecido como acontece em Eudóxia, a cidade que conserva um tapete: “[...] *in cui puoi contemplare la vera forma della città*”<sup>157</sup>. A cidade compõe-se *per parti*: uma estrutura legível através de sequências de tecidos por vezes herdadas ao longo dos séculos. E ainda: a cidade como horizonte epistémico, como lugar de conhecimento; o ponto de partida para novas construções.

O arquitecto italiano Aldo Rossi contribui para o desenvolvimento desta ideia com a formulação do conceito de *cidade análoga*, no qual questiona o papel que a memória colectiva desempenha no processo do desenho da cidade. Uma forma alternativa de aproximação à cidade mais próxima da imaginação e da intuição do que do pensamento racional. A analogia apela a correspondências que são compreensíveis dentro de um colectivo humano com uma base cultural partilhada ou uma mesma memória colectiva. Nesse sentido, os rastros da memória que Piranesi usa para elaborar e criar a sua “imagem” de Roma representam o dispositivo com o qual Aldo Rossi dá forma à sua ideia de cidade: uma colagem de episódios, monumentos e lembranças que convivem enquanto pertencentes tanto à memória pessoal quanto à colectiva.

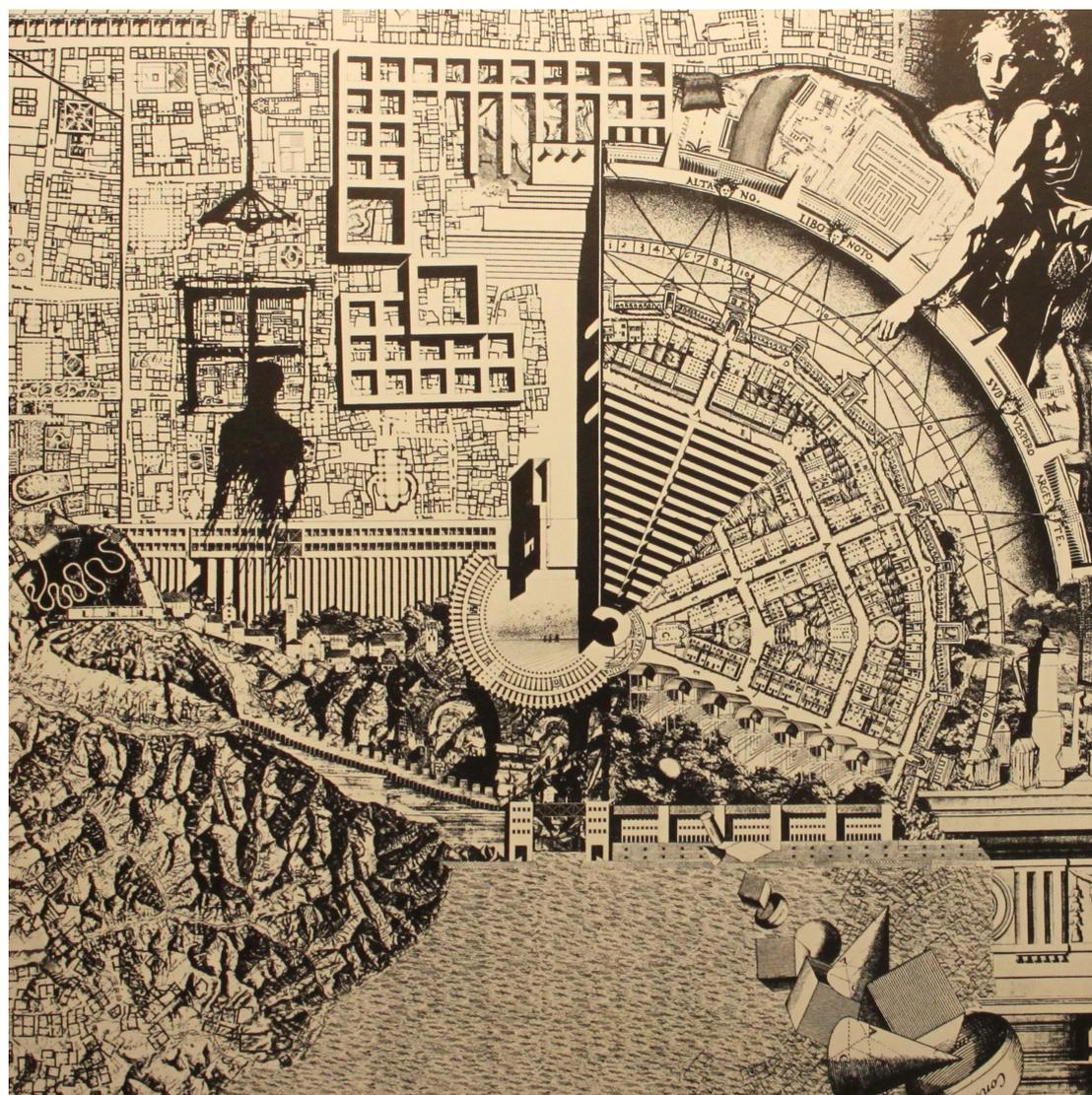
---

**156** Lisboa, Veneza e Buenos Aires.

**157** Italo Calvino, *Le città invisibili*, op. cit., p. 103: “[...] *no qual podes contemplar a verdadeira forma da cidade*”.

A cidade análoga, a sua teorização, é o resultado de um procedimento cognitivo. À semelhança de Canaletto, que compõe uma colagem de arquitecturas palladianas e recria a imagem de uma Veneza análoga/outra, Aldo Rossi, nos desenhos, nos projectos, nas arquitecturas realizadas, compõe fragmentos de uma realidade que não alcança nunca uma unidade completa, mas está suspensa numa dimensão onde realidade e imaginação coexistem como se se tratasse de uma parataxe.

Figura 32 A. Rossi, F. Reinhart, B. Reichlin, E. Consolascio, *Città Analoga*, 1976. Obra apresentada na Bienal de Veneza de 1976, colecção particular, foto Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky. ©Eredi Aldo Rossi, Fondazione Aldo Rossi



A este propósito é muito pertinente a análise e a abordagem ao tema restituída por Vittorio Savi<sup>158</sup>:

*“La prospettiva di Venezia del Canaletto, conservata al Museo di Parma, mi sembra la chiave migliore per intendere il mondo dell’architettura veneta del periodo illuminista [...]. Nel quadro il ponte di Rialto del progetto palladiano, la Basilica, Palazzo Chiericati vengono accostati e descritti come se il pittore rendesse prospetticamente un ambiente urbano da lui osservato. I tre monumenti palladiani, di cui l’uno è un progetto, costruiscono così una Venezia analoga la cui formazione è compiuta con elementi certi e legati alla storia dell’architettura come della città. La trasposizione geografica dei monumenti attorno al progetto costituisce una città che conosciamo pur conformandosi come luogo di puri valori architettonici. La Venezia analogica che ne nasce è reale e necessaria; assistiamo ad un’operazione logico-formale, a una speculazione sui monumenti e sul carattere urbano sconcertante nella storia dell’arte e nel pensiero. Un ‘collage’ di architetture palladiane che conformano una città nuova e nel riunirsi conformano se stesse”<sup>159</sup>.*



Figura 33 Canaletto, Capriccio con edifici palladiani, 1756-59, óleo sobre tela, 58 x 82 cm, Galleria Nazionale di Parma

**158** Vittorio Savi, *L’architettura di Aldo Rossi*. Milão: Franco Angeli, 1976.

**159** *Ibid.*, pp. 105-106: “A perspectiva de Veneza de Canaletto, conservada no Museu de Parma, parece-me a melhor maneira para entender o mundo da arquitectura veneziana do período iluminista [...]. No quadro, a ponte de Rialto do projecto palladiano, a Basílica, Palácio Chiericati, vêm achegados e descritos como se o pintor restituísse prospectivamente um ambiente urbano por ele observado. Os três monumentos palladianos, dos quais um é um projecto, constroem assim uma Veneza análoga

cuja formação é feita com elementos certos e ligados à história da arquitectura assim como da cidade. A transposição geográfica dos monumentos ao redor do projecto constitui uma cidade que conhecemos embora se conforme como lugar de puros valores arquitectónicos. A Veneza analógica que nasce dela é real e necessária; assistimos a uma operação lógico-formal, a uma especulação sobre os monumentos e sobre o carácter urbano inesperado na história de arte e no pensamento. Uma colagem de arquitecturas palladianas que conformam uma cidade nova e ao juntar-se conformam-se a si próprias”.

Ou seja, a identidade de um lugar determina-se através do seu reconhecimento. É neste sentido que a aparente não verosimilhança ou *atopia* da cidade análoga representa um processo analítico e de composição graças à presença de lugares da memória. Ruas, prédios, bairros, praças, festas, hábitos, usos. Rastros do passado integrados na cidade do presente, fragmentos de uma temporalidade escoada, detentores de história acumulada. Todos estes elementos servem como estimuladores de uma memória involuntária <sup>160</sup> para despertar lembranças.

Paul Ricoeur <sup>161</sup> enfrenta o tema da cidade através de registos diversos que se articulam entre eles: de um lado, as questões éticas e políticas subentendidas nos fenómenos sociais e às mudanças em curso, do outro, a materialidade da cidade construída e a sua possibilidade de ser lida como um conto do espaço. No contexto de grandes mudanças que interpelam a cidade, Ricoeur reconhece que a mudança urbana é também mudança humana: a alteração da cidade decorre paralelamente àquela da vida.

Em *Urbanisation et sécularisation* <sup>162</sup>, Ricoeur fala explicitamente de uma *patologia da cidade* ligada às mudanças à qual ela é sujeita. A aceleração do ritmo do quotidiano traz consigo formas de patologia social. O sofrimento urbano descobre-se sofrimento social e é a cidade a condensar e a tornar visíveis formas patológicas de convivência que encontram referências precisas nas formas urbanas.

Ricoeur amplia a sua reflexão e no ensaio *Architecture et narrativité* transpõe sobre o plano arquitectónico as categorias ligadas à dialéctica da triple *mimesis* <sup>163</sup> introduzida em *Temps et Récit*: prefiguração, configuração e re-figuração. A narração que em *Temps et Récit* resultava ser a solução poética de aporias da temporalidade, em *Architecture et narrativité* confronta-se com uma forma que não tinha sido considerada precedentemente: a espacialidade.

A leitura narrativa do construído gera, na reflexão ricoeuriana, uma nova relação entre o contar e o construir, e assenta em conceitos de texto, contexto, leitura e identidade.

O que Paul Ricoeur pesquisa é a dimensão narrativa do construído e a dimensão temporal do espaço arquitectónico, a espacialidade da narrativa e a temporalidade do projecto. O filósofo de Valence está convencido de que, entre narrar o tempo e construir o espaço, exista a possibilidade de criar uma inteligibilidade cruzada, na qual a dialéctica contribui para a compreensão da outra e/ou vice-versa. Para mostrar tal inteligibilidade, Ricoeur serve-se da estrutura de análise proposta na triple *mimesis*: a hipótese é que a distância entre narratividade e arquitectura se reduza na passagem de uma fase para a seguinte, de maneira que no fim do percurso seja completada a troca entre espacialidade da narrativa e temporalidade do projecto.

No primeiro nível de pré-compreensão – o nível da prefiguração – encontra-se o conjunto *habitar/ construir*. Habitar não é redutível à ideia de casa, de abrigo: no habitar está já a prefiguração da narração,

---

**160** No sentido *proustiano*.

**161** Paul Ricoeur, *Memória, história, esquecimento*, [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia), consultado em 3.10.2015.

**162** Franco Riva, *op. cit.*, p. 84.

**163** A triple *mimesis*: o *mythos*, que segundo Ricoeur é a categoria englobante da narrativa – entendida como enredo, encontros e construções de tramas – é um conceito bastante complexo porque não está reduzido à ideia de esquema da

história narrada ou de resumo de acontecimentos. O *mythos* é eminentemente *mimesis praxeos*, ou seja, uma operação mimética referida a uma acção. Para Ricoeur, a dupla *mimesis-mythos* é uma imitação criadora e ordenadora que assume um tríplice sentido: *mimesis* como pré-compreensão da acção, enquanto a acção humana é já em certa medida pré-estruturada linguisticamente e simbolicamente; *mimesis* como capacidade da obra narrativa de dar ordem, de reconfigurar o mundo das acções e da experiência humana; enfim, *mimesis* como capacidade dos textos narrativos de re-figurar a acção e a experiência e de alimentar desta forma uma nova praxis.

constituída pelos contos das acções que os homens completam no habitar. São histórias que se desenvolvem desde sempre num espaço: habitar consiste numa série de acções, de ritmos e pausas mas também de movimentos e deslocações.

A acção de configuração mostra a dimensão *temporal e narrativa* do projecto arquitectónico: trata-se de um espaço/ tempo no qual os valores narrativos e arquitectónicos se permutam. Assim, ao nível do fazer arquitectónico, o traço característico da configuração consiste na síntese espacial do heterogéneo.

Paul Ricoeur encontra:

*“[...] un parallélisme étroit entre architecture et narrativité, en ceci que l’architecture serait à l’espace ce que le récit est au temps, à savoir une opération ‘configurante’; un parallélisme entre d’une part construire, donc édifier dans l’espace, et d’autre part raconter, mettre en intrigue dans le temps”*<sup>164</sup>.

Ricoeur aborda este paralelismo a partir da passagem do tempo para a narrativa, ou seja, a partir de uma certa forma de tornar presente a lembrança, mas também, de inscrever a temporalidade das coisas numa narração<sup>165</sup>.

Na arquitectura o espaço incorpora o tempo; é, juntamente, memória e projecto. O que é construído fala e narra, porque a arquitectura é também linguagem: narrativa e construção encontram-se representando ambos; uma vitória provisória<sup>166</sup> sobre o efémero. Este acto do qual fala Ricoeur e que configura o espaço consiste na inserção de um edifício dentro de um contexto de edifícios e de paisagens – e assim o carácter histórico e textual relativo ao construir arquitectónico entra em diálogo com a urbanística.

A arquitectura apresenta uma racionalidade interna e uma teorização comparável à da narração. Neste sentido, é possível ler no espaço urbano a história sedimentada das formas: logo, a monumentalidade assume, na cidade, o significado propriamente etimológico, de documento<sup>167</sup>.

Se no momento da prefiguração a ligação entre habitar e construir era assim tão estreita que não deixava perceber qual acção precedesse e qual seguisse, ao momento da configuração é a acção de construir a prevalecer, em forma de projecto arquitectónico.

Ora o habitar é assumido como resposta ao construir. Habitar expressa não só necessidades, mas as expectativas que o projecto encontra ou desatende; um habitar activo implica uma nova leitura da cidade e do ambiente urbano, do contexto feito de edifícios, mas também de espaços vividos e de histórias de vida. Isto pede que o passado seja trama e não resto<sup>168</sup>, testemunho do que deve ser garantido não obstante o seu desaparecimento.

**164** Paul Ricoeur, *Architecture et narrativité*, op. cit., p.2 consultado em 24.06.2013 “[...] um paralelismo estreito entre arquitectura e narratividade, em que a arquitectura seria para o espaço o que o conto é para o tempo, ou seja, uma operação de ‘configuração’; um paralelismo entre, em primeiro lugar, construir, portanto edificar no espaço, e em segundo lugar, narrar, colocar na trama no tempo”.

**165** *Ibid.*, p. 2 : “Autrement dit, il s’agit bien de croiser l’espace et le temps à travers le construire et le raconter. Tel est l’horizon de cette investigation : enchevêtrer la spatialité du récit et la temporalité de l’acte architectural par l’échange, en quelque sorte, d’espace-temps dans les deux directions”.

**166** Do latim *provisum*, supino de *providere*, “prover a” + suf. -ório. Que se destina ao presente devendo ser substituído no futuro; que é temporário. = Efémero, Interino,

Passageiro, Transitório. ≠ Definitivo, Permanente.

**167** Documento, do latim *documentum*, “[...] Texto ou objecto que funciona como prova, confirmação, testemunho de alguma coisa e que constitui um elemento de informação”, em *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa/Verbo, 2001.

**168** Em 2011 curei, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade, a exposição *Resto* de Ramiro Guerreiro pela qual foi desenvolvido o jornal *Trama*. A escolha tanto do título da exposição como do nome do jornal tinha a ver com os conceitos de releitura da cidade e com a salvaguarda de testemunhos.

E é nesta circunstância que Ricoeur introduz o conceito de texto da cidade, porque é precisamente neste espaço real e imaginário que o tempo narrado e o espaço construído falam um do outro e não se deixam pensar em separado.

Aqui, o conceito chave proposto é o de refiguração:

*“O fim último do projecto arquitectural só se alcança quando o construído nos oferece a todos – a quem habita ou percorre a cidade – a ocasião de ‘ler e reler os nossos lugares de vida a partir do nosso modo [propriamente humano] de habitar”*<sup>169</sup>.

A refiguração traz à luz o habitante e as modalidades de ler, usar, viver os lugares construídos e não construídos da cidade. Através desta reviravolta semântica da perspectiva, o olhar foca-se sobre práticas mais significativas com as quais as pessoas vivem os lugares, transformando os espaços construídos em espaços vividos; os espaços arquitectónicos em espaços antropológicos.

O ensaio *Architecture et narrativité* termina com um enfoque sobre a itinerância: esta última é a interlocutora espacial da identidade narrativa, entre o doméstico e a errância. Com a itinerância o espaço e o tempo integram-se no cronotopo: *“con questo strano vocabolo [...] vengono intrecciate nella forma dell'intrigo e del paradosso l'elemento dell'abitare come stare e l'elemento dell'abitare come continuo errare”*<sup>170</sup>. O conceito de itinerância acompanha tanto a responsabilidade pelo humano quanto pela cidade. Na cidade ela torna-se: *“visita, narrazione, erranza. È spazio che si fa tempo, tempo che si fa spazio. È corpo vissuto: condizione umana, condizione urbana”*<sup>171</sup>. A adopção da itinerância, do caminhar – no meu trabalho – representa, portanto, uma maneira de perceber as formas de ocupação do espaço, o seu uso e a consequente forma de apropriação cultural e de enraizamento. Ao mesmo tempo, é uma das formas possíveis de ler e interpretar a cultura urbana; de dar voz àquelas modalidades de acção e àqueles comportamentos que expressam a vitalidade da cidade, que tornam o espaço construído, um produto, por assim dizer, “sofrido” pelos seus habitantes, que condiciona formas de viver, usar e habitar a cidade<sup>172</sup>.

---

**169** Luís António Umbelino, “Espaço e narrativa em Paul Ricoeur”, em *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 39, 2011, p. 158.

**170** Pier Aldo Rovatti, “Architettura e narratività nel pensiero di Paul Ricoeur. Storia di un'applicazione inaspettata”, em Derossi, De Luca e Tondo (eds.), *Architettura e narratività*. Milão: Unicopli, 2000, p. 68: “com este estranho vocábulo [...] são entrelaçadas na forma da intriga e do paradoxo o elemento do habitar como estar e o elemento do habitar como continuo errar”.

**171** Franco Riva, *op. cit.*, p. 16: “visita, narração, errância. É espaço que se faz tempo, tempo que se faz espaço. É corpo vivido: condição humana, condição urbana”.

**172** Muitas vezes o urbano, a sua edificação, acontece sem uma ligação à memória, ao território, às formas de sociabilidade, à partilha de valores que gerem participação e integração.



*“Cuando no encuentra obstáculos, cada elemento tiende imperiosamente a su sitio, uno hacia arriba, el otro hacia abajo y a las restantes de las seis direcciones”*<sup>173</sup>.

Aristóteles define o tempo de duas formas. Em primeiro lugar, o tempo é a medida do movimento em relação com a anterioridade e a posterioridade. Esta definição relaciona-se com o que ele chama de movimento local, ou seja, o deslocamento de corpos no espaço. Se não existisse o tempo, os corpos ficariam congelados no espaço, já que não existiria movimento. Contudo, este espaço aristotélico sujeita-se à definição, de um ponto de vista cosmológico, enquanto espaço ordenado e estruturado ao redor de um centro. Ora, é evidente que percebo o espaço desde o ponto de vista do meu corpo e é a partir dele que me oriento espacialmente distinguindo as três dimensões de espaço euclidiano através de noções como: frente/trás, cima/baixo, esquerda/direita.

As modalidades desta operação, ou seja, de como o espaço devém o lugar onde se inscreve a experiência do corpo, são objecto de investigação na reflexão que Edward S. Casey desenvolve a partir da análise aristotélica

---

**173** Aristóteles, “Física”, 208 b., em Otto Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969, p. 35: “Quando não encontra obstáculos, cada elemento tende imperiosamente ao seu lugar, um para cima, o outro para baixo e para as restantes seis direcções”.

e da geometria euclidiana. O filósofo norte-americano analisa a relação de interdependência que intercorre entre espaço e tempo e alimenta a minha pesquisa fornecendo novas possibilidades e direcções. Casey propõe o conceito de lugar (*place*) como independente ontologicamente do de espaço. Segundo Casey, a experiência humana não começa num espaço incógnito, mas é logo localizada entre referências geográficas que definem e baralham o “conjunto” espaço em tantos lugares. O lugar precede o espaço como categoria analítica na percepção e na organização do conhecimento. O espaço qualifica-se através do tempo e vice-versa; o tempo prova-se através do espaço; ambos, depois, se reúnem naquele ponto bem preciso do cosmo humano que é o lugar.

Então, espaço e tempo reúnem-se no lugar: “*space and time come together in place*”<sup>174</sup> e a tradução literal que faço desta frase é: *espaço e tempo juntam-se no lugar*; ou seja são dados ao mesmo tempo. Esta referência parece-me oportuna para descrever como as duas dimensões não andam para direcções opostas, mas encontram-se num mesmo ponto. A percepção do espaço e do tempo acontece simultaneamente no lugar. Estar localizados significa conhecer as próprias coordenadas com respeito às dimensões principais: “[...] *this means that the true basis of directionality is not absolute space but our own oriented/orienting body regarded as (in Merleau-Ponty’s phrase) ‘the absolute source’*”<sup>175</sup>.

Em *La phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty critica a superficialidade de certas teorias da percepção psicológica e demonstra que os signos, com os quais se é capaz de perceber a experiência do espaço podem dar a ideia do análogo se fizerem parte do mesmo espaço e se, de alguma forma, conseguirem reconhecê-lo. Discutir o significado essencial do lugar e da direcção sobre/na base o/do corpo e as/das percepções, pede sempre para entendê-las como centro do mundo que constrói e com o qual me confronto. Para Merleau-Ponty, o espaço é uma das estruturas com as quais se expressa o ser no mundo:

“*Nous avons dit que l’espace est existentiel; nous aurions pu dire aussi bien que l’existence est spatiale, c’est-à-dire que, par une nécessité intérieure, elle s’ouvre sur un ‘dehors’ au point que l’on peut parler d’un espace mental et d’un ‘monde des significations et des objets de pensée qui se constituent en elle’*”<sup>176</sup>.

Ou seja: em Merleau-Ponty o espaço representa o lugar “de onde” ver, que comporta um enraizamento perceptivo.

A ligação que intercorre entre as coordenadas de tempo e de espaço assume, então, valor ontológico por que fisicamente determinado no lugar onde um certo evento acontece. O lugar é o trâmite, um lugar de encontro, de corpo, não meramente um lugar físico, mas um nó teórico. “*A place is more an event than a thing*”<sup>177</sup>, porque está carregado de qualidades humanas, assume as características dos seres que o habitam ou que nele agem num determinado tempo<sup>178</sup>.

---

**174** Edward S. Casey, “How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena”, em Feld, S. e Basso, K. (eds.), *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, 1996, p. 36.

**175** *Ibid.*, p. 206: “[...] *isso significa que as verdadeiras bases da direccionalidade não são o espaço absoluto, mas o nosso próprio corpo orientado/ orientando considerado como (na expressão de Merleau-Ponty) ‘a fonte absoluta’*”.

**176** Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., pp. 339-340: “*Dissemos que o espaço é existencial; poderíamos dizer da mesma maneira que a existência é espacial, quer dizer, que por uma necessidade interior ela se abre a um ‘fora’, a tal ponto que se pode falar de um espaço mental*

*e de um ‘mundo de significações e de objectos de pensamento que nelas se constituem’*”.

**177** Edward S. Casey, “How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena”, op. cit., p. 26: “*O lugar é mais um acontecimento do que uma coisa*”.

**178** “*To speak of space-time is to speak once more of event. For an event is at once spatial and temporal, indeed indissolubly both: its spatial qualities and relations happen at a particular time. But the happening itself occurs in a place that is equally particular. Thus ‘event’ can be considered the spatiotemporalization of a place, and the way it happens as spatiotemporally specified*” *Ibid.*, p. 37.

Pergunta-se Casey: “*How, then, do we get back into place?*”<sup>179</sup>. Ou seja, como é possível que o homem se relacione adequadamente com o lugar? Casey responde de forma simples: “*In the very way by which we are always already there – by our own lived body*”<sup>180</sup>.

O corpo ao qual Casey se refere é o corpo ao qual também se refere Merleau-Ponty: um corpo que funciona de trâmite e intérprete, ou seja, todas as determinações ontológicas do espaço são filtradas pelas acções do corpo. O lugar responde aos estímulos do sujeito que o percebe e o corpo relaciona-se a este último entrando com ele em perfeita simbiose.

Esta estrita relação é resumida por Casey em cinco pontos:

- “*First, various kinesthesias and synesthesias [...] allow bodily self-motion to be registered and enriched*”<sup>181</sup>. O corpo, neste caso, é um “campo de localização”; mover-se e receber informações do lugar é garantia de uma contínua possibilidade de movimento.
- “*Second, immanent bodily dimensionalities of up/down, front/back, right/left [...] help to connect body with the placial settings of these same three dyads*”<sup>182</sup>. No que diz respeito a este ponto, pode-se relembra como as referências espaciais do homem tenham o corpo como ponto de partida e, ainda, podem ser lembradas todas as metáforas que têm como objecto os aspectos direccionais da dimensão espacial (como, por exemplo, as expressões *ter um alto cargo*, *ter um baixo nível de vida*, etc.)<sup>183</sup>.
- “*Third, the concreteness of a lived body, its density and mass, answers to the thick concreteness of a given place*”<sup>184</sup>. A fisicidade é uma característica que lugar e corpo partilham.
- “*Fourth, a given lived body and a given experienced place tend to present, themselves as particular: as just this body in just this place*”<sup>185</sup>. O aqui e o agora da percepção humana passa através da identificação do próprio corpo num determinado lugar.
- “*And fifth, the porosity of the skin of an organic body rejoins [...] the openness of the boundaries of places*”<sup>186</sup>. Esta quinta característica da relação entre o corpo e o lugar é fundamental para uma troca activa entre as duas partes. Corpo e lugar estão unidos por uma ligação criativa que tem como objectivo a formação de uma interpretação do mundo. É por isso de grande importância que o sujeito tenha contínuas e repetidas trocas com o ambiente exterior. O campo de percepção espacial não

---

**179** *Ibid.*, p. 21: “*Como podemos, então, voltar ao lugar?*” Com estas palavras Casey pergunta-se como seja possível reconsiderar o lugar como entidade em si não influenciada pelo espaço como se ele fosse um seu superior hierárquico. O lugar, no entender de Casey deve tornar-se uma entidade *di per se*.

**180** *Ibid.*, p. 21: “*Da mesma maneira na qual sempre estivemos lá – através do nosso corpo vivente*”.

**181** *Ibid.*, p. 22: “*Primeiro, as várias cinesthesias e sinesthesias [...] permitem que o movimento do corpo seja registado e enriquecido*”.

**182** *Ibid.*, p. 22: “*Segundo, os imanentes planos dimensionais do corpo de sobre/ sub, frente/ retro, direita/ esquerda [...] ajudam a conectar o corpo com as posições no lugar das mesmas três díades*”.

**183** Ou ainda pode-se utilizar a pergunta que Kant se tinha feito: “*Qué significa orientarse en el pensar? Orientarse significa,*

*en sentido propio: en una región del mundo (en cuatro dividimos el horizonte) encontrar las restantes, en particular el oriente. Así, pues, si veo el sol en el cielo, y nos encontramos al filo del mediodía, sé encontrar el sur, el oeste, el norte y el este*”. Kant, VIII, 134, em Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*, p. 65.

**184** Edward S. Casey, “*How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena*”, *op. cit.*, p. 22: “*Terceiro, a estrutura de um corpo vivente, a sua densidade e massa, responde à espessa estrutura de um determinado lugar*”.

**185** *Ibid.*, p. 22: “*Quarto, um determinado corpo vivente e um determinado lugar experienciado tendem a apresentar-se como particulares: como este corpo próprio neste lugar próprio*”.

**186** *Ibid.*, p. 23: “*E quinto, a porosidade da pele de um corpo orgânico relembra [...] a abertura das margens de um lugar*”.

pode estar limitado por barreiras de difícil transposição, as sinestésias são um processo fundamental na compreensão e medição do mundo que não poderiam ter lugar num ambiente fenomenológico organizado em formato de “*mere apportionings of space*”<sup>187</sup>.

E ainda no âmbito da percepção espacial Casey acrescenta: “*Gathering is an event, and an exploration of place-as-event allowed us to see how places, far from being inert and static sites, are themselves continually changing in accordance with their own proper dynamism*”<sup>188</sup>.

O reunir-se referido por Casey é possível só a meias, na fronteira (no limiar) de duas determinações que não podem ser separadas: é o carácter *evento-acção* dos lugares, a sua capacidade de co-locação de espaço e tempo, a forma definitiva de encontro. Esta forma não consiste no encontro de pessoas e coisas particulares num lugar configurado ou numa região ou, ainda, na união experienciada pelo corpo. Este é um encontro que se gera a partir do poder que tem o *estar num lugar* ou seja, a junção de espaço e tempo<sup>189</sup>. O corpo, então, torna-se o primeiro sujeito cognoscente da realidade. Este faz a experiência do mundo através do lugar no qual se encontra ou mediante a efectuação de um percurso que é a junção de lugares distintos. Como sugere Casey, “*‘knowledge’ needs to be reconstructed as specifically placial*”<sup>190</sup>.

O ser humano com a sua presença influencia o ambiente. Ao centro da investigação sobre o conhecimento do ambiente e a relação que este tem com o corpo, está o corpo na sua situação de movimento e acção. Como argumenta Merleau-Ponty<sup>191</sup>, o corpo, a carne do homem, não é um simples objecto que vive passivamente as impressões dos estímulos sensoriais externos, mas um sujeito activo na sua relação com objectos que ele mesmo concorre a formar através da sua experiência<sup>192</sup>.

Interrogar-se acerca do espaço é, portanto, falar da condição transcendente do homem e dar-se conta que o espaço não existe *per se* independentemente do ser humano. Só posso falar de espaço na medida em que o homem se torna um ser espacial, ou seja, no momento em que cria o espaço e desenrola o que está ao seu redor. Há lugar porque o corpo o desenrola e há corpo porque o lugar o desenrola.

O lugar é um espaço aberto, indefinido, acéfalo e a-estrutural, que recebe a própria estrutura do pensamento que o define de forma continuada. A característica do corpo é de ser uma exterioridade não pensável em si, nem pensante – a alteridade que pensa fora do pensamento – que o constrange a calibrar o próprio movimento porque além dele não há nada. Assim como a pele que o reveste é o limiar no qual acontece a minha exposição ao exterior, sobre a qual se inserem e se cruzam as diferentes *estesias*, o corpo é a exposição da existência, superfície – cada ponto singular do corpo tem/ reúne/ guarda, em si próprio, o valor de uma zona de exposição do ser.

---

**187** *Ibid.*, p. 14: “*mera repartição do espaço*”.

**188** *Ibid.*, p. 44: “*Reunir-se é um evento, e uma exploração do lugar como evento permite-nos olhar como os lugares, longe de serem inertes e sítios estáticos, sejam eles mesmos continuamente em mudança segundo o próprio dinamismo*”.

**189** *Ibid.*, p. 38

**190** *Ibid.*, p. 45: “*o ‘conhecimento’ deve ser reconstruído como especificamente ligado ao lugar*”.

**191** Sobre este assunto, Merleau-Ponty tinha escrito: “*Visible e mobile, il mio corpo è annoverabile tra le cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella*

*di una cosa. E poiché vede e si muove, tiene le cose in cerchio attorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento sono incrostate nella sua carne, fanno parte della sua piena definizione e il mondo è fatto della medesima stoffa del corpo*”. Maurice Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*. Milão: SE, 1989, p. 19.

**192** “*A kinaesthetic sensation acts to ‘motivate’ a particular perception in that if I move my body in a certain way, then things will appear differently – including the places in which they appear. Put more directly: the way I feel my own body being moving in a place will have a great deal to do with the way I experience that place itself*”. Edward S. Casey, *The fate of Place. A Philosophical History*, op. cit., p. 219.

O corpo justapõe e modula tanto as formas de compreensão quanto as de contacto com o espaço. Esta situação leva o corpo a habitar espaços diferentes, com características próprias: espaços de memória e imaginação que se entrelaçam aos elementos do mundo exterior.

A corporeidade, no seu sentido mais amplo, permite a Merleau-Ponty desenvolver o tema da percepção. O corpo é o centro da actividade perceptiva que é, em grande parte, anónima. A percepção, portanto, é esse “conhecer” que actua através de um corpo que carrega um conhecimento latente. Por outras palavras – e para ligar mais concretamente à minha pesquisa os conceitos acima abordados – os diversos espaços revividos durante o caminhar podem ser reestruturados de acordo com os estímulos pontuais que articulam a caminhada: um determinado momento aparece porque o encontro de um determinado elemento sensível abre-se ao encontro de outros elementos sensíveis através do meu corpo.

Isto quer dizer que os elementos sensíveis e os espaços podem ser agregados em relação às circunstâncias, podendo ora arrogar outros significados e funções, ora suportar mudanças de forma. Deste modo, não há exactamente uma sequência de acções mas uma forma aberta que se concretizará exclusivamente no momento de caminhar. O corpo viabiliza o caminho num tempo real. Portanto, não se trabalha com sequências pré-concebidas, mas com estados corporais subjectivos dependentes de elementos sensíveis.

Esta ideia é também evidenciada por Edmund Husserl, que argumenta: “*Il corpo é il mezzo per qualsiasi percezione, è l'organo della percezione, partecipa necessariamente a qualsiasi tipo di percezione*”<sup>193</sup>.

A subjectividade precisa de ser ancorada ao mundo e só uma realidade corpórea é capaz de acolher parte dos aspectos que se subtraem ao conhecimento tético.

É, por outras palavras, um corpo-sujeito este corpo próprio que: “[...] *est non pas ce que je pense, mais ce que je vis* [...]”<sup>194</sup>.

Existe, portanto, uma função cognitiva que é atribuída ao corpo e não à consciência, uma intencionalidade *fungente* que o atravessa a cada instante.

Para Merleau-Ponty, o corpo próprio vivente e *fungente* (actuante) é o actor principal da relação com o mundo. Esta aproximação é consequência da recusa de uma concepção do corpo enquanto simples objecto: ele opera naquele horizonte constantemente presente e do qual não se pode prescindir, que é o mundo da vida. Para evidenciar este operar, Merleau-Ponty utiliza o conceito de esquema corpóreo que é o instrumento para mostrar o funcionamento concreto da intencionalidade *fungente* na constituição de um conhecimento pré-reflexivo:

“*Lo schema corporeo è l'immagine tridimensionale che ciascuno ha di se stesso: possiamo anche definirlo immagine corporea. Questo termine indica che non si tratta semplicemente di una sensazione o di una immagine mentale: ma che il corpo assume un certo aspetto anche rispetto a se stesso; esso implica inoltre che*

---

**193** Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Turim: Biblioteca Einaudi, 2002, p. 453, “O corpo é o meio de qualquer percepção, é o órgão da percepção, participa necessariamente a qualquer tipo de percepção”.

**194** Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. XII: “[...] não é o que eu penso, mas o que eu vivo [...]”.

*l'immagine non è semplicemente percezione sebbene ci giunga attraverso i sensi, ma comporta schemi e rappresentazioni mentali, pur non essendo semplicemente una rappresentazione*"<sup>195</sup>.

Eu sou o meu corpo. Isto quer dizer que sei mover-me no mundo e que, imediatamente, conheço a posição das minhas mãos, dos meus pés, das partes que me compõem na totalidade. A espacialidade, directa consequência do esquema corpóreo, tem a ver com o espaço vivido. Neste sentido a minha colocação física no espaço transforma-se num espaço de situação, um espaço humanizado, antropológico, no qual é a existência a tornar possível a actividade intencional. Uma vez que a espacialidade do corpo se desenrola na acção, o esquema corpóreo será um sistema de funções motoras.

Reflecte ainda Merleau-Ponty: *"Il pittore porta con se il corpo – dice Paul Valery. E, effettivamente, è impossibile immaginare una mente che dipinge"*<sup>196</sup>.

Igualmente inimaginável será uma arquitectura puramente cerebral que não seja uma projecção do corpo humano, da sua vectorialização e do seu movimento – ou uma curadoria que não contemple o esforço físico e a espacialização difusa de ideias e experiências corporais. A pele lê a trama, o peso, a densidade e a temperatura da matéria. A sensação táctil liga-a ao tempo, conta-lhe o processo lento da sua transformação. A pele delinea com precisão infalível espaços de temperatura: a sombra refrescante debaixo de uma árvore, ou a carícia do calor num ponto iluminado pelo sol, tornam-se experiências de espaço e lugar.

*"Mergulhado no espaço, percorrendo desde sempre o seu interior, o corpo desvenda-se como verdadeiro nó de significações vivas e não como lei de um certo número de termos co-variantes. Ele é esse ponto cego que percorrendo o tecido do espaço restitui a direita e a esquerda, o alto e o baixo, o longe e o perto, que desenrola posturas e carrega o espaço de forças que marcam o modo como as coisas contam para ele. O espaço do corpo é desenrolado ao longo dos eixos de interesse, preenchido por zonas qualitativamente diferentes, orientado por formas significativas"*<sup>197</sup>.

E por muito que o espaço esteja relacionado comigo enquanto corpo, ele tem uma independência característica, desligada da minha posição do momento. Eu não movo o meu espaço mas movo-me no espaço<sup>198</sup>. Numa articulada reflexão fenomenológica, Maurice Merleau-Ponty já se tinha perguntado se o espaço vivido, investigado nas suas dimensões nocturnas e oníricas, pressupunha um espaço geométrico. Esses espaços antropológicos ou existenciais seriam, segundo Merleau-Ponty, espaços originais, construídos sobre um espaço natural e não coincidiriam com aquele geométrico pelo qual:

*"[...] corrélativement l'unité de l'expérience n'est pas garantie par un penseur universel qui en étalerait devant moi les contenus et m'assurerait à son égard toute science et toute puissance"*<sup>199</sup>.

---

**195** Paul Schiller, *Immagine di sé e schema corporeo*. Milão: Franco Angeli, 1995, p. 35: "O esquema corpóreo é a imagem tridimensional que cada um tem de si próprio: podemos também defini-lo como imagem corpórea. Este termo indica que não se trata simplesmente de uma sensação ou de uma imagem mental: mas que o corpo assume um certo aspecto também, com respeito a si próprio; isto implica também que a imagem não é simplesmente percepção se bem ela chegue através dos sentidos, mas comporta esquemas e representações mentais, embora não seja simplesmente uma representação".

**196** Maurice Merleau-Ponty, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*. Milão: Medusa, 2004, p. 84:

"O pintor empenha o corpo – diz Paul Valéry. E, efectivamente, é impossível imaginar uma mente que pinta".

**197** Luís António Umbelino, "Espaço e Narrativa em Paul Ricoeur", *op. cit.*, p. 148.

**198** Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*

**199** Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 340: "[...] corrélativamente, a unidade da experiência não é garantida por um pensador universal que exporia diante de mim os conteúdos da experiência e me asseguraria, em relação a eles, toda a ciência e toda a potência".

Se o espaço concreto, experimentado na vida de forma imediata, não coincide em absoluto com o espaço matemático, abstracto e susceptível de ser medido com um relógio – reduzindo a vida a um mero sujeito de entendimento, todavia num círculo indiscernível entre fundado e *fundante* – o espaço matemático oferece-se como fundamento do espaço natural, do corpo vivido e, portanto, da espacialidade da existência que expressa a fixação no mundo: a experiência da relação com o mundo.

Michel de Certeau recupera a noção de lugar em oposição àquela de espaço, retomando a reflexão de Merleau-Ponty sobre espaço geométrico e espaço vivido, e esclarece este assunto num capítulo de *L'invention du quotidien* com o título de *Récits d'espaces*: “*Est un lieu l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel les éléments sont distribués dans des rapports de coexistence [...]. En somme, l'espace est un lieu pratique*”<sup>200</sup>.

Nesta derivação comum indicada por de Certeau, corpo, espaço e lugar encontram razão de co-dependência: polaridades simultâneas ou reduzíveis da experiência, indiscerníveis ao estado puro, necessitam um do outro para o serem; o espaço do movimento de um lugar a outro, o lugar do espaço que define o além. Com respeito ao corpo, a distinção formula-se sobre um antagonismo entre movimento do espaço e pausa do lugar, entre mobilidade e visibilidade, distinção que coincide com a de Michel de Certeau entre as operações (ir, fazer) que criam o espaço e os conhecimentos (ver) dos lugares que os identificam<sup>201</sup>.

A atenção de Michel de Certeau centra-se na lógica criativa das tácticas silenciosas e subtis que cada “consumidor”, aparentemente votado à passividade e à disciplina, põe em prática e através das quais modifica e subverte a ordem constituída do quotidiano. No seu livro, de Certeau opõe à cultura alta uma proliferação disseminada de actividades e maneiras de agir que são criativas, mas efémeras e, por isso, não imediatamente capitalizáveis. São exemplos a tarefa de contar o ordinário, de descrever histórias *mudas* e, sobretudo, nunca documentadas: “*Pour lire et écrire la culture ordinaire, il faut réapprendre des opérations communes et faire de l'analyse une variante de son objet*”<sup>202</sup>.

Ao centro da análise está não tanto o sujeito individual, quanto os métodos de funcionamento ou os esquemas que presidem as operações de singulares e de grupos. O que se evidencia é o uso que é feito dos objectos sociais, que implica tanto o plano de comportamentos como o plano de representações. E isto vale para o uso do espaço urbano.

---

**200** Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 172-173: “*é um lugar a ordem (seja ela qual for) segundo a qual os elementos são distribuídos em relações de coexistência [...]. Em suma, o espaço é um lugar praticado*”.

**201** Os princípios fundamentais da organização espacial derivam por um lado, da postura e da estrutura do corpo humano, por outro, das relações, sejam elas próximas ou

distantes, entre os seres humanos: horizontal-vertical, em cima-abaixo, à frente-detrás, direita-esquerda, são posições e coordenadas do corpo que são extrapoladas do espaço e é a presença do corpo a impor um esquema ao espaço.

**202** Michel de Certeau, *op. cit.*, p. XXXIII: “*Para ler e escrever a cultura ordinária, devemos reaprender operações comuns e fazer da análise uma variante de seu objecto*”.



*“Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l’oubli s’infiltrera dans ma mémoire”<sup>203</sup>.*

*Foi assim, foi então, foi lá...* Ter uma ideia de cidade implica, de uma certa maneira, não apenas registar lembranças, relatar factos, celebrar personagens, reconstruir, reabilitar ou restaurar prédios, preservar materialmente espaços significativos do tecido urbano. Em rigor, poder-se-ia dizer que cada indivíduo elege as suas referências para poder situar-se num determinado espaço e tempo urbano. Conheço um lugar... costume dizer; o que implica que estou falando de um lugar preciso da cidade que é significativo para mim e quiçá, unicamente para mim. Mas também pode acontecer que, de alguma maneira ou por herança cultural e afectiva, tenha sido induzida a identificar determinados lugares da cidade reconhecendo neles o que pode ser conotado como processo de vivência do imaginário urbano colectivo ou, mais simplesmente, da minha história pessoal.

*“Existem lugares nos quais penso: ‘eh sim, estou mesmo aqui, não poderia estar em outro lugar’. Mas quando caminho num dos bairros periféricos de nova construção à margem de grandes cidades, projectados com a mes-*

---

**203** Georges Perec, *op. cit.*, pp. 179-180: “Os meus espaços são frágeis: o tempo vai usá-los, vai destruí-los: nada mais vai parecer-se ao que era, as minhas lembranças irão trair-me, o esquecimento irá infiltrar-se na minha memória”.

ma lógica de um centro comercial (muitas vezes ao lado de um deles), bairros dormitórios com edifícios iguais, por vezes sem conexão um ao outro, plantados no meio de periferias vazias, que coisa são? Como se inserem na lógica da cidade? Interessam-me? Que memória terei deles?”<sup>204</sup>

A análise do texto *Building Memory*<sup>205</sup>, da autoria do filósofo australiano Jeff Malpas, ajuda à minha reflexão permitindo um enfoque mais aprimorado de diversos aspectos do tema em estudo. Escreve Malpas:

*“There is a long tradition that connects place to memory. It is a connection famously exemplified in the ars memorativa – the art of memory – and the associated ‘method of loci’ according to which memory is enabled through the connecting of particular images or ideas to be remembered with specific location. [...] Even were memory taken to have a special relation to time, still this would not itself imply the priority of that relation over the relation of memory to place. The reason is simple: time does not stand apart from place any more than does space. Indeed, both time and space, even while they may be opposed to one another, should both be understood as grounded in place, and perhaps even as abstractions from it. Nonetheless, the tendency to think of memory as primarily temporal is undoubtedly one of the factors that encourage a forgetfulness of the essentially topographical character of memory”*<sup>206</sup>.

Pensar e reconhecer-se num lugar surge, portanto, a partir de *topoi* específicos onde a memória se manifesta. A transcendência de noções que nascem da compreensão do território, permite evidenciar como o relato e a narrativa compreensiva do espaço representam um factor social desde a sua concepção, percepção e produção enquanto lugar de memória. À reflexão de Jeff Malpas junta-se outra, igualmente importante e por alguns aspectos complementar, de Edward Casey, que afirma: *“The primary locus of memory is found not only in body or mind (or even brain, mind’s physiological counterpart) but in an intersubjective nexus that is at once social and collective, cultural and public”*<sup>207</sup>.

Ora, a organização da qual dependem as certezas usualmente associadas à ideia de cidade dizem respeito a modalidades específicas de viver e plasmar o espaço, funcionais à construção de uma temporalidade longa, de uma memória institucionalizada capaz de antecipar eventos futuros. Sob este ponto de vista, a experiência de estar na cidade e sentir-se em casa implica não só a familiaridade com os lugares, mas também a participação na construção e na preservação da tradição que está à base da identidade.

Partindo da capacidade que alguns lugares urbanos têm de ser um potente dispositivo mnésico, que permite ancorar a experiência e dar continuidade ao preexistente, analisei o potencial conflito entre memórias vividas pelos habitantes e memórias históricas e arquitectónicas implícitas dos processos (de renovação) urbanos.

A memória dos lugares, a relação que se instaura entre espaço e memória, é bem conhecida. Pelas suas características – exterioridade, estabilidade, visibilidade – o espaço oferece aos processos sociais

---

**204** Antonia Gaeta, s/t. Anotações do passeio em Lisboa, 02.08.2011 (excerto do Arquivo).

**205** Jeff Malpas, *op. cit.*

**206** *Ibid.*: “Há uma longa tradição que liga o lugar à memória. É uma conexão famosa exemplificada na ars memorativa – a arte da memória – e o ‘método dos loci’ segundo a qual a memória é activada através da ligação de imagens ou ideias particulares a serem lembradas numa localização específica. [...] Mesmo quando a memória tem uma relação especial com o tempo, ainda que isso não implique necessariamente a prioridade dessa relação sobre a relação da memória ao lugar. A razão é simples: o tempo não se distingue do lugar mais do

que qualquer espaço. Na verdade, ambos, tempo e espaço, mesmo quando podem ser opostos um ao outro, devem ser entendidos como fundamentados no lugar, e talvez até mesmo como abstrações a partir dele. No entanto, a tendência de pensar a memória como principalmente temporal é, sem dúvida, um dos factores que incentivam um esquecimento do carácter essencialmente topográfico da memória”.

**207** Edward S. Casey, *Public Memory in Place and Time*, *op. cit.*, p. 21: “O principal locus de memória é encontrado não só no corpo ou na mente (ou mesmo no cérebro, contraparte fisiológica da mente), mas num nexo intersubjectivo que é ao mesmo tempo social e colectivo, cultural e público”.

a possibilidade de condensar-se em configurações estáveis, constitui uma espécie de catalisador de formas sociais, uma âncora para a dimensão temporal. As referências espaciais têm uma grande importância não só pela sobrevivência da memória, mas também para enraizar na sociedade, nos grupos e nos indivíduos, o sentido de continuidade da própria identidade no tempo. A tal propósito escreve Aleida Assmann:

*“Quando si parla di ‘memoria dei luoghi’ ci si serve di una formula comoda quanto suggestiva. La formula è comoda perché lascia aperto se si tratti di un genitivo oggettivo – una memoria che ha come oggetto il luogo – oppure di un genitivo soggettivo – se si tratti quindi di una memoria che è essa stessa localizzata nei luoghi. L’espressione è suggestiva perché implica la possibilità che i luoghi possano essere soggetti e portatori del ricordo e magari, avere a disposizione una memoria che trascende gli uomini”*<sup>208</sup>.

Não estranha, portanto, que no espaço seja possível o materializar-se de relações sociais construídas no passado, mas que restam sempre presentes. Os objectos que me rodeiam são o fio que liga passado, presente e futuro, os elementos que, imediatamente, relembram práticas e valores. A memória pode ser também construída em relação ao espaço através de dispositivos diferentes.

No analisar a relação entre espaço e memória, distingo os lugares de comemoração do *locus*. No caso dos lugares de comemoração, a memória incorpora uma função explícita do espaço e opera como memória pública. Comemorar significa, de facto, lembrar em forma pública. Por exemplo, o nome de ruas que trazem para o quotidiano a lembrança de vicissitudes e personagens do passado e evocam uma série de eventos desconhecidos, agindo como signos mnemónicos de uma geografia moral. Um segundo dispositivo a analisar é o *locus* enquanto lugar de memória cultural. Alguns lugares da cidade podem ser considerados como tal, pela capacidade que têm de activar a memória. A especificidade do *locus* é de funcionar como mecanismo mnemónico que consegue introduzir uma ordem, oferecer uma imagem emblemática de uma estrada, uma esquina, um conjunto de árvores. Estes objectos são testemunhas do *genius loci*.

*“O ‘espírito do lugar’ transforma, como um raio de reconhecimento não solicitado, toda uma paisagem ou uma simples esquina em ‘paisagem interior’, numa reorientação da percepção”*<sup>209</sup>.

Uma história não codificada que permite a sua apropriação e a sua integração na memória. Lembrar não é uma função explícita dos lugares – excepção feita aos lugares de comemoração –, mas é o resultado inconsciente do encontro entre práticas sociais e lugares. E é por esta razão que, embora tenha referências menos explícitas, o *locus* é um veículo de memória muito eficaz. A sua eficácia reside no facto de que este tipo de memória é o resultado de práticas de apropriação do espaço. O poder de codificação do lugar – a possibilidade de ser reconhecível – é o resultado de uma tradição sedimentada, de um uso regular e partilhado, livre, e não de uma codificação regulamentada. Está enraizado na familiaridade que as vivências dos lugares produzem. E, de alguma maneira, é uma acumulação de memórias corporais, de traços físicos deixados pelos processos do quotidiano.

---

**208** Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bolonha: Il Mulino, 2002, p. 331: “Quando se fala de ‘memória dos lugares’ usa-se uma fórmula tão cómoda quanto suggestiva. A fórmula é cómoda porque deixa em aberto se se trata de um genitivo objectivo – uma memória que tem como objecto o lugar – ou de um genitivo subjectivo – se se trata portanto de uma memória que é ela própria localizada

nos lugares. A expressão é suggestiva porque implica a possibilidade de que os lugares possam ser sujeitos e portadores da lembrança e, possivelmente, ter à disposição uma memória que transcende os homens”.

**209** George Steiner, *Errata: Revisões de uma vida*. Lisboa: Relógio d’Água, 2013, p. 172.

“Se recorda, será porque o sentimento livre dessa repetição que realiza recupera o que permaneceu conservado nos relevos que o tocar deixou na participação da vontade, relevos esses que o esforço consegue assimilar e reviver”<sup>210</sup>.

A memória directa ou indirectamente ligada ao *locus* não é uma memória pública, não entra no discurso público de evocação intencional do passado, mas é uma memória cultural que tende a configurar-se enquanto memória comum, ou seja, memória de agregados de pessoas que lembram as mesmas coisas porque as viveram no mesmo momento.

A cidade é um reservatório de memórias comuns. Ter vivido nos mesmos lugares, ter feito as mesmas coisas nos mesmos espaços, ter tido uma certa rotina em lugares comuns, cria um terreno partilhado de lembranças. Estas lembranças não são memórias colectivas mas podem tornar-se: partilhar as mesmas lembranças facilita a interacção e favorece a formação da identidade de grupo. Enfim, o *locus* activa uma memória incorporada que é continuamente recriada pelas práticas quotidianas.

Lidando com as dimensões, de espaço, tempo e narratividade, Paul Ricoeur mostra o princípio mediante o qual estes elementos trocam sinais e se relacionam entre si: o espaço dá-se a ler, o tempo dá-se a ver, e o corpo, cada vez que posso dizer *estive lá*, é a prova da “*spatialité corporelle et environnementale inhérente à l'évocation du souvenir*”<sup>211</sup>.

Portanto, retomo a ideia de cronotopo e torno a encontrar, na escrita de Luís António Umbelino, material para reflectir sobre uma postura interpretativa que se dispõe a decifrar sentidos sedimentados ao longo do tempo.

“*C'est là, nous semble-t-il, une épreuve décisive, d'abord parce qu'elle nous oblige à considérer le phénomène de la mémoire, non seulement d'un point de vue temporel, mais encore d'un point de vu spatial, ensuite parce qu'elle nous invite à examiner le sens profond de ce qui constitue, pour chacun, sa condition primitive: celle d'un corps habitant l'espace. Une première esquisse de la mémoire apparaît donc dans la façon d'habiter, autrement dit d'appartenir à l'espace en tant que corps*”<sup>212</sup>.

A capacidade que alguns lugares, em detrimento de outros, têm de lembrar, é ligada à história do construído e do seu uso. A memória é incorporada nas práticas individuais e activa-se através da inclusão de um certo lugar no quotidiano; ela nasce do encontro entre o rasto que o espaço conserva e os passos que o percorrem.

Generalizando, verifica-se que o conceito de *locus* parte de características espaciais e de algumas capacidades específicas desses espaços que logram “eternar” o tempo e estabelecer uma ligação entre espaço, corpo e práticas sociais. Nesta perspectiva, a capacidade que o *locus* tem de fixar a memória permite criar um paralelo com a domesticidade dos espaços que determinam as condições para sentir-se como em casa<sup>213</sup>.

---

**210** Luís António Umbelino, *Somatologia subjectiva. Apercepção de si e Corpo em Maine de Biran*, op. cit., p. 218.

**211** Luís António Umbelino, “L'étoffe spatiale de la mémoire: Lectures de M. Merleau-Ponty et P. Ricoeur”, *Studia Phaenomenologica* XIII, 2013, p. 325: “espacialidade corporal e ambiental inerente à evocação de memórias”.

**212** *Ibid.*, p. 326: “Isto parece-nos uma prova decisiva, em primeiro lugar, porque nos obriga a considerar o fenómeno da memória, não só do ponto de vista temporal, mas também do ponto de vista espacial, e também porque nos convida a exami-

nar o significado mais profundo do que constitui, para cada um, a sua condição primitiva: a de um corpo que habita o espaço. Um primeiro esboço da memória aparece, assim, na maneira de habitar, que por outras palavras é pertencer ao espaço enquanto corpo”.

**213** “Habiter, c'est d'abord investir un lieu, se l'approprier. Aux dimensions purement métriques d'un volume bâti, se joignent les dimensions affectives qui construisent le vécu des habitants : c'est l'usage qui qualifie l'espace, et non l'inverse”. Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, op. cit., p. 197.

Repetindo ou principiando caminhos encontro lugares que outros já atravessaram, sigo as pegadas, produzo novas. Esta actividade atribui significado aos lugares, um significado que é definido entre as margens espaço-temporais da experiência (o caminho até à biblioteca, até à geladaria, até ao ateliê, etc.), que se torna memória e que é constituída e sustentada intersubjectivamente.

A possibilidade de o *locus* ser um dispositivo de activação de memória cultural é duramente posto à prova na cidade contemporânea. Três são os mecanismos de transformação da esfera urbana que, a meu ver, produzem uma certa amnésia e desorientação. A primeira tem a ver com a dimensão, com o facto de o crescimento da malha urbana tornar mais difícil para os indivíduos o controlo e o conhecimento do espaço, e um desenho da cidade sempre menos pensado para a experiência individual (este primeiro factor determinou a escolha da cidade de Buenos Aires). A segunda tem a ver com o ritmo e a velocidade. A “produção” em massa de velocidade tem progressivamente apagado a distinção entre permanência e movimento, criando topografias de mera deslocação (como é o caso de Veneza, por exemplo, onde as pessoas já não vivem e onde me interessou perceber como as pessoas sentem e estão refém do ritmo e da velocidade da cidade). A terceira refere-se à destruição e alteração do ambiente construído. A modificação da topografia urbana, a provisoriedade na localização de cafés, escritórios, lojas, etc., a mudança da toponímia, a destruição das componentes principais da cidade (praças, bairros, estradas) por causa das transformações nos fluxos de mobilidade, requalificações e restauro, contribuem para a amnésia urbana (como é o caso da requalificação e descaracterização de alguns bairros de Lisboa). Estas últimas transformações são particularmente importantes porque tendem a quebrar a ligação entre espaço e memórias culturais apagando os traços que os habitantes estavam acostumados a seguir e reconhecer.

Refiro-me a esta dimensão utilizando materiais empíricos vindos de uma pesquisa sobre as práticas de apropriação do espaço urbano para avaliar, de um lado, o carácter incorporado e persistente do *locus* e de outro lado, os possíveis conflitos entre a memória colectiva e a memória histórica/ arquitectónica que as práticas de renovação urbana tendem a produzir<sup>214</sup>.

Na pesquisa, que tem tentado construir a relação da curadoria com o espaço urbano e a sua memória, revelou-se particularmente eficaz uma série de entrevistas informais (realizadas com moradores, trabalhadores ou meros transeuntes) nas quais emergiu a frequência e a prática da cidade. Por vezes, o uso que se fazia previamente de um lugar converteu-se, no entanto, numa nova utilização. Outras vezes o uso não construtivo dos lugares ajudou para que estes entrassem na memória “familiar” dos habitantes. Outras vezes ainda, o acesso a estes lugares era, agora, regulado por uma lista de proibições que endereçavam a sua prática: “*sans parler ici des interdits de plus en plus nombreux qui frappent le citoyen et viennent polluer légalement ce qui subsiste encore de sa liberté de mouvement*”<sup>215</sup>.

A nível discursivo, memórias partilhadas e memórias biográficas entrelaçam-se nas histórias dos entrevistados. Estas memórias são importantes tanto para dar significado ao lugar, quanto para reivindicar o seu uso: “*La transgression d'un espace s'intitule "transformation"*”<sup>216</sup>.

---

**214** “Or, dans l'éthique fonctionnaliste de l'architecture contemporaine, une fonction dominante tend à éliminer les possibles du lieu. C'est, pourrait-on dire, une fonction initialement finale. Implicitement, l'état d'un tel espace est donc suicidaire, puisqu'en tendant à évaluer la diversité des possibles, il tend à évaluer la diversité de situations qui caractérise la durée-étendue du bâtiment”. Ibid., pp. 197-198.

**215** Ibid., p. 259: “sem falar aqui das interdições cada vez mais numerosas que atingem os cidadãos e poluem legalmente o que ainda resta da sua liberdade de movimento”.

**216** Ibid., p. 199: “A transgressão de um espaço intitula-se ‘transformação’”.



## V. PROJECTO 3

### PREÂMBULO

A arquitectura modernista tem sido presença constante na minha pesquisa por ser uma linguagem arquitectónica assumidamente utópica que contribui para a evolução de modelos universalistas mediante projectos de cidade de purismo abstracto, espaços racionalizados e funcionalistas, configurados a partir de formas simples.

Esta linguagem, ao tentar estabelecer novas e mais claras relações entre conteúdos e formas, sempre me pareceu a ideal para questionar a autoridade dos espaços e a forma como exigem determinada obediência por parte dos nossos corpos.

Um trabalho artístico em particular, *Entalados* (2005) do artista Ramiro Guerreiro – uma instalação de duas caixas de contraplacado com dupla projecção de 37 diapositivos em *loop* – representou uma verdadeira epifania, marcando o momento de viragem tanto da minha forma de olhar quanto das preocupações para com o espaço construído da cidade. Como escreveu Ricardo Nicolau no catálogo que acompanhava a exposição do prémio *BES revelação 05* na Fundação de Serralves, para a qual o trabalho tinha sido pensado *ad hoc*:

*“O artista é fotografado, num projecto a que chamou ‘Entalados’, interagindo com os espaços que, nesses edifícios, correspondem a elementos com um predomínio de valores visuais e que servem para identificar de forma imediata o seu estilo – como escadas, rampas, ou determinado tipo de parapeitos [...]. Aqui, o seu corpo ilustra um catálogo de posições precárias e desconfortáveis: agachado, contorcido, enrolado, de cabeça para baixo – o que se vê é uma espécie de yoga no cenário mais improvável. Todas são posições mais ou menos violentas, que ninguém suportaria durante muito tempo [...] – a mesma violência com que inúmeros escultores encaixaram figuras em alto-relevo em espaços às vezes exíguos [...], principalmente durante o Estado Novo (figuras que se conhecem justamente como ‘entalados’); violência que a arquitectura, embora noutro grau, sempre promove, com a sua regulação do espaço e a sua imposição de normas quanto ao habitar, conviver, trabalhar (e a arquitectura modernista assenta num programa particularmente autoritário). Na verdade, os projectos de Ramiro Guerreiro são dominados por um constante anti-autoritarismo, não só porque denunciam a capacidade de determinada fabricação dos espaços para a formatação [...], mas ainda porque o fazem expondo-o a ele mesmo ao ridículo e ao falhanço”<sup>217</sup>.*

Anti-autoritarismo e liberdade só se podem expressar dentro de um código, mesmo quando se pretende questionar a natureza da própria linguagem – e é preciso lembrar que a arquitectura, enquanto sistema de signos, é uma linguagem.

---

<sup>217</sup> Ricardo Nicolau, *Prémio BES Revelação 2005* [cat.]. Porto: Fundação de Serralves, 2005, pp. 9-10.

Figuras 34-42 ©Ramiro Guerreiro, Entalados, 2005









Em 2010, apresentei uma proposta expositiva para o Pavilhão Branco do Museu da Cidade. *Resto*, a exposição individual de Ramiro Guerreiro, inaugurou em Junho de 2011 graças ao apoio da Câmara Municipal de Lisboa e da Fundação Calouste Gulbenkian.

A exposição contemplava quatro momentos específicos: uma “Sala de Leitura”, uma “Grelhagem sobre abertura pré-existente”, uma “Sala para Performance” e uma outra, que se apresentava como “Gabinete de Projecto”. As duas últimas salas (do piso superior) partilhavam uma “Zona de Transição” que se entendia como um quinto momento.

Para o espaço do Pavilhão Branco (entre o *white cube* e o Pavilhão de Jardim) imaginou-se um ambiente em suspenso. Havia uma espera em cada um dos lugares. Esperava-se que algo acontecesse, que algo se mostrasse, se derrubasse no seu (des)equilíbrio ou viesse a ser reactivado, reformado ou (re)construído.

A partir de um dado momento no processo de reflexão e desenvolvimento de ideias, tornou-se claro que as várias intervenções a realizar seguiriam preocupações já enunciadas tanto no trabalho do artista como no meu, fazendo uma continuidade natural com alguns projectos nos quais tínhamos trabalhado juntos, no passado. Simultanea-

mente, de forma consciente, tomámos decisões em sentido substractivo, evitando certas acções ou escolhas de montagem que, mesmo se eventualmente tentadoras, nos pareceram desnecessárias e quase só acumulativas.

A arquitectura foi constantemente enunciada e anunciada, seja pela presença física no espaço das várias instalações, seja pela relação directa com a história daquele espaço ou pelo uso de certos textos e matérias mostrados.

A performance – a participação procurada e proporcionada intencionalmente pelo artista – era levada a cabo pelo próprio visitante, ao percorrer os espaços e possivelmente ao interagir com as peças, e directamente nomeada num dos títulos das obras apresentadas, sendo uma presença constante embora invisível.

Também se tornou claro que haveria um “tempo” enunciado na exposição, fosse devido à mostra de certos objectos específicos, fosse às cores usadas em determinado ambiente, ou aos materiais das várias peças.

O modernismo dos meados do século xx – referenciado a uma escala local e internacional – foi uma constante no pensamento e na pesquisa desde a fase inicial do processo. A partir destes princípios o título *Resto* surgia naturalmente, nomeando o conjunto de trabalhos como um corpo e abrindo uma série de possíveis interpretações e leituras na vivência e confronto com os vários ambientes.

Desde o início do processo, na troca de ideias com o artista, pareceu-me muito claro que o trabalho a realizar não poderia deixar de ser pensado em estreita relação com o espaço que o acolheria. Talvez o mote de *gincana* inicialmente lançado tenha vindo reforçar a ideia de percurso que é uma característica inerente ao espaço com as suas quatro salas dispostas sobre dois andares.

A intercomunicação entre as salas (seja um confronto visual directo ou parcial e momentâneo) sugeria ao visitante uma vivência dos espaços num tempo contínuo; as passagens de uma zona à outra faziam-se naturalmente, dada a amplitude das salas e rasgos visuais específicos.

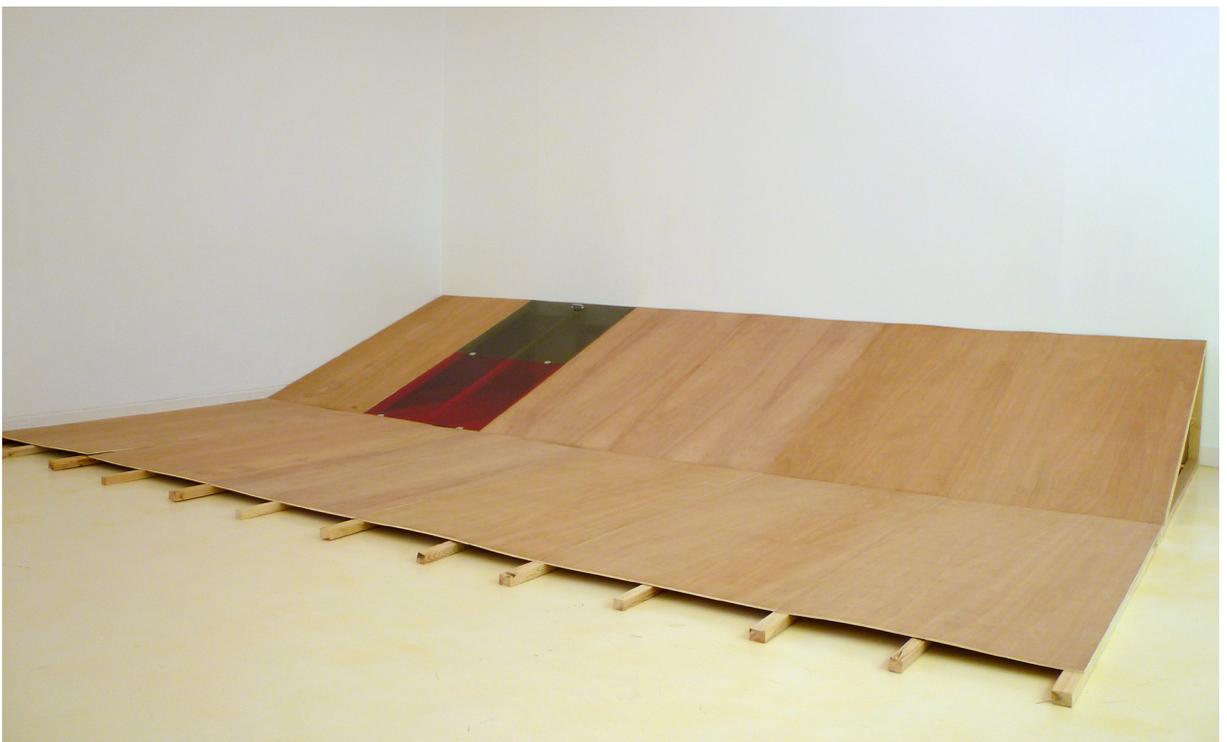
Pensou-se então ser necessário contrariar esta característica do edifício e acrescentar-lhe novas vivências espaciais de modo a proporcionar diferentes ambientes à medida que se percorria o espaço.

Na folha de sala da exposição (integrada no jornal TRAMA) cada uma das áreas estava referenciada com uma letra sugerindo, mais uma vez, um percurso e uma visita em ordem alfabética, começando pela sala em que se encontrava o jornal – no piso térreo, à esquerda. A ordem alfabética era apenas um indicador para a facilidade de leitura dos títulos das peças e nomes dos vários ambientes; sem tentar criar um percurso fixo e rígido, entendendo que o visitante faria a visita do modo que melhor entendesse, mesmo havendo maior ou menor sugestão para um percurso específico.

Figuras 43-44 Ramiro Guerreiro, Sala de Leitura, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011



**Figuras 45-46** Ramiro Guerreiro, *Sala para Performance, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011*





**Figura 47** Ramiro Guerreiro, *Zona de Transição, Arquivador, Filtro, Correspondência, RESTO*, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011



**Figura 48** Ramiro Guerreiro, *Filtro, RESTO*, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

Figuras 49-51 Ramiro Guerreiro, Gabinete de Projecto. Mesa de Trabalho, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

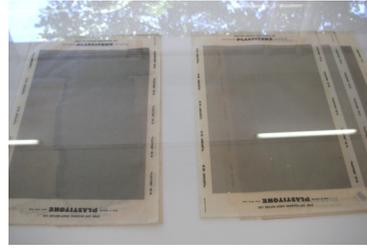
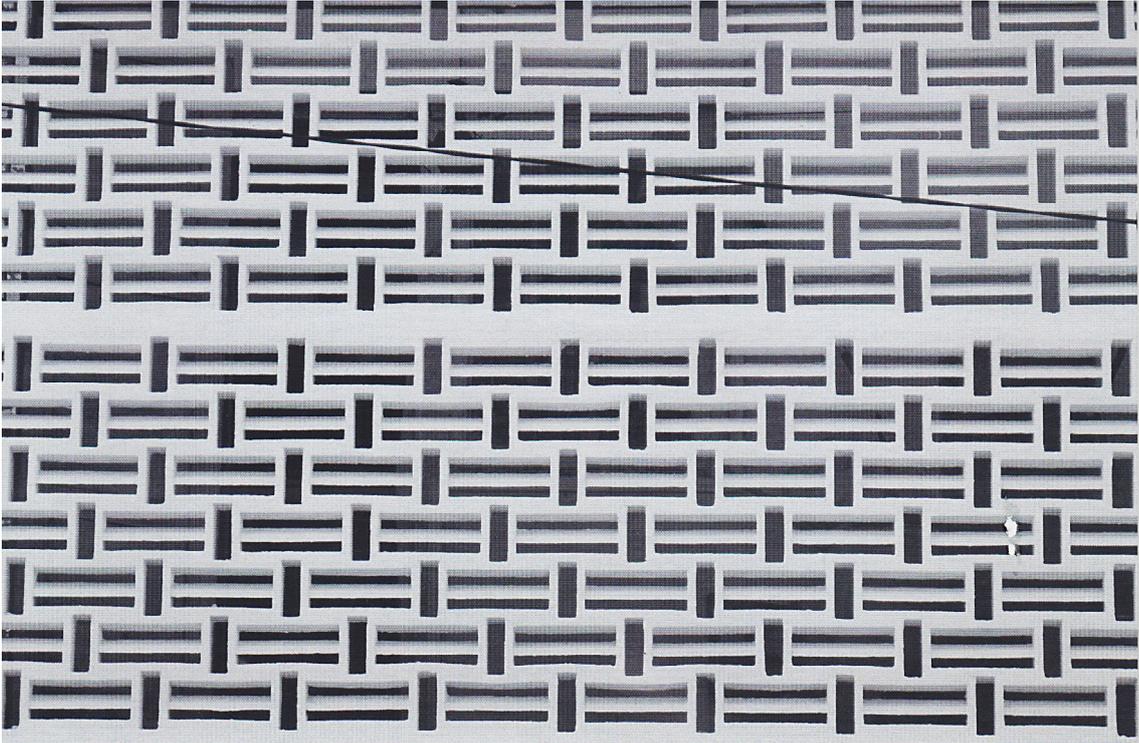


Figura 52 Ramiro Guerreiro, Zona de Transição. Filtro e Gabinete de Projecto. Mesa de Trabalho, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa, 2011

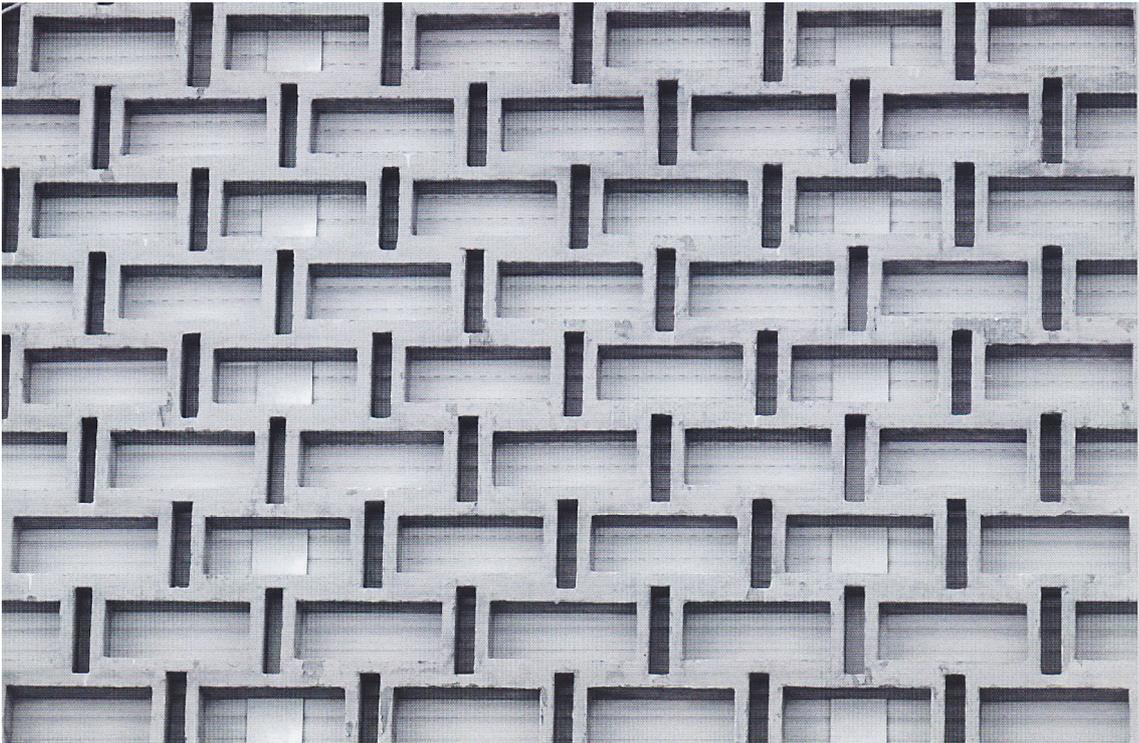








**Figura 54** ©Ramiro Guerreiro, Rua Marquês de Fronteira, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011



**Figura 55** ©Ramiro Guerreiro, Rua do Arco do Carvalho, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

Figura 56 ©Ramiro Guerreiro, Rua Dom Carlos de Mascarenhas, Lisboa, RESTO,  
Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

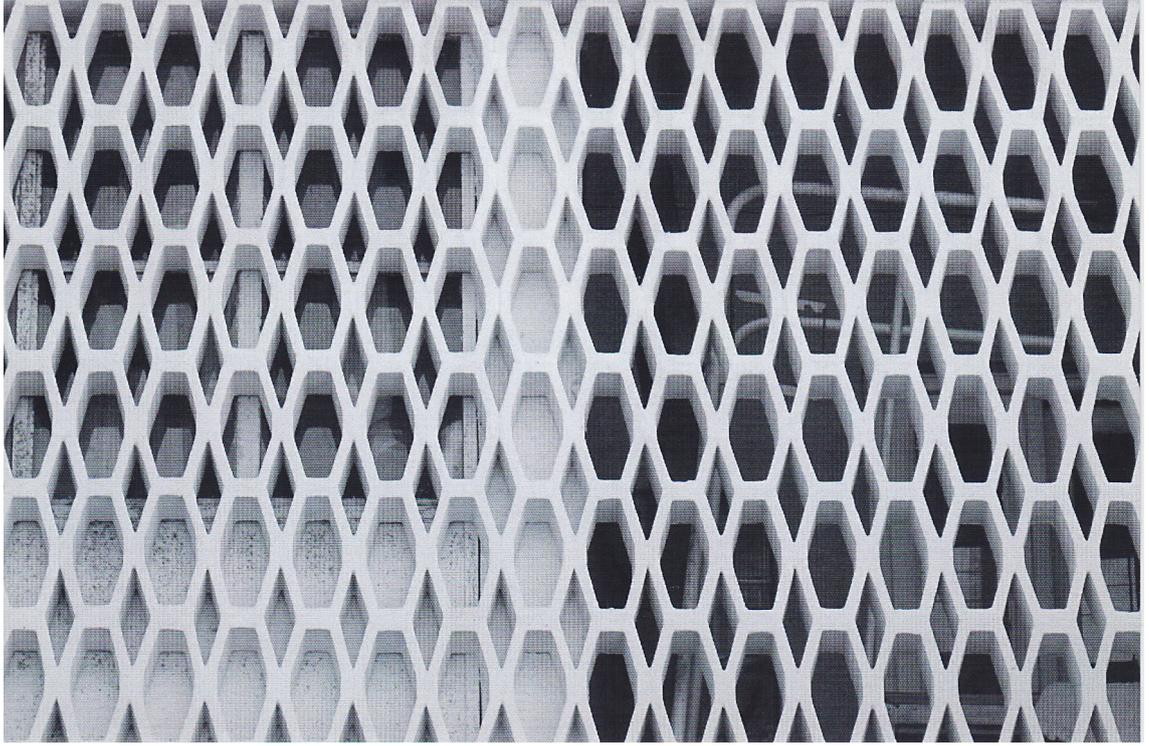
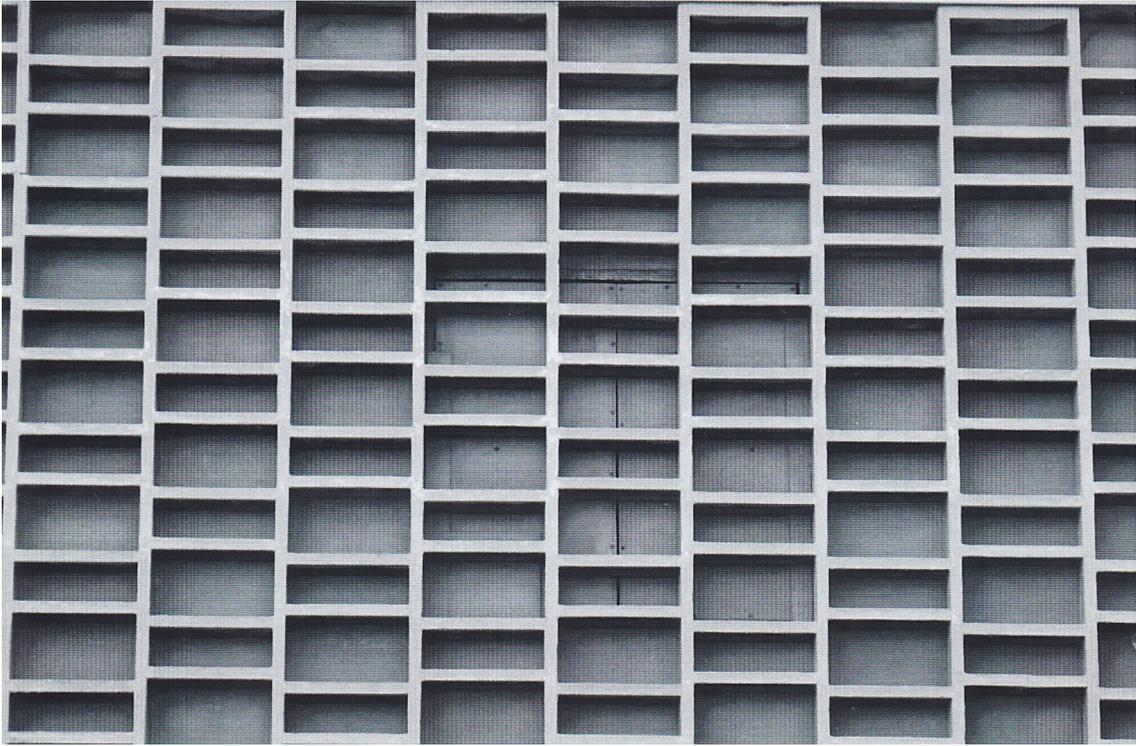
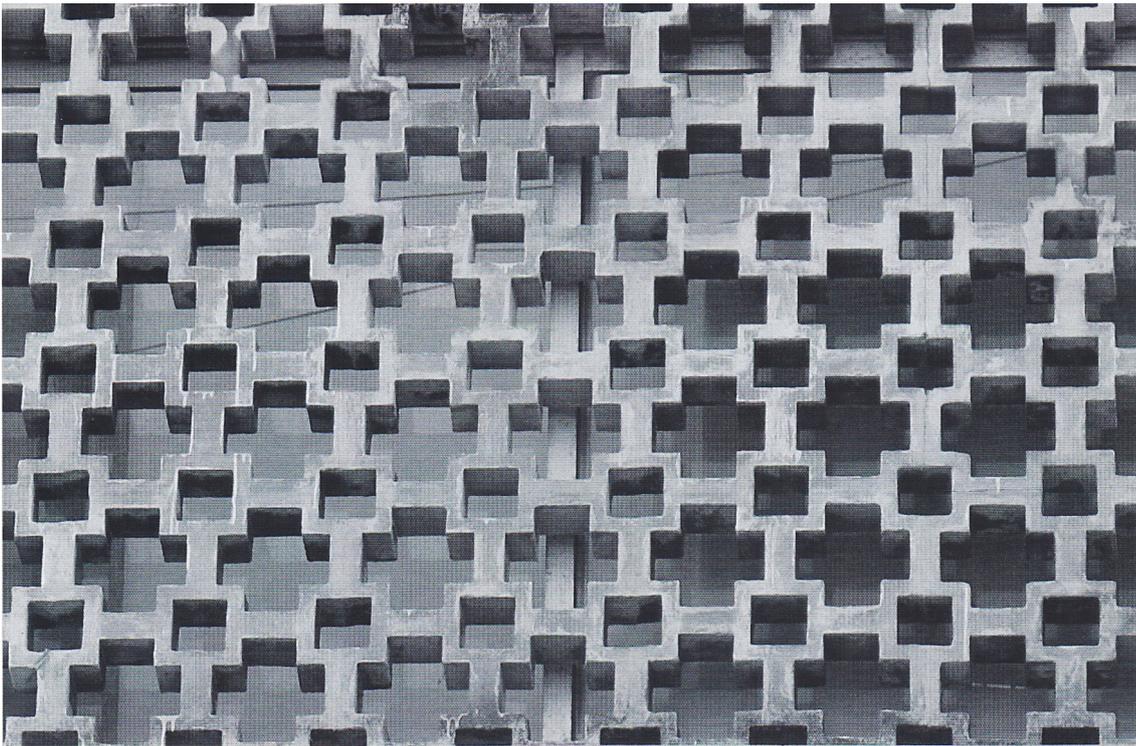


Figura 57 ©Ramiro Guerreiro, Rua Professor Sousa da Câmara, Lisboa, RESTO,  
Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011





**Figura 58** ©Ramiro Guerreiro, *Rua de Campolide*, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011



**Figura 59** ©Ramiro Guerreiro, *Rua de Campolide*, Lisboa, RESTO, Pavilhão Branco, Museu da Cidade, Lisboa 2011

ANTONIA GAETA

O Resto das coisas sempre me pareceu um meio sucesso ou uma fase intermédia das coisas. A tua ideia de resto vem alterar um pouco a minha percepção: o Resto acompanha o uso prático das coisas e o seu percurso material. Será?

RAMIRO GUERREIRO

Quando falei no título foi só para lançar a discussão sobre as várias peças e não exactamente sobre a palavra resto. Não queria estar a baralhar ideias, se bem que me parece interessante esta tua última ideia, parece que o tomamos (ao resto) como uma testemunha do tempo que passa...

Mas, se bem entendi, com este título começaste a olhar para a palavra resto de outra maneira, é isso? Isto também é interessante (provavelmente até mais do que pensei quando escrevi o primeiro parágrafo desta “resposta”), se calhar podemos pensar e discutir porque é que se resolveu chamar assim a esta exposição...

—

A.G.

Sim, talvez seja interessante perceber porque surgiu a palavra resto. Recapitulando o que me interessa perceber é:

1. Resto acompanha (figurativamente) o uso das coisas?

2. Resto liga-se a materiais em desuso?

3. Resto simboliza uma espécie de passagem/ retorno ao analógico, ao “fazer” com a mão?

A resposta a estas questões serve para clarificar a minha percepção sobre as obras da exposição.

R.G.

Quando pensei nesta palavra foi de um modo muito instintivo. Pareceu-me que poderia ser um “enriquecimento” no confronto com as várias peças e a exposição em geral.

Pensei em resto muito a partir de uma ideia de legado. Seja por certos elementos que fazem parte do quotidiano das nossas cidades, seja por uma certa prática que teve um auge de popularidade e que esmoreceu, dando lugar a novas modas de pensar e projectar.

Deste modo posso responder-te que em relação ao ponto

1. eu não pensei nessa ideia de acompanhamento, mas penso que talvez possa dizer o mesmo (?) de uma outra maneira: o uso das coisas transforma ou acompanha o que fica de um todo ou de uma quantidade.

Isto faz-te algum sentido?

2. este resto da exposição poderá ter uma relação directa com práticas em desuso, sim. Mas não penso na palavra com um significado tão fechado, vejo-a muito ampla e capaz de abordar vários sentidos.\*

Julgo que aqui se trata muito disso, em alguns momentos da exposição. Mas atenção que essas práticas em desuso devem também ser entendidas como uma série de possibilidades diferentes. Esse desuso é transversal aos vários planos, do físico ou material ao plano mais intelectual, atrevo mesmo ideológico.

3. Julgo que aqui há uma abordagem directa e esse tempo do fazer com a mão (e há peças na exposição que nos mostram uma série de materiais em que todo o desenho de projecto se fazia de uma forma analógica). No entanto não penso a um nível simbólico – é simplesmente um testemunho. Tão pouco gostaria que estas peças (se quisermos quase vindas do passado) fossem entendidas como uma nostalgia da minha parte. Para mim há toda uma aura à volta destes materiais, prende-se também com as suas qualidades estéticas enquanto objecto funcional. É como se o projectista, ao usar este tipo de materiais, se sentisse induzido

**218** O jornal TRAMA foi publicado no âmbito da exposição RESTO de Ramiro Guerreiro, que decorreu entre os dias

7 de Julho e 4 de Setembro de 2011 no Pavilhão Branco do Museu da Cidade em Lisboa.

a honrar a matéria que “constrói” a comunicação da sua ideia (leia-se do desenho).

—

A.G.

Um elemento a meu ver muito importante no teu trabalho é a suspensão.

Tenho um fascínio, que desde aqui te antecipo, pelo gabinete com os projectos em balsa, as prateleiras, a vitrina, etc. parece-me uma obra suspensa no tempo. Esta suspensão cria mil perguntas, mas não necessita de nenhuma resposta e ao mesmo tempo trata-se de uma experiência visual forte mas em suspensão entre objecto de arte e outra coisa qualquer.

R.G.

Sempre pensei num ambiente em suspenso por esta exposição. Interessa-me a ideia de um espaço cuja vivência está altamente potenciada, mas que não chega bem a ser activado. Há vários espaços da exposição (como a Sala de Leitura ou a Sala para Performance) em que o visitante, o observador e/ou actor integra a peça.

O próprio espaço do Pavilhão Branco é por si mesmo um espaço em suspensão, entre o *white cube* e o “Pavilhão de Jardim”. As várias salas quase nos pedem que intervenhamos nelas. Algumas peças como que prolongam essa sensação. Se alguém sentir que algo deve ainda acontecer, que qualquer coisa está para começar ou ser activada, julgo que será o tipo de “observador ideal” para esta

mostra (caso tal coisa existisse, já que não acredito nada nisso). Especificamente em relação ao Gabinete de Projecto acho muita piada falares numa suspensão entre objecto de arte e outra coisa qualquer.

Não me interessa aqui pensar numa cenografia. As várias peças ao serem dispostas na sala ganham imediatamente um certo carácter cénico, mas esse facto é uma quase inevitabilidade do próprio lugar e da natureza dos objectos. Essa suspensão que falaste interessa-me muito. Sempre pensei na Estante como um mural, ou como uma peça de parede a instalar no lobby de uns quaisquer escritórios (está composta de uma forma que lhe reduz drasticamente a funcionalidade). O carácter decorativo da estante interessa-me para reflectir sobre outras práticas enunciadas por algumas peças da exposição.

—

A.G.

Como bem enuncias, Resto representa esse tempo de fazer com a mão, da visualização da ideia no papel, por escrito. Penso neste caso na peça da exposição Correspondência e no Filtro (ou transparência?) da Zona de Transição.

R.G.

Prefiro pensar numa alusão a uma representação. Essa alusão a um tempo não procura representá-lo nem mimetizá-lo. Por isto é que na Zona de Transição o arquivador está aberto, mas vazio. O Filtro é um momento

em que nos podemos confrontar com o jardim do museu de uma nova forma. O jardim, que é omnipresente no espaço do pavilhão, é visto através de uma transparência colorida, que altera a percepção daquilo que já lá está à nossa frente. Através de um dispositivo muito básico a nossa vista altera-se e adapta-se. Em relação à correspondência o que me parece mais interessante é a discussão entre as duas partes, sendo que cada uma defende as suas ideias e os seus princípios ou valores. É pura negociação de como se pode pensar na cidade moderna (isto há 60 anos atrás).

Na verdade, não queria falar muito sobre este último elemento. Penso que prefiro deixar esta troca epistolar totalmente “ao serviço” do visitante/observador.

—

A.G.

Estou a pensar na Sala de Leitura. Penso no resguardo visual do resto da exposição e no emprego de tempo para a acção da leitura. Penso nas duas situações e pergunto-te qual o interesse de construir um espaço com estas características?

R.G.

Efectivamente a Sala de Leitura foi pensada como um espaço de resguardo. Interessou-me criar um novo espaço dentro da sala já existente. Um espaço com o qual o primeiro contacto visual é o do “avesso”. Pela entrada do Pavilhão e janela adjacente vemos apenas a estrutura que suporta os novos painéis, que

formam as “paredes” da nova sala. Mais uma vez o espectador deve integrar a obra, no sentido que ela é activada pela sua presença. Ao entrar para o espaço do Pavilhão quem tenha um mínimo de curiosidade querera descobrir o que está por trás da estrutura aparente. A nova “sala” é formada por três “paredes” que fazem com que o espaço esteja aberto, com vista para o exterior, mas esta vista é feita pela janela lateral do pavilhão e não pela janela da fachada principal.

Lá dentro o leitor poderá sentar-se no banco enquanto lê, ou simplesmente folheia este jornal. O confronto com o exterior dá-se para uma zona menos nobre, comparativamente com o jardim que ladeia a fachada principal do pavilhão. Esta vista agora enaltecida é feita sobre uma zona secundária, com a porta de entrada para os armazéns do museu (escondidos pelo muro) uma bica com painéis de azulejos e um banco de jardim, entre várias árvores.

Diria que se pretende como um espaço de calma, quase como uma sala de espera, sem que tenhamos nada por que esperar. O observador pode vir, sentar-se e até ignorar o jornal. É um espaço que não exige uma “atenção para a arte”, mas para si mesmo. Um “espaço para o observador” antes (ou depois) de ser um “espaço de exposição”.

—

A.G.

Como contraponto, justamente do outro lado do pavilhão,

propões uma nova possibilidade de espaço através de uma grade como que suspensão, a recriar uma janela que nunca foi construída, mas que consta no projecto inicial do pavilhão.

R.G.

Eu ainda não percebi se a janela foi de facto construída ou não... No exterior do Pavilhão, no Inverno e com a humidade, vê-se nitidamente marcada no muro a área correspondente às duas grandes aberturas (pisos 0 e 1). No interior apercebemo-nos de umas paredes falsas que começam a ganhar novas formas que não um plano vertical, correspondentes à mesma área. É engraçado pensar na possibilidade de estarem de facto construídas as duas aberturas que, entretanto, terão sido tapadas. A peça da grade (que copia o caixilho dessa janela) está instalada no meio da sala, trazendo para a “discussão” essa presumível presença oculta, entalada.

—

A.G.

E ainda na Sala para Performance preparas o display tornando-o o mais funcional possível com pega e dobradiças, mas puramente como acto estético...

R.G.

Diria que esse “pormenor de funcionalidade”, pensado para a peça da Sala para Performance, é uma questão de desenho. A estrutura montada cita uma outra peça em que nada era visível em relação ao que estava por baixo da rampa construída.

Aqui interessava-me mostrar esse espaço antes oculto, ou pelo menos permitir um vislumbre do mesmo – por isso é que a peça não toca na janela. A estrutura é visível em dados momentos. Voltando à questão da pega e das dobradiças, o que me interessa é marcar este momento de entrada no “alçapão”, mesmo que esse movimento não venha a ser efectuado.

...

Se quiseres podemos ficar por aqui...

A.G.

Acho que sim. Teremos de editar agora.

[...]

---

\*[Em conversa comentávamos a enorme diferença que há em pensar em resto (no singular) ou em restos (no plural). No último caso há uma série de outras leituras que nos vêm imediatamente à cabeça e que não têm nada que ver com o que pretendo abordar!] \* [sim, Ramiro, é tão diferente o Resto dos Restos...]



## VI. PROJECTO 4

### PREÂMBULO

Ainda em 2010, recebi um convite para desenvolver um projecto expositivo para a Galeria Quadrum, pertencente às Galerias Municipais de Lisboa e sita no Bairro de Alvalade. Este bairro foi edificado ao abrigo do Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa (PGUEL) de 1938, definindo as grandes linhas de desenvolvimento da cidade. A Galeria Quadrum, que nele se insere, faz parte do complexo dos Coruchéus de autoria do arquitecto Fernando Peres, expressamente construído para os artistas plásticos portugueses no princípio da década de 1970 e inspirada numa decisão similar de André Malraux, Ministro de Estado para os Assuntos Culturais do Governo de Charles De Gaulle.

Ao receber o convite para a exposição, delineou-se de imediato a importância de lidar com algumas questões relativas ao contexto no qual o projecto iria estar inserido. A exposição *Lisboa como metáfora* foi-se então construindo como uma colagem de espaços percorridos.

A partir de fragmentos da história da Galeria Quadrum, tanto o percurso teórico como a formulação do projecto ligaram-se, fundamentalmente, à importância do “código” da metáfora e ao seu lugar na proliferação de significados. Convidei para trabalhar comigo os artistas Nikolai Nekh, Alexandra Ferreira & Bettina Wind, Miguel Faro e Pedro Barateiro, instigando-os a partilharem uma atitude efémera e idiossincrática.

As obras apresentadas, foram então peças constituintes de construções ficcionais, como passagens do imaginário ao real ou da ficção à história, buscando afirmar uma esfera de liberdade e de poder crítico. As temáticas abordadas assentaram na noção de tradição, na relação entre história e arquitectura estimulando, através da prática artística, uma transformação substancial na percepção de imagens e signos, um olhar estratificado sobre o real e sobre os lugares do tempo. Em *Lisboa como metáfora* tornou-se evidente a reflexão sobre o símbolo enquanto implicação estética.

---

O enfoque da mostra convergiu no diálogo de ideias e reflexões sobre o espaço urbano para além da arquitectura e dos seus limites visuais, da possibilidade plástica sob forma pictórica e escultórica, misturada com questões relativas ao contexto institucional e à esfera pública: suas questões técnicas e estilísticas envolvendo estrutura, módulos, forma e repetição – criando uma plataforma de discurso experiencial relativizadora do contexto da cidade e produtora de metáforas.

As práticas artísticas transformaram a realidade em metáfora para que pudesse ser ampliada a consciência do real. A metáfora, enquanto símbolo da realidade, também podia ser vista como uma espécie de distanciamento, que estrategicamente possibilitava outro tipo de vivência.

Elaborando estruturas inteligíveis, como diz Rancière<sup>219</sup>, ampliava-se a possibilidade de entendimento. O que antes seria impossível de ser pensado, invisível ao pensamento, velado, tornava-se revelado e possível, graças à metáfora.

Enquanto inscrição na realidade, caminhar permitiu-me construir uma narrativa que, após ter sido trabalhada pelos artistas convidados, trouxe de volta para o espaço expositivo a cidade. Dentro desta realidade,

---

**219** Jacques Rancière, *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

transformada pelos artistas em ficção, o acto metafórico construiu uma cidade possível. Se “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”<sup>220</sup> os trabalhos visíveis na exposição resultavam da construção desse deslocamento tanto metafórico quanto físico.

No interior da sala da Galeria Quadrum encontravam-se vários elementos: um jardim, uma estrutura de madeira, algumas imagens de templos antigos e de elementos arquitectónicos, lápis dourados, outras fotografias/colagens e um grande ecrã a dividir em dois o espaço e a marcar uma frente e um verso da exposição.

A galeria tinha sido modificada ao longo dos anos, tendo a sua relação de transparência com a envolvente exterior sido inibida pela construção de paredes falsas.

### **“Entre a Descrição e a Consciência Histórica do Presente Geral**

*Focamo-nos sobre o espaço expositivo enquanto território. Definimos um campo de actuação. Adquirimos qualidades específicas: O espaço. O ambiente. A luz. A cor. O som. O simultâneo.*

*O projecto constrói-se como um collage. Usamos fragmentos da história da Galeria Quadrum sem consciência do sacrilégio, conduzidos pelas ficções de Cortazar, do conto curto, da fantasia.*

*E de imediato Lisboa como metáfora põe em diálogo ideias e reflexões sobre o espaço urbano, suas questões técnicas e estilísticas envolvendo estrutura, módulos, forma e repetição com a consciência de que o espaço físico nunca poderá ser restritivo e raramente poderá ser submetido à “tirania” de um legado cultural.*

*Pelas razões supracitadas optamos por converter o projecto numa extensa reflexão a respeito do lugar enquanto plataforma de um discurso experiencial, relativizador do contexto da cidade e produtor de metáforas.*

*Longe de ser uma exposição uniforme, Lisboa como metáfora veio potenciar a interpelação de valores estéticos, éticos e políticos levada a cabo pelos artistas sem ter, no entanto, a pretensão de fornecer conclusões convertidas em conhecimento.*

*As obras apresentadas, por consequência, são peças constituintes de construções ficcionais, como passagens do imaginário ao real ou da ficção à história, buscando afirmar uma esfera de liberdade e de poder crítico.*

*As temáticas abordadas assentam na noção de tradição, na relação entre história e arquitectura estimulando, através da prática artística, uma transformação substancial na percepção de imagens e signos, um olhar estratificado sobre o real e sobre os lugares do tempo”<sup>221</sup>.*

Figura 60 Catálogo Lisboa como Metáfora e obra/ficção de Pedro Barateiro Um mundo por descobrir, Lisboa, 2011



<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>221</sup> Antonia Gaeta, *Lisboa como Metáfora*, cat.] Lisboa: CML, 2011, p. 4. Esta publicação acompanha a exposição

*Lisboa como Metáfora*, que decorreu entre os dias 1 de Dezembro de 2010 e 30 de Janeiro de 2011 na galeria Quadrum, em Lisboa.

Figura 61 Nikolai Nekh, *S/Título (no Hall de Entrada)*, Lisboa como metáfora, Galeria Quadrum, Lisboa, 2010



Na entrada da galeria existem duas portas: uma de vidro, pela qual se acede ao hall de entrada e outra com grades vedada ao público e que confina à visão a fruição do corredor “vidrado”. O espaço do corredor visto através da parede de vidro forma uma vitrina. O artista interpreta este espaço como uma sobra, um espaço inútil mas também necessário, que nasceu a partir do jogo arquitectónico da repetição de padrões e dos delineamentos de espaço. Incline à ideia de uma cidade-jardim como meio para guiar e realizar a expansão urbana fugindo da precariedade higiénica e ambiental e da sobrelotação, a obra de Nikolai Nekh liga-se aos temas da organização territorial, económica e social, à tipologia residencial, da arquitectura e do desenho urbano: em última análise à definição de bairro e à caracterização de uma parte da cidade.

*O modelo de cidade jardim foi concebido como uma tentativa de união entre a cidade e o campo no final do século XIX. A sua aplicação tornou-se comum em bairros operários para proporcionar algum conforto aos moradores; contudo, os seus propósitos iniciais perderam-se. O tamanho dos edifícios e a largura das ruas passaram a depender do crescimento sustentável das árvores e a sua disposição rígida era conferida pelo plano urbanístico. A harmonia do conjunto, pretendida pelos municípios, tornou-se possível através do estabelecimento de regulamentos para a manutenção dos espaços verdes. Geralmente esta responsabilidade é concedida aos moradores do rés-do-chão que têm as suas janelas viradas para os pequenos jardins ao longo das ruas; assim, ténues alterações começaram a surgir com a plantação de novas espécies, o que permitiu às pessoas o desenvolvimento de um novo meio de comunicação. Vários modelos surgiram, em alguns casos a codificação das plantas pode ser directa. Um *Ficus elastica* junto a uma *Lantana camara* significa: câmara elástica<sup>222</sup>.*

**Lista de Plantas (no Hall de Entrada)**

<i>Pinus pinea</i>	<i>Dracaena lourieri</i>	<i>Ficus elástica</i>
<i>Elaeagnus pungens</i>	<i>Lantana câmara</i>	<i>Taxus baccata</i>
<i>Prunus lusitanica</i> <sup>223</sup>		

<sup>222</sup> Nikolai Nekh, *S/Título (no Hall de Entrada)*, Lisboa como metáfora, Galeria Quadrum, Lisboa, 2010.

<sup>223</sup> *Ibid.*



**Figura 62** Pedro Barateiro, Domingo (Palácio de Justiça, Lisboa; Cais do Porto de Lobito, Angola/ Barragem da Matala, no rio Cunene/ Fábrica de cerveja em Nova Lisboa), Lisboa como metáfora, Galeria Quadrum, Lisboa, 2010 ©Susana Pomba

Traçando uma linha de leitura da representação, Pedro Barateiro sistematiza na sua obra um paradigma artístico dentro do qual se cruzam várias ideias sobre o funcionamento da linguagem e a natureza do significado. O artista agrega a lápis dourados uma semântica do processo concebendo uma obra que é a argumentação de uma imagem e/ou o limite entre palavra e imagem.

**Figura 63** Alexandra Ferreira & Bettina Wind, *Wall, Paper, Wood, Tools For Exposure, Lisboa como metáfora*, Galeria Quadrum, Lisboa 2010 ©Susana Pomba



Alexandra Ferreira e Bettina Wind recorreram à analogia como recurso argumentativo e ferramenta para o processo artístico e de construção de conhecimento. Com o olhar atravessado pelas teorias de enunciação e linguagem e, especialmente, pela teoria da argumentação este trabalho buscou discutir um equipamento de suporte à construção, os andaimes, para explorar uma variedade de relações entre arqueologia e arquitectura, a nível material, concreto e metafórico.



Figura 64 Alexandra Ferreira & Bettina Wind, *Wall, Paper Wood, Tools For Exposure, Lisboa como metáfora*, Galeria Quadrum, Lisboa 2010 ©Susana Pomba

“W\_o\_r\_d\_s\_  
\_b\_o\_o\_m\_e\_r\_a\_n\_g\_i\_n\_g\_ \_b\_a\_c\_k” <sup>224</sup>

SIMONE SASMAYOUX IN CONVERSATION  
WITH WINDFERREIRA

SIMONE SASMAYOUX: To start our conversation, you asked me to pick up and comment on one detail of the work material that you have shown me so far. I would like to focus on the title you have chosen for your pieces. You call them *Tools for Exposure*, and I would like to know, what the word “exposure” means for you in this context.

WINDFERREIRA: There is a certain tension and ambiguity in the act of exposing that attracts us. The process of uncovering, of making visible or bringing to public attention is always accompanied by an endangering of the object or even the person being exposed: to harsh tongues, to court, or simply to rough weather conditions, which might destroy an object that has been brought to light in such a me-

ticulous way. Like in the process of archaeological excavation, where findings are sometimes covered again as a measure of protection from corrosion. So we have a paradoxical situation, in which what is being exposed in order to be reconstructed and valued in its original state, is at the same time put in danger of disintegration or decomposition.

SIMONE SASMAYOUX: But if your *Tools for Exposure* pretend to set into play this double logic of valorisation and decomposition – will your objects decay during the course of the exhibition?

WINDFERREIRA: Actually we named the elements of our work *Tools for Exposure* and not “Objects for Exposure”, because we hope that they will not only be seen as objects on display or in decay...

SIMONE SASMAYOUX: Thought you might not escape from this reading so easily. In fact, by transferring those elements to the exhibition space, you set them up “for exposure”, and maybe even expose them for sale, right?

<sup>224</sup> Alexandra Ferreira & Bettina Wind, *Words boomeranging back, Lisboa como metáfora*, Galeria Quadrum, Lisboa, 2010.

WINDFERREIRA: The word “exposure” is obviously boomeranging back at us! But let us bring support structures into play here, not only to support our argument, but also because they play the same ambivalent role in this whole process of exposure. They technically support a wall or an object which would not stand on its own any more, but at the same time expose the object’s fragility and the way it is constructed, its being “just a wall” – we’re interested in this ambiguity, this act of supporting an object, while at the same time dismantling its symbolic value by juxtaposing materials.

SIMONE SASMAYOUX: Regarding your work, it is not clear to me, which of the walls and façades your intervention “supports”: is it the front window as a classical example for a modernist way of display, or is it the fake wall of a newly implemented “white cube”, a kind of anti-façade? Were you interested in this diachronic cut through ways of exhibiting in this particular space? In other words: was the project thought as a site-specific intervention from the start, using this particular building as its material to reflect on, or could it have been “any” façade you could have imagined intervening in?

WINDFERREIRA: You are touching a sensitive point here, as we did not know the building when we had our first idea to intervene on a façade – we simply imagined one of those classical façades in Lisbon’s centre, like the ones that are kept up, even if the building behind them is already destroyed. But of course it was naïve to think that “any” façade would do, as each has its own temporal, spatial and social context it is embedded in and standing for. At the same time, it did not make sense for us to choose one specific example of a façade and then transfer it to the exhibition space in a de-contextualised way. So we decided to use the material, which is at hand, that is: the particular exhibition space of Galeria Quadrum. Not to work on modern in its relation to a post-modern display as you suggested, but rather as a construction site, a structure that exhibits the traces of its own making, because it includes a wooden scaffolding used by construction workers to reach higher levels of the building they are acting on.

SIMONE SASMAYOUX: Speaking of higher levels. In your “support structure”, there are actually two simultaneous moves being made: one part of the façade is covered and the tower points towards the second floor, so there is a vertical move; but also a horizontal move, that is your structure passing through the different layers of façade, grid and wall, seemingly without resistance. Those two moves remind me of two different techniques of excavation in archaeology: the horizontal move of taking away earth layer by layer versus the vertical cut. Both ways are modes of investigation, which correspond with different ideas of how to perceive history: is it an all-encompassing plane we can move through systematically or a vertical timeline we are able to reconstruct by making an exemplary cut? If I now compare those two techniques to your work, you seem to be somewhat undecided whether to focus on one example, one intervention on a specific spot, or whether to lay out your material and thoughts on a plane and leave it to the public to navigate through your “excavation site”.

WINDFERREIRA: Doesn’t your question also refer to the act of hiding and showing – asking how much of the thoughts and the production process are being exposed when showing a work? How much do you expose yourself to the public when articulating your thoughts on your own work? Is this a good thing to do or is it better to keep silent and let viewers find their reading through the web of material and narratives? Do you even run the danger of destroying your work’s complex position, when speaking on its behalf?

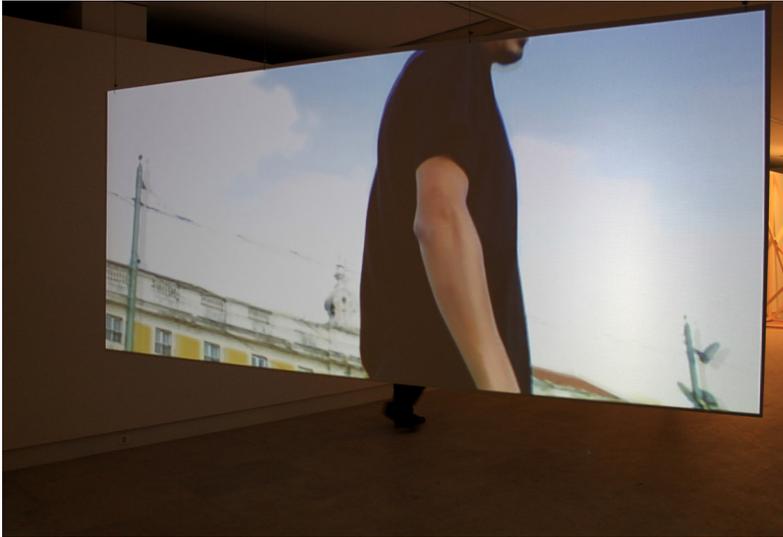
SIMONE SASMAYOUX: Who should speak on its behalf, if not you? The curator? The critic?

WINDFERREIRA: What about the viewer? In the end, we hope for the public to become the ultimate architect and archaeologist in our project, as we somehow got stuck in the middle. Maybe somebody will come along and help us to fix the work?

SIMONE SASMAYOUX: Good luck with that!



Partindo da investigação sobre o *entanglement*, um fenómeno que ocorre a nível quântico, Miguel Faro apresenta dois vídeos em loop indissociavelmente ligados no sentido de que o que acontece em um gera um efeito imediato sobre o outro, independentemente da distância que os separa. Neste mosaico informativo acrescentado pelo som do skate no asfalto, o plano de sequência produz um tempo predominantemente visual, um tempo especulativo e sensível a mutações plásticas. Ao mesmo tempo a imagem do protagonista no skate fica por momentos suspensa até o embate final com o seu duplo e o reaparecimento “em cena” para um novo plano de sequência. Ao observador só é permitido ver um estado de cada vez.



Figuras 65-68 Miguel Faro, *Entanglement, Lisboa como metáfora*, Galeria Quadrum, Lisboa, 2010 ©Susana Pomba



*“De que maneira os monumentos, os palácios, o traçado das ruas, os signos mais incisivos da imagem pública da cidade influenciam a consciência que os habitantes têm do passado e das novidades juntas no presente? Para mim, caminhar na cidade, onde coexistem temporalidade, identidade e poderes, com a sua textura urbana intrinsecamente conflitual e exclusiva, é a forma de responder eficazmente ao desafio que o contemporâneo coloca”<sup>225</sup>.*

A água, nas suas várias componentes, é a razão de ser da cidade de Veneza e um dos factores sobre os quais assenta a cultura e a história da área metropolitana. Desde o tempo da sua fundação, até o nascimento da indústria turística e passando pela longa fase de industrialização, a água tem sido o elemento que tem determinado as escolhas de localização fundamentais, a cultura social e económica do território veneziano. E superando a percepção da água enquanto factor de distúrbio (água alta, moto das ondas, barreira logística, tempos alargados, etc.) volta-se a valorizar este grande recurso devolvendo-o ao centro das políticas de desenvolvimento de todo o território<sup>226</sup>.

Devido a factores morfológicos conhecidos, caminhar em Veneza é uma actividade quase obrigatória visto não existirem, dentro do intrincado labirinto da cidade, meios de locomoção terrestre a motor e persistir

---

**225** Antonia Gaeta, *Seduta con le gambe penzoloni sul Canal Grande*. Anotações do passeio em Veneza, 28.05.2011 (extracto do Arquivo).

**226** É de 2014 a notícia da descoberta de um sistema de subornos difuso a nível local e regional, ligado ao licencia-

mento, gestão e implementação do Mose (Módulo Experimental Electromecânico para o controle das marés): em <http://www.repubblica.it/argomenti/Mose>, consultado em 03.08.2014.

– por razões ligadas à própria arquitectura da cidade, à logística e aos fluxos turísticos quotidianos – a interdição de bicicletas, patins, skates, trotinetas, cujo uso é consentido unicamente até os 8 (em alguns casos 12) anos de idade. Ora, o termo labirinto, que utilizo para a definição do traçado espacial e como modelo de espaço construído associado de maneira inequívoca à cidade de Veneza, é um arquétipo da representação do espaço com o seu emaranhado de ruas e caminhos que mais confundem do que guiam aquele que neles se aventura. Isto impõe um desafio: enfrentar o desconhecido e encontrar um caminho. Neste caminho até o destino final, num desafio sem recuo nem riscos, num impasse que aponta para uma solução dedutiva, guio-me pela intuição, pelo conhecimento da tradição difusa de orientar, desde os alvares do cristianismo, os lugares afeitos ao culto em direcção ao leste, segundo o critério denominado *Versus Solem Orientem*, que me conduz até ao lugar onde quero ou me proponho chegar.

Voltando à água, à cidade de Veneza e ao seu intrincado labirinto atravessado pelo corpo em viagem que pertence a um lugar, cheguei ao projecto *Teatro del Mondo*<sup>227</sup> que o arquitecto italiano Aldo Rossi apresentou na Mostra Internazionale di Architettura – La Biennale di Venezia em 1980. Móvel por origem, específico como premissa, o Teatro del Mondo simbolizou a síntese de mobilidade e especificidade. No contexto específico de Veneza, esta obra representava possibilidades até então difíceis de operar: o movimento da nave, ao contar com uma cidade existente, também movia a cidade no tempo ao *reeditar* o olhar que reinscrevia a sua paisagem. Como um fragmento que se desprende do corpo do qual faz parte, o Teatro del Mondo navegou e atracou em Veneza com a naturalidade de quem era parte do lugar mais do que qualquer outra arquitectura feita para aquele certame. Projectado enquanto corpo deslocável e autónomo, o Teatro del Mondo trazia no seu desenho a história de Veneza. E embora fosse desenraizado como princípio, mas identitariamente atrelado ao *locus* para o qual foi projectado, ele exemplificava um dos paradoxos entre mobilidade e enraizamento.

Analogamente ao que Aldo Rossi tinha feito relativamente à tradição do teatro e à água, resolvi pensar num projecto comprometido com o lugar e “apropriar-me” dos *campi*<sup>228</sup>, da faceta outrora bucólica de Veneza e sobretudo, das árvores que neles encontram demora e à sombra das quais se encontram os escassos bancos de jardim da cidade.

Antigamente Veneza era rodeada de verde, os *campi* da cidade eram destinados ao cultivo ou ao pasto de animais (a origem do nome campo deve-se, de facto, a esta actividade), mas com o passar dos séculos estas zonas foram recobertas pelos *masegni*, as lastras de traquito utilizadas para a pavimentação da cidade. Hoje em dia o verde público não é muito extenso; cobre, na sua totalidade, uma área de cerca de 120.000m<sup>2</sup> subdivididos em 6 jardins quase todos de origem napoleónica<sup>229</sup>.

No que diz respeito à composição destas áreas verdes, o número de espécies arbóreas supera o das espécies arbustivas. Das espécies presentes, as mais prevalentes são de origem exótica, factor que se deve à história comercial da cidade.

---

**227** O projecto de Aldo Rossi para Veneza apoiava-se numa antiga tradição veneziana, documentada em iconografias dos séculos XVI e XVII, de um teatro sobre barcas. Rossi encarava o projecto arquitectónico como um facto urbano e, como tal, directamente vinculado à sua inserção, não apenas do ponto de vista físico ou topográfico mas também do ponto de vista da memória colectiva que configurava a imagem da cidade.

**228** O *campo* é o nome que designa uma praça aberta rodeada por edifícios e é o equivalente às praças de outras cidades. Em Veneza, a única praça denominada *piazza* é a Piazza San Marco.

**229** Esses pulmões verdes espalhados pela cidade são a Pineta de S. Elena, os Giardini Napoleonici, os Giardini Groggia, os Giardini Papadopoli, os Giardini Savorgnan e os Giardini Reali.

Na praça onde costumava residir nas minhas estadias em Veneza, Campo Sant’Angelo, existe um pequeno arbusto mais ou menos frondoso consoante as estações ou épocas do ano. Este arbusto tem múltiplas funções: funciona como elemento de reconhecimento para indicações de caminho, resguardo, sombra, ponto de encontro, esconderijo e depósito de mercadoria vendida por ambulantes não autorizados ou como nota dissonante ou admonição para o futuro – sempre, para quem queira ver. Num primeiro momento não percebia o porquê da minha predilecção por este lugar de esquina abrigado e não particularmente interessante em termos estéticos, uma vez que desta posição não é possível apreciar o *campo* na sua totalidade.

O mesmo sucedia em Campo San Polo onde aguardava, sentada no banco debaixo da árvore, pelas reuniões nos escritórios da Fondazione La Biennale di Venezia semanas antes da inauguração da Bienal.

Ou em Campo Santa Margherita onde me encontrava com amigos e conhecidos para tomar um aperitivo à sombra de uma das duas ou três árvores ou no Campo Bandiera e Moro a caminho do Arsenale ou dos Giardini.

Os espaços daquela cidade onde havia árvores eram para mim os mais aconchegantes e, sempre que “usava” a cidade, acabava por demorar algum tempo próxima deles.

Por uma associação de ideias que só aconteceu mais tarde e que aqui reproponho a título de exemplo, a mesma sensação e a mesma dedução, embora num contexto totalmente diferente, tinham dado origem em Setembro de 2012 à exposição *As coisas que aparecem*<sup>230</sup>, na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra. O texto que escrevi para acompanhar a exposição questionava o olhar selectivo associado ao caminhar e remetia para a ideia – reforçando-a – de que *muitas vezes coisas que são categoricamente evidentes podem ocasionalmente ser invisíveis*<sup>231</sup> tanto quanto as árvores em Veneza:

*“Em 1531 Tiziano comprou uma casa na Laguna de Veneza, da qual podiam-se ver, em dias claros, as montanhas que circundavam a sua cidade natal Pieve di Cadore. Esta casa não existe mais e no seu lugar, anos após a morte do pintor, foram construídas as Fondamenta Nuove. Ignaros transeuntes que por ali passam têm também a possibilidade de ver os Alpes, como algo de inesperado, ou ‘limitar’ a vista à paisagem mais presente: os ciprestes do cemitério de San Michele, as torres campanários ou a ilha de Murano. Muitas vezes coisas que são categoricamente evidentes podem ocasionalmente ser invisíveis. Não porque elas não existam mas porque, em determinados momentos, por algumas conjunturas ou configurações ou condutas intelectuais é possível escondê-las do horizonte da percepção”*<sup>232</sup>.

---

**230** Imagens em apêndice.

**231** Antonia Gaeta, *As coisas que aparecem*, com Bruno Cidra, Claire de Santa Coloma e Francisco Tropa, na Biblio-

teca Joanina da Universidade de Coimbra, 2012 (excerto do texto da exposição).

**232** *Ibid.*



Seguindo este raciocínio e depois de ter tido várias ideias de projectos ao longo dos últimos anos, artistas a convidar e lugares de apresentação, depois de ter repensado abundantemente sobre o “formato” a ser utilizado para uma curadoria desencadeada pelo caminhar em Veneza e comprometida com o lugar, cheguei ao projecto final depurado de toda a “parafernália” instalativa, preservei o silêncio visual e a curadoria ficou, por enquanto, ainda em projecto.

Chamei ao projecto expositivo *Conversazioni con le piante*. Optei por utilizar a língua italiana para o título por ser um projecto sobre Veneza, porque foi pensado “em italiano” e por causa do doble significado semântico da palavra *pianta*. *Pianta* pode significar planta, arbusto, vegetação em geral, mas *pianta* é também, um mapa cartográfico ou um plano que delinea detalhadamente o ordenamento da cidade. Convidei a artista brasileira Vivian Caccuri<sup>233</sup> para trabalhar comigo a especificidade do lugar e a sua planta no específico. O pedido feito à artista, após a entrega de vários

---

**233** Cf. <http://caminosilencio.tumblr.com/post/111751712661/i-was-asked-by-curator-antonia-gaeta-to-rehearse-a>, consultado em 26.01.2015.

tipo de material e documentação e depois de ter conversado sobre as minhas ideias e impressões, foi de que as obras a serem produzidas se confundissem com o éter, com esta substância inalterável e incorruptível, perfeitamente transparente, a mesma que compõe os céus, dotada de um movimento perfeito, infinito. Vivian Caccuri propôs-se em realizar uma performance chamada *Caminhada Silenciosa*, inscrevendo o movimento e o corpo dos participantes na paisagem lagunar.

Os participantes da performance teriam a obrigatoriedade de respeitar as indicações fornecidas pela artista.

*“Este caminho investiga diferentes densidades de ocupação humana em Veneza. Observando que a cidade oferece rotas alternativas que são usadas mais frequentemente por moradores, proponho um percurso que justapõe áreas de grande concentração de turistas às pequenas vielas e becos onde a circulação é rara. Desta forma, a sensação sonora se torna ritmada sob a presença e ausência do turismo, provocando diferentes estados de alerta, descontração e contemplação nos participantes. Os contrastes entre exposição e privacidade, lazer e recolhimento, serão invocados durante todo o caminho.*

*O percurso que proponho tem 6,8km, com 8 horas de duração. Nesta intensidade, é possível escolher locais de parada onde o grupo poderá descansar ou simplesmente permanecer ocioso por alguns minutos. Nestes intervalos é onde normalmente realizo performances sonoras com equipamentos portáteis de som, ou organizo colaborações com artistas, dançarinos ou músicos participantes na caminhada.*

*Apesar do desenho do percurso; uma vez que eu faça a pesquisa na cidade, as novas percepções me levam a variar e adaptar o roteiro inicial. O trajecto atravessa também diversas propriedades privadas com as quais eu também tentaria estabelecer um diálogo com o objectivo de conseguir permissões para nossa visita”* <sup>234</sup>.

---

**234** Vivian Caccuri, Caminhada silenciosa em Veneza, [https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zQqiYxGD\\_bqIg.kj-3ioPHc8a8](https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zQqiYxGD_bqIg.kj-3ioPHc8a8), consultado em 18.12.2014 e <http://viviancaccuri.net/Caminhada-Silenciosa>, consultado em 05.08.2014.

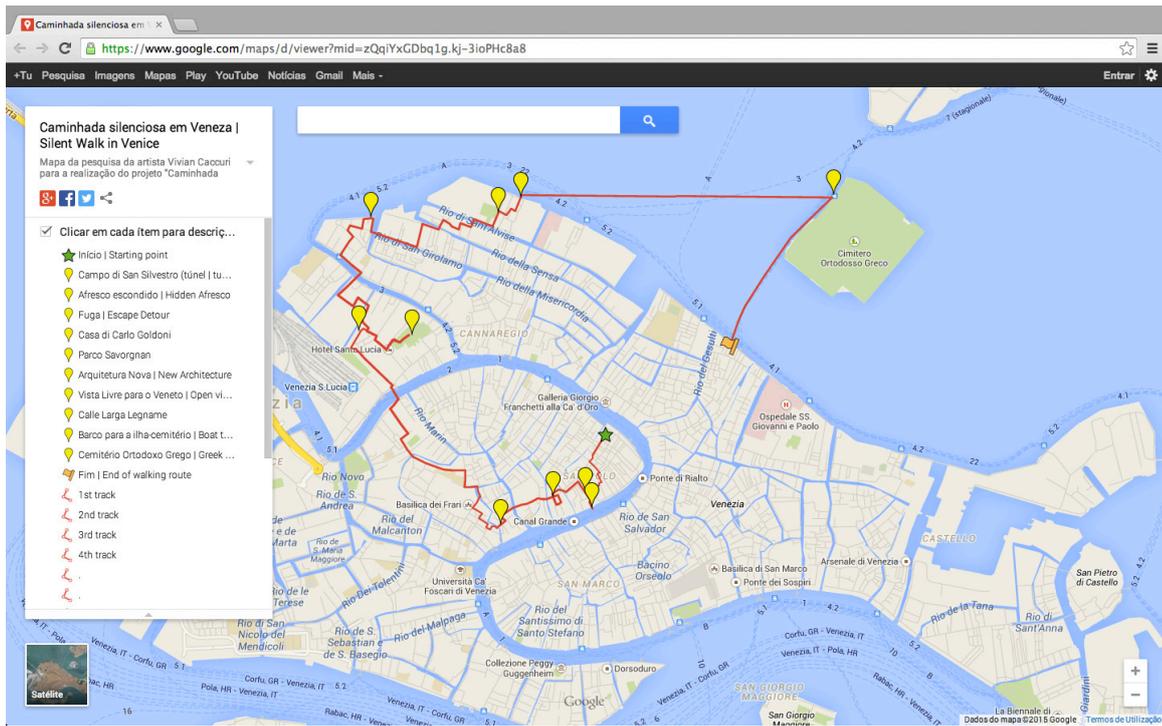
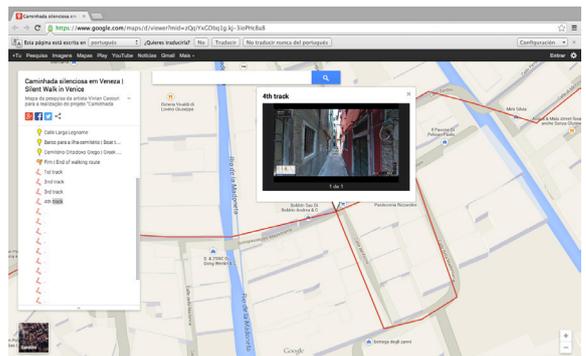
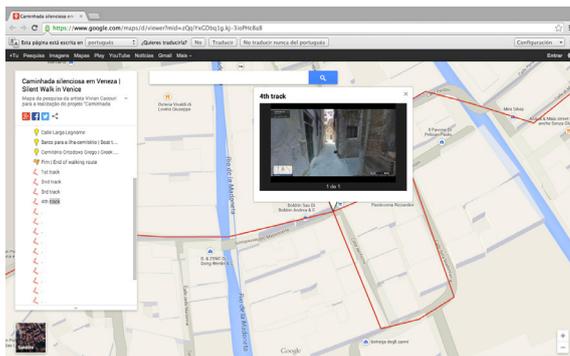
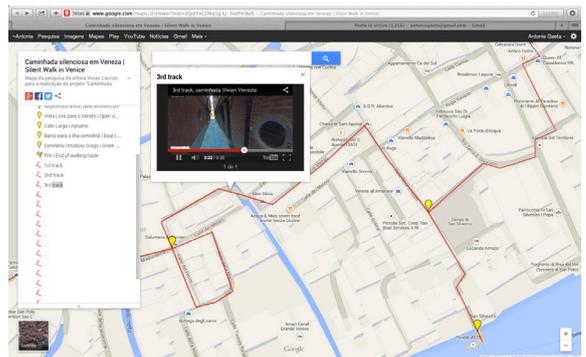
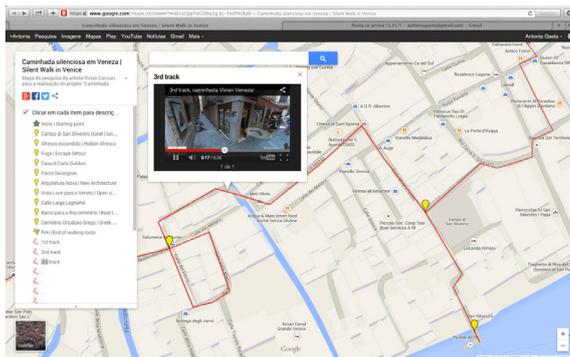
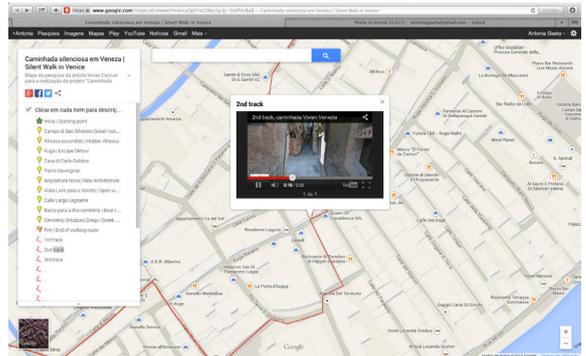
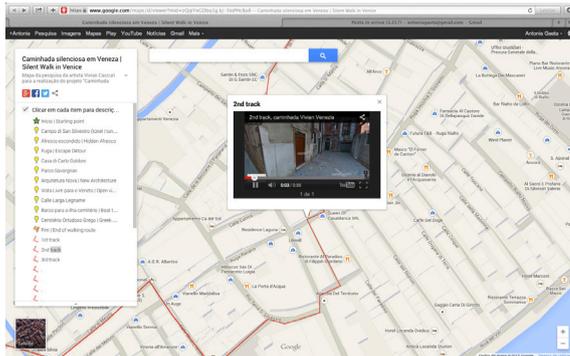
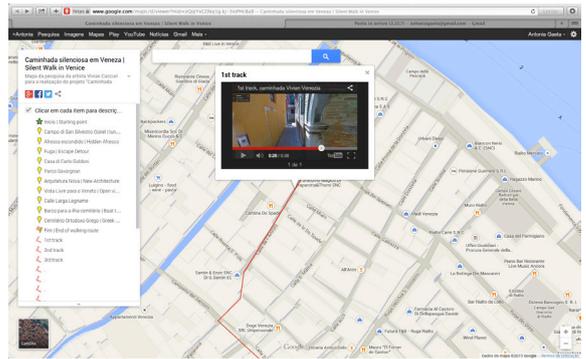
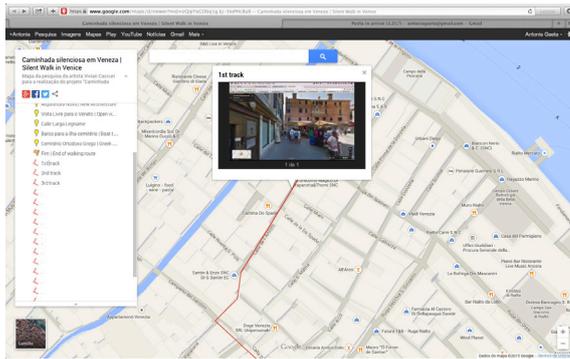


Figura 69 ©Vivian Caccuri, Caminhada silenciosa em Veneza, 2015

Figuras 70-77 © Vivian Cacuri, Caminhada silenciosa em Veneza: 1st track; 2st track; 3st track; 4st track, 2015





CAPÍTULO III

:

O LUGAR DO ARQUIVO NA PRÁTICA DO URBANO



Em 2010 visitei, no museu Reina Sofia, em Madrid, a exposição *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a costas?* comissariada por Georges Didi-Huberman. Na folha de sala que acompanhava a exposição, após uma primeira e sistemática contextualização da palavra “atlas” ao longo dos séculos, Didi-Huberman elegia como ponto de partida conceptual o *Atlas Mnemosyne*<sup>235</sup>, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929. Esta obra ocupou os últimos anos da vida do autor, e ficou incompleta, mas ambicionava construir uma história de arte em imagens, um *Bilder Atlas* da humanidade; ou, melhor dito, um mapa da memória: uma obsessão, mas ao mesmo tempo, um lema que congregava em si uma série de conceitos e especulações.

Apesar de a exposição especular sobre uma temática que me é congenial, ela era de tal maneira visualmente densa que só com muita dificuldade retive alguma informação. Quis saber mais. No catálogo da exposi-

---

**235** “Mnemosyne, serie de imágenes para el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo”. em Aby Warburg, *op. cit.*, p. XVI.

ção – ferramenta indispensável, naquele contexto, por fornecer uma compreensão satisfatória das intenções do curador – Didi-Huberman reflectia minuciosamente e por compartimentos sobre a composição do *Atlas Mnemosyne*, sobre o legado da obra de Warburg em diálogo com as demais obras dos artistas em exposição e sobre a importância desta investigação relativamente à forma da compreensão e da apresentação das imagens:

*“Aby Warburg renovó por completo nuestra manera de comprender las imágenes. Representa para la historia del arte lo que Freud, contemporáneo suyo, para la psicología: abrió la comprensión de arte a cuestiones radicalmente nuevas, en especial la cuestión de la memoria inconsciente. [...] Obra maestra paradójica y testamento metodológico, compila todos los objetos de su investigación en un dispositivo de paneles móviles continuamente montados, desmontados, remontados”*<sup>236</sup>.

A composição do atlas tinha sido uma operação inquieta, várias vezes revisitada e modificada segundo os critérios escolhidos nos vários acostamentos. Warburg tinha logrado fazer coexistir imagens de várias épocas e estilos, fugindo à ideia clássica de historicismo e de arquivo, permitindo que estes acostamentos criassem uma constelação de dados, imagens, sentidos – nos quais procurava um significado e estabelecia uma cadeia de transporte de imagens, de linhas de transmissão de características visuais, através dos tempos. Ao efectuar considerações transversais, o autor encontrava ideias comuns ou “famílias” de sentido entre as diversas tabelas; pensava sobre a disposição das figuras e captava as junções enquanto contrastes ou afinidades. O entendimento que Aby Warburg tinha do seu atlas era que qualquer imagem, qualquer produção da cultura em geral, teria a capacidade de representar um cruzamento de múltiplas migrações de significado<sup>237</sup>.

Enquanto estudava o catálogo da exposição e o material disponível sobre Warburg, a sua obra e maneira muito própria de compreender as imagens, quase naturalmente (ou talvez através daquela memória inconsciente sugerida por Didi-Huberman) “encontrei-me” com duas palavras: *mneme* e *anamnese*. A primeira, a *mneme*, entendida enquanto acumulação indeterminada de rastros do passado que a segunda, a *anamnese*, assumiria na medida em que tais depósitos (de lembranças e memórias) resultariam próprios de precisas funções identitárias e de conhecimento. Entre memória e recordação encontrava, portanto, uma explicação que corroborava, e ao mesmo tempo inquiria, a minha necessidade de compilar um arquivo para o desenvolvimento de uma prática curatorial centrada no caminhar.

Entre as múltiplas conformações que o arquivo poderia ter assumido segundo a sua definição tradicional, escolhi dar vida a um arquivo privado composto por uma série de cadernos, fotografias, objectos, croquis; um inventário tão escrupuloso quanto “inútil”, que esboçaria um mosaico irregular relativamente à cadência ordenada e contínua ditada pela sequência dos passos.

Embora, por definição, o arquivo seja uma recolha sistemática e em expansão de materiais com base num critério estabelecido aprioristicamente, considere legítimo – no que diz respeito ao meu arquivo – diminuir, segundo a pertinência, o número de elementos que o constituem e modificar constantemente a sua compilação, conquanto o arquivo seja em si uma obra concluída.

---

**236** Georges Didi-Huberman, *Atlas: como llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010. Catálogo da exposição patente no Museu Reina Sofía entre 26 de Novembro de 2010 e 28 de Março de 2011, p. 244: “Aby Warburg renovou completamente a nossa maneira de compreender as imagens. Ele é para a história da arte o equivalente do que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicología: abriu a compreensão da arte a questões radicalmente novas, em particular a questão da memória inconsciente. O seu atlas *Mnemosyne* – composto entre 1924 e 1929, ano da sua morte – ficou inconcluso. Obra maestra paradójica e testamento

*metodológico, reúne todos os objectos da sua investigação num dispositivo de painéis móveis constantemente montados, desmontados, remontados”*.

**237** “La pensée de Warburg n’a pas fini de mettre l’histoire de l’art en mouvement. En mouvements, devrait-on plutôt écrire, tant cette pensée a ouvert et multiplié objets d’analyse, voies d’interprétation, exigences de méthode, enjeux philosophiques”. Georges Didi-Huberman, “Savoir – Mouvement (L’homme qui parlait aux papillons)” em Philippe Alain Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*. Paris: Macula, 1998, p. 7.

A leitura de outro autor, Jorge Luis Borges<sup>238</sup>, ajudou a desenvolver o meu raciocínio sugerindo uma possível resposta às questões levantadas. Aos que desesperavam com a destruição voluntária de numerosos livros que faziam parte de uma interminável, quem sabe infinita, biblioteca de Babel, ele lembrava dois factos evidentes:

*“Uno: la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal. Otro: cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma”*<sup>239</sup>.

A mesma resposta serviu-me também para contextualizar o arquivo que partilha com a biblioteca descrita pelo escritor argentino as suas principais características: o arquivo, assim como a biblioteca de Babel, contém, em potência, todas as obras possíveis: *“el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto”*<sup>240</sup>. Tendo em conta a combinação de elementos que constituem cada obra, a biblioteca, assim como o arquivo, é:

*“[...] ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)”*<sup>241</sup>.

Enfim, deve existir um livro e porventura um arquivo *“que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los otros [...]”*<sup>242</sup>.

O meu arquivo, originário e completo em si mesmo, fiel à mirada e aos espaços atravessados, é uma proposta ou, mais simplesmente, a memória de coisas experienciadas; colhe uma porção de espaço e projecta o seu tempo.

Contudo, o arquivo não se esgota numa espécie de imagem especular da biblioteca borgesiana. Mais e outras valias estão nele subentendidas. O processo da sua construção é ligado à ideia de vínculo, ou seja, aquela relação que se instaura entre o corpo, a observação/ o observado, o recolhido e a sua conexão lógica e formal.

O meu arquivo é um complexo orgânico de documentos que reflecte um mecanismo – o caminhar – e uma ordem de produção – as caminhadas – mas também carências e perdas; que espelha, na conservação e na eliminação, os meus critérios, valores e interesses curatoriais. A sua existência começa com a exteriorização da minha linguagem e o seu lugar é o resultado de práticas discursivas<sup>243</sup> aplicadas ao urbano. Este arquivo<sup>244</sup> incorpora aspectos da sociedade e da cultura de onde é extraído, tem uma biografia estranha e oblíqua, escrita a partir de ansiedades, diversões, curiosidades, desejos e interesses, que acabam por influenciar os projectos curatoriais, mesmo que indirectamente.

Assim, a criação de um arquivo da prática do urbano, que proporciona uma reflexão sobre as coisas observadas e que permite uma análise *a posteriori*, acompanha o desenvolvimento da experiência visual que é ao mesmo tempo motora, fornecendo-lhe uma certa esquematização. Uma vez que o caminho é percorrido, certo tipo de elaboração torna-se progressiva e a continuação da experiência concretizada passa para outro formato: o discursivo e o curatorial.

---

**238** Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”, em *Ficciones*. Sant Llorenç d’Hortons: Debolsillo-Contemporánea, 2014.

**239** *Ibid.*, p. 96: “Primeiro: a biblioteca é tão grande que cada redução de origem humana é infinitésima. Segundo: cada exemplar é único, insubstituível, mas (visto a biblioteca ser total) restam sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos, ou seja, de obras que não diferem de outras por mais que uma letra ou uma vírgula”.

**240** *Ibid.*, p. 93: “o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto”.

**241** *Ibid.*, pp. 99-100: “[...] ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse numa direcção qualquer, constataria ao

*fim de séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma ordem na mesma desordem (que, repetido, seria uma ordem: a Ordem)”*.

**242** *Ibid.*, pp. 96-97: “que seja a chave e o compêndio perfeito de todos os outros [...]”.

**243** Michel Foucault, *L’archeologia del sapere*. Milão: Rizzoli, 1971.

**244** A preservação da memória dos lugares percorridos tem um aliado de excepção nos documentos, sejam eles cartáceos ou fotográficos, ao serem depositários de informação e lembranças que permitem reviver momentos que, de outra maneira, poderiam passar a fazer parte do oblévio.



Figura 78 O meu arquivo, Lisboa, 2015

Ao longo da escrita, tenho mencionado frequentemente o arquivo e considerado o que ele me traz no específico, na prática do urbano. O arquivo é a ferramenta que uso para transcrever e a seguir utilizar em projectos curatoriais as observações feitas ao longo dos meus percursos. Caminhando anoto, fotografo, colecto e elaboro, e estas acções encontram a própria razão de ser num todo único.

O meu arquivo não se limita a acompanhar a prática do urbano, mas tem um papel activo na organização da percepção. Para além do momento no qual é junta a informação, de volta a casa ou numa pausa entre as caminhadas, ele reaviva a memória das experiências, do que é visto. É, ao mesmo tempo, a continuação e a transformação da experiência, posiciona-me no espaço relembrando-me que por lá estive. E a reconstrução da memória forma-se entre a lembrança que tenho de um lugar e a nova percepção que a fotografia e as anotações arquivadas me permitem. Neste espaço entre memória, anotações e documentação fotográfica, constrói-se o discurso, que por sua vez, não é outra coisa senão uma elaboração retrospectiva da argumentação de uma experiência motora, que se repete ao folheá-la. O arquivo situa-se no contexto da sua toma directa e integra-se, ao mesmo tempo, numa classificação mais temática que agrupa vários trajectos.

A título de exemplo, parece-me pertinente introduzir um trabalho pensado para integrar a exposição de doutorandos *Motel Coimbra*, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, em 2012. O trabalho

apresentado – longe de ser uma obra de arte e sem pretensão de a ser, pois continuo firme em acreditar na diferença substancial entre o trabalho de curar e o trabalho de fazer arte – consistia numa mesa com alguns objectos à qual chamei de *Herbário: como construir um jardim medieval ou, mais simplesmente, como organizar o material recolhido*. E o texto que acompanhava o meu trabalho era o seguinte:

*“Quando penso na minha biblioteca, as referências não são necessariamente análogas ou fáceis de identificar como ligações a projectos particulares e à minha prática curatorial. As fontes ultrapassam diferentes linguagens e muitos países e regiões. Elas incluem referências de leituras e contos da minha infância e literatura grega, escritores argentinos que se cruzam com poesia norte americana, muita música e filmes italianos dos anos ‘50 e ‘60, documentários e banda desenhada de Milo Manara”*<sup>245</sup>.

Nesta intervenção dei ao meu arquivo pessoal a conotação de prática activa para a compreensão de um imaginário – o meu – no momento da sua apresentação. A mesa, contudo, continuava ligada a uma prática errática e às modalidades de discurso sobre o caminhar na cidade para a elaboração de reflexões e memórias do urbano.

Conservei assim, em forma objectual, os traços de algumas observações sem qualquer propósito de reproduzir precisa e exaustivamente o que tinha visto. O meu trabalho de curadora neste contexto específico limitou-se a uma actividade de selecção crítica de material documentário possuído ou encontrado. Mais explicitamente, o meu trabalho consistiu em recolher, organizar, seleccionar, interpretar e descrever.

Com o passar do tempo, apercebi-me de que esta reflexão no âmbito da exposição de doutorandos – a mesa com os objectos – havia representado a oportunidade de organizar e *mostrar* (que é próprio do trabalho curatorial) a memória não só como possibilidade de conservação, mas também como ocasião de restituição do património memorial, um arquivo no qual recolher o vivido, os episódios, as experiências e o seu valor polissémico.

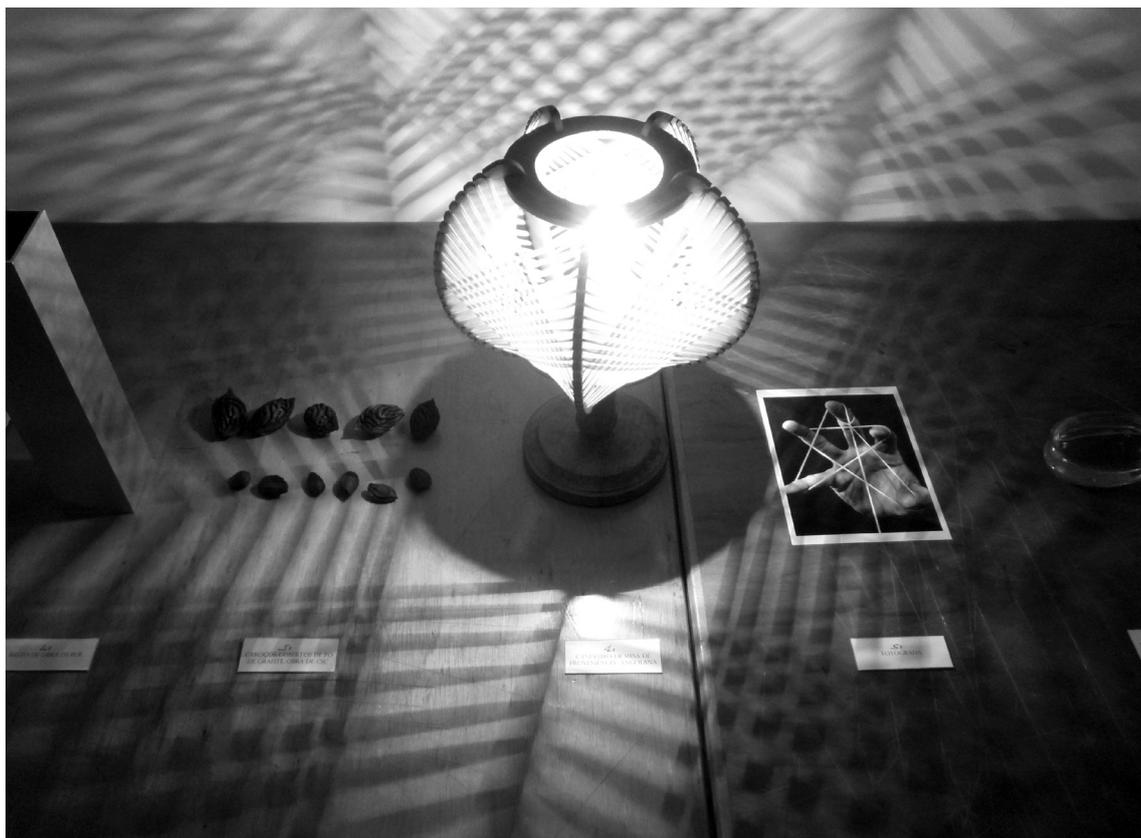
Voltando ao arquivo, e sabendo que a multiplicação de anotações, imagens, etc., não assegura uma visão panóptica e mais completa do real, o meu interesse dirige-se para a emersão do espaço urbano – que não significa a imagem da cidade como um todo global, mas sim situações singulares, dispositivos espaciais originais e ainda os usos híbridos que ela questiona. Anoto o que o espaço pode ensinar-me e escolho o que aprofundar. A visão de arquivo que proponho é, portanto, necessariamente parcelar – já que grande parte do que entra no meu campo de percepção é depois ocultado ou deixa de fazer sentido na construção de um pensamento curatorial. O arquivo traz consigo o momento vivido num lugar e eu tento traduzi-lo para outro suporte. Mais do que uma pesquisa estética, esta prática documentária inscreve-se num caminho cognitivo e numa perspectiva de revelação de experiências urbanas.

Muitos lugares, edifícios, artefactos ou obras de arte de uma cidade são signos e, como tais, passíveis das mais variadas interpretações. Mas o signo é uma construção arbitrária que deixa reciprocamente estranhos o significante e o significado, a diferença do símbolo que pressupõe uma homogeneidade entre significante e significado. Por isso o símbolo apela constantemente à participação viva de um grupo ou de uma comunidade, porque a característica do símbolo é permanecer sempre sugestivo: cada um vê, interpreta e

---

<sup>245</sup> Antonia Gaeta, *Herbário: como construir um jardim medieval ou, mais simplesmente, como organizar o material recolhido*, exposição *Motel Coimbra*, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2012.

Figura 79 Herbário: como construir um jardim medieval ou, mais simplesmente, como organizar o material recolhido, Matel Coimbra, Colégio das Artes, 2012



elabora à sua maneira o símbolo, mas sempre tendo como base um terreno cultural partilhado ou potencialmente acessível a todos. Segundo uma perspectiva antropológica, o espaço urbano configura-se como estratificação de elementos culturais que definem a sua identidade. As formas que tais elementos podem assumir são díspares: a oral (os contos, as narrações partilhadas, os dizeres); a codificada (os documentos de natureza histórica, literária, científica, etc. que determinam e transmitem significado); a ritual (as práticas de culto ou de ritualidade civil); a monumental (a presença de testemunhos públicos empenhados em fixar uma memória institucionalizada). No tecido da urbe, esses elementos podem adensar-se em determinados lugares, nos quais vive – ou, melhor, torna-se reconhecível – a presença de um significado, de uma consciência, que diz respeito a grupos mais ou menos amplos de indivíduos, de um grupo reduzido de quantos viveram a mesma experiência, passando pelo conjunto mais amplo de sujeitos agrupados por um credo religioso, político ou de outro tipo, até ao contexto mais geral da colectividade de pessoas que partilham o mesmo espaço. Tais lugares podem ser interpretados como as diversas peças do mosaico representado pela identidade da cidade. Chamo a estes lugares, “lugares simbólicos” porque a sua natureza transcende a simples funcionalidade de uso, enriquece-se daquele elemento impalpável que é o simbólico determinado por um significante não verbal, ou não só verbal. Os lugares simbólicos, nesta perspectiva, constituem-se numa rede de significantes, numa topografia do simbólico que contribui para a identidade colectiva de uma cidade, de uma área geográfica ou até de uma nação. Cada área antropizada substancia-se também desta topografia do simbólico, ao dirigir-se a grupos sociais circunscritos, providos de uma identidade específica – porque é difícil analisar o urbano e arquivá-lo, adoptando como chave de leitura unicamente princípios de racionalidade, ordem e univocidade de relação entre signo e significado.

O trabalho de campo efectuado teve como resultado a estruturação de um arquivo formado por todos os trajectos urbanos percorridos em Veneza, Buenos Aires e Lisboa. O arquivo foi sendo construído de forma contextual e narrativa, tornando presente a lembrança, mas também inscrevendo o tempo das coisas nas exposições. Optei por delinear-lo seguindo uma ordem cronológica de maneira a manter uma certa continuidade e coerência temática por cada caminhada e/ou sua repetição, compartilhando a percepção de uma continuação espacial por cada território atravessado ou mais simplesmente, representando uma longa litania de nomes:

“1.

PRAÇA DA FIGUEIRA, RUA DOM ANTÃO DE ALMADA, LARGO SÃO DOMINGOS,  
RUA DAS PORTAS DE SANTO ANTÃO, LARGO DA ANUNCIADA, RUA SÃO JOSÉ,  
RUA SANTA MARTA, RUA ALEXANDRE HERCULANO, RUA DO CONDE DE REDONDO,  
RUA SÃO SEBASTIÃO DA PEDREIRA, LARGO DE SÃO SEBASTIÃO DA PEDREIRA,  
RUA VIRIATO, AVENIDA 5 DE OUTUBRO, AV. CONDE VALBOM, AV. JOÃO CRISÓSTOMO.

2.

PRAÇA DA FIGUEIRA, RUA DOM ANTÃO DE ALMADA, LARGO SÃO DOMINGOS,  
RUA DAS PORTAS DE SANTO ANTÃO, TV. DE SANTO ANTÃO, PRAÇA DOS  
RESTAURADORES, AV. DA LIBERDADE, AV. FONTE PEREIRA DE MELO,  
AV. ANTÓNIO AUGUSTO DE AGUIAR, AV. DE BERNA

3.

PRAÇA DA FIGUEIRA, RUA DOM DUARTE, PRAÇA DO MARTIM MONIZ, CALÇADA  
DO JOGO DA PELA, CALÇADA NOVA DO COLÉGIO, CALÇADA SANTANA, RUA INSTITUTO  
BACTERIOLÓGICO, CAMPO MÁRTIRES DA PÁTRIA, RUA GOMES FREIRE,  
RUA ENG. VIEIRA DA SILVA, AV. FONTES PEREIRA DE MELO, RUA PINHEIRO CHAGAS,  
RUA MARQUÊS SÁ DA BANDEIRA.

4.

PRAÇA DA FIGUEIRA,  
RUA DOM ANTÃO DE ALMADA, LARGO S. DOMINGOS,  
  
RUA DAS PORTAS DE SANTO ANTÃO, LARGO DA ANUNCIADA, RUA S. JOSÉ,  
RUA SANTA MARTA, RUA DO CONDE DE REDONDO  
  
RUA S. SEBASTIÃO DA PEDREIRA, RUA VIRIATO, RUA PINHEIRO CHAGAS,  
RUA MARQUÊS SÁ DA BANDEIRA, LARGO AZEREDO PERDIGÃO,  
AV. BERNA <sup>246</sup>”.

**246** Antonia Gaeta, *O caminho para se chegar mais rápido de casa até a Biblioteca Gulbenkian: quatro propostas. Homagem a E. M. Melo e Castro, Georges Perec e José Lino*

*Grünewald*. Anotações do passeio em Lisboa, 07.03.2012 (excerto do Arquivo).

O arquivo foi sendo construído também, como fundo disponível para todo o tipo de composição espacial. Em função do trabalho ou da pesquisa, o arquivo restituía um itinerário apresentando-o sob forma de extrapolação. Todas as suas possíveis formas de utilização articularam-se face uma reflexão sobre a cidade e a sua prática. Conhecer e reconhecer a cidade através do caminhar inscreveu-se nas diferentes formas de discurso sobre os fenómenos urbanos e suas evoluções, enraizados nos modos de conhecimento da experiência vivida.

Certa prática documental, tal como foi desenvolvida, aproximou-se de forma contextual aos fenómenos urbanos. A reflexão apoiou-se, especificamente, no espaço habitado e na ligação entre a prática da urbe e a sua forma. O lugar do cidadão na cidade, as regras/ limitações/ imposições às quais é sujeito e a arquitectura, estiveram sempre presentes na observação. E embora a figura do cidadão esteja pouco retratada nas imagens e nas observações que compuseram o arquivo, o interesse recaiu sobre os vestígios da sua presença e sobre o que dele transpareceu na prática dos lugares.

A contextualização do arquivo construiu-se graças à continuidade de acções e deslocações, e a cidade deu-se a conhecer através do seguimento desta experiência. O caminhar permitiu *fazer* a experiência do espaço tirando conclusões e alimentando uma narrativa pessoal. Na prática do caminhar nos espaços urbanos, a compilação do arquivo endossou uma forma de síntese de tempos em sucessão que permitiu inscrever e traduzir as experiências do mundo fenomenológico atravessado.



*“Sebbene in parte mi assumo lo stesso rischio degli artisti, senza le loro opere io non posso esercitare il mio mestiere”*<sup>247</sup>.

Durante os meus estudos em conservação dos bens culturais, o professor de restauro tinha uma aproximação às obras objecto de observação, estudo e intervenção denominada de “*caso per caso*”. Esta sua metodologia – a qual, no lugar de estabelecer uma unicidade de método, tendia a uma adequação do método às exigências de cada projecto, “*caso per caso*”, por assim dizer – olhava para a obra necessitada de restauro como para um ser vivo, considerando todas as suas especificidades, problemáticas e peculiaridades. Por extensão, era como afirmar que cada caso era diferente de qualquer outro, logo, o método utilizado numa determinada situação não se adequaria necessariamente a outra.

As associações imprevistas de objectos e imagens que nasciam deste processo, funcionais a identificar alguma coisa que ainda não tinha sido visualizada e a revelar as anomalias que existiam entre as obras, levavam à descoberta de novas qualidades escultóricas, pictóricas, performativas do real – como declarou e praticou Harald Szeemann; uma mitologia individual que não só era capaz de criar conceitos mas que também elaborava as constelações específicas de referências nas quais eram idealmente lidas.

---

**247** Lucrezia De Domizio Durini, *Harald Szeemann. Il Pensatore Selvaggio*. Milão: Silvana Editoriale, 2005, p. 245: “*Embora*

*em parte assumo o mesmo risco dos artistas, sem as suas obras eu não posso exercer a minha profissão*”.

*“L'appellation des ‘Mythologies Individuelles’ a l'avantage d'être parfaitement ouverte. [...] à partir des mythologies individuelles, essayez avec acuité et intensité, et en acceptant la dissimilitude formelle, d'interroger la différenciation des niveaux de la réalité selon l'hypothèse du devenir de l'œuvre picturale, et vous verrez que c'est l'énoncé subjectif, le message, qui jette le plus de ponts”* <sup>248</sup>.

Hoje em dia, quando decido curar uma mostra sei, como dado adquirido, que irei dedicar-lhe um método. Na minha maneira de proceder, além de muitas variáveis, existem algumas constantes. No caminhar reside a maior especificidade da minha prática curatorial. Caminho habitualmente para desenvolver funções precisas, mas, no momento em que começo a documentar o andar, ele manifesta-se como acto cultural consciente e forma de narração mediante a qual conto o espaço urbano que pratico.

A reflexão sobre curar o caminhar e a relação possível entre o acto de caminhar e a prática curatorial funciona, de uma certa maneira, como uma estrutura. O processo de conhecimento é metafórico e, pela justaposição de contrastes, é capaz de dizer mais para além daquilo que é dito expressamente, e revelar o potencial discursivo do urbano. A primeira zona a ser activada para a produção de metáforas, parte da corporeidade, baseia-se na minha orientação espacial e na compreensão da organização desta última. Profundidade, verticalidade, horizontalidade, frontalidade, recolha e depoimento, exterioridade, interioridade, falam da maneira na qual habito o mundo numa tensão entre existência e presença do corpo.

Ainda um exemplo. Quando Michel Corajoud e Jacques Simon tentaram, no final dos anos 1960, compreender como havia sido pensado, projectado e construído o jardim de Versailles, decidiram atravessar os canteiros do parque a pé para experimentar fisicamente as distâncias e entenderem a pertinência dos planos originais de André Le Nôtre. Le Nôtre tinha concebido o jardim como um conjunto de plantas, água, actividades ao ar livre; e a sua escala poderia ser aumentada até se tornar paisagem. Michel Corajoud e Jacques Simon, sob outro enfoque conceitual, queriam mostrar que a paisagem também é – ou pode vir a ser – um jardim, composta por relações ecológicas e processos humanos.

Com alguma semelhança formal, no decorrer da investigação procurei debruçar-me sobre experiências que pudessem dar alguma confirmação de que o espaço urbano apresenta uma possibilidade maior de ser vivo e sustentável na criação de uma relação com o habitante. A dimensão quotidiana do caminhar na cidade – fundamental pela percepção de processos que resultam da implantação de espaços amorfos, destituídos de significado e de pertença – evoca uma nova abordagem nos projectos curatoriais.

A fina teia do quotidiano que Rossi, Perce, de Certeau, Ricoeur esmiuçaram quiçá forneça elementos para compreender porque alguns espaços são mais sedutores que outros, mesmo tratando-se de espaços banais, não necessariamente planeados ou sem particular interesse arquitectónico. Talvez mergulhar nesse universo através do caminhar represente uma das inúmeras chaves para a compreensão e o exercício de criação de espaços portadores de encantamento.

O caminhar está do lado do processo, manifesta uma prática e é algo que requer tempo ou mesmo uma certa lentidão. Cada caminhada traz consigo pelo menos duas vantagens: por um lado é um instrumento

---

**248** Harald Szeemann, *Écrire les expositions*. Paris: La Lettre volée, 1996, p. 31: “A denominação de ‘Mitologias Individuais’ tem a vantagem de ser totalmente aberta. [...] A partir das mitologias individuais, tente com acuidade e intensidade, acei-

tando a dissemelhança formal, examinar a diferenciação dos níveis de realidade segundo a hipótese do devir da obra pictórica, e você verá que é a enunciação subjectiva, a mensagem, que lança a maioria das pontes”.

de descrição e captação, por outro permite afinar os processos de organização da memória, ajuda a formular ideias, a elaborar estratégias, a avaliar hipóteses, a planificar actividades e a dirigir os recursos para os resultados desejados.

Curar o caminhar é uma forma de conhecimento adaptada a ler a complexidade: é pensamento interpretativo, pensamento de sentido e de possibilidade, que trabalha com processos simbólicos, analógicos, metafóricos, mnemónicos. Ela liga eventos, situações, estabelece relações e segue as sinuosidades do real; descreve aca- sos, sabe produzir-se a partir de um ponto de vista e coloca-se numa posição intrinsecamente dialéctica, sem ter medo de dar lugar a conflitos interpretativos. Curar o caminhar é contar e materializar uma experiência.

Curar significa propor uma combinação precisa de obras, articular uma releitura do mundo – parcial, fragmentária ou extremamente detalhada – que seja a mais coerente possível. Um curador é um mediador, um intérprete, um catalisador, o canal das experiências de outros – experiências que faz suas.

O caminhar transforma-se em fazer. Qualquer caminho é potencialmente uma experiência estética e intelectual. Cada caminho é diferente, cada inscrição do corpo no espaço urbano tem a sua especificidade, cada curadoria resultante é única.

O percurso efectuado pelos passos representa, conjuntamente, a acção de atravessamento (a própria acção do caminhar), a linha que atravessa o espaço (a inscrição da experiência do meu corpo ou uma forma arquitectónica), o relato do espaço atravessado (a estrutura narrativa). Curar o caminhar na cidade é construir e reconstruir significativamente o espaço percorrido, agir sobre a realidade daqueles espaços, produzir conteúdos que cruzam outros horizontes. A possibilidade que é dada, através do caminhar, de inventar uma cidade alternativa à cidade herdada, é estritamente ligada à formulação e à enunciação de poéticas. Porque caminhar é, para mim, um espaço de enunciação – e de criação de uma mitologia individual, voltando ao já citado Harald Szeemann.

Experiência e inscrição são os dois momentos que caracterizam a cura do caminhar. Nesta apropriação contextual, o reconhecimento do espaço pressupõe o corpo do outro, o encontro e o confronto com os sujeitos urbanos onde o relacionamento *eu-tu* encontra a sua forma expressiva. Deslocar-se caminhando permite uma específica apreensão das modalidades pelas quais os cidadãos praticam os espaços, expressam modos de habitar, escrevem sobre a superfície que lhes é destinada ou que elegem usar, os próprios projectos de vida, as formas de intencionalidade política e projectual, as ordens de convivência. Observações, entrevistas orais e relatos alimentam o processo criativo com vista à partilha da compreensão da cidade.

A narrativa que elaboro por cada projecto curatorial é o resultado de uma intensa troca relacional que justifica e dá sentido à relação entre signos do passado e do presente, coloca-os em diálogo com práticas quotidianas, funções e relações de poder, permite formular grandes e pequenas histórias da cidade e mantê-las juntas, trata e elabora a memória.

*“Contar a cidade, sobre a cidade, dentro da cidade, significa relação, uso de diversos códigos e linguagens, imaginação, significação, possibilidade de expressão, criação e fornecimento de componentes indispensáveis da memória”*<sup>249</sup>.

---

**249** Antonia Gaeta, *Un día cansador: 96 cuadras en Buenos Aires*. Anotações do passeio em Buenos Aires, 23.10.2011 (excerto do Arquivo).

Uma aproximação curatorial à cidade e às práticas usadas para a compreender e transformar é capaz de juntar e restituir em forma metafórica as várias dimensões, desde a física e material até a simbólica e/ou das vivências.

Eu que vivo na cidade – que a habito, visito, percorro, pratico e consumo –, tenho nela pontos de ancoragem e de memória: lugares nos quais me reconheço, nos quais vivo experiências banais ou situações excepcionais, territórios muitas vezes percorridos e familiares ou, pelo contrário, espaços que deixaram de existir e que só têm sentido na esfera íntima porque narrados pelos mais velhos que os percorreram no passado e que ainda lembram deles. Estes espaços dotados de significado fazem de cada cidade um território urbano qualificado a integrar esta comunidade simbólica de sentidos a que se dá o nome de imaginário.

O movimento do meu corpo no espaço, acompanhado pela compilação de um arquivo, representa a ferramenta que uso para sistematizar a percepção visual, as configurações espaciais e as articulações da prática. E o sentir do meu corpo não é neutro no papel em que se desdobra ao longo do percurso. Não deixa a percepção em repouso. O enquadramento e a limitação que este impõe à percepção de um determinado espaço obriga a uma acuidade suplementar do olhar – afunila a eleição e a pesquisa e representa uma adequação entre o percebido e o que irá ser restituído. Assim, elabora-se em movimento uma espécie de argumentação, ao mesmo tempo que a curadoria é pensada para restituir a experiência conduzida.

Enquanto curadora/ transeunte, faço a experiência do que foi edificado, desenhado e planeado por urbanistas, arquitectos e depois experienciado, e em parte recriado, pelos habitantes. Sou espectadora do urbano e durante o trajecto fruo, experimento e reproduzo o espaço segundo a interpretação que dele fizer. Mas aquando da apresentação de projectos curatoriais sob forma de exposição, de publicação ou de arquivo, o meu objectivo é que cada fruidor ou leitor crie – ou fantasie com a criação de – um itinerário da própria experiência visual.

É na percepção das coisas e dos acontecimentos que a experiência urbana se constrói e se desenvolve em formato de curadoria. Experiência unitária que é, ao mesmo tempo, resultado de múltiplas componentes. O seu início (conceitual) realiza-se e constitui-se durante o trajecto originado pela percepção. A sua forma concluída demanda tempo para a sua composição. De facto, a prática curatorial assim desenvolvida inscreve-se nesse enredo de tempo e espaço. Enquanto percorro o espaço urbano vai transparecendo a génese do lugar, as intenções que motivaram a sua evolução, os projectos que o construíram e a reapropriação no seu uso presente: redesenhá-lo, destruí-lo, edificá-lo, preservá-lo ou remodelá-lo segundo as directrizes e normas da técnica, da estética, das leis de mercado, das directrizes da política e/ou da mera utilidade.

#### IV. PROJECTO 6

##### PREÂMBULO

No início de Maio de 2014, recebi um convite para apresentar o meu trabalho aos alunos da Escola de Artes Visuais Maumaus. O convite tinha surgido após ter participado em tertúlias e encontros informais com artistas relacionados com a escola (alunos ou ex-alunos), nos quais tinha exposto o meu *modus operandi* e feito algumas considerações sobre curadoria. O boca-a-boca entre artistas estava na origem do convite, facto que prefigurava, à partida, uma audiência receptiva aos temas que tinha intenção de tratar. Optei, então, por experimentar um modelo diferente para falar sobre o meu trabalho: decidi tirar partido de um público tão específico (e, sobretudo, familiarizado com a arte contemporânea) e a conversa, com o título de *Curar o caminhar*, revelou-se a ocasião perfeita para apresentar e articular uma exposição do material recolhido nas cidades de Veneza, Buenos Aires e Lisboa. A minha intervenção sobre as imagens e sobre o material de arquivo mostrou-se como um itinerário, seguindo a sequência cronológica dos caminhos efectuados – que o arquivo prontamente ajudou a reconstituir – das reflexões tidas em andamento, deixando aberta a intervenção da audiência, ligando uma cidade à outra como se estivesse a falar de um todo único.



*Veneza é, em termos funcionais, uma “cidade diária”, um lugar onde se desenvolvem actividades produtivas, culturais e de lazer e da qual se parte à noite. A cidade, por analogia, assemelha-se a um mercado com lugares específicos destinados a actividades e transacções, troca de bens, informações e serviços entre indivíduos e grupos. O seu sistema urbano, outrora fortemente centralizado no seu centro histórico, apresenta hoje uma estrutura económico-produtiva fragmentada, com localizações dispersas no território. As dinâmicas de habitação também têm manifestado, por várias razões, um progressivo afastamento do centro da cidade.*

*Aquando das minhas estadas na cidade – em diversos momentos antes do começo da pesquisa para a tese e com intervalos regulares entre 2010 e 2014 – observação, estudo e interpretação foram vincando-se no processo de mudança que vive Veneza e em como pensar esta mudança de maneira curatorial. Durante cerca de quatro anos de caminhadas produzi uma série de documentos que me ajudaram a reflectir sobre as mais recentes dinâmicas metropolitanas, evidenciando os elementos mais significantes com fim à construção de uma curadoria.*

---

**250** Antonia Gaeta, *Curar o caminhar*. Texto e imagens da conversa/ exposição na Escola de Artes Visuais Maumaus, em 02.06.2014.

*As tendências encontradas no sistema urbano veneziano não encontram confirmação em outras realidades devido às características únicas da cidade. As exigências relacionais que influem maioritariamente nas dinâmicas urbanas e na evolução da cidade estão ligadas, sobretudo, à esfera das relações sociais, às regras e às restrições impostas pelas autoridades da cidade que condicionam o dia-a-dia dos habitantes.*

*Assim: se estiveres em trabalho e precisares de te deslocar na cidade, se tiveres múltiplos destinos e souberes que no percurso ou no desvio dele passarás por algum lugar (esteticamente) mais atractivo que outro e, sobretudo, se quiseres evitar as intermináveis filas ou enchentes de turistas nas paragens do “vaporetto”, o melhor será caminhar. Quando caminhas, mesmo que a tua forma física seja perfeita, em algum momento precisarás de descansar, dar ouvido às pernas e sentar em algum lugar. Mas quando se está numa cidade como Veneza, sentar-se em algum (ou qualquer) lugar não é tarefa fácil. Os bancos são realmente poucos e não é permitido sentar em qualquer lugar, porque existe um Regulamento da Polícia Municipal muito detalhado que é preciso respeitar, em prol de um melhor funcionamento da cidade e defluxo de pessoas. Se quiseres e precisares de te refrescar – a menos que não queiras dirigir-te para um dos campi da cidade onde, porventura e perseverando poderás ter a sorte de encontrar um banco de jardim disponível à sombra de uma árvore e beber de uma das suas fontes – terás que te sentar num bar e contribuir para a economia da cidade.*

*Caminhar em Veneza não é só uma experiência estética que permite fruir da beleza do edificado, decifrar épocas e estilos, reconhecer usos e costumes prévios inscritos nas ruas, contemplar o reflexo e as sombras dos palácios nos canais. Caminhar em Veneza é, também, deparar-se com regras e restrições de uso dos espaços<sup>251</sup>. Todas as vezes que caminho em Veneza vem-me à mente a extensa produção de Lefebvre sobre o direito à cidade, o direito a participar do seu centro, o afastamento espacial que alimenta a dificuldade de formação de laços comunitários de solidariedade entre pessoas de classes distintas, reforçando a imagem dos excluídos enquanto estranhos. “[...] in Venice, social space is produced and reproduced in connection with the forces of production (and with relations of production)”<sup>252</sup>. A segregação urbana de Veneza funciona, simultaneamente, como causa e consequência da dominação económica e política e da desintegração social, num círculo vicioso que perpetua a exclusão em todas as suas formas. Veneza é, metaforicamente, a cidade onde o caminhar atinge a sua plenitude de ferramenta de trabalho, criação de um estilo de narração, treino na recolha de factos e pessoas; porque quando se caminha tem-se mais tempo, podem-se fazer pausas, está-se aberto ao encontro, a intercambiar uma palavra, um olhar, uma ideia, também em situações nem sempre pertinentes com o interesse ou o estudo a efectuar.*

*Mudando de cidade (mas ainda caminhando), cheguei por um feliz “acidente” à estátua de Cristóvão Colombo sita no jardim, outrora público, do palácio presidencial argentino conhecido também como Casa Rosada. Digo por acidente porque me lembro de estar caminhando para ir visitar um amigo a casa e de estar atrasada por me ter equivocado com o caminho. Costumo perder-me com alguma frequência em Buenos Aires pelo facto de ser uma cidade tão racionalmente desenhada, que se afasta por completo daquilo que são as minhas referências de cidades europeias orgânicas e estratificadas, onde descodifico mais rapidamente signos, símbolos, direcções lógicas elou estruturais. Assim, lembro-me – o meu arquivo ajuda-me a lembrar – de ter decidido tomar uma outra estrada, onde já ninguém anda desde que o jardim referido foi fechado com grades. Era Junho e vi a estátua de Colombo toda envolta e pronta para ser restaurada. Pelo menos foi o que pensei naquele momento! Dias mais tarde, passei novamente pela estátua, desta vez propositadamente, após ter lido algumas notícias contraditórias nos jornais, e encontrei-me com uma manifestação organizada pelas comunidades de imigrantes italiana e espanhola, contra a remoção e sucessiva substituição da estátua.*

**251** Antonia Gaeta, Venezia e le sue regole! Anotações do passeio em Veneza, 11.09.2013 (excerto do Arquivo).

**252** Henri Lefebvre, *The production of space*. Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers, 1991, p. 77: “[...] em Veneza, o espaço social produz-se e reproduz-se em conexão com as forças de produção (e com as relações de produção)”.



Figuras 80-85 Em Veneza há que respeitar as regras! Non sedersi, Ponte di Rialto. Conferência na Escola de Artes Visuais Maumaus, 2 de Junho de 2014 ©Mayumi Kimura



**Figura 86** *Las baldosas de la memoria*, Conferência na Escola de Artes Visuais Maumaus, 2 de junho de 2014 ©Mayumi Kimura  
**Figura 87** Manifestação contra a remoção da estátua de Colombo. Conferência na Escola de Artes Visuais Maumaus, 2 de junho de 2014 © Mayumi Kimura

*O que chegou ao meu ouvido nesse dia – e que posteriormente foi-me dito em várias outras ocasiões, além de o ter lido num dos artigos sobre o assunto – foi que o presidente venezuelano Hugo Chávez, durante uma visita oficial a Buenos Aires em 2012, olhando por uma das janelas do palácio para as traseiras da Casa Rosada, teria supostamente dito, apontando para a estátua de Cristóvão Colombo, alguma coisa como: nós já não temos genocidas na nossa casa e tu (referindo-se à presidente argentina Cristina Fernández de Kirchner) tem-no no jardim da tua! Seja verdade ou mentira, um rumor criado pela oposição política ou pelos órgãos de informação em luta contra o Governo Federal por causa da Ley de Medios<sup>253</sup>, passados cerca de sete meses a estátua tinha sido removida e uma causa judicial tinha começado, encabeçada pela comunidade italiana da Asociación Círculo Italiano, pelas organizações de salvaguarda do património construído, pelo próprio Governo de la Ciudad de Buenos Aires, e por outros movimentos de cidadania activa.*

*A posição dos intervenientes na diátribe era a seguinte: de um lado estavam as comunidades de imigrantes, as associações de protecção do património e outras associações cívicas que reclamavam contra a remoção da estátua. De outro lado estavam as comunidades indígenas<sup>254</sup> e o Governo Federal que viam na remoção da estátua a oportunidade de um novo começo para a revisão da história do país.*

*A minha pesquisa começou na rua: tratei de tentar perceber se na sociedade argentina a remoção da estátua de Colombo era sentida como uma “questão” importante ou não. Investiguei a existência de debates e/ou indícios de revisão histórica e averiguei como a decisão de remover a estátua estava a contribuir para mostrar claramente a preexistente polarização da sociedade argentina.*

*Após ter reunido a informação necessária para contextualizar o assunto, ter averiguado os actores envolvidos e descoberto como chegar até eles, decidi “passar à acção” e marquei as reuniões pretendidas. Comecei pela ENOPTO<sup>255</sup>. No dia 18.03.2014 reuni com um dos elementos do movimento, Nancy Chocobar. Ela preparou um mate e, enquanto o passava de mão para mão seguindo uma espécie de ritual, expliquei sucintamente o porquê da marcação do encontro, o tema da minha tese, o meu interesse pela génese desta estátua – não pela forma propriamente dita – e a necessidade de ouvir o maior número de vozes e posições distintas sobre o mesmo assunto. E logo coloquei a primeira questão: “Pode ajudar-me a perceber o porquê da polémica inerente à decisão de remoção da estátua de Cristóvão Colombo?”*

*“Colombo personifica o genocídio e a aniquilação dos povos originários” responde-me Nancy Chocobar e, falando da colonização e da responsabilidade dos países europeus até aos dias de hoje, explica-me o seu ponto de vista sobre o porquê de a Argentina olhar demasiado para o modelo europeu e nada, ou quase nada, para as populações e a cultura dos nativos.*

*Numa conversa fiada, Nancy Chocobar fala-me de exigências políticas, sociais, culturais e ancestrais dos povos originários com vista à criação de um estado plurinacional no próprio estado argentino.*

---

**253** A Ley de Medios, aprovada em 2009, legisla os Serviços de Comunicação Audiovisual. Helena Martins, [www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/a-ley-de-medios-e-constitucional-3613.html](http://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/a-ley-de-medios-e-constitucional-3613.html), acedido em 30.10.2013.

**254** Em Argentina existem 39 comunidades indígenas: Atacama, Ava Guarani, Comechingon, Chulupi, Chorote, Chicha, Charrua, Chane, Diaguita, Guaycuru, Huarpe, Lule, Mapuche,

Moqoit, Mby'a Guarani, Ocloya, Omaguaca, Avipon, Yamanas, Quechua, Plaga, Q'om, Qolla, Querandi, Rankulche, Selk'nam, Tastil, Tapiete, Tehuelche, Tonokote, Tilian, Tilcara, Vilela, Wichi, Yojwis, Sanaviron e Nivaclé, organizadas no movimento ENOTPO, criado em 2006.

**255** O ENOPTO é um espaço de articulação política das organizações territoriais dos povos originários na Argentina.

Coloquei uma segunda pergunta: “A estátua de Cristóvão Colombo vai ser substituída pela estátua de Juana de Azurduy, um presente do presidente boliviano Evo Morales. Concorda com a escolha? A ENOPTO participou da decisão?”

Nancy Chocobar explica-me o sentido material da arte nas diversas culturas indígenas e a briga constante que a ENOPTO tem, enquanto órgão de representação dos povos originários, com antropólogos, arqueólogos ou etnólogos que tentam categorizar e confinar, usando estilos puramente ficcionais (por exemplo, o período Santa Rita ou o estilo Santamariana), instrumentos, utensílios e ornamentos da vida quotidiana de então e de agora. Na conversa, acentua as diferenças de função da estátua, refere que a cultura indígena não precisa de monumentos para manter viva a memória e, por último, diz-me que a ENOTPO não tinha participado da decisão da escolha do “substituto” de Colombo, mas que concordava com a remoção da estátua.

No dia seguinte, através de um contacto na Embaixada de Itália em Buenos Aires, consegui reunir-me com o presidente da Asociación Círculo Italiano de Buenos Aires, Sebastián Impelluso, que me reencaminhou, no mesmo dia, para o juiz Horacio Humberto Savoia, aposentado, mas a trabalhar como advogado na causa contra o Governo Federal argentino relativo à remoção da estátua de Cristóvão Colombo. Horacio Humberto Savoia representava, no julgamento, diversos movimentos contra a destruição do património público, a municipalidade de Buenos Aires e as comunidades italiana e espanhola.

Depois de uma breve espera numa das salas do seu escritório, foi recebida pelo advogado que, após uma rápida apresentação e uma ainda mais rápida tentativa minha de contextualização da pesquisa que ali me levava, apresenta-me o dossier organizado da causa instruída, completo com recortes de jornais, transcrições de actas apresentadas no tribunal, imagens do desmembramento do complexo escultórico do monumento de Cristóvão Colombo e, ainda, uma imagem de Perón na Academia Argentina de Letras, no dia 12 de Outubro de 1947. Na imagem, o General aparecia ao lado de um retrato de Cristóvão Colombo enquanto proferia um discurso de homenagem a Cervantes nos quatrocentos anos do seu nascimento e de comemoração do Dia de la Raza <sup>256</sup>.

Uma parte do discurso de Perón referia-se ao legado hispânico:

“Señores: la historia, la religión y el idioma nos sitúan en el mapa de la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica, en la que el heroísmo y la nobleza, el ascetismo y la espiritualidad, alcanzan sus más sublimes proporciones. [...] Si la América olvidara la tradición que enriquece su alma, rompiera sus vínculos con la latinidad, se evadiera del cuadro humanista que le demarca el catolicismo y negara a España, quedaría instantáneamente baldía de coherencia y sus ideas carecerían de validez” <sup>257</sup>.

Savoia seleccionou a seguir o material do qual, no seu entender, não podia prescindir para ter um panorama geral do assunto e para contextualizar o cenário no qual tinha sido tomada a decisão da remoção da estátua. Logo me explica o seu ponto de vista: “a identidade da Argentina contemporânea é aquela da qual Colombo também é parte”.

No caminho para casa, parei na Plaza San Martín e sentei-me para descansar. Tinha andado muito, ouvido muito, assimilado e retido muita informação e sentia-me exausta: precisava de fazer uma pausa. Comecei então

**256** O Dia de la Raza tinha sido instituído pelo presidente argentino Hipólito Yrigoyen em 1917.

**257** Pode-se ter acesso ao discurso de Perón na íntegra no site <http://archivoperonista.com/discursos/juan-domin-go-peron/1947/discurso-en-academia-argentina-letras-motivo-homenaje-cervantes/>, acedido a 19.03.2014: “Senhores: a história, a religião e a língua situam-nos no mapa da cultura

occidental e latina, através da sua vertente hispânica, na qual o heroísmo e a nobreza, o ascetismo e a espiritualidade, alcançam as suas mais sublimes proporções. [...] Se a América esquecesse a tradição que enriquece a sua alma, quebrasse os seus vínculos com a latinidade, se evadisse do quadro humanista que demarca o catolicismo e negasse Espanha, ficaria instantaneamente desprovida de coerência e as suas ideias careceriam de validade”.



Figuras 88-89 Manifestação a favor da remoção da estátua de Cristóvão Colombo, Junho de 2013

Figura 90 Perón na Academia Argentina de Letras a 12 de Outubro de 1947 (imagem proveniente de arquivo privado)



Figura 91 Colombo a descansar, Setembro de 2013

*a escrever sobre os dois encontros, fiz um esforço de memória para lembrar os percursos efectuados, o meu estado de ânimo enquanto me dirigia para as reuniões; anotei o nome das ruas percorridas, verifiquei se tinha perguntado tudo o que queria ter perguntado. Pensei nas outras tantas questões que poderia ter colocado, desviei o pensamento ao acaso. A seguir voltei para casa, preparei-me e saí novamente para jantar em casa de amigos que esperavam o meu relato sobre os últimos encontros e os avanços da pesquisa ou as conclusões a que tinha chegado.*

*Contei, ouvi, rebati, argumentei... Passaram-se meses nos quais continuei a manter-me informada lendo quotidianamente as notícias sobre o estado da estátua e pedindo aos amigos que tirassem fotografias das múltiplas posições “assumidas” pelo conjunto escultórico.*

*Durante a fase de reformulação e de processamento do material recolhido, dei-me conta que, pouco a pouco, tinha perdido interesse pelo significado simbólico e pela polémica em volta da remoção de uma estátua – que, formalmente, só tinha interesse pelo material que tinha sido usado aquando da sua fabricação, um belíssimo mármore de Carrara.*

*Dei-me conta, também, que as questões levantadas pelos povos originários – as quais a meu ver precisariam de ser abordadas de forma séria e sistemática para que fosse possível desenvolver uma análise dos processos significativos envolvidos na construção identitária individual e colectiva – eram uma “não questão” para a maioria da sociedade argentina. Na verdade, a decisão de remover a estátua por parte do Governo Federal, encabeçado pela sua presidente, era uma decisão política, e o lema “fazer justiça da história” assemelhava-se à linguagem empregue por Perón no discurso por ele proferido a 12 de Outubro de 1947.*

*Constatee, também, que os movimentos contrários à remoção da estátua, e sobretudo as comunidades italiana e espanhola, viveram o desmembramento do monumento como uma tabula rasa identitária. Ninguém tinha ganho!*

*Depois de tanta pesquisa sobre o assunto – a que chamei de Caso Colombo e do qual fazem parte artigos, conversas, fotografias, encontros, manifestações, e um projecto editorial que segue a génese do desmembramento da estátua e que será concluído aquando da nova assemblagem e colocação definitiva da estátua num outro lugar da cidade – percebi que o que me tinha chamado a atenção e interessado, desde o primeiro momento, tinha a ver com questões puramente visuais: Cristóvão Colombo tinha sido envolvido num plástico – em uso na construção civil e a remeter para as instalações/wrappings de Christo –, removido do seu pedestal, posto no chão a descansar em posição horizontal, preso com umas faixas amarelas durante quase um ano e com uma série de cunhas (uma composição de pequenos pedaços de madeira) a sustentarem a cabeça... A seguir o pedestal foi desmantelado, o grupo escultórico espalhado pelo jardim – o que, a meu ver, lhe conferiu uma força visual, estética e poética extraordinária – sendo a estátua do almirante coberta com um ridículo caramanchão de jardim. Toda a situação resultante – a escolha de um outro lugar na cidade para a instalação da estátua, causas em tribunal, manipulação dos canais de comunicação, milhões de pesos gastos sem necessidade em plena recessão económica – assumiu contornos, a meu ver, bastante patéticos. Cristóvão Colombo, no entanto, irá ser erguido novamente sobre outro pedestal, em outra zona, no aeroporto no centro da cidade. Quiçá mudar de posição possibilite a mudança semântica deste símbolo <sup>258</sup>.*

---

**258** Antonia Gaeta, Contar a história da estátua de Colombo ao longo de um ano e meio. Anotações do passeio em Buenos Aires, 2013-2014 (excerto do Arquivo).



Figuras 92-96 Bloco escultórico a ser retirado do pedestal e espalhado pelo jardim, Fevereiro de 2014



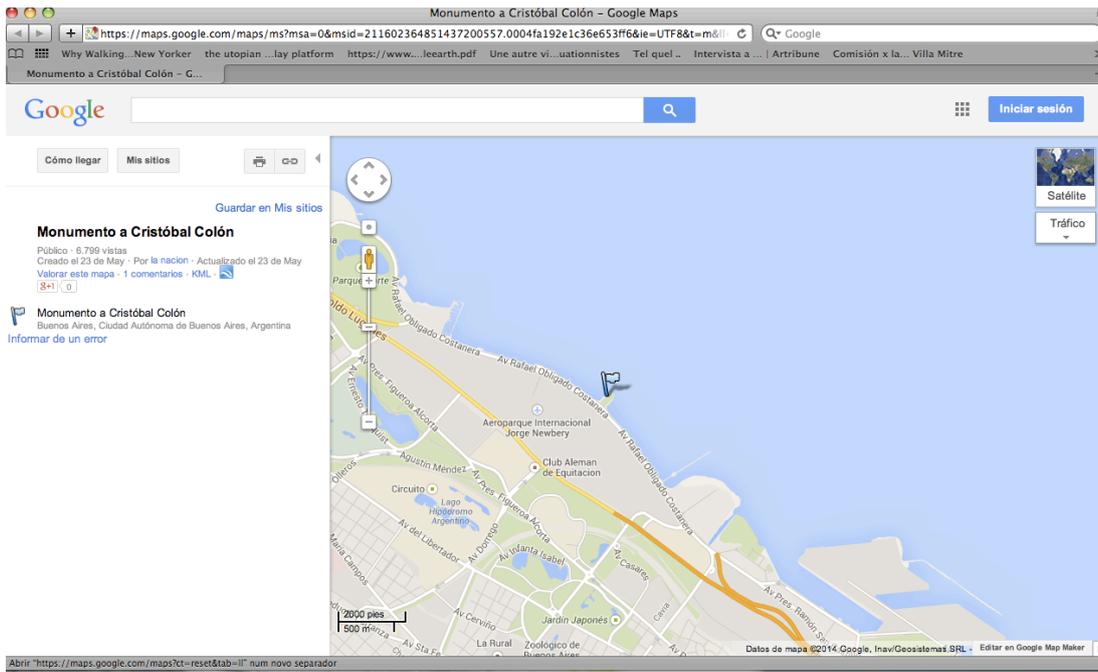


Figura 97 Google Map. Nova colocação da estátua de Cristóvão Colombo em Buenos Aires, Setembro de 2014  
Figuras 98-104 Bloco escultórico desmembrado e Estátua - Caramanchão, Março de 2014



*De volta a Lisboa* <sup>259</sup> em Abril de 2014, deparei-me com algo inesperado. Face à crise económica nacional e à necessidade de encontrar dinheiro e/ou rentabilizar o património urbano, tanto o Governo Nacional como a municipalidade da cidade principiaram uma “campanha de saldos” do património construído com o plus ultra de regalias fiscais e vistos de residência até 5 anos (dirigidos a pessoas extracomunitárias com uma situação económica favorável).

*A zona na qual vivo há cerca de nove anos, a Baixa Pombalina, assistiu no arco de um ano ao nascimento de novas estruturas receptoras patrocinadas por grandes grupos económicos nacionais e internacionais (hotéis, hostels, casas para turistas, B&B, restaurantes, bares de tapas, hamburguerias gourmet, lojas de produtos nacionais vintage) a detrimento do comércio local e uma invasão de tuk tuks. Durante esse ano, a morfologia do construído na Baixa Pombalina em Lisboa tinha mudado o entendimento e o uso do bairro. Comecei então a percorrer incansavelmente esta nova paisagem, marcada por uma estética “camaleão”, e a compilar mentalmente a nova cartografia do bairro. Esta tendência que, infelizmente, não deixou de parte Lisboa, liga-se a precisas estratégias de marketing urbano ou à mais recente gentrificação que, através de obras de requalificação de zonas históricas da cidade, tendem a alterar as características dos lugares e a mudar a sua imagem através de um processo específico de valorização imobiliária, socialmente selectiva, nas áreas cênicas da cidade.*

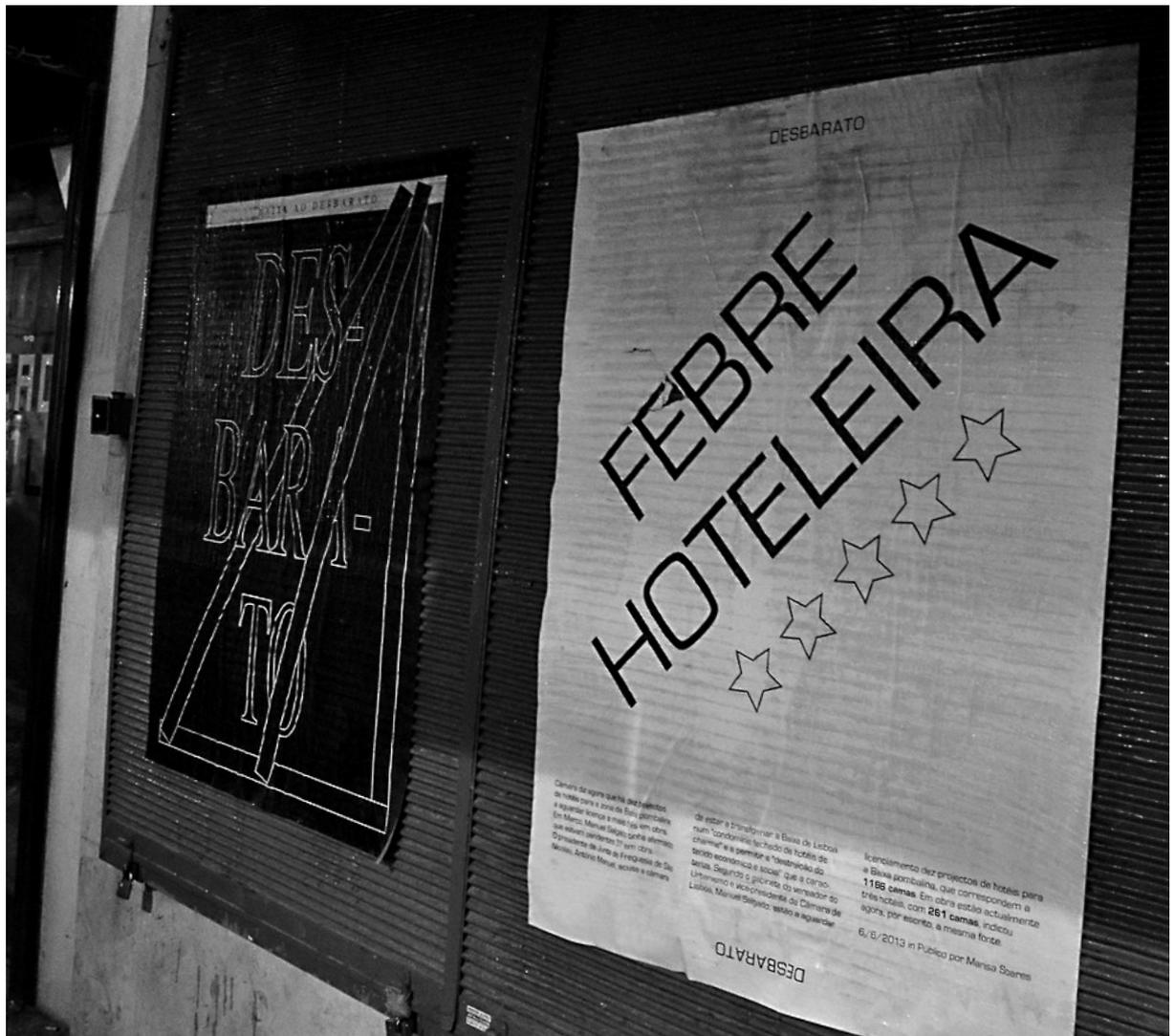
*Este mapeamento mental e físico, acompanhado por perguntas frequentes a conhecidos e moradores do bairro, permitiu-me conhecer o trabalho e as iniciativas de grupos de cidadãos organizados <sup>260</sup> e activos, formal e informalmente, na reflexão em torno do território e sobre os motivos que levaram a esta nova realidade que devia, agora, juntar e sobrepor a uma memória prévia dos lugares e às dinâmicas sociais precedentemente experienciadas na mesma porção da cidade.*

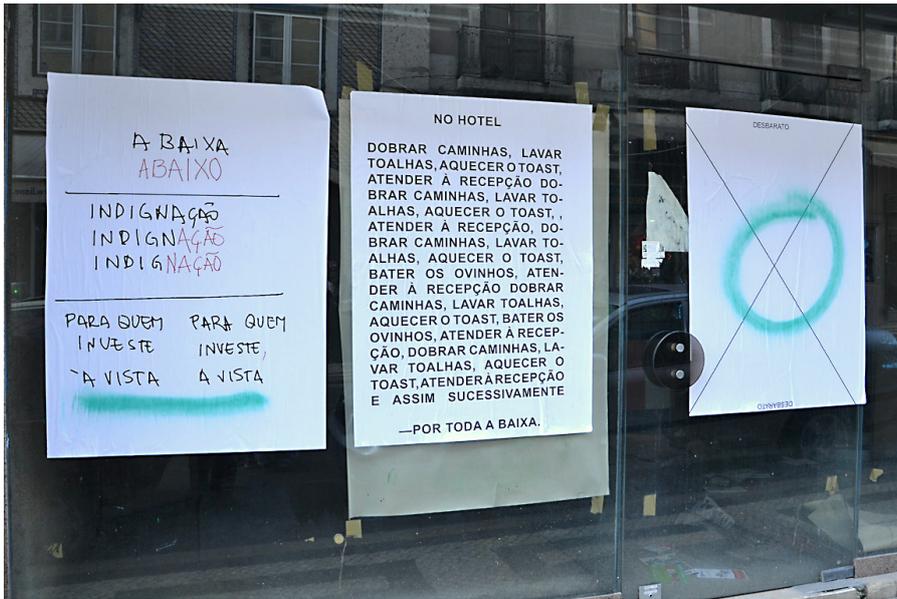
---

**259** Antonia Gaeta, *O meu bairro mudou*. Anotações do passeio em Lisboa, 20.04.2014 (excerto do Arquivo).

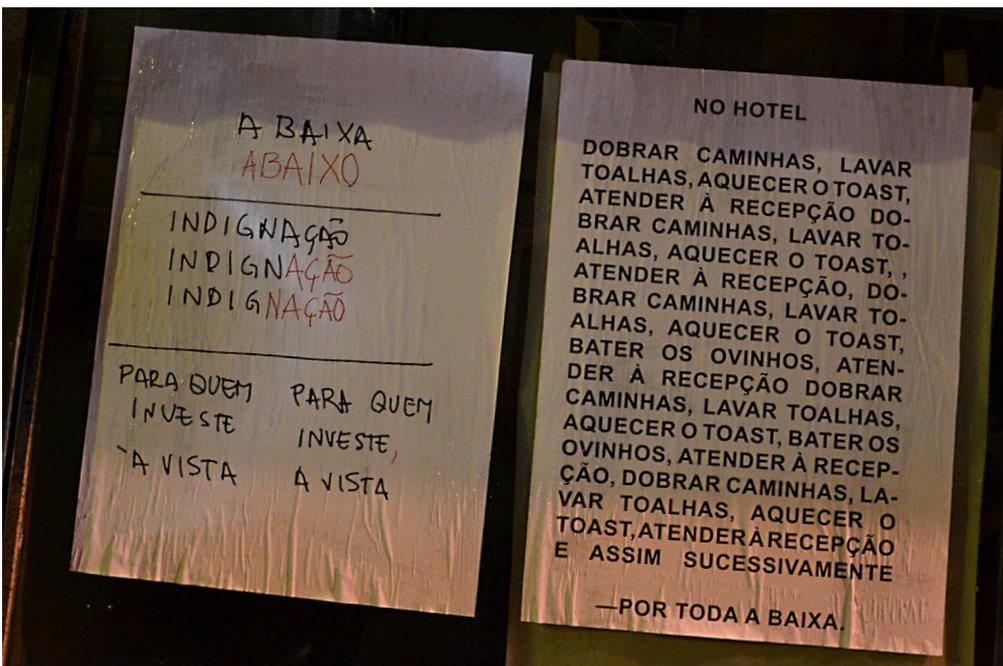
**260** <http://observatoriobaixa.blogspot.pt/> e <http://photo.stress.fm/tagged/desbarato/chronon>, acedidos a 03.04.2014.

Figura 105 ©Observatório da Baixa, Rua dos Correiros, 2014





Figuras 106-111 ©Observatório da Baixa, Rua dos Correiros, 2014





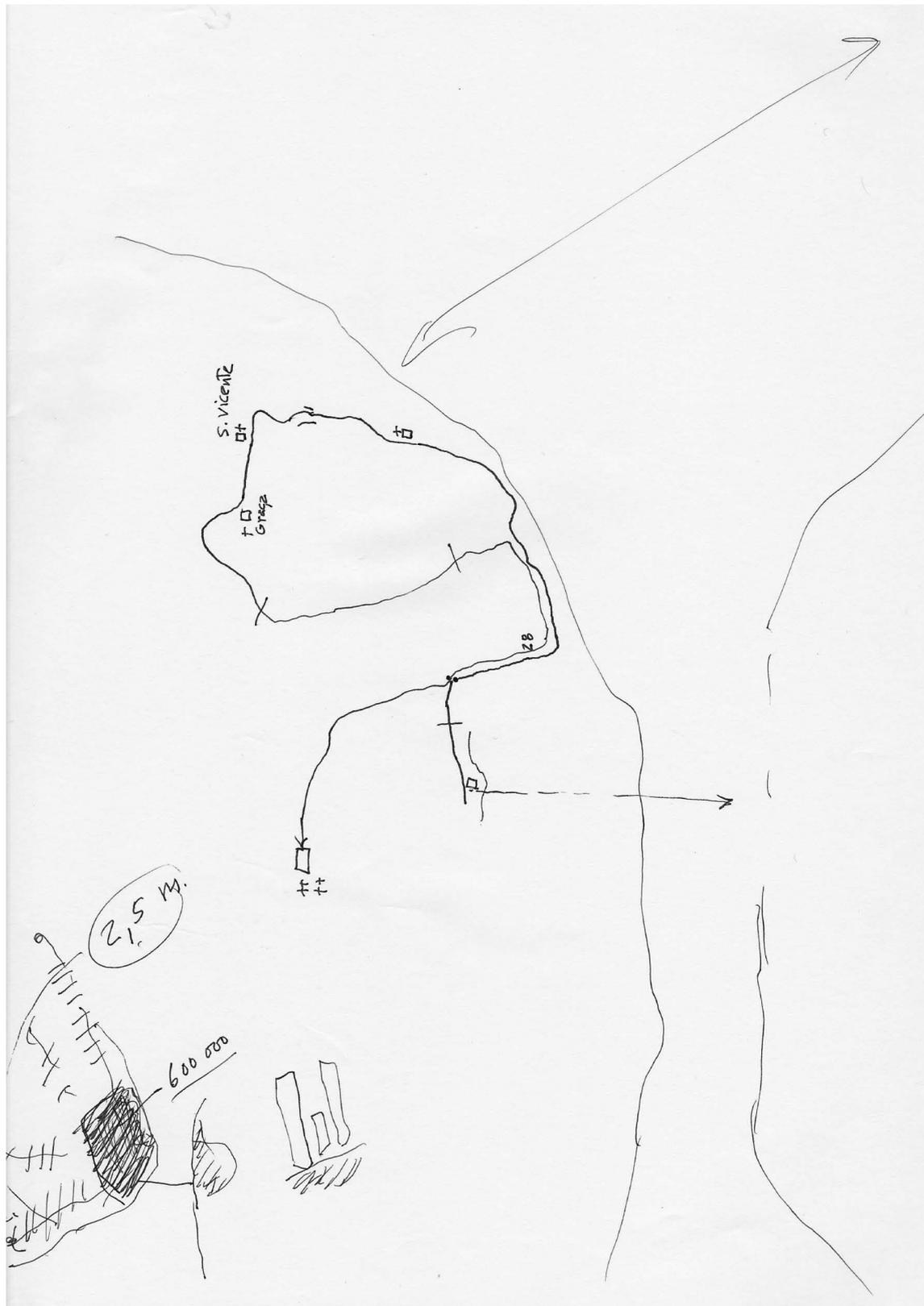
**TERRAMOTOURISM**

EMERGENCY INSTRUCTIONS IN CASE OF URBAN TRANSFORMATION PRODUCED BY TOURISM EARTHQUAKE

- 01 GET TOGETHER AND MAINTAIN THE SOCIAL FABRIC OF THE NEIGHBOURHOOD
- 02 ATTACH FURNITURE, OBJECTS AND STRUCTURE THAT MAY FALL. ONCE THE IDENTITY AND PRISORY AND CULTURAL IDENTITY ARE LOST ITS RECONSTRUCTION WILL BE IMPOSSIBLE.
- 03 AVOID ABANDONMENT. REVIEW THE STRUCTURAL ELEMENTS OF YOUR HOME
- 04 RELAX. DON'T LET PANIC TAKE OVER YOU.
- 05 IF YOU ARE INSIDE THE BUILDING, STAY INSIDE
- 06 DON'T USE ELEVATORS
- 07 DON'T RUSH TO THE SUBURBS
- 08 RESIST COLLECTIVELY IN THE NEIGHBOURHOOD WHERE YOU LIVE
- 09 IN "BRAND CITIES": TOURISM TSUNAMI AND GENTRIFICATION ALERT

Figura 112 ©Observatório da Baixa. "Retirar, excluir, expropriar prédios às dezenas a favor de alojamento para turistas é «regenerar a urbe» ou destruir um bairro?", Rua dos Correiros, 2014  
 Figura 113 [http://www.lefthandrotation.com/terremotourism\\_lefthandrotation.pdf](http://www.lefthandrotation.com/terremotourism_lefthandrotation.pdf), consultado em 12.04.2014

Figura 114 ©Manuel Graça Dias, Lisboa, Março de 2012





Figuras | 115-118 ©Catarina Botelho, Inventário, Lisboa, 2013





## CONCLUSÃO



*“Os gregos ensinaram o mundo Ocidental a fazer perguntas e a dar respostas plausíveis e coerentes. A plausibilidade ou a aparente coerência dessas respostas era o que mais lhes interessava. Por isso, quando Sócrates apareceu a fazer perguntas a toda a gente, preocupando-se muito mais com o acto e o efeito desse perguntar do que com as respostas obtidas, o sistema plausível abriu brechas e a cicuta foi a resposta coerente que obteve da cidade. Ora o exercício da actividade criadora coloca o indivíduo numa senda interminável de perguntas sem respostas coerentes e de opções por vezes nada plausíveis”*<sup>261</sup>.

A extensa produção de E. M. Melo e Castro acompanhou activamente a minha reflexão sobre curar o caminhar e a relação que pode ser estabelecida entre estas duas acções, ao longo do período de pesquisa, escrita e redacção da tese. As suas palavras ressoaram insistentemente durante os caminhos percorridos e sobre o perguntar recaiu a ênfase deste esforço, um caminhar que foi, ao mesmo tempo, prática e realização, um meio para se deslocar e um instrumento de conhecimento e de acção para uma investigação de índole prática e teórica.

Durante este período de exclusiva dedicação ao meu trabalho de investigação, tive a possibilidade de sistematizar ideias e conceber curadorias, analisar a semântica dos lugares, conjecturar de que maneira poderia a cidade responder-me. Pude identificar o contexto histórico, social e cultural que presidiu ao compor-se do significado simbólico dos lugares dentro da fruição quotidiana do território. E ainda, sempre tendo

---

**261** E. M. Melo e Castro, *In-Navar*. Lisboa: Plátano Editora, 1977, p. 31.

presentes as palavras de E. M. Melo e Castro, esse perguntar interessou-me para criar e comunicar alguma coisa válida: “*formulando perguntas, fazendo opções radicais que se revelarão efêmeras, para que o ciclo recomece interminavelmente*”<sup>262</sup>.

A tese construiu-se sobre a premissa de que o caminhar era a questão sobre a qual se organizavam os diferentes tempos da curadoria. A prática curatorial e o caminhar foram, por conseguinte, pensados na sua estreita articulação; uma articulação que assumiu a forma de uma dupla implicação. Tentei, por um lado, determinar que prática curatorial podia acolher o caminhar como referência e, por outro, analisar o papel desempenhado pelo andar na tarefa de pensar e formular ideias para a curadoria. Paralelamente, propus uma componente prática da pesquisa, através de projectos expositivos distantes entre si, mas interligados por pressupostos e pela metodologia adoptada, em Lisboa, Veneza e Buenos Aires.

A pesquisa reflectiu um caminho de encontros e de escolhas críticas, uma série de paragens sobre as imagens, momentos determinantes que tornaram o espaço das cidades atravessadas reconhecível, e contribuiram para definir a sua identidade: “[...] *a cidade sempre se construiu sobre si mesma; de outra maneira não poderíamos beneficiar de felizes conúbios estilísticos*”<sup>263</sup>. E, embora longe de significar a construção física dos espaços, caminhar possibilitou uma transformação dos lugares atravessados e uma contínua mudança de significado dos próprios lugares e das práticas que os caracterizam.

As curadorias apresentadas na tese – que reenviam directa ou indirectamente ao caminhar, à sua prática utópica compartilhada entre gesto e resistência, a um inegável encantamento pelo urbano e à sua construção – articularam-se com uma série de teimosias e o fascínio pela poesia concreta, que expõem funcionamentos e princípios, transmitindo de imediato (e o mais livremente possível) um trabalho autoral, um pensamento crítico, um ponto de vista curatorial.

A ideia na base da minha argumentação assentou no aspecto experimental da curadoria, no qual curar o caminhar – e é esta a tese defendida ao longo do trabalho – possibilitaria um “saber” (ou uma sabedoria) na leitura das estratificações do tecido da cidade. Ou seja, propus-me compreender como a experiência curatorial, alavancada por uma prática e um esforço deambulatório, seria capaz de mostrar de que maneira as narrativas urbanas podem ter um impacto sobre a formação experiencial, no momento em que “alguém” (o curador) convida outra pessoa (o público) a participar de uma experiência (a obra dos artistas).

O que o público olharia, analisaria, apreciaria nas curadorias estaria assim ligado – a vários níveis e de várias maneiras – a uma experiência prévia que o corpo teve do espaço que, por sua vez, subentenderia um processo transitivo: existiria uma passagem da ideia curatorial que, através do projecto curatorial e, obviamente do trabalho dos artistas, chegaria até ao público.

Muitas vezes, o meu trabalho de pesquisa extravasou na acção ou na completa desmaterialização do “objecto” exposição mediante um processo de experimentação. A ruptura de determinados paradigmas visuais, cognoscitivos e interpretativos associados à prática curatorial levou-me a reconfigurar paradigmas móveis, complexos, irregulares e por vezes fugidios. Logo, ao apropriar-me das palavras de Susan Sontag<sup>264</sup> aquando da análise sobre a sua ideia de obra de arte para as aplicar à ideia que tenho da curadoria, criei umas “ilhas” de sentido às quais recorrer de cada vez que fosse preciso; e nas quais “uma curadoria, vista

---

**262** *Ibid.*, p. 32.

**263** Antonia Gaeta, *La stratificazione veneziana*. Anotações do passeio em Veneza, 28.05.2011 (excerto do Arquivo).

**264** Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1966, p. 36.

como curadoria, é uma experiência inserida num contexto e como tal deve ser vivida”. Por estas razões tentei preservar, o mais possível, o contacto com o espaço urbano e com a experiência sensível desencadeada pelo caminhar. Limitando todo o tipo de mediação interpretativa decidi, ainda, contar o contemporâneo através de uma relação íntima com os espaços da cidade – só e exclusivamente – através da prática rotineira do caminhar e do confronto directo.

A elaboração da tese, de alguma maneira, espelhou o meu ser<sup>265</sup>: assumi sem artifícios a implicação subjectiva inerente a todo o tipo de análise da realidade social. A interpretação que fiz da cidade representou, ao mesmo tempo, o método e o objecto privilegiado para aprender e apropriar-me do entorno.

Apesar de não terem sido detectados logo no início da pesquisa autores que se tivessem debruçado sobre a inflexão do pensamento deambulatório na direcção de um estudo sobre a prática curatorial, foi possível, mediante uma recolha de bibliografia oriunda de diferentes domínios disciplinares – de uma forma mais dispersa ou explicitamente tematizada –, encontrar elementos suficientes para a constituir e trazer à luz, recortando do *corpus* da disciplina do caminhar uma experiência da prática curatorial que se ligasse à afirmação da realidade profundamente urbana e corpórea do pensamento. Usando mais uma vez as palavras de E. M. Melo e Castro: “[...] neste processo há uma actividade que se exerce, uma energia que se liberta, um engenho que é continuamente posto à prova” ser<sup>266</sup>.

Acompanhando a prática do urbano à pesquisa de autores, encontrei no livro *Du bon usage de la lenteur*<sup>267</sup> de Pierre Sansot uma análise invulgar das condições de observação possibilitadas pelo que o autor chama de “outra disponibilidade”. A palavra disponibilidade, o seu sentido e forma de uso, remete para a disposição anímica, física e intelectual com a qual cada um, de forma individual, se relaciona com o mundo exterior/ interior ou presta atenção às coisas do quotidiano e à formação de sentido: “*Recevoir, se montrer capable de recevoir, nécessite autant d’initiative et de la générosité que donner, à tel point que les égoïstes, les infirmes de l’échange, ne sauront jamais écouter*”<sup>268</sup>.

Esta “outra disponibilidade” referida pelo autor, ajudou-me a pensar e introduzir no trabalho curatorial o tempo lento da escuta e da atenção aos pormenores que, por associação, se transformou em *cidade lenta* percorrida caminhando, e que pressupõe a recusa em sujeitar o (meu) tempo ao tempo marcado por calendários e horários e a investigar as relações temporais entre espaços reais e a prática que deles é feita. Ao mesmo tempo tive em atenção outros ritmos diferenciados de tempo: o tempo cósmico, o tempo das estações, o tempo quotidiano e o seu emprego, o tempo de uma ou outra actividade, o tempo repetitivo cíclico e o tempo repetitivo linear.

Este tipo de disponibilidade foi o *leitmotiv* das caminhadas e o desencadeador de diversos projectos expositivos como, a título de exemplo, *Geografia Portátil*<sup>269</sup>, um projecto curado em Córdoba, Argentina, em 2013, desenvolvido no decorrer da pesquisa para esta tese, no âmbito do qual convidei três artistas a trabalharem comigo o material produzido a partir de uma reflexão sobre a identidade

---

**265** É recorrente a opinião de que uma tese de doutoramento, ressaltando as devidas excepções, seja uma obra autobiográfica. Concordo com esta ideia embora, quiçá, no que diz respeito ao meu trabalho, esteja mais confortável com a ideia de auto-retrato.

**266** E. M. Melo e Castro, *op. cit.*, p. 32.

**267** Pierre Sansot, *op. cit.*

**268** *Ibid.*, p. 45: “Receber, mostrar-se capaz de receber, precisa de tanta iniciativa e generosidade quanto dar, a tal ponto que os egoístas, os enfermos do intercâmbio, não irão jamais ouvir”.

**269** Exposição *Geografia Portátil*, MUMU, Córdoba, Argentina, 2013, com Claire de Santa Coloma, Zoe Di Rienzo e Juan Sorrentino.

dos lugares e o oblívio. No texto que acompanhava a exposição e do qual repropunho um breve trecho, escrevia:

*“Articular o lugar em formato de história, geograficamente ou promovendo uma qualidade poética e política do quotidiano – proporcionando uma redescoberta de todo o que nos escapa ou descuidamos – significa actuar subjectivamente.*

*Muitas vezes estas operações têm como resultado a criação, de maneira inocente ou intencionada, de um lugar fictício. Outras vezes essas interpretações podem vir acompanhadas de dúvidas e desconfianças, mas também podem redimir o acontecido: alguma coisa que passou despercebida com o passar do tempo pode acabar sendo celebrada. Explico-me: o trabalho artístico em torno da documentação, do arquivo, da observação especulativa do lugar, pode levar a uma revisão intelectual importante que permite realizar novas interpretações”*<sup>270</sup>.

As metáforas espaciais espalhadas na exposição *Geografia Portátil*, não só representavam a experiência, mas aludiam à dimensão interpretativa do envolvimento de cada um com o mundo, portanto remetiam para uma certa disponibilidade transformando cada intervenção artística – dentro do “todo” expositivo – em espaço interpretativo. As metáforas, assim como as histórias, representavam, no discurso curatorial, elementos constituintes do fazer artístico. O que era invisível ganhava forma de visualidade enquanto se caminhava: colectava-se, capturava-se, registava-se e trasladava-se tudo para outro lugar. A finalidade que estas tarefas encarnavam desvendava o tipo de experiência e de confronto com as estruturas físicas do ambiente; activava um olhar mais atento, crítico e sensível, capaz de perceber as formas e a posição do corpo em relação ao lugar apresentado.

Na continuação da reflexão, o trabalho curatorial não foi algo distinto de uma prática diária. O meu comportamento de curadora-transeunte na cidade permitiu uma abordagem rotineira aos espaços. Este primeiro confronto – o ver e o experimentar – não passou forçadamente pela racionalização imediata da experiência. A transformação desta acção em consciencialização deu-se num segundo momento permitindo a criação de um registo da acção (o arquivo), “material” guardado para situações futuras, uma vez que cada caminhada foi/ é, primeiramente, uma prática física presente e irrecuperável no tempo. Ainda nesse momento, o perguntar manteve toda a sua ênfase para definir a forma mais adequada para ir ao encontro do observado e de como utilizar o observado para a concepção de projectos curatoriais.

*“Pôr-se questões é um acto criativo: a expressão de uma atitude que compreende curiosidade, pensamento independente, abertura mental, capacidade de negociar com o caos e a falta de certezas. O ponto de interrogação, visto ao contrário, se parece a um anzol ;”*<sup>271</sup>.

O meu corpo ligou-se às dimensões mais concretas do espaço e modulou tanto as formas da sua compreensão quanto as do contacto, representando a medida para definir as suas características materiais. Medi directamente enquanto corpo: palmos, braços, pés, pernas. Ainda, o meu corpo habitou espaços diferentes com características próprias: espaços de memória e imaginação que se entrelaçaram aos elementos do mundo exterior.

---

**270** Antonia Gaeta, *Geografia Portátil*, excerto do texto que acompanhou a exposição *Geografia Portátil*, MUMU em Córdoba, Argentina, 2013.

**271** Antonia Gaeta, *Farsi domande*. Anotações do passeio em Lisboa, 23.10.2014 (excerto do Arquivo).

A seguir veio o curar, o trabalhar no campo de “mitologias” individuais e colectivas, que teve como base o aproveitamento do movimento da minha própria vida – os sincronismos, as problemáticas, as deslocações – fazendo deste movimento o objecto da criação.

Graças a esta bagagem de experiências acumuladas, foi possível a inclusão de memórias espaciais para a curadoria; memórias que puderam ser reconhecidas e usadas pontualmente durante os projectos expositivos, desenvolvidas e ampliadas graças ao trabalho dos artistas.

Os projectos curatoriais – em formato de exposição, de livro, de conversa, de obra, de estudo preparatório e/ou de projecto de artista – foram o resultado de um caminho difuso, de uma curadoria aberta, uma linguagem que conjugou contextos reais, ambientais e concretos.

Por estas razões foi importante pensar a redacção da tese com uma estrutura que devolvesse, de forma clara, tanto a pesquisa e o desenvolvimento teórico, como o trabalho prático concretizado.

Assim, a tese organizou-se ao longo de três momentos:

- As questões metodológicas que orientaram o *modus operandi* da investigação.
- A prática do espaço mediante o caminhar, o contexto específico representado pela cidade e o instrumento através do qual foi possível ter esta percepção e *fazer* a experiência do espaço: o corpo.
- A construção e a importância de mecanismos de memória. O caminhar ligou-se à construção do arquivo, a cidade foi analisada enquanto espaço de memória, e o “construído” foi estudado na sua estrita relação com o tempo, o espaço e o corpo.

Fiel a esta linha de análise reuni instrumentos e deslocamentos que possibilitaram abrir espaços, iluminar os resíduos, transformar invisibilidades em visualidades:

*“Mas o que interessa não é evidentemente obter uma resposta definitiva, por mais inteligente que nos pareça. Essa resposta ser-nos ia mortal. Uma vez na sua posse teríamos apenas a satisfação e o sossego dos sistemas fechados. O clima obscurantista assim criado impediria a escrita, ou seja a criação. Por outro lado essa nossa resposta poderia não constituir nem novidade nem ter significado algum fora do sistema que a motivou. [...] O que interessa é, pois, essa actividade, esse engenho, essa energia, que se traduzem numa pesquisa aguda e dramática. Pesquisa que sobre os seus próprios meios se interroga e que sobre as condições da sua própria visibilidade se exerce”<sup>272</sup>.*

---

272 E. M. Melo e Castro, *op. cit.*, pp. 31-32.



## APÊNDICE



*“[...] à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont des marcheurs, Wandersmänner, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d’un ‘texte’ urbain qu’ils écrivent sans pouvoir le lire. Ces praticiens jouent des espaces qui ne se voient pas; ils en ont une connaissance aussi aveugle que dans le corps à corps amoureux”<sup>274</sup>.*

*“No hay nunca diseño físico que tenga un significado perenne. Como cualquier otro diseño, las cuadrículas se convierten en lo que cada sociedad quiere que represente”<sup>275</sup>.*

Os princípios que regem a minha prática do urbano concernem a maneira de fixar um trajecto, a forma de o praticar e as condições básicas indispensáveis à plenitude de cada experiência levada a cabo. A preparação deste prontuário, com a determinação de um ponto de partida e de um ponto de chegada a fixar os limites do caminho, ajuda a circunscrever um quadro da exploração urbana, a distinguir e a fazer aparecer a complexidade da cidade contemporânea.

Um conjunto de orientações acompanha a minha prática:

I. Cada caminho atravessa territórios de natureza diferente.

II. Extravasar a lógica do caminho mais curto ou de um conjunto coerente dentro do tecido urbano.

---

**273** Antonia Gaeta, *Acqua alta a Venezia*. Anotações do passeio em Venezia, 15.04.2011 (excerto do Arquivo).

**274** Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 141: “[...] a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, que vivem os participantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, Wandersmänner, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses participantes jogam com espaços que não se

vêem; têm deles um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso”.

**275** Richard Sennet, *Las ciudades norteamericanas: planta ortogonal y ética protestante*, [www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm](http://www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm), consultado em 09.05.2013, “Não existe nunca um desenho físico que tenha um significado perene. Como qualquer outro desenho, as quadrículas convertem-se no que cada sociedade quer que represente”.

III. A linha recta como comunicação mais curta entre dois pontos fica substituída pelo que Lewin<sup>276</sup> chama de caminho óptimo. O caminho preferível não é determinado só por circunstâncias materiais e depende, na maioria dos casos, da disposição anímica de quem se predispõe a percorrê-lo.

IV. O único meio de locomoção válido para este tipo de experiência é o caminhar. Ele parece-me ser o meio mais apropriado para capturar a continuidade do espaço da cidade, para poder perceber as ténues articulações e os detalhes do espaço urbano. Para tal é necessário dispor de tempo, ou melhor, de uma certa lentidão, porque a prática do urbano subentende uma disponibilidade para as numerosas solicitações encontradas no caminho. Caminhar representa a maneira de poder olhar não só à minha frente, mas também ao meu lado, olhar e passar ou retornar sobre os meus passos.

V. Caminhar é um movimento constante que termina, momentaneamente, para ser retomado a seguir. O espaço privilegiado deste exercício é a cidade: ela oferece a possibilidade do anonimato, da variedade, das experiências, dos encontros casuais, das conexões, das coincidências, tanto mais evidentes para quem anda a pé.

VI. É possível percorrer a cidade de um sentido ou de outro. Muitos dos percursos hão-de ser repetidos mais vezes, com um dia ou um ano de intervalo. À luz destas repetições, é preferível realizar os percursos em sentido contrário e alternado. Não obstante os possíveis passos atrás e as meias voltas momentâneas, enveredar por uma direcção de sentido único cria uma orientação específica do olhar, pelo que é bom repetir, pelo menos uma vez, a experiência em sentido contrário. Esta repetição possibilita novos pontos de vista, novas descobertas e novas percepções. Assim, a prática do urbano constitui uma forma de experiência cumulativa onde o que foi percebido uma primeira vez começa a ser argumentado na repetição do mesmo trajecto. Na repetição determina-se a prossecução de uma mesma experiência ulteriormente retomada e argumentada. Para cada nova experiência existe um acréscimo de resultados do caminho percorrido.

VII. Embora seja aconselhável efectuar o percurso todo de uma vez, a sua extensão pode contemplar a necessidade de pausas. Ao longo do dia estas pausas enriquecem o percurso introduzindo práticas e tempos de percepção diferentes. A maneira de compreender o espaço modifica-se porque a mirada não é a mesma depois de uma pausa. Fazer uma pausa representa, também, uma maneira simples de participar da vida do lugar e de deixar deslizar o olhar sobre as coisas de outra maneira.

VIII. O acaso leva frequentemente a desviar da trajectória inicial para a retomar logo a seguir.

---

<sup>276</sup> *Apud* Otto Friedrich Bollnow, *op. cit.*

*“If the modern figure of the art critic has been well recognized since Diderot and Baudelaire, the curator’s true raison d’être remains largely undefined. No real methodology or clear legacy stands out in spite of today’s proliferation of courses in curatorial studies. The curator’s role [...] appears already built into preexisting art professions, such as museum or art center director (Johannes Cladders, Jean Leering, or Franz Meyer), dealer (Sieth Siegelau, for example), or art critic (Lucy Lippard). “The boundaries are fluid” <sup>278</sup>.*

*“Exhibitions have become the medium through which most art becomes known. Not only have the number of range of exhibitions increased dramatically in recent years, but museums and art galleries such as Tate in London and the Whitney in New York now display their permanent collections as a series of temporary exhibitions. Exhi-*

---

**277** [http://www.nytimes.com/2012/10/11/arts/11iht-rartcurating11.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/10/11/arts/11iht-rartcurating11.html?_r=0), consultado em 23.10.2012.

**278** Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*. Zurique: JRP|Ringier & Les Presses du Réel, 2011, p. 5: “Se a figura moderna do crítico de arte foi bem reconhecida desde Diderot e Baudelaire, a verdadeira raison d’être do curador permanece

largamente indefinida. Nenhuma efectiva metodologia ou claro legado é visível relativamente à hodierna proliferação de cursos para curadores. O papel do curador [...] aparece hoje incorporado a profissões artísticas presentes, como o director de um museu ou de um centro de arte (Johannes Cladders, Jean Leering, Franz Meyer), o mercador (Sieth Siegelau, por exemplo), o crítico de arte (Lucy Lippard). “As fronteiras são fluidas”.

*bitions are the primary site of exchange in the political economy of art, where signification is constructed, maintained, and occasionally deconstructed. Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitions – especially exhibitions of contemporary art – establish and administer the cultural meanings of art”*<sup>279</sup>.

*“If history fails to remember curators, it is ‘mainly because their achievements were intended for their own time. While they were influential, they have nonetheless been forgotten’. However, in the late 1960s, ‘the rise of the curator as creator’ as Bruce Altshuler called it, not only changed our perception of exhibitions, but also created the need to document them more fully”*<sup>280</sup>.

*“[Andrew Renton –] What is it a curator does? I don’t think anyone really knows what a curator does. The new notion of a curator is evolving – it’s changing and lacks a precise definition”*<sup>281</sup>.

*“[Jonathan Watkins] Certainly there is a basic philosophy informing what I do, but also without question, my practice as a curator has changed, inevitably reflecting changes in contemporary art practice. Above all, [...] there is an impulse to move out of dedicated art space”*<sup>282</sup>.

*“Well, I’m a curator. It’s true, I don’t say the word too often, but yes I am a curator [...]. ‘Curator’ is an interesting word, originally meaning ‘guardian of children and lunatics’, which not many people know! Then, of course, ‘curator’ implies the keeping of something, especially within the context of a permanent collection”*<sup>283</sup>.

*“Up to the 1960s a curator was generally a custodian of a museum collection or an administrative organizer. Since then, from Harald Szeemann to Hans Ulrich Obrist, various curators have attempted to emancipate themselves from this anonymous position and become a kind of author. Now even the most conservative art institutions have accepted this role. But more recently this focus on the curator has reached a peak, and it totally backfired at the last Venice Biennale”*<sup>284</sup>.

---

**279** Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne, *Thinking about Exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996, p. 2: “As mostras têm-se tornado o médium através do qual a maior parte da arte é conhecida. Não só o número e a grandeza das mostras é incrivelmente aumentada nos últimos anos, mas os museus e as galerias de arte, como a Tate em Londres e o Whitney em Nova Iorque, agora expõem as suas coleções permanentes como se fossem uma série de exposições temporárias. As mostras são o lugar primário de troca na economia política da arte, onde o significado é construído, mantido e por vezes desconstruído. Em parte espectáculo, em parte evento de valor histórico e social, em parte dispositivo estrutural, as mostras – sobretudo as mostras de arte contemporânea – estabelecem e administram o significado cultural da arte”.

**280** Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p. 8: “Se a história não consegue lembrar os curadores, é ‘sobretudo porque as suas conquistas eram destinadas aos seus tempos. Embora determinantes têm sido todavia esquecidas’. De toda forma, nos tardios anos sessenta, ‘a ascensão do curador enquanto criador’ como Bruce Altshuler o chamou, não só mudou a nossa percepção das mostras, mas criou também a necessidade de as documentar de forma mais completa”.

**281** Susan Hiller e Sarah Martin (eds.), *The Producers: Contemporary Curators in Conversation* (5). University of Newcastle, 2002, p. 11: “[Andrew Renton] O que é que um curador faz? Eu acho que ninguém sabe realmente o que um curador

faz. A nova noção de curador está evoluindo – está mudando e não tem uma definição precisa”.

**282** *Ibid.*, p. 51: “[Jonathan Watkins –] Certamente há uma filosofia básica que informa o que faço, mas também, sem dúvida, a minha prática como curador tem mudado, reflectindo inevitavelmente mudanças na prática da arte contemporânea. Acima de tudo, [...] há um impulso para sair do espaço dedicado à arte”.

**283** *Ibid.*, p. 67: “Bem, eu sou um curador. É verdade, não pronuncio a palavra muitas vezes, mas, sim, sou um curador [...]. ‘Curador’ é uma palavra interessante, originalmente significa ‘guardião das crianças e dos loucos’, coisa que muitas pessoas não sabem! Depois, com certeza, ‘curador’ implica a manutenção de alguma coisa, especialmente no contexto de uma colecção permanente”.

**284** Polly Staple, *Show and tell* [entrevista a Jens Hoffmann], *Frieze* n. 83, 2004, [http://www.frieze.com/issue/article/show\\_and\\_tell/](http://www.frieze.com/issue/article/show_and_tell/), consultado em 07.05.2013: “Nos anos sessenta, um curador geralmente era o custódio de um museu ou um administrador organizativo. Desde então, de Harald Szeemann até Hans Ulrich Obrist, vários curadores tentaram emancipar-se desta posição anónima e tornaram-se num tipo de autor. Agora, até as instituições de arte mais conservadoras aceitaram esse cargo. Mas, mais recentemente, este foco no curador alcançou um pico, e isto estalou totalmente na última Bienal de Veneza”.

*“Identity-kit*

*Je suis ce que l'on appelle un penseur 'sauvage' qui se délecte de la teneur mythique et utopique engendrée par la production de l'esprit humain, et par l'activité humaine. Je suis donc empirique, spéculatif, anarchiste (mais pas terrorisant), j'aime l'obsessionnel parce que, dans l'art, seul le subjectif unilatéral pourra, un jour, être objectivement valorisé. [...] je suis un travailleur infatigable qui a, jusqu'à présent, toujours réussi à motiver et enthousiasmer ses collaborateurs (de 1 à 360) pour la réussite de la 'chose' et aussi à transformer en lui-même des situations ou des cas tout spécialement importants”*<sup>285</sup>.

*“O curador é uma personagem eclética, com uma condição epistemológica privada de saldos pontos de referência, fugidia e imprevisível, sensível ao espírito do lugar e às escrituras expositivas”*<sup>286</sup>.

*“Once upon a time, a curator's principal expertise was limited to hanging shows, eyeballing a painting with a connoisseur's gaze and sagely suggesting that it be re-hung a couple of inches to the left. While there were always notable exceptions, it has only been during the last decade that curatorial practice has been reinvented on a grand scale, and that the curator has been elevated to a kind of cult status”*<sup>287</sup>.

*“Um curador deveria:*

*Ter sentido de humor.*

*Fazer um trabalho diferente daquele de um decorador.*

*Ter conhecimento de como fazer uma pesquisa.*

*Saber desenvolver conceitos verbalmente e visualmente.*

*Ter familiaridade com metodologias.*

*Assumir a responsabilidade relativamente ao trabalho apresentado.*

*Não trabalhar pro bono.*

*Gerir os egos.*

*Saber trabalhar em equipa.*

*Ouvir as críticas sem tentar justificá-las.*

*Ser curioso.*

*Curar cada exposição como se fosse a mais importante da sua carreira.*

*Ouvir, ouvir, ouvir e falar só quando é preciso.*

*Ser receptivo.*

*Partilhar refeições, dúvidas, sucessos e frustrações.*

*Guiar-se pelo fio da intuição (uma arcana da conquista!).*

*Ter uma vida para além das inaugurações”*<sup>288</sup>.

---

**285** Harald Szeemann, op. cit., p.13: “Eu sou ou que chamam um pensador 'selvagem' que aprecia o teor mítico e utópico engendrado pela produção do espírito humano, e pela actividade humana. Portanto sou empírico, especulativo, anarquista (mas não aterrador), gosto do obsessivo porque, na arte, somente o subjectivo unilateral conseguiu, um dia destes, ser valorizado objectivamente. Sou um trabalhador infatigável que até agora, sempre consegui motivar aos seus colaboradores (de 1 a 360) para o sucesso da 'coisa' e também para transformar ele próprio situações ou casos especialmente importantes”.

**286** Antonia Gaeta, *Ética. La Biennale 2013*. Anotações do passeio em Veneza, 12.09.2013 (excerto do Arquivo).

**287** Ralph Rugoff, *Rules of the game*, Frieze n. 44, 1999, [http://www.frieze.com/issue/article/rules\\_of\\_the\\_game/](http://www.frieze.com/issue/article/rules_of_the_game/), consultado em 05.05.2012, “Em tempos, a principal especialidade do curador estava limitada a pendurar mostras, observando uma pintura com olho de connoisseur e sugerindo sabiamente de a voltar a pendurar um par de polegadas à esquerda. Sempre houve excepções notáveis, foi somente na última década que a prática curatorial reinventou-se à grande escala, e que o curador foi elevado a um tipo de estatuto de culto”.

**288** Antonia Gaeta, *Ética. La Biennale 2013*. op. cit.



*Bom dia,*<sup>289</sup>

*o meu nome é Antonia Gaeta e encontro-me a desenvolver uma tese de doutoramento na Universidade de Coimbra, em Portugal, sobre o caminhar na cidade como ferramenta para a prática curatorial e a cidade enquanto espaço de memória.*

*Cada caminho pelas ruas de Buenos Aires permite-me descobrir novas baldosas de la memoria... e relativamente a isto gostava de poder contar com a vossa ajuda para sistematizar algumas ideias no âmbito da minha investigação.*

*Antes de mais contextualizo o tema:*

*A memória pressupõe uma relação com o vivido mas também uma prática com o lugar ou a prefiguração do lugar e inclui os gestos, as modalidades, os rituais.*

---

**289** Email enviado para a associação Barrios x Memoria y Justicia Almagro em 28.05.2014.

*Tudo isto é importante quando se define a memória como vazio ou como lembrança do vazio. Este aspecto é importante quando me encontro na rua com o conteúdo de significados das baldosas de la memoria. A baldosa é um lugar de reflexão, leva-me para acontecimentos históricos, evoca um evento preciso, revolve uma longa cadeia de acontecimentos de histórias privadas, públicas e colectivas. Mas para que um evento adquira significado para uma comunidade é necessário, a meu ver, construir a consciência do luto e, por isso, de um vazio, de alguma coisa que estabeleça um antes e um depois.*

*A pergunta que lhe quero fazer pode parecer banal mas quero chegar ao seguinte:*

*Uma vez que “nós” a priori sabemos do que estamos a falar, para quem fala e para quem se dirige um facto tão importante como a colocação de uma baldosa de la memoria? Já existe o tempo necessário de consolidação da ritualidade da colocação das baldosas?*

*Muito obrigada e aguardo a vossa preciosa resposta,  
Antonia Gaeta*

*Olá, Antonia. O meu nome é Rodolfo Heredia e integro o grupo das Baldosas de Almagro<sup>290</sup> (um dos grupos fundadores da actividade pela qual mostras o teu interesse). Passo a relatar-te brevemente em que consiste o nosso agir, e o espírito que nos motiva, para dizê-lo de outra maneira.*

*Muitos dos participantes da elaboração e colocação das baldosas não pensamos estar ‘inscritos’ numa espécie de ‘ritualidade’. Claro que se exercita uma espécie de protocolo, ordem, dentro do espaço da memória, tanto dos intervenientes antes mencionados, como dos familiares, amigos ou simples companheiros de caminho dos assinalados nas baldosas.*

*Não é uma lembrança (saudades) do que já não está, mas voltamos a fazê-los presentes, nos seus lugares de domicílio, trabalho ou estudos.*

*É por isso que, antes de mais, pomos cores ou simples lembranças agradáveis do que continuam significando para nós, sobreviventes, filhos, amigos, companheiros de caminho. Mas aí (ou aqui) da semântica não consideramos, como já disse/dissemos/dizemos, que seja uma lembrança do que não existe, mas de um espaço existente-vivente da cidade. Não é uma expressão de tristeza (também quando implica dor...) mas, como diz bem você, senhora Gaeta, de reflexão. Mas não tanto de “history” (por usar neste caso a muito bem aplicada terminologia inglesa) mas de “story”. Não nos remete para o passado, mas para o que temos que atravessar para re-significar o presente.*

*A baldosa converte-se, assim, como já temos dito, num interpelador para o transeunte, e dizem-lhe ‘olha, ainda aqui estou’, ‘vivi para deixar-te um mundo melhor’, ‘não morri’.*

*Não é um espaço de luto. Não é um espaço de dolo. Não há ritualidade. Há, sim, reflexão. A baldosa interpela e dialoga com o transeunte. O passado como reflexão activa na vida de quem olha-analisa e acciona sobre a sua própria vida<sup>291</sup>.*

---

**290** <http://www.memorialmagro.com.ar>; consultado em 28.05.2014.

**291** Baldosas... Email de resposta da associação Barrios x Memoria y Justicia Almagro de 30.05.2014.

Quando penso em mim, imediatamente coloco-me num lugar. Muitas vezes, ao lado da descrição da lembrança pessoal, junta-se a descrição de um ambiente específico. Seja real e concreto ou imaginário e simbólico, este ambiente específico representa um espaço que habita a interioridade, que acolhe e, contemporaneamente, vem acolhido na mais íntima profundidade, convertendo-se em cenografia de lembranças pessoais e de estados de ânimo vividos num determinado momento.

Quotidianamente, pelos motivos mais variados, encontro-me a frequentar uma multiplicidade de lugares. Conduzo uma vida de bairro, sigo caminhos mais ou menos obrigatórios para chegar ao meu lugar de trabalho, prefiro umas ruas a outras, tenho alguns hábitos ligados a uma zona particular do território como uma praça ou um monumento à sombra do qual gosto de conversar ou de sentar enquanto espero por um amigo. Por outras palavras, cada dia “accio” uma série de lugares descobrindo, por vezes, particularidades inesperadas. Inevitavelmente, tendo a classificar estes lugares: uma zona da cidade transmite-me uma particular sensação de segurança e de conforto, uma outra zona parece-me desinteressante, outra ainda me recuso a frequentar, etc.

---

**292** Antonia Gaeta, *Organizar espaço/ organizar memória*. Anotações do passeio em Lisboa, 05.08.2011 (excerto do Arquivo).

Cada um, interagindo com um determinado território, constrói e interioriza um mapa, pessoal e subjectivo, do espaço que se encontra a viver, cujos pontos fulcrais não se limitam às ruas, aos edifícios, aos monumentos, mas compõem-se de elementos imperceptíveis: por vezes são meras sensações a orientarem escolhas e estimular emoções. Este tipo de significados residem e são transmitidos pela organização do espaço vivido, revestem os lugares mais banais e resistem ao tempo de forma ímpar.

Porque acontece isto? O espaço existe enquanto é percebido, é percebido enquanto dotado de significado e é dotado de significado porque é um espaço praticado. Ou seja, não pode existir um espaço sem significado. Podem mudar os signos que um dado espaço veicula e comunica, mas nunca podem cessar totalmente de existir – sob pena de desaparecerem numa espécie de buraco negro epistemológico. Apropriar-se de uma série de significados e valores, incluí-los e utilizá-los no quotidiano para gerar um sentido de orientação geral significa, em última instância, construir uma identidade, uma relação necessariamente dialéctica. O mesmo termo, organização, usado em relação ao espaço, indica *per se* uma acção de delimitação, uma intervenção que tende à redução das possibilidades, uma construção de margens entre elementos que, enquanto circunscritos e limitados nas suas possibilidades de ser, podem ser organizados. Os símbolos presentes nessa organização espacial são continuamente seleccionados, uns persistem mais do que outros, uns são resumidos depois de períodos de esquecimento, outros ainda tiveram vida breve ou nunca conseguiram impor-se.

Com respeito à cidade, a estrutura da memória muda não só pelo contributo da inscrição, mas também, por causa do desenvolvimento urbano e da consolidação de determinantes poderes cívicos. Na cidade, graças a este equilíbrio de poderes, são constituídas novas organizações de memória colectiva<sup>293</sup> e de saber: os arquivos, as bibliotecas, os museus. O aspecto urbano escrito e institucionalizado pela memória conduz à criação do que se chama lugar de memória; um espaço que se caracteriza por ser constituído de elementos materiais ou puramente simbólicos, onde um grupo, uma comunidade ou uma inteira sociedade se reconhece a si própria, consolidando, desta maneira, uma memória comum<sup>294</sup>.

Isto significa que estes lugares devem ser aptos a estabelecer e gerar conexões com experiências emotivas, míticas, mas também linguísticas, capazes de criarem um contacto quase literal com as experiências ou os factos significativos do passado que pertencem a um determinado lugar. Um lugar de memória precisa de um trabalho de organização histórico e científico, a escolha do lugar, a recolha de documentação, a aprovação do lugar por parte de um grupo ou de uma comunidade, a montagem de um percurso material, de uma estrutura textual válida que permita às pegadas da memória presentes naquele lugar específico serem lidas e partilhadas.

Mas o termo organização pode também ser usado em relação à memória. O conto *Funes El Memorioso*<sup>295</sup> do escritor argentino Jorge Luis Borges é precioso para debater certos aspectos relativos a este tipo de organização. O argumento principal do conto é a representação visionária e provocatória da memória nas suas características mais fascinantes, mas também, nas suas contradições mais insensatas.

---

**293** Como é o caso do Arquivo dos Diários, <http://www.archiviodiari.org/>, consultado em 23.10.2011.

**295** Jorge Luis Borges, "Funes El Memorioso", em *Ficciones*, *op. cit.*

**294** Mas isto acontece só quando estes lugares possuem uma excepcionalidade semântica que torna possível a atribuição de significado reconhecível pela comunidade.

O protagonista, Ireneo Funes, destaca-se por uma qualidade extraordinária: é dotado de uma memória prodigiosa que lhe permite lembrar tudo sem esquecer nada. Funes “*recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado*”<sup>296</sup>.

A ideia de memória que emerge deste conto breve é, ao mesmo tempo, fascinante e inquietante. A memória do protagonista distingue-se por ser obsessiva e implacável – mas, sobretudo, por ser inútil. É uma memória que não permite nenhuma inteiração humana e nenhum contacto ou distração do mundo; é uma recolha e uma elaboração confusa, indiscriminada e contínua de qualquer coisa apercebida ou vista. É uma memória que funciona como negação de si própria, porque a memória não é nunca o produto de uma actividade unicamente subjectiva ou individual, e a que o Funes possui não tem nenhuma natureza social. A memória pertence e é produzida por sujeitos sociais que comunicam e interagem entre eles. Funes não consegue organizar a sua, ele é simplesmente esmagado por uma quantidade anómala de lembranças, que impedem a construção de uma identidade assim como de uma persistência no futuro.

A memória é, como afirmava Jacques Le Goff, um conceito crucial. Memória é inscrição. Ela é construída, edificada, arquivada, documentada e gravada. Desta forma a memória abandona a condição de lembrança.

---

**296** *Ibid.*, p. 133: “[...] lembrava cada folha de cada árvore de cada monte, mas também cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado”.



A relação entre memória e cidade preocupa-se com a inscrição da lembrança: testemunhos, monumentos, inscrições, arquivos e formas mais elaboradas como os contos (a título de exemplo) são abundantemente usados para fixar no tempo o que ela foi. Existe, todavia, uma nova aproximação significativa que depende da transformação desta relação e que se deve ao carácter (quase) obsessivo assumido pela memória na sociedade contemporânea – empenhada, tenazmente, em reflectir sobre os meios para fixar a sua imagem enquanto ainda está viva.

Uma das características – aquela que mais facilmente se detecta e na qual se inscreve esta preocupação – é representada pelas comemorações<sup>297</sup>. Existe um certo cuidado na procura de ocasiões para lembrar o próprio passado ou voltá-lo a assinalá-lo de forma diferente e celebrá-lo: uma espécie de calendarização muito parecida àquela que inspirava as crónicas medievais ou uma celebração organizada segundo a cultura do calendário. Porque as celebrações encontram a sua utilidade quando são chamadas a interagir não com

---

**297** Em países com governos formalmente democráticos mas com escolhas políticas de teor populista (limite-me, por conhecimento directo, à sociedade ocidental), a cada

ano é fixado o calendário de comemorações variáveis a anexar às comemorações fixas.

o passado que entendem lembrar, mas com o presente no qual elas se inserem – subtrair-se à dimensão monumental da memória, referindo-se à realidade actual e não a um qualquer tipo de ícone (oficial ou oficioso). Um segundo aspecto é a patrimonialização. A sociedade trabalha para conservar o legado do passado e/ou para transformar em passado os vestígios da experiência vivente. O mesmo termo, património, tem vindo a ser objecto de uma mudança semântica bastante interessante. Na origem, património<sup>298</sup> representava o conjunto de bens que os pais deixavam aos filhos. Nos últimos anos, a noção de património tem sido objecto de uma redefinição colectiva. Dele fazem parte fenómenos heterogéneos, não só os arquivos, os objectos artísticos ou os sítios históricos mas todo o meio ambiente. Tudo – material e imaterial – pode adquirir uma natureza patrimonial. Esta patrimonialização representa um fenómeno interessante porque visa criar, com alguma coisa que ainda está viva, um *já passou* histórico e um veículo de memória. Mas, sobretudo, origina uma mudança da relação com o tempo histórico: a sociedade transforma-se numa sociedade arquivista que se observa ao mesmo tempo que trabalha na sua conservação.

Uma terceira forma é representada pela redefinição da memória humana. O género memorialista, durante muito tempo, dedicou-se à conservação da memória do que parecia ser importante; por exemplo, a vida de grandes homens que se tivessem distinguido por alguma acção tida como meritória de ser lembrada ou grandes acontecimentos históricos. O que tem vindo a mudar é que, paralelamente a este tipo de lembranças, outro tipo de memória com origem diversa – a memória de anónimos, daqueles que normalmente não deixam rastros na história – é tomada em consideração e maioritariamente valorizada. É como se cada actor da sociedade, até o mais ínfimo da história, passasse a ser *portador* de uma memória tanto mais preciosa quanto mais fugaz – uma memória disjuntiva que vale pela sua particularidade e até “cansativa” quotidianidade.

---

**298** Do latim *patrimonium*, deriva de *pater*, “pai”, e *munus*, “tarefa”; inicialmente com o significado de “tarefa do pai”, depois com aquele de “coisas que pertencem ao pai”.

Em 2009, antes de tomar a decisão de me inscrever no curso de Doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes, curei, na Galeria Lumiar Cité da Escola de Artes Visuais Maumaus, a exposição *Acções, Propostas e uma Intervenção* de Ramiro Guerreiro. O artista apresentava fotografia, vídeo e uma instalação fruto da sua pesquisa visual mais recente em duas zonas da cidade com características espaciais e vivenciais distintas – a Baixa e a Alta de Lisboa –, revelando o seu universo singular no mapeamento e na interacção com e nos lugares. A exposição, composta por trabalhos inéditos, partia de um sítio específico, a Galeria Lumiar Cité sita na Alta de Lisboa, e visava estabelecer uma ligação entre os dois lugares mediante o registo de acções, focando o seu interesse nas peculiaridades dos sítios, discutindo-os, e os seus usos mantendo-se bem longe de obviedades.

Um trabalho em particular, a maquete do *Teatro del Mondo* a flutuar no lago do recentemente terminado Parque Vale Grande ou Parque Oeste da Alta de Lisboa, fazia a ponte para um terceiro espaço não físico, mas narrativo, que se encontrava no limbo entre uma ideia, uma urbanização, uma paisagem, a deslocação e a acção do artista registada em suporte fotográfico. A maquete inicialmente flutuante acabava a sua breve existência no espelho de água artificial do parque sem se inscrever nem na história, nem sequer na arqui-

tectura do lugar, sem navegar nas águas que banham o território de chegada, sem se inserir no contexto e, sobretudo, sem ser pertinente. Ao afundar na água do parque da Alta de Lisboa o Teatro del Mondo de Ramiro Guerreiro não revelava a sua origem. O trabalho, como também a exposição no seu conjunto, questionava a pertinência e/ou as dinâmicas de planeamento e construção de novos bairros residenciais onde surgiam, outrora, outros bairros com dinâmicas e vivências distintas<sup>299</sup>, e principalmente, como dito antes, mostrava os paradoxos entre mobilidade e enraizamento.

---

**299** <http://musgueirasul.wordpress.com>, consultado em 18.08.2014.

Figuras 119-123 ©Ramiro Guerreiro, *Teatro del Mondo, Ações, Propostas e uma Intervenção*,  
Galeria Lumiar Cité, Lisboa, 2009









Em 2012, durante o período de pesquisa para a tese, desenvolvi um projecto curatorial para a Biblioteca Joanina na Universidade de Coimbra, com o nome *As coisas que aparecem*<sup>300</sup>.

Os milhares de pessoas que quotidianamente visitam este espaço sabem, previamente, que irão ver um lugar único com uma rica e majestosa arquitectura barroca. A visita é marcada por um certo ritual: o acesso condicionado, o respeito do silêncio, a interdição de tirar fotografias com flash para não danificar os volumes que aí se conservam.

Durante a fase de preparação da exposição, depois de vários levantamentos e de ter passado algumas horas no espaço, reparei que os visitantes (normalmente grupos de 20 pessoas acompanhados por um guia ou um áudio guia) logo ao entrar e ao “aclimatar” o olhar à penumbra volviam os olhos para cima para os preciosos adornos, para as finas pinturas das paredes a camuflar a madeira em mármore, etc., sem tempo

---

**300** A exposição com Bruno Cidra, Claire de Santa Coloma e Francisco Tropa inseria-se na candidatura de Coimbra a Património Mundial pela UNESCO.

suficiente para sentir e observar o espaço visitado. Este dado foi fundamental para o constituir-se da ideia e do *display* da mostra. Porque, de facto, uma vez montada a exposição, poucos visitantes comuns, os que iam para ver a biblioteca e não a exposição – pelo menos baseando a minha afirmação num inquérito informal que os assistentes de sala faziam à saída da Biblioteca Joanina – tinham dado pelas obras apresentadas naquele espaço e que integravam a exposição. Facto que os levava a voltar a entrar para uma segunda visita como se, desta vez, se tratasse de uma caça ao tesouro. O visitante comum, aquele que não esperava ou não sabia do decorrer da exposição, não via ou não reparava ou não sentia nenhuma dissonância entre o espaço e as obras apresentadas.

---

Figura 124 As coisas que aparecem, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012



Figura 125 Claire de Santa Coloma, As coisas que aparecem, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes





Figuras 126-128 Bruno Cidra, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012. ©Bruno Lopes





Figura 129 Claire de Santa Coloma e Bruno Cidra. *As coisas que aparecem*. Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012. ©Bruno Lopes  
Figura 130 Claire de Santa Coloma e Francisco Tropa. *As coisas que aparecem*. Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012. ©Bruno Lopes



Figura 131 Claire de Santa Coloma, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes  
Figura 132 Francisco Tropa, *As coisas que aparecem*, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes



Figura 133 Bruno Cidra e Francisco Tropa. As coisas que aparecem, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

Figura 134 Bruno Cidra. As coisas que aparecem, Biblioteca Joanina, Universidade de Coimbra, 2012 ©Bruno Lopes

O caminhar, o interesse pelos detalhes e a pequena escala têm sido acompanhados pela compilação de um arquivo. O arquivo funciona enquanto *backup* dos passeios, instrumento necessário para a retenção de conceitos ou situações experienciadas e peça central da charada curatorial. As duas práticas – caminhar e arquivar – nutrem-se mutuamente.

Enquanto curadora, observadora e utente do urbano, olho, tento compreender e registo a maior parte do tempo como sendo um todo único. O uso que faço do espaço urbano limita-se, na maioria dos casos, a actividades simples e repetitivas. Caminhar, sentar-se, olhar, ouvir, são alguns exemplos de acções frequentes que não colocam, *a priori*, dificuldades particulares. Qualifico estas acções de “banais”: elas podem acontecer em todo o lado. No entanto, a banalidade da acção – que se acompanha de uma forma de desencantamento com o mundo onde as imagens estão inscritas no fluxo do quotidiano, numa temporalidade que aparece inerte – não encontra eco no ponto de vista que adopto enquanto caminho. Como também não é meu interesse proceder à compilação de um arquivo que se limite a inventariar objectos construídos, mobiliário urbano, hábitos sociais inscritos no território, agrupados segundo a própria fun-

ção, mantendo uma certa neutralidade na compilação. O caminhar é uma prótese do meu pensamento e o arquivo<sup>301</sup> interessa-me para a articulação contextual de objectos e ideias; finalmente a escolha do olhar é, certamente, subjectiva.

A relação íntima que se instaura entre o material recolhido e a vida na cidade leva-me a considerar que a minha prática curatorial se define pela pesquisa desta conjugação entre forma e prática e pela interacção entre elementos construídos da cidade e a relação que os habitantes têm com eles. Contudo, a atenção pelo habitante no projecto curatorial não é específica: o objectivo nunca é mostrar os seus gestos ou as suas atitudes, seja um gesto individual ou um desequilíbrio narrativo.

---

**301** Não existe exposição (e/ou ideia para um projecto) para a qual não faça prévio uso de arquivos de minha autoria ou de terceiros. O arquivo reveste uma posição central

e estratégica na pesquisa sobre o contemporâneo: actualidade e história permanecem os dois horizontes paralelos entre os quais se movem os meus projectos curatoriais.



Figuras 135-136 Campo Sant'Angelo, Veneza, Setembro de 2014  
Figuras 137-138 Campo Sant'Angelo, Veneza, Maio de 2015



Figuras 139-142 Alberi in Campo San Polo, Venezia, Settembre de 2014





Figuras 143-147 Campo Bandiera e Moro, Venezia, Settembre de 2014





Figura 148 Campo Bandiera e Moro, Venezia, Maio de 2015



Figuras 149-152. Venerdì mattina in Campo Santa Margherita, Venezia, Settembre de 2014



Figuras 153-154 Campo dell'Arsenale, Venezia, Maio de 2015

Figuras 155 Campo Riva dell'Arsenaleto, Venezia, Maio de 2015





Figuras 156-159 Campo San Lorenzo, Venezia, Maio de 2015





BIBLIOGRAFIA



- Aa.Vv., “Formulaire pour un urbanisme nouveau”, *I. S. n.1, em Internationale situationniste (1958-1969)*. Paris: Fayard, 1997
- Aragona, Raffaele, *Italo Calvino: percorsi potenziali*. Lecce: Manni Editori, 2008
- Artaud, Antonin, *Collected Works IV 1968-1974* (trad. Victor Corti). Londres: Calder Publications, 1999
- Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bolonha: Il Mulino, 2002
- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*. Paris: Seuil, 1992
- Auster, Paul, “Dai dolci ai sassi. Note sul francese di Beckett”, 1975, em *L'arte della fame*, trad. ital., Turim: Biblioteca Einaudi, 2002
- Bachelard, Gaston, *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2012
- Bégout, Bruce, *Lieu Commun*. Paris: Éditions Allia, 2011
- , *Zéropolis*. Paris: Éditions Allia, 2010
- Benjamin, Walter, “Le retour du flâneur”, posfácio a Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*. Grenoble: P.U.G., 1989
- , *Infanzia Berlinese*, nota à edição alemã, Turim: Einaudi, 1973
- Bergson, Henri, *Matière et Mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1903
- Besse, Jean-Marc, *Les Grands de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*. Paris: ENS Editions, 2003
- Besset, Maurice, *Le Corbusier*. Genebra: Skira, 1987
- Blanchot, Maurice, *L'Entretien Infini*. Paris: Éditions Gallimard, 2001
- Bollnow, Otto Friedrich, *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*. Sant Llorenç d'Hortons: Debolsillo—Contemporânea, 2014
- , *Nove Saggi Danteschi*, Milão: Adelphi Edizioni, 2001
- Boudon, Philippe, *Pessac de Le Corbusier*. Paris: Dunod, 1969
- Braudel, Fernand, *Storia, misura del mondo*. Bolonha: Il Mulino, 1998
- Brena, Gian Luigi, *La struttura della percezione. Studio su Merleau-Ponty*. Milão: Società Editrice Vita e Pensiero, 1969
- Brodskij, Iosif, *Fondamenta degli incurabili*, Milão: Adelphi Edizioni, 2015
- Buren, Daniel, *Textos e entrevistas escolhidas (1967-2000)*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001
- Calvino, Italo, *Collezione di sabbia*. Milão: Mondadori, 1994
- , *Le città invisibili*. Turim: Einaudi, 1984
- , “Gli dèi della città”, em *Una pietra sopra*, Milão: Mondadori, 1995
- Casey, Edward S., “How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena”, em Feld, S. e Basso, K. (eds.), *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press, 1996
- , *The fate of Place, A Philosophical History*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1998
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*. Col. Folio essais. Paris: Éditions Gallimard, 2002
- Chiodi, Giulio M. e Gatti, Roberto, *La Filosofia Politica di Platone*, Col. Il Limnisco, Cultura e Scienze Sociali per i classici della Filosofia sociale. Milão: Franco Angeli, 2008
- Da Vinci, Leonardo, *Codice Atlantico*. Milão: Biblioteca Ambrosiana, 1478-1518
- Didi-Huberman, Georges, *Atlas: como llevar el mundo a cuestras?*, Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010
- , “Savoir – Mouvement (L'homme qui parlait aux papillons)” em Philippe Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998
- Davila, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2002
- Deleuze, Gilles, “The Exhausted”, *SubStance*, vol. 24, n. 3, University of Wisconsin Press, 1995, pp. 3-28
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa/Verbo, 2001
- Domizio Durini, Lucrezia de, *Harald Szeemann. Il Pensatore Selvaggio*. Milão: Silvana Editoriale, 2005

- Farinelli, Franco, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*. Scandicci: La nuova Italia, 1992
- Foucault, Michel, “Dits et écrits, Des espaces autres” (conferência no Cercle d’études architecturales, 14.03.1967), em *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, Out. 1984
- , *L’archéologie del sapere*. Milão: Rizzoli, 1971
- , *Le parole e le cose*, Milão: Rizzoli, 1967
- Gaeta, Antonia, *Lisboa como Metáfora*, [cat.] Lisboa: CML, 2011
- , *RESTO*, [revista] Lisboa: CML, 2011
- Garnier, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Éditions Gallimard, 1968
- Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. e Nairne, Sandy, *Thinking about Exhibitions*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996
- Hiller, Susan e Martin, Sarah (eds.), *The Producers: Contemporary Curators in Conversation (5)*. University of Newcastle, 2002
- Husserl, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. Turim: Biblioteca Einaudi, 2002
- Krauss, Rosalind, “Sculpture in the Expanded Field”, em Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington Bay Press, 1983
- Le Breton, David, *Marcher. Eloge des chemins et de la lenteur*. Paris: Métailié, 2012
- Lefebvre, Henri, “Preface to the New Edition”, *The Production of Space*. Londres: Continuum, 2003
- , *La révolution urbaine*. Paris: Éditions Gallimard, 1970
- , *Le droit à la ville, II – Espace et politique*. Paris: Éditions Anthropos, 1972
- , *The production of space*. Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers, 1991
- Lefort, Claude, em Barbaras, Renaud (ed.), *Le sens de l’orientation in Merleau-Ponty. Notes de cours sur l’origine de la géométrie de Husserl*. Paris: Épipiméthée Presses Universitaires de France, 1998
- Llansol, Maria Gabriela, *O Raio Sobre o Lápiz*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004
- Lotman, Jurij, *La Semiosfera*. Venezia: Marsilio, 1985
- Mandelstam, Osip, *Conversazione su Dante*. Génova: Il Nuovo Melangolo, 1994
- Mauss, Marcel, “Les techniques du corps”, em *Sociologie et anthropologie*. Paris: P.U.F, 1999
- Melo e Castro, E. M., *In-Novar*. Lisboa: Plátano Editora, 1977
- Merleau-Ponty, Maurice, *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche*. Milão: Medusa, 2004
- , *L’occhio e lo spirito*. Milão: SE, 1989
- , *La Struttura del comportamento*. Milão: Bompiani, 1963
- , *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard, 1945
- Nicolau, Ricardo, *Prémio BES Revelação 2005* [cat.]. Porto: Fundação de Serralves, 2005
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1984-1992
- Ulrich Obrist, Hans, *A Brief History of Curating*. Zurique: JRP|Ringier & Les Presses du Réel, 2011
- Paba, Giancarlo, “Interazioni e pratiche sociali auto-organizzate nella trasformazione della città”, em *Territori della città in trasformazione*. Milão: Franco Angeli, 2008
- Perec, Georges, *Espèces d’espace*. Paris: Galilée, 2000
- Piano, Renzo, *La désobéissance de l’architecte*. Paris: Arléa, 2007
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Hanôver: ed. Del Norte, 1984
- Rancière, Jacques, *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005
- Riva, Franco, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur*. Roma: Città Aperta, 2008
- Rossi, Aldo, *L’architettura della città*. Macerata: Quodlibet, 2015
- , *Scritti scelti sull’architettura e la città 1956-1972*. Macerata: Quodlibet, 2012
- Rovatti, Pier Aldo, “Architettura e narrativa nel pensiero di Paul Ricoeur. Storia di un’applicazione inaspettata”, em Derossi, De Luca e Tondo (eds.), *Architettura e narrativa*. Milão: Unicopli, 2000
- Sansot, Pierre, *Du bon usage de la lenteur*. Paris: Rivage Poche, 2000
- , *Les formes sensibles de la vie sociale*. Paris: PUF, 1986
- , *Les gens de peu*. Paris: PUF, 1991
- Savi, Vittorio, *L’architettura di Aldo Rossi*. Milão: Franco Angeli, 1976

- Schilder, Paul, *Immagine di sé e schema corporeo*. Milão: Franco Angeli, 1995
- Simmel, George, *La metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando, 1995
- Solnit, Rebecca, *Wanderlust. A history of walking*. Londres: Verso, 2002
- Sontag, Susan, *Against Interpretation and Other Essays*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 1966
- Steiner, George, *A ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva, 2013
- , *Errata: Revisões de uma vida*. Lisboa: Relógio d'Água, 2013
- Szeemann, Harald, *Écrire les expositions*. Paris: La Lettre volée, 1996
- Umbelino, Luís António, “Espaço e Narrativa em Paul Ricoeur”, em *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 39, 2011
- , “L'étoffe spatiale de la mémoire: Lectures de M. Merleau-Ponty et P. Ricoeur”, em *Studia Phaenomenologica XIII*, 2013
- , *Somatologia subjectiva. Apercepção de si e Corpo em Maine de Biran*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2010
- Virilio, Paul, *Cibermundo: a política do pior*. Lisboa: Teorema, 2000
- , *L'insécurité du territoire*. Paris: Éditions Galilée, 1993
- Volli, Ugo, “Il testo della città. Problemi metodologici e teorici”, em *Città come testo. Scritture e riscritture urbane*. Bérgamo: Aracne, 2008
- Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Ediciones Akal, 2010



- aa.vv., <http://archivoperonista.com/discursos/juan-domingo-peron/1947/discurso-en-academia-argentina-letras-motivo-homenaje-cervantes/>, consultado em 19.03.2014
- aa.vv., <http://musgueirasul.wordpress.com>, consultado em 18.08.2014
- aa.vv., <http://observatoriobaixa.blogspot.pt/>, consultado em 03.04.2014
- aa.vv., <http://photo.stress.fm/tagged/desbarato/chrono>, consultado em 03.04.2014
- aa.vv., <http://www.archiviodiari.org/>, consultado em 23.10.2011
- aa.vv., *La historia del secuestro de Laura Carlotto*, in <http://www.lanacion.com.ar/1715977-la-historia-del-secuestro-de-laura-carlotto>, consultado em 05.08.2014
- aa.vv., [http://www.lefthandrotation.com/terremotourism\\_lefthandrotation.pdf](http://www.lefthandrotation.com/terremotourism_lefthandrotation.pdf), consultado em 12.04.2014
- aa.vv., <http://www.memorialmagro.com.ar>, consultado em 28.05.2014
- aa.vv., <http://www.osservatorionomade.net/>, consultado em 14.01.2014
- aa.vv., <http://www.repubblica.it/argomenti/Mose>, consultado em 03.08.2014
- Bó, Antonio Díaz Del, <http://diazdelboyasociados.com/uploads/DiazdelBo.pdf>, consultado em 24.07.2014
- Caccuri, Vivian, *Caminhada silenciosa em Veneza*, <https://www.google.com/maps/d/viewer?mid=zQqiYxGDbq1g.kj-3ioPHc8a8>, consultado em 18.12.2014
- , <http://caminossilencio.tumblr.com/post/111751712661/i-was-asked-by-curator-antonia-gaeta-to-rehearse-a>, consultado em 26.01.2015
- , <http://viviancaccuri.net/Caminhada-Silenciosa>, consultado em 05.08.2014
- Carta Europeia dos Direitos Humanos na Cidade, <http://213.58.212.214/media/pdf/PDF20120723150310287.pdf>, consultado em 21.03.2013
- Casey, Edward S., *Public Memory in Place and Time*, [http://edwardscasey.com/wp-content/uploads/2010/12/public\\_memory\\_in\\_place\\_and\\_time.pdf](http://edwardscasey.com/wp-content/uploads/2010/12/public_memory_in_place_and_time.pdf), consultado em 21.04.2014
- Debord, Guy-Ernest, “Théorie de la dérive”. Publicado na *Les Lèvres nues* n. 9, Dez. 1956 e *Internationale Situationniste* n. 2, Dez. 1958, <http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html>, consultado em 3.10.2015
- Dupuy, Gérard, “Du temps à perdre” (entrevista a Pierre Sansot), *Libération*, 24.09.1998
- Gaeta, Antonia, *A metrópole moderna*. Anotações do passeio em Buenos Aires, 21.12.2012 (excerto do Arquivo)
- , *Acqua alta a Veneza*. Anotações do passeio em Veneza, 15.04.2011 (excerto do Arquivo)
- , *As coisas que aparecem*, texto da exposição *As coisas que aparecem* na Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra, 2012
- , *Contar a história da estátua de Colombo ao longo de um ano e meio*. Anotações do passeio em Buenos Aires, 2013-2014 (excerto do Arquivo)
- , *Conversas: Este itinerário urbano recorre as baldosas da memória. Composição livre a partir de conversas com vários elementos integrantes dos Barrios x Memoria y Justicia*. Anotações do passeio em Buenos Aires, Fevereiro-Março 2014 (excerto do Arquivo)
- , *Curar o caminhar*. Texto e imagens da conversa/ exposição na Escola de Artes Visuais Maumaus, 02.06.2014
- , *Ética. La Biennale 2013*. Anotações do passeio em Veneza, 12.09.2013 (excerto do Arquivo)
- , *Farsi domande*. Anotações do passeio em Lisboa, 23.10.2014 (excerto do Arquivo)
- , *Geografia Portatil*, texto da exposição *Geografia Portatil* no MUMU em Córdoba, Argentina, 2013
- , *Herbário: como construir um jardim medieval ou, mais simplesmente, como organizar o material recolhido*, exposição *Motel Coimbra*, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2012
- , *La longa litania de los nombres: pieza para una sola voz*. Lisboa, 2014
- , *La stratificazione veneziana*. Anotações do passeio em Veneza, 28.05.2011 (excerto do Arquivo)

- , *Memória?* Anotações do passeio em Lisboa, 05.08.2011 (excerto do Arquivo)
- , *O caminho para se chegar mais rápido de casa até à Biblioteca Gulbenkian: quatro propostas. Homagem a E. M. Melo e Castro, Georges Perec e José Lino Grünewald.* Anotações do passeio em Lisboa, 07.03.2012 (excerto do Arquivo)
- , *O meu bairro mudou.* Anotações do passeio em Lisboa, 20.04.2014 (excerto do Arquivo)
- , *Organizar espaço/organizar memória.* Anotações do passeio em Lisboa, 05.08.2011 (excerto do Arquivo)
- , *Praça Itália.* Anotações do passeio em Lisboa, 05.08.2011 (excerto do Arquivo)
- , s/t. Anotações do passeio em Lisboa, 02.08.2011 (excerto do Arquivo)
- , *Seduta con le gambe penzolari sul Canal Grande.* Anotações do passeio em Veneza, 28.05.2011 (excerto do Arquivo)
- , *Un dia cansador: 96 cuadros en Buenos Aires.* Anotações do passeio em Buenos Aires, 23.10.2011 (excerto do Arquivo)
- , *Venezia e le sue regole!* Anotações do passeio em Veneza, 11.09.2013 (excerto do Arquivo)
- Malpas, Jeff, *Building Memory*, <http://jeffmalpas.com/wp-content/uploads/2013/03/Building-Memory.pdf>, consultado em 05.02.2014
- Martins, Helena, “A Ley de Medios é constitucional”, <http://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/a-ley-de-medios-e-constitucional-3613.html>, consultado em 30.10.2013
- Pfeiffer, Alice, “Who Wants to Be a Curator?”, [http://www.nytimes.com/2012/10/11/arts/11iht-rart-curator11.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/10/11/arts/11iht-rart-curator11.html?_r=0), consultado em 23.10.2012
- Ricoeur, Paul, *Architecture et narrativité*, [http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles\\_pr/architectureetnarrativite2.PDF](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/architectureetnarrativite2.PDF), consultado em 12.02.2012
- , *Entre la mémoire et l'histoire*, [http://archiv.iwm.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=283&Itemid=461](http://archiv.iwm.at/index.php?option=com_content&task=view&id=283&Itemid=461), consultado em 15.03.2013
- , *Memória, história, esquecimento*, [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia), consultado em 3.10.2015
- Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres Complètes, Tome I, Du Contrat Social*, livro I, cap.VII. Paris: Furne Éd., 1835, <http://books.google.pt/books?id=B9UWAAAAQAAJ&pg=PA644&qdqv=onepage&q&f=false>, consultado em 02.02.2013
- Rugoff, Ralph, *Rules of the game*, Frieze n. 44, 1999, [http://www.frieze.com/issue/article/rules\\_of\\_the\\_game/](http://www.frieze.com/issue/article/rules_of_the_game/), consultado em 05.05.2012
- Sennet, Richard, *Las ciudades norteamericanas: planta ortogonal y ética protestante*, [www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm](http://www.bifurcaciones.cl/001/reserva.htm), consultado em 09.05.2013
- Staple, Polly, *Show and tell* [entrevista a Jens Hoffmann], *Frieze*, n. 83, 2004, [http://www.frieze.com/issue/article/show\\_and\\_tell/](http://www.frieze.com/issue/article/show_and_tell/), consultado em 07.05.2013
- Umbelino, Luís António, *Leib, Umwelt e Arquitectura. Leituras de M. Merleau-Ponty e M. Richir*, 2013, <http://revistadefilosofia.com/47-45.pdf>, consultado em 21.05.2014
- , *O Corpo do Movimento. Aproximações Fenomenológicas*, [http://www.uned.es/dpto\\_fim/InvFen/InvFen06/pdf/12\\_UMBE-LINO.pdf](http://www.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen06/pdf/12_UMBE-LINO.pdf)
- , “Perceber como quem anda”, conferência apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 4.12.2015
- Valéry, Paul, *Tel Quel*. Paris: Éditions Gallimard, 1944, p. 292, <https://archive.org/details/tel-quelv02valuoft>, consultado em 12.07.2013



