

PLA
NOS
DE
POR
ME
NOR

LEITURAS
CRÍTICAS
SOBRE A
EXPERIÊNCIA
DA CIDADE

EDITORES

Nélio Conceição

Nuno Fonseca

PLA
NOS
DE
POR
ME
NOR

LEITURAS
CRÍTICAS
SOBRE A
EXPERIÊNCIA
DA CIDADE

EDITORES

Nélio Conceição

Nuno Fonseca

PLANOS DE PORMENOR

LEITURAS CRÍTICAS SOBRE A EXPERIÊNCIA DA CIDADE

Editores: Nélio Conceição e Nuno Fonseca

Capa: SAL Studio

Paginação: Pedro Panarra

Edição:

© Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade NOVA de Lisboa

E-mail: ifilnova@fcsh.unl.pt

www.ifilnova.pt

© Edições Húmus, 2023 e Autores

End. Postal: Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

www.edicoeshumus.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V.N. Famalicão

1.ª edição: Maio de 2023

Depósito legal: 513255/23

ISBN 978-989-755-880-1

DOI: <https://doi.org/10.34619/ltzu-wtr4>

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

Publicação em Acesso Aberto.



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

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

Índice

- 7 Introdução ou «guia» crítico para atravessar a cidade
Nélio Conceição | Nuno Fonseca

I. RELER E RECOMEÇAR

- 19 A cidade habitada: um texto que se escreve sem se poder ler
Maria Filomena Molder
- 43 No lugar da catástrofe: a cidade e as suas heterotopias
Gianfranco Ferraro
- 63 «Memória, odeio-te»: a cidade como «monumento»
Claudio Rozzoni
- 81 Citação, invocação, montagem: a apropriação
das «Passagens» de Walter Benjamin
Bruno C. Duarte

II. CAMINHAR E TRANSGREDIR

- 103 Fisiologias do *flâneur*: panorâmicas
sobre a experiência estética da cidade
Nuno Fonseca
- 129 Teoria e prática da vida quotidiana:
deriva, psicogeografia e crítica dos lugares da cidade
Susana Nascimento Duarte
- 151 Um caminhar que desconcerta: o jogo urbano de Francis Alÿs
Nélio Conceição

III. EXPERIMENTAR E IMAGINAR

- 173 Monumentos e Anti-Monumentos
Humberto Brito
- 185 Um mundo de silêncios. A história e a historiografia de algumas das fotografias de Lisboa entre 1947 e 1958
Paulo Catrica
- 211 A emergência da Paisagem Poética nos vazios informes da cidade. Leitura crítica a partir do ensaio «Terrain Vague» de Ignasi de Solà-Morales
Susana Ventura
- 227 Montagem e arquitetura: linguagens do movimento, percursos imaginários
Susana Viegas
- 243 Corpo e cidade: um estudo sobre o comum e os *undercommons* nas ações de Eleonora Fabião
Ana Mira
- 261 Memória, cidade e arquivo
João Oliveira Duarte
- 281 Paisagens do enclave: detritos, ruínas e espaços expectantes em *London* de Patrick Keiller e na Lisboa do cinema feito em Portugal por volta dos mesmos anos 90
Inês Sapeta Dias
- 305 A propósito de *London*: sinfonia urbana, «viagem poética» e engenhosa sedução
Graeme Gilloch
- 327 Autores

INTRODUÇÃO OU «GUIA» CRÍTICO PARA ATRAVESSAR A CIDADE

NÉLIO CONCEIÇÃO | NUNO FONSECA

Esta publicação resulta do ciclo temático «Leituras críticas sobre a experiência da cidade» desenvolvido entre 17 de Outubro de 2017 e 5 de Julho de 2018 no âmbito das actividades do grupo «Arte, Crítica e Experiência Estética» (entretanto renomeado «Estética e Filosofia da Arte») do Laboratório de Cultura e Valor (CultureLab) do Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA), unidade de investigação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O grupo reúne um conjunto de investigadores que trabalham sobre questões de estética e filosofia da arte, explorando a sua importância cultural e a sua influência na nossa existência individual e colectiva. A investigação filosófica da experiência estética visa compreender profundamente as condições que governam a nossa apreensão sensível da realidade, bem como o conhecimento específico revelado pelos processos artísticos e pelo juízo estético. Mas essa experiência não ocorre apenas nas galerias de arte, nas salas dos museus, nos auditórios de teatro e música ou nos cinemas, antes também nos espaços que circundam e preenchem o nosso quotidiano. Ora, no século XXI, o cenário, senão o corpo do nosso quotidiano, é cada vez mais o das cidades, onde mais de metade da

população mundial vive. E a filosofia, que nasceu ela própria no contexto da *pólis* grega, não pode deixar de se interessar, de ser convocada, de reflectir sobre e a partir da experiência da cidade contemporânea.

O trabalho desenvolvido neste grupo deu origem, em 2017, à submissão de uma candidatura no âmbito do concurso de projectos da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, candidatura que obteve uma boa avaliação e o conseqüente financiamento. O projecto de investigação *Fragmentação e reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia* decorreu entre Outubro de 2018 e Setembro de 2022 e incidiu sobre a experiência estética da cidade recorrendo a duas estratégias que combinaram os contributos da filosofia e dos estudos/práticas artísticas/as: por um lado, a análise de casos de estudo em torno do tema da cidade, em particular de Lisboa – a cidade onde esteve sediado o projecto e onde habitam muitos dos seus membros –, oriundos da fotografia, do cinema, da arquitectura, da literatura e das artes sonoras ou da música; por outro lado, o estudo da relação entre fragmentação e reconfiguração tal como é explorada no pensamento morfológico de Goethe e nos autores que com ele têm afinidades (Georg Simmel, Walter Benjamin, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault, Gilles Deleuze, James Joyce, Marcel Proust e Fernando Pessoa). O projecto procurou defender e aprofundar a tese de que as práticas artísticas absorvem e respondem à fragmentação da experiência humana nas cidades modernas explorando uma tensão criativa entre fragmentação e reconfiguração capaz de abrir um espaço diferencial. Este espaço de jogo (*Spielraum*) artístico tem o potencial de quebrar as imagens homogéneas das cidades contemporâneas, criadas por processos ligados ao capitalismo e à globalização. Um dos objectivos principais do projecto foi o de determinar os aspectos positivos desta dinâmica de interrupção, bem como o seu impacto na intersecção entre a experiência estética e os elementos sócio-políticos relativos à tarefa crítica da arte. E isto implicou não só a cidade de Lisboa, mas todas aquelas que foram objecto de análise, num exercício que permitiu, por intermédio de uma aturada procura de semelhanças, afinidades e distinções, compreender melhor os próprios lugares que nos são mais próximos.

O processo de edição deste livro é marcado por estes contextos e perspectivas de investigação, mas também pelo período da pandemia Covid-19, o qual afectou, de forma particularmente dramática, a experiência da cidade, no seu todo e à escala global, mas também nos seus aspectos

microscópicos, nos pormenores que tecem a vida quotidiana. Neste caso, não se tratou tanto de uma dinâmica de interrupção realizada por um espaço diferencial, mas sobretudo de uma interrupção abrupta que teve o condão de revelar, de forma crua, as estruturas de funcionamento das cidades, a vulnerabilidade das suas interações sociais e económicas, mas também os diferentes graus de resistência individual e colectiva à catástrofe.

A estrutura e a composição da presente publicação impuseram-se ao longo das sessões do ciclo temático «Leituras críticas sobre a experiência da cidade», as quais evidenciaram uma coerência temática e conceptual entre as diversas «leituras». Para o ciclo contribuíram – e, portanto, para este livro contribuem também – membros do grupo e da equipa do projecto que, entretanto, se formou.

Este livro, cujo título joga com a semântica de um mecanismo fundamental do planeamento e do desenho normativo do território, visa introduzir na reflexão sobre as cidades a perspectiva crítica, igualmente rigorosa e indispensável, de um plano de cruzamento entre os conceitos filosóficos e as artes. Neste sentido, trata-se de um «guia» que tem como objectivo perturbar os passos urbanos demasiado seguros. As suas três partes congregam diferentes, ainda que complementares, atitudes ou operações possíveis perante um objecto teórico, a cidade, que desafia, desde logo, o próprio estatuto de objecto. A cidade não é redutível, de facto, a um objecto que possa ser observado de cima, *sub specie aeternitatis*, abarcado pelo olhar – pela teoria (do verbo grego *θεωπέω*, que significa observar, contemplar, especular) –, é antes um meio complexo, um ambiente cheio de elementos e relações mútuas, que é preciso não só ver de perto – *ao pormenor* –, como também experimentar, atravessar. Para além disso, não se trata de um mero estado de coisas, mas sim de um ecossistema dinâmico e, portanto, de um processo constituído por acontecimentos no espaço e no tempo, um processo no qual estamos imersos, pelo qual somos afectados e do qual somos agentes. Neste sentido, é sintomático que as três partes sejam descritas por intermédio de verbos, os quais pressupõem naturalmente diferentes conjugações – de pessoas e tempos – e descrevem operações que cruzam o trabalho com os conceitos e análises muito concretas de fenómenos urbanos e casos de estudo artísticos. Enquanto processo histórico que no seu transcorrer foi convocando o pensamento de filósofos, as cidades implicam já sempre releituras e recomeços, pelo que a primeira parte se dedica a «reler e recomeçar».

Esse primeiro momento do livro inclui um conjunto de releituras críticas de alguns textos filosóficos e pensadores essenciais para a compreensão da experiência moderna da cidade, nomeadamente, Walter Benjamin, Michel de Certeau, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Embora Benjamin seja talvez o autor que mais inspirou os membros e os trabalhos do projecto já referido, é com o pensador francês Michel de Certeau e, em particular, com a sua incontornável obra *L'Invention du quotidien* – clássico moderno dos estudos sobre o quotidiano urbano e, no que aqui importa, sobre o que significa habitar a cidade – que Maria Filomena Molder inaugura estas releituras, para reflectir a partir dele e das importantes distinções que o autor faz entre os actos de olhar e de andar, cartografar e viajar, entre o mapa e o caminho, as condições de possibilidade – e, portanto, os limites – do conhecimento teórico do espaço urbano. No capítulo seguinte, são as formas de vida na cidade e em especial o modo como as catástrofes as afectam, destruindo, fragmentando e forçando-as a reconfigurar-se, a imaginarem as dimensões utópica, distópica e, sobretudo, heterotópica dos lugares e dos modos de vida na cidade que convocam a reflexão de Gianfranco Ferraro, o qual relê aí a interpretação de Michel Foucault da antiga arte de viver, a *τέχνη του βίου* («técnica de vida») dos gregos na *pólis*. Claudio Rozzoni faz em seguida uma releitura da noção deleuziana de «monumento», para reflectir sobre o problema da memória e a peculiar temporalidade do «bloco artístico» – esse monumento em que se transforma, em virtude da «fabulação criadora», o fazer artístico e que «nada tem a ver com uma recordação» – e testar a sua possível relevância para a reflexão acerca da experiência estético-artística da cidade. Claudio Rozzoni parte de uma análise diacrónica das variações de sentido e de alcance daquela noção em diferentes obras de Gilles Deleuze, mas tendo como horizonte hermenêutico o episódio da ressurreição da memória involuntária – a famosa *madeleine* – no romance de Marcel Proust, examinando seguidamente a caracterização baudelairiana da «reminiscência» e o trabalho fotográfico de Jeff Wall na cidade de Vancouver. No último capítulo desta primeira parte, Bruno Duarte debruça-se sobre os processos de citação, invocação e montagem literária que Walter Benjamin elegeu como principal método no seu importante, ainda que inacabado, projecto das *Passagens* – o de uma arqueologia da modernidade urbana feita a partir da cidade de Paris, epitetada por ele «capital do século XIX». Esses processos servem frequentemente à reconstituição

filológica e hermenêutica do próprio pensamento de Benjamin, mas neste capítulo são mostradas, de forma crítica, as implicações da apropriação que desse método fez o poeta e crítico americano Kenneth Goldsmith no seu *New York, Capital of the 20th Century*, um putativo remate, conclusão ou acabamento *détourné* do projecto benjaminiano.

A segunda parte é constituída por textos que analisam mais especificamente estratégias de resistência e de transgressão, perante as dinâmicas de uma evolução urbana tecnocrática e capitalista, associadas a práticas poéticas de deambulação e deriva no contexto da literatura, do cinema e das artes visuais e performativas. Os verbos orientadores são aqui, pois, «caminhar e transgredir».

Partindo dos textos e fragmentos que Walter Benjamin dedicou ao *flâneur*, mas também da literatura panorâmica e, em concreto, daqueles fascículos em formato de bolso que ficaram conhecidos na primeira metade do século XIX como «fisiologias», Nuno Fonseca procura esboçar alguns dos principais traços do *flâneur*, esse personagem conceptual de que Benjamin se apropriou e infundiu com a densidade semântica de um hieróglifo, que reconheceu no «botânico do asfalto», no «homem da multidão» e no poeta – em particular, Charles Baudelaire –, esse personagem que, segundo Benjamin, resistia à experiência do choque metropolitano e à cronofagia do ritmo capitalista da vida moderna, ao mesmo tempo que se deixava sublimar nos laboratórios de ensaio da contemplação mercantil e deambulação consumista que foram as exposições universais e os *grands magasins*. Mas talvez o *flâneur* possa ser entendido também como o paradigma do sujeito da experiência estética da cidade e, não obstante o carácter e o destino fantasmagórico que Benjamin lhe vaticinou, regresse e sobreviva ainda noutros escritores e artistas presentes e futuros – ou os ensombre, como aliás faz todo o *revenant*. É certo que aquele destino foi também marcado pelo contexto social, cultural e económico de então e que as condições materiais das sociedades posteriores suscitaram novas propostas e novos gestos por parte dos intelectuais e artistas, mas não terão sido os surrealistas, os letristas e, depois, os situacionistas, de certo modo, ainda herdeiros do *flâneur*, nas suas experiências de deambulação e deriva? Depois de uma sinóptica apresentação dos ideais e estratégias do situacionismo, através dos principais textos de Guy Debord, Susana Nascimento Duarte dedica a sua atenção ao actual contexto revivalista da psicogeografia

e deriva situacionistas, que agora está menos apostado num movimento de transformação utópica e revolucionária da vida quotidiana na cidade ou na ideia de um urbanismo unitário, do que em fragmentárias e efémeras intervenções criativas nos espaços urbanos com uma eventual dimensão crítica da vida quotidiana contemporânea. O capítulo seguinte foca-se em estratégias e práticas artísticas de deambulação semelhantes, empreendidas, numa linhagem que vem dos surrealistas e passa pelos situacionistas, pelo artista belga Francis Alÿs, o qual alia ao movimento de caminhar na cidade gestos lúdicos e, aparentemente, pueris, mas que concedem espaços de liberdade e imprevisibilidade às suas acções poéticas. Nélio Conceição aprofunda, a propósito destas intervenções lúdico-urbanas de Alÿs, uma análise descritiva da própria prática do caminhar para revelar as tensões entre o movimento naturalizado e as perturbações que essa prática pressupõe, o nomadismo e uma certa domesticidade, as contradições entre a atenção ao exterior e uma imersão interior, a integração do acaso pelos procedimentos de experimentação, sem esquecer as dimensões histórica e política que esses gestos inevitavelmente implicam.

Na terceira parte, trata-se sobretudo de perceber como certas práticas artísticas, desde a fotografia à dança, passando pela arquitectura, poesia e cinema, reinventam as possibilidades de perceber, sentir e viver a cidade. Se seguirmos a ideia, de teor benjaminiano, de que só podemos conhecer-nos a nós próprios e ao nosso tempo se conhecermos a literatura e as artes, torna-se claro que conheceremos melhor as tensões históricas das cidades contemporâneas se nos debruçarmos sobre as representações que delas fazem os artistas, se as explorarmos a partir das percepções, das ideias e dos afectos abertos pelas obras de arte. Os verbos que regem os capítulos desta parte não podem ser senão «experimentar e imaginar».

Os três primeiros capítulos partem da fotografia na sua relação íntima com a paisagem urbana. Humberto Brito considera as obras de dois fotógrafos que trabalham na e com a cidade: Felipe Russo, fotógrafo brasileiro que, em *Centro* (2014), dá a ver as marcas de transformação e efemeridade da cidade de São Paulo, com elas construindo «pequenos monumentos»; e André Cepeda, fotógrafo português que, em *Anti-Monumento* (2019), trabalha sobre um «pormenor» do Porto, o *Monumento ao Empresário* inaugurado em 1992 pelo então Primeiro-Ministro Aníbal Cavaco Silva. Humberto Brito procura traçar as possíveis analogias e desanalogias entre

ambos, partindo de uma metáfora forte, a de que a superfície deteriorada da cidade é como que um tropo da própria fotografia. Paulo Catrica, também ele fotógrafo, empreende no capítulo seguinte uma leitura historiográfica da fotografia de Lisboa, entre os anos 1947 e 1958. Mas as fotografias convocadas nesta leitura, provenientes de diferentes origens e natureza diversa, do ensaio visual e da prática artística à encomenda institucional e âmbito editorial, são elas próprias entendidas como *clichés* da história, fragmentos que revelam contradições e silêncios, que se inscrevem na memória colectiva e propõem um olhar crítico sobre os acontecimentos e situações sociais e políticas do Portugal daquela época. Foi ainda a propósito de fotografia e, em particular, do trabalho de fotógrafos nos espaços liminares e informais das cidades que o arquitecto catalão Ignasi de Solà-Morales escreveu o influente texto sobre os *terrains vagues*. É dele, mas também da noção deleuziana de «linha de fuga» e de outras ideias de Peter Zumthor sobre paisagem e arquitectura, que Susana Ventura parte para reflectir sobre a possibilidade da emergência de uma paisagem poética na cidade-território ou espaço pós-metropolitano, esse mesmo no qual Massimo Cacciari havia identificado um paradoxo entre a crescente homogeneização e indefinição do espaço urbano e a cada vez maior dificuldade em tolerar o aparecimento de genuínos lugares de habitar. O projecto da High Line em Nova Iorque e ainda as fotografias que dela foram feitas por Joel Sternfeld são a pedra de toque daquela possibilidade, à qual crescem as estratégias de deriva psicogeográfica (mencionadas na segunda parte do livro como gestos de «caminhar e transgredir») que permitem a emergência das linhas de fuga desterritorializantes e das forças de criação. É ainda num horizonte deleuziano, mas agora a partir do pensamento de Giuliana Bruno, e retomando os conceitos de montagem e memória (analisados em diversas «leituras» da primeira parte), que Susana Viegas analisa a relação entre uma arquitectura mnemónica e a experiência da cidade moderna, a propósito da video-instalação *A free and Anonymous Monument* (2003), das artistas Jane e Louise Wilson. Ao estabelecerem uma ligação entre o cinema como espaço arquitectónico e a arquitectura como movimento cinematográfico, a experimentação das artistas inglesas e a interpretação de Giuliana Bruno ampliam a compreensão dos percursos imaginários e das ligações intermediais entre a arquitectura e o cinema, nas suas dinâmicas afectivas, temporais e espaciais. No capítulo seguinte, é o conceito de «comum», como aparece nas

perspectivas de François Jullien, Roberto Esposito e Bruno Latour, mas também o poder emancipatório da reflexão sobre os *undercommons* feita por Stefano Harney e Fred Moten, que Ana Mira convoca para abordar as *Ações* da artista brasileira Eleonora Fabião, *happenings* realizados entre 2008 e 2015 em diferentes cidades do globo. Irrupendo no quotidiano do espaço urbano, *Ações* são modos performativos de perturbar a indiferença, anestesia e isolamento generalizados dos cidadãos e despertar ou intensificar a capacidade de os corpos reverberarem uns nos outros e se reinscreverem nos lugares concretos em que cada uma destas experimentações acontece. Em seguida, João Oliveira Duarte retoma a questão da memória – sob o horizonte da catástrofe – para a contrapor à noção de arquivo, suscitada pela obra do artista conceptual francês Christian Boltanski, em particular *La Maison Manquante* e os diversos *Inventaires* que foi constituindo a partir dos anos 70. Neste contexto, se a memória mistura as diferentes dimensões temporais, o arquivo institui uma cesura entre passado e presente que transforma o passado em aporia. A experiência trágica da guerra, o trauma do holocausto e os vazios criados nas cidades e nas vidas de milhões de judeus marcam as obras de Boltanski, que convocam permanentemente a tensão entre a memória e o esquecimento. Os dois últimos textos desta terceira parte são inspirados pelo cinema e por viagens poéticas pela cidade de Londres que permitem visitar o passado e reflectir sobre o presente, já não tanto através do conceito de «memória», mas sim dos de «fragmento», «ruína», «citação» e «deambulação». Inês Sapeta Dias começa por convocar *London* (1994), do inglês Patrick Keiller, uma digressão pela cidade de Londres feita por uma série de citações e comentários, para a descobrir enquanto cidade fragmentada e suburbanizada, inscrita sobre as ruínas de um passado glorioso e poético. É também em torno de ruínas e fragmentos que Lisboa aparece neste texto, cidade tratada no cinema português dos anos 90 – de João Botelho, João César Monteiro e Teresa Villaverde – e no de cineastas estrangeiros que filmaram a capital portuguesa nos anos 80 – Wim Wenders, Raoul Ruiz e Robert Kramer –, em filmes que desterritorializam a cidade e revelam os seus exilados e as suas paisagens periféricas. Graeme Gilloch, no último capítulo, vai ter com *London Symphony: A Poetic Journey through the Life of a City* (2017), de Alex Barrett, uma sinfonia urbana que homenageia criticamente o género cinematográfico dos anos 20 e, em particular, *Berlim: Sinfonia de uma metrópole*, o filme

pioneiro de Walter Ruttmann. Mas a homenagem feita por Barrett parece repetir, segundo alguns críticos, tanto os méritos estéticos como as insuficiências em termos de consciência e poder de emancipação social e político, problema também identificado outrora no filme de Ruttmann por um crítico perspicaz, Siegfried Kracauer. O exercício de Barrett é, no entanto, resgatado por Gilloch de uma crítica apressada e de uma aparente simulação da sinfonia berlinense ao reconhecer, nessa «viagem poética», uma engenhosa sedução feita de digressões e excursos – uma deambulação cinematográfica como método, a ressoar uma interpretação benjaminiana do poder heurístico do desvio – que devolve ao espectador a possibilidade de ler, de escutar – já que uma sinfonia é, desde logo, musical –, com subtileza, o espectáculo cosmopolita de aspecto ornamental.

Com este último capítulo fecha-se o livro, reatando com o primeiro que, com a perspectiva de Michel de Certeau, se cosia nas tensões entre o olhar e o andar, entre o cartografar e o viajar, entre o mapa e o caminho, tensões que, no fundo, atravessam os esforços deste grupo de investigadores para compreender não só o fenómeno urbano na sua complexidade e concretude, mas a própria experiência estética possível entre arte e filosofia.

Este livro não teria sido possível sem o apoio dado pela Direcção do IFILNOVA, no âmbito do projecto estratégico UIDB/FIL/00183/2020, nem sem a preciosa ajuda da nossa incansável gestora de ciência, Catarina Barros. Agradecemos também a Inês Rodrigues pelo trabalho de revisão, bem como à editora Húmus, em particular a Rui Magalhães, pelo acolhimento desta publicação. O contexto de trabalho gerado na preparação e na execução do projecto *Fragmentação e reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia* (PTDC/FER-FIL/32042/2017), que nos ocupou durante os últimos anos, foi fundamental para que o processo de escrita e revisão deste livro adquirisse um carácter colectivo. Neste sentido, não podemos deixar de agradecer a cada um dos autores pela qualidade das contribuições e pelo espírito de colaboração nas diversas etapas, os quais permitiram suplantar os constrangimentos de uma gestão lenta e do tempo exigente que decorreu desde o ciclo temático até à concretização da publicação.

I. RELER E RECOMEÇAR

A CIDADE HABITADA: UM TEXTO QUE SE ESCRIVE SEM SE PODER LER

MARIA FILOMENA MOLDER*

1. Mote¹

Escapando às totalizações dos olhos, há uma estranheza do quotidiano que não aparece, ou cuja superfície é apenas um limite avançado, uma aresta que se recorta no visível. Neste conjunto, gostaria de identificar práticas que são estranhas ao espaço «geométrico» ou «geográfico» das construções visuais, panópticas ou teóricas. Estas práticas do espaço referem-se a uma forma específica de operações («modos de fazer»), a «uma outra espacialidade» (uma experiência «antropológica», poética e mítica do espaço), e a um movimento opaco e cego da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planificada e legível (Certeau, 1990, p. 142).²

* IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/ FER-FIL/32042/2017.

1 Uma primeira versão deste ensaio foi publicada em inglês: Molder, Maria Filomena (2022), «The Spatial-Temporal Web of the Inhabited City», in *Regional Science Policy & Practice*, Volume 14, Número 3, pp. 490-502, disponível em <https://doi.org/10.1111/rsp3.12506>.

2 Agradeço a Nuno Fonseca a preciosa ajuda na tradução dos excertos de Michel de Certeau e de André Leroi-Gourhan.

Neste excerto da terceira parte encontramos *in nuce* as linhas mestras desta obra. Em primeiro lugar, a consciência da estranheza do quotidiano, o indomável e obscuro quotidiano. Aquilo que não vem à superfície a não ser como uma demarcação que desponta, recortando o visível que, alimentando-se dele, não o absorve. O seu elemento são as águas profundas, a sua leitura, a do palimpsesto. Em segundo, a atenção orientada para as práticas concretas do viver, alheias às construções visuais, ao olhar teórico, panóptico, e ao espaço geográfico e geométrico. Finalmente, a descoberta de que as práticas engendram operações que lhes são próprias, «maneiras de fazer», *modes d'emploi*, uma espacialidade poética, mítica (a entender no sentido grego de história que se conta, de narrativa), um mover-se opaco e cego: eis as coordenadas da cidade habitada, *transumante*, uma cidade que se transporta, uma metáfora que nenhum mapa, nenhum diagrama podem representar, pois a sua quadrícula não está em condições de a integrar.

Com efeito, na terceira parte do volume I de *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau procura incessantemente esclarecer as diferenças entre olhar e andar, entre cartografar e viajar, entre um mapa e um caminho. Nesta investigação ele demora-se diante do acto concreto de habitar a cidade - através do qual o quotidiano é inventado -, o que o levou a intervir no debate sobre o conhecimento teórico, as suas condições de possibilidade e os seus limites. As teorias tendem a corrigir e a reduzir as indeterminações do acto de habitar. Que espécie de discurso é este que Michel de Certeau inventa para ousar fazer a apologia da cegueira e da opacidade contra a vidência e a transparência, alimentos da voracidade do ponto de vista teórico e da sua redução exaltante?

2. Pés, para que vos quero?

Com este título adaptado ao caso um ditado português: «Pernas, para que vos quero?», que me veio ao espírito enquanto lia Michel de Certeau. É de salientar que este ditado caiu em desuso, pois contraria um hábito criado pelo sistema político-social e económico em que vivemos, que nos pede a todo o instante para não usarmos as nossas pernas, para não andarmos – «Faça em sua casa, não precisa de sair» –, o que é apresentado como um grande ganho civilizacional, isto é, não perder tempo e reduzir o espaço. Giorgio Colli traça o quadro da preguiça moderna, a nossa barbárie:

O homem espera que o exterior venha ter com ele e rejubila tanto mais quanto menor precisar de ser a sua achega (carregar no botão). Disposição miraculosa: um dos aspectos da nossa barbárie. «Quanto menos nos esforçarmos, melhor». Ideal moderno: a preguiça. Mas só se possui e se goza daquilo que se conquista (Colli, 1982, p. 85).

De seguida, desci das pernas para os pés, porque me lembrei da *Divina Comédia*. O poema de Dante está dividido em três partes, e nas duas primeiras, o «Inferno» e o «Purgatório», tudo é medido pelos pés do poeta – não há nada que aconteça que não tenha a ver com o modo como ele se desloca, com os múltiplos acidentes da deslocação, desde cair a desmaiar, de correr a ficar preso no mesmo sítio, de seguir o seu guia a perder-se, de sucumbir e retomar o passo, numerosas são as formas com que os pés de Dante engendram a própria tensão poética, a sua rítmica. Devo esta compreensão a Ossip Mandelstam na sua *Conversazione zu Dante [Razgovor Dante]*. Porém há um aspecto que Mandelstam não assinala, a saber, quando se entra no «Paraíso» já não são os pés de Dante a fonte e a medida da construção poética, pois, no momento em que ele entra no Paraíso, os pés deixam de ter qualquer uso: ele é arrastado a uma velocidade estonteante pelos ares, perdendo o fôlego, através de camadas de luz intensíssima que lhe produzem a cegueira, seguindo, já não Virgílio, que não poderá nunca penetrar no Paraíso (o poeta passou pelo abandono do seu guia às suas portas), mas Beatriz, a severa mulher amada.

Percebemos que o Paraíso, o nome da beatitude prometida, não é um lugar onde o ser humano possa espontaneamente andar, ver, nem sequer respirar. Mas não vamos deter-nos nesse lugar. Impressionada, através de Mandelstam, com aquilo que faziam os pés de Dante, decidi-me a procurar o uso que os Gregos faziam da palavra *pé*. Como sabemos, quer tenha a ver com os nossos pés, quer seja uma medida poética, a palavra é a mesma: *πους-ποδός* (pous-podós). Claro que isto está nas entrelinhas do que escreve Mandelstam sobre Dante, mas sobretudo percorre como o sangue o acto poético da *Divina Comédia*. Dá muito que pensar que o pé seja ao mesmo tempo uma medida do caminhar e uma medida poética e que as duas sejam inseparáveis. Essa inseparabilidade aponta para o que pertence *in nuce* à obra de Michel de Certeau: andar engendra poéticas dispersas, fragmentárias, que levam à invenção do quotidiano.

Passo agora a mencionar os diferentes usos que os Gregos faziam de *pé* (*πους-πόδος*, Bailly, 1969, p. 1614), fonte e expressão de uma série de compreensões conceptuais da vida na sua multiplicidade, desde a sobrevivência, com a sua defesa e o seu ataque, até viajar, desde a constituição da identidade a questões de temporalidade. Vejamos:

- «pôr o pé na água» = embarcar; navegar, mover-se no elemento água;
- «fugir com os dois pés» = a toda a velocidade; proteger-se;
- «com todo o pé» = com toda a força; intensidade;
- «não avançar um pé» = deter-se; movimento de suspensão, medo, defesa, prudência, limite;
- «o pé de uma pessoa» = essa mesma pessoa; identidade, reconhecimento;
- «o que está diante dos pés» = a proximidade com o presente, as coisas presentes, as coisas comuns; o que está ao nosso alcance, ao alcance dos nossos poderes; adaptação, justeza;
- «um pé atrás/abaixo de» = um momento a seguir, imediatamente a seguir (dia; assembleia); temporalidade;
- «ter o pé calçado» = esta coisa convém, uma justeza qualquer, uma adaptação feliz;
- «tirar o pé de alguma coisa» = livrar-se de alguma coisa, deixar cair; libertação, defesa, sobrevivência;
- «pôr debaixo do pé» = desprezar; submeter.

Estes exemplos dão-nos conta de uma paisagem (um esquisso, à maneira wittgensteiniana) dos usos do pé, medida múltipla da vida que o nosso corpo providencia. Seguindo a ordem da enumeração: navegar, mover-se no elemento água; proteger-se; força e intensidade; suspensão do movimento; identidade e reconhecimento; temporalidade; o poder de agir; temporalidade; adaptação e justeza; libertação; submeter outrem (questão moral e política). O quase desaparecimento da riqueza múltipla dos usos do pé na nossa experiência de vida é um sintoma do modo como agora habitamos a Terra.

3. Louvor da espontaneidade

A psicanalista húngara, Emmi Pikler, que viveu entre 1902 e 1984, formou, a partir dos ensinamentos de Sándor Ferenczi, uma escola para receber crianças que tinham ficado órfãs na Segunda Guerra Mundial. Ela própria judia, escapou ao internamento num campo de concentração, ajudada por alguns dos seus pacientes.

Segundo Emmi Pikler, todos os problemas que as crianças mostram no seu desenvolvimento decorrem da sua estrutura psicomotora ter sido demasiado coagida, isto é, impedir que uma criança ande ou mesmo impedir que a criança brinque com os pés e com as mãos.

Também são observáveis nos nossos dias gravíssimos atentados à espontaneidade do uso dos pés e das pernas, uma vez que os pais resolveram sentar as crianças para sempre, isto é, prendê-las durante tempo indefinido. «Tempo indefinido» ou «para sempre» são modos exagerados de dizer, mas é preciso exagerar quando se trata de uma coisa tão brutal. Para a criança não incomodar, para a criança não se perder, para a criança não correr perigos, senta-se a criança ou prende-se a criança num carrinho, por exemplo.³

Emmi Pikler descobriu que todos os esforços que fazemos para impedir a espontaneidade das crianças têm consequências desastrosas na vida presente e futura dessas crianças. Como é evidente, não podemos deixar de associar o conceito de espontaneidade ao uso dos nossos pés e das nossas mãos, com primazia para os pés.⁴ Desde que nasce, a criança exhibe a movimentação dos braços e das pernas e, a partir de certa altura, ela não quer mais nada a não ser deslocar-se. Surpreendendo os perigos que pode correr, e as protecções de que vai precisar, ela inventa os jogos com que se entretém com os pés, as pernas e as mãos, até poder erguer-se. Se esses movimentos forem impedidos, a criança corre riscos de graves problemas no seu desenvolvimento afectivo e cognitivo.⁵

3 Segundo o sociólogo Michael Wolff, os pais tendem a tratar os seus filhos como mais uma bagagem, percorrendo em alta velocidade os passeios e ruas das cidades onde «turistam» (apud Ingold e Vergunst, 2008, p. 4). É evidente a dívida dos editores para com Michel de Certeau que, aliás, é citado.

4 Nunca será de mais lembrar que as nossas mãos se libertaram, e fazem aquilo que fazem, por causa dos pés. Do ponto de vista paleontológico e antropológico, os pés são a base da espontaneidade humana. Entre as obras de André Leroi-Gourhan, veja-se sobretudo *La mécanique vivante* de 1983.

5 Para todos os aspectos relativos a Emmi Pickler, veja-se o artigo de Julianna Vamos (2015, pp. 65-75).

Aqui, socorro-me da meditação final de André Leroi-Gourhan (1965, pp. 257-268) sobre a degradação do uso das nossas mãos. Se, ao nível da espécie, diz ele, «não saber fazer nada com os seus dez dedos» não produzirá efeitos observáveis em milhares de anos, já quanto a cada um de nós essa redução arrasta a ameaça de ficarmos mergulhados num mundo de imagens sem outra participação além da imaginação. Em rigor, na mão de uma imaginação que já não conhece a mão. Tal como o pé, a mão é também uma medida e, sem ela, a imaginação fica desgovernada, entra num caos frenético.

O grande problema do mundo já presente está por resolver: como é que este mamífero obsoleto, com as necessidades arcaicas que foram a força motriz de toda a ascensão, continuará a empurrar a sua rocha pela encosta acima, se tudo o que lhe restar um dia for a imagem da sua realidade? «La liberté imaginaire et le sort de *l'homo sapiens*» (ibid., p. 266).

Também Giorgio Colli escreveu sobre a ruína da espontaneidade humana na vida contemporânea, centrando-se na deformação da nossa relação existencial, imaginativa, criativa, com o espaço e com o tempo, respectivamente, através do computador e da ideologia historicista. Colli considera que essa erosão da espontaneidade é penosa para os poetas e os amantes das viagens.

Particularmente perigosa é a tendência moderna para *falsear e reduzir as distâncias espaciais e temporais*. A primeira coisa consegue-se com as máquinas [...] A violência ao tempo levamo-la a cabo com a *ciência histórica*, e procura-se apresentar o passado «como se» fosse presente. Mas o resultado é análogo ao caso do espaço. Também aqui, a morte da imaginação e o triunfo de algumas *técnicas necroscópicas*, mas o tempo não é superado [...] Prejuízo imenso desta tentativa de mutilar espaço e tempo [...] Quem sofre com isto, neste caso, são os poetas e os amantes da viagem (Colli, 1982, p. 85).

Por conseguinte, ao respeito pela espontaneidade está ligado o prazer de viver e a criatividade a ele associada, e é esse prazer que pode ser roubado nos casos mais agudos, como aqueles originados pela ideologia da

segurança – muito acicatada na nossa época e cada vez mais –, que leva a impedir ou a mutilar o exercício da espontaneidade.

Embora Michel de Certeau fale mais abundantemente dos pés, a mão também não é esquecida, implícita e inseparável do corpo que caminha, sobretudo na meditação sobre a relação entre morte e escrita, na qual ele faz entrar este livro no momento em que o escreve:

Só que a morte não se nomeia. Mas escreve-se no discurso da vida, sem que seja possível atribuir-lhe um lugar particular [...] Assim, escrever (este livro) é ter de caminhar pelo terreno inimigo, na própria região da perda, fora do domínio protegido que a localização da morte tinha recortado [*découpé*] noutra lugar (Certeau, 1990, pp. 286-287).

4. Aqui e ali

Engendradas pelos pés, aqui e ali são categorias espaciais da distância e proximidade – «No quadro da enunciação, o caminhante constitui, relativamente à sua posição, um próximo e um distante, um *aqui* e um *ali*.» – com origem em práticas que configuram topografias variáveis, instáveis, indivisíveis, nas quais Michel de Certeau percebe «um labirinto de ecos», cuja temporalidade saliente é a do presente. Um exemplo, que é uma bela pedra-de-toque: a rua de sentido único. Aquela rua em que não se pode voltar para trás. Isso assinala que estamos numa rua de uma cidade moderna com o seu tráfego e a sua sinalética. Mas também se pode surpreender aquele movimento interdito, embora sem nenhum sinal de interdição, nos passos daquele que percorre essa rua, pois para aquele que caminha daqui para ali, mesmo que retroceda, os passos são sempre irreversíveis. Quer dizer, o andar é sempre uma intimação do presente e a memória um veículo e uma protecção dos ecos e pressentimentos de cada presente.

Claro que não é possível arrancar ao presente o passado nem o futuro, mas é a atenção composta por mil gestos, afecções e expressões que suscita a recriação do passo anterior e a expectativa do passo seguinte, daqui para ali. Por exemplo, se é uma rua que atravesso todos os dias, as emoções que senti ao atravessá-la ontem ou há duas semanas ou no ano passado, os encontros que tive, os desejos que tomaram conta de

mim, o desenho das árvores com as suas folhas, etc., estão incorporadas nos passos que dou hoje. Por isso é que Michel de Certeau diz que todos os lugares são assombrados (ibid., p. 162), pois foram habitados e estão a ser habitados, eles são palimpsestos em acto. Daí que à temporalidade específica que é a do presente, se juntem a rítmica da descontinuidade e os gestos que reforçam a comunicação sem conteúdo de cada um a cada outro: «[...] a enunciação pedestre apresenta três características que de uma só vez a distinguem do sistema espacial: o presente, o descontínuo, o *fático*» (ibid., p. 149).

5. A narrativa inventada pelo andar e o seu esquecimento

O caminhar [*la marche*] afirma, suspeita, arrisca, transgride, respeita, etc., as trajectórias que «fala» [*qu'elle «parle»*]. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando de passo em passo, e distribuídas em proporções, em sucessões e com intensidades que variam de acordo com os momentos, os percursos, os caminhantes. A diversidade destas operações enunciativas é indefinida. Por conseguinte, não poderíamos reduzi-las ao seu traço gráfico (ibid., pp. 150-151).

No seu núcleo mais íntimo, andar é um acto espontâneo que engendra espaço e, portanto, ninguém sabe simplesmente o que faz quando está a andar. Enquanto alguém dá passos, encontra, surpreende, sente medo, tem vontade de voltar para trás, corre para apanhar o autocarro, está nessas situações concretas, todas elas situações do presente. Se nos perguntarem o que é andar, talvez respondamos como Agostinho em relação ao tempo: «se me perguntam, não sei, se não me perguntam, sei», continuando a andar.

Colocando-me de um ponto de vista teórico, posso exhibir uma cartografia geográfico-conceptual, que explique o percurso que vai da minha casa até ao jardim da Gulbenkian, isto é, que reduza o andar a uma série de pontos e linhas num plano. O que é que isso significa? Deu-se o esquecimento, o apagamento do que é andar. Com o mapa, com o alçado, temos uma simulação de vestígios que assenta no esquecimento do uso dos pés e dos trajectos por eles inventados.

[...] os alçados do percurso perdem aquilo que aconteceu: o próprio acto de passar. A operação de ir vaguear ou «ver as montras», por outras palavras, a actividade dos transeuntes, é transposta para pontos que compõem no plano uma linha totalizadora e reversível (ibid., pp. 147-148).

No fundo, andar explicita, dá a sentir, uma narrativa; por seu lado, o mapa suspende a narrativa, fazendo esquecer «uma maneira de ser no mundo (ou, como também dirá, evocando Merleau-Ponty, a «prosa do mundo»)). Michel de Certeau esclarece de modo insuperável a diferença entre fazer um percurso e cartografá-lo, sendo que, a estabelecer uma hierarquia, o mapa, o alçado, ficarão sempre em segundo lugar. Isto é tanto mais decisivo quanto cartografar se tornou contemporaneamente um método preponderante, por exemplo, nas artes. Em particular nas *performances*, são muitos os projectos – assim se chamam – que se mostram sedentos de cartografar isto e aquilo, convertendo a palavra em marca ostentatória.

Como de Certeau sublinha, Wittgenstein põe de lado o conceito de metalinguagem (como em Agostinho em relação ao tempo, enquanto falamos fazemos já parte do tempo, fazemos parte daquilo que estamos a tentar compreender), no sentido em que nós não nos podemos colocar num ponto fora da linguagem para a observar e a descrever, como se esse ponto de vista nos fosse dado.

E, no entanto, na cultura ocidental, essa tentativa foi precoce, a invenção de Linceu entre os Gregos, como lembra de Certeau, é um caso exemplar. Aliás, sempre houve a tendência para mostrar aquilo para o qual não havia condições, por exemplo, na pintura medieval e renascentista mostrava-se uma paisagem, uma cidade inteira, ainda antes de estarem criadas as condições matemáticas e ópticas que deram origem ao ponto de vista artificial da perspectiva, com todas as consequências que conhecemos. Mas nos mapas medievais e renascentistas ainda temos uma cartografia de itinerários, com as suas privações e as suas forças, os animais que metem medo, os lugares de perigo, os lugares onde se deve rezar, aqueles onde se deve parar para pernoitar, itinerários concebidos sob forma de figuras-gestos: «Cada um deles é um memorando que prescreve acções. O caminho a seguir é o que aí importa.» (ibid., p. 179). Não é esta a cartografia que conhecemos desde os tempos modernos, aquela que reduziu todo o elemento opaco,

quer seja emotivo, afectivo, quer seja o próprio movimento tático, obscuro, cego, criativo de viajar (se é que é possível separá-los analiticamente). Quer dizer, «o mapa vence progressivamente estas figuras: coloniza o seu espaço; elimina pouco a pouco as figurações pictóricas das práticas que o produzem» (ibid., p. 178).

Desde o início que Michel de Certeau assimila o acto de andar ao acto de falar. Ora, se andar é como falar, então andar é um gesto de uso. Wittgenstein é aqui uma inspiração e um recurso para Michel de Certeau. Ao uso convêm as táticas, as respostas de ocasião, a liberdade com as suas distrações, a sua astúcia, os seus imprevisíveis, que previnem a submissão a uma estratégia. Na tática temos todas as variações do descontínuo; ao invés, na estratégia elas são sugadas pela necessidade de constituir pontos de referência ligados entre si que produzam a ilusão da continuidade.

[...] as estratégias apostam na resistência que *o estabelecimento de um lugar* oferece à usura do tempo; as táticas apostam numa hábil *utilização do tempo*, nas ocasiões que este apresenta e também nos jogos que ele introduz nos fundamentos de um poder (ibid., p. 63).

6. Pares de opostos fundamentais: polaridades?

Do 110.º andar do World Trade Center, para *ver* Manhattan [...] O espectador pode ler aí um universo que voa pelos ares [...] A que erotismo do conhecimento se liga o êxtase de ler um tal cosmos? Por desfrutá-lo violentamente, pergunto-me de onde vem o prazer de «ver tudo junto» [*voir ensemble*], de dominar, de totalizar o mais desmedido dos textos humanos [...] A sua elevação transfigura-o num *voyeur*. Ela afasta-o. Ela transforma num texto, que temos diante de nós, sob a alçada dos olhos, o mundo que nos enfeitiçava e do qual estávamos «possuídos». Permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino. Exaltação de um impulso escópico e gnóstico. A ficção do conhecimento é ser apenas esse ponto de visão.⁶

6 Michel Foucault e Pierre Bourdieu são para Michel de Certeau os representantes mais notáveis da constituição desta ficção. A crítica lucidíssima que ele leva a cabo das obras destes dois autores é acompanhada por uma admiração confessa em relação a Foucault. Segundo de Certeau, em *Surveiller et Punir*, o olhar de Foucault não deixa nada de fora, caindo na ilusão de que a sua

[...]

A torre de 420 metros que serve de proa a Manhattan continua a construir a ficção que cria leitores, que transforma a complexidade da cidade em legibilidade e congela a sua opaca mobilidade num texto transparente [...]. É «em baixo» [*down*], pelo contrário, a partir dos limiares onde a visibilidade cessa, que vivem os praticantes comuns da cidade. forma elementar desta experiência, eles são caminhantes, *Wandersmänner*, cujo corpo obedece aos traços mais espessos e mais finos de um texto urbano que eles escrevem sem o poderem ler.

Estes praticantes brincam com espaços que não podem ser vistos; têm um conhecimento deles tão cego como no corpo a corpo amoroso (ibid., pp. 139-142).

Eis um quadro composto a partir das variações do par de opostos andar/ver, enunciadas implícita e explicitamente nos excertos acima citados:

- percorrer vs. ler e sobrevoar;
- cegueira vs. legibilidade;
- opacidade vs. transparência;
- táctica vs. estratégia;
- temporalidade do presente vs. suspensão do tempo ou não-tempo;
- descontinuidade vs. continuidade;
- dispersão, fragmentação vs. concentração, totalidade;
- imersão vs. controlo;
- figurações/forças vs. quadrícula, contra-quadrícula, alçado, ponto, linha, plano;
- narrativa vs. mapa;
- espaço vs. lugar.

teoria é insusceptível de parcialidade. Eis o efeito perverso, e ao mesmo tempo incontrolável, de ter retirado do mundo uma coisa, a saber, os procedimentos panópticos, e convertido essa coisa no modelo de todas as coisas de uma sociedade, incluindo a própria teoria sobre ela, à qual nada escapa. Mesmo que se aceite o bem fundado da análise foucaultiana, não é possível aceitar que a sociedade inteira se possa reduzir a esta dizimação repressiva, é impossível não imaginar contra-correntes, que se conformam ao sistema para o fazer ceder (cf. Certeau, 1990, pp. 98-102, sobretudo pp. 99-100).

Salientem-se dois aspectos. Primeiro: no acto de andar todo o corpo está implicado, no acto de ver – à distância, dominando com o olhar, sobrevoando⁷ – dá-se uma especialização de um poder do corpo que, por assim dizer, esquece o corpo. Segundo: é de admitir que nestes pares de opostos reina a tensão e que haverá mediações ou graus no caso de dispersão e concentração, de descontinuidade e continuidade ou de tática e estratégia, por exemplo. Como o veremos, talvez seja na oposição entre espaço e lugar, entre o espaço engendrado pelos trajectos e o lugar fixado pela topografia ou pela geografia, que mais se multipliquem esses graus intermédios.

Mas, antes de passarmos a essa oposição, é preciso ainda mencionar uma variação peculiar do par andar/ver, aquela que se passa entre o delinquente social e o modo de andar delinquente. Segundo Michel de Certeau, o delinquente social é aquele que segue literalmente à risca a narrativa codificada de que se apoderou para fazer frente ao império das leis. Por sua vez, o andar delinquente, rebelde, é um acto que se subtrai ao império das leis, sem estar adestrado na pura adesão às formas estabelecidas e reconhecidas da delinquência social. A narrativa-estratégia do delinquente pode ser levada a cabo de modo totalmente literal, dando vazão a impulsos violentos, desde atropelar pessoas a deitar fogo ao tribunal. Por contraste, o andar delinquente é senhor da tática ocasional, exercita o gesto de meter a pedra na engrenagem, provocando uma pequena interrupção no discurso estabelecido.⁸

Num outro passo, ele menciona uma mulher que, num inquérito, referindo-se às casas assoalhadas do seu apartamento, declara: «[ainda assim] podemos triturá-las.» (ibid., p. 179). Ora aqui está uma tática de sobrevivência *sui generis*, uma forma de rebeldia que não se constitui em delinquência codificada.

7 Este é o modelo da percepção que os homens têm dos deuses desde o primeiro poema, *Gilgameš*, e tornou-se com os modernos a matriz do saber que domina o seu objecto, reduzido a réu no tribunal da razão.

8 No fundo, o andar delinquente é a matriz de toda a espécie de gestos imprevisíveis e insubmissos, que cada um de nós pode fazer para não ceder à coacção da disciplina social e politicamente imposta. Michel de Certeau recusa as teses, caras a Michel Foucault, da vigilância integral. O caso dos Índios do México, cujos rituais se inscreviam na dominação dos colonizadores espanhóis, desviando-a invisivelmente, isto é, «escapavam ao sistema sem deixar o sistema», é o seu exemplo mais amplo (Certeau, 1990, p. XXXVII). Acrescentaria o caso dos judeus marranos portugueses, exímios praticantes daquela tática (Albiac, 2013).

7. Lugar e espaço

A história começa ao nível do chão, com os passos. Eles são o número, mas um número que não constitui uma série. Não pode ser contado porque cada uma das suas unidades é qualitativa: um estilo de apreensão cinética. O seu pulular é um inumerável de singularidades. Os passos [*Les jeux de pas*] são a modelação dos espaços. Eles tecem os lugares (ibid., p. 147).

Paradoxo próprio do acto de andar, o número dos passos não constitui série, pois é irreduzível à categoria da quantidade. Cada um dos passos é um acontecimento qualitativo, que contribui para o eclodir de um estilo que se move, que se transporta, talvez se lhe apliquem as palavras de Chillida (sobre Bach e o mar) «sempre nunca diferente/ mas nunca sempre igual» (2005, p. 103). A estrutura dos passos é dramática, compositora de espaços. É neste contexto que cabe a distinção entre espaço e lugar.

O espaço estaria para o lugar como aquilo em que a palavra se torna quando é falada, ou seja, quando é apreendida na ambiguidade de uma efectuação, transformada num termo remetendo para múltiplas convenções, posta como o acto do presente (ou de um tempo) e modificada pelas transformações devidas às sucessivas vizinhanças. Ao contrário do lugar, não tem nem a univocidade nem a estabilidade de um «próprio» (Certeau, 1990, p. 173).

O espaço é o efeito de um movimento em estado de tensão, um trajecto, uma forma de habitar sempre *in statu nascendi*. Ao lugar convém o estatuto estável daquilo que compõe as relações de uma cidade, ou de uma casa, ou de um quarto, ou do céu.

No entanto, como não podia deixar de ser, lugar e espaço estão sempre a influenciar-se. Por exemplo: «Estás a ver ali aquele portão no jardim? Se abrires, voltas à direita...». Eis o lugar a misturar-se com o espaço: aponto para uma identidade estável, o portão, e essa identidade estável tem a particularidade de ser um limiar: portões, portas, janelas, pontes, são exemplos de entidades estáveis, que constituem a fixação de uma instabilidade, pois elas mesmas são gestos realizados de passagem: entrar por uma porta abre

um espaço. E se em vez de porta for um muro? Dizemos: «Vais pela rua fora e, quando encontras um muro, pára». Ir pela rua engendra espaço, esse engendramento suspende-se num lugar estável, um obstáculo, um muro, no caso. Segundo a sabedoria paradoxal do *Qohèlet*, elevamos um muro e logo ele nos cai em cima, quer dizer, o que é estável há-de derrubar-nos. Mas também podemos deitar o muro abaixo e, além disso – o uso é sempre imprevisível, prenhe de recursos –, podemos convertê-lo em ponto de encontro. Portanto esse muro que é um lugar estável, um impedimento, um obstáculo, um limite que separa e interrompe, pode transformar-se em limiar. Sendo assim, os trajectos, que são aberturas de espaço, estão sempre a lidar com entidades estáveis e paradas, próprias dos lugares, que podem manifestar-se como fontes e realizações de limiar. Se o lugar é *prima facie* um limite (o muro é um lugar) e o espaço, um trajecto, aberto pelos nossos passos, muitas vezes lugar e espaço desembocam um no outro: «Vais até ao muro e esperas por mim», ou fundem-se um com o outro: «Vais até ao muro, saltas por cima dele e encontras o caminho de que te falei».

Estas reciprocidades conhecem a sua expressão mais fértil nas narrativas, nos mitos: «As narrativas efectuam [...] um trabalho que transforma incessantemente lugares em espaços ou espaços em lugares» (ibid., p. 174). Os exemplos mais eloquentes são os dos «heróis transgressores de fronteiras» num jogo redentor entre limite e limiar, e o do «despertar dos objectos inertes», pelo qual uma mesa sai para fora da sua estabilidade e surpreende um espaço imprevisível a formar-se, ouvimo-la falar. Retorno à infância.

8. Narrativa e viagem

«Qualquer narrativa [*récit*] é uma narrativa de viagem – uma prática do espaço [...] O espaço é um cruzamento de mobiles.» (ibid., pp. 171 e 173). No coração da narrativa está a viagem, enquanto iniciação ao espaço em que o tempo se reconhece na tensão entre rememoração e expectativa. Desde *Gilgameš*, o primeiro poema, atravessado de cabo a raso pela viagem em demanda da imortalidade daquele que deseja não morrer, até Kierkegaard, que na sua terrível infância muito viajou sem sair do quarto.

É inegável o poder performativo da narrativa – «Enquanto um mapa recorta, a narrativa atravessa» (ibid., p. 189) –, a descrição que o alimenta é fundadora de espaços: «Reciprocamente, quando as narrativas

desaparecem (ou então, se degradam em objectos museográficos) há uma perda de espaço.» As diversas narrativas abrem um caminho e assim se organiza um espaço e se delimita um campo. Desse modo, precisa-se uma «maneira de andar» (que pertence às «maneiras de fazer»), que irá receber o nome de «arte de pensar».⁹

9. Defesa da linguagem quotidiana. Os limites da teoria

É muito interessante que Michel de Certeau aplique a propriedade «voraz» ao apetite do sistema geográfico pelo mapa. A teoria, seja científica ou filosófica, é voraz, quer dizer, só se satisfaz com o domínio da totalidade. Pelo menos desde Platão que a filosofia anseia pela totalidade e tende a não largar mão disso, não se quer privar dessa exigência que a si própria se faz e, por isso, tende a criticar com sobrançeria a linguagem quotidiana e a substituí-la por uma linguagem isenta das suas indeterminações (na ciência esta substituição pode chegar à invenção de linguagens que ninguém fala).

Wittgenstein foi, no século XX, o filósofo que melhor percebeu o afastamento da filosofia em relação à vida comum, à fala comum. Ele não quer que o filósofo continue a ser aquilo em que se tornou, a saber, um especialista autoritário.¹⁰ Michel de Certeau mostra uma grande admiração por ele e realiza o feito extraordinário de pôr entre parêntesis toda a conversa académica sobre o primeiro e o segundo Wittgenstein.¹¹ Ele considera o pensamento de Wittgenstein – «esse Hércules, que limpa os estábulos de Áugias da intelectualidade contemporânea» (ibid., p. 24) – como uma só peça dotada de muitos aspectos, e é assim que o *Tractatus* e

9 Nietzsche não conseguia conceber pensamentos que não tivessem nascido enquanto se caminhava, e não dava nada por pensamentos nascidos quando se está sentado (cf. *Ecce Homo*, «Porque sou tão perspicaz?», 1., p. 140).

10 Na mesma época, Hermann Broch alertava em vários ensaios para esta dispersão e dissipação, próprias da filosofia que lhe era contemporânea, eivada de positivismo: filosofia do desporto, filosofia das relações internacionais e por aí adiante (cf., em particular, «Leben ohne platonische Idee» de 1932) Aqui é bem-vinda a previsão agudíssima, irónica e patética de Nietzsche: um dia ainda não-de existir «catedras especiais para a interpretação do *Zaratustra*» (cf. *Ecce Homo*, 1., p. 160).

11 Michel de Certeau considera Wittgenstein um modelo, tal como se fala de um modelo de automóvel. Para ele, «a sua obra disseminada e rigorosa parece fornecer um esboço/plano filosófico para uma ciência contemporânea do quotidiano [...] o alto mar da experiência comum que envolve, penetra e eventualmente varre o discurso, se, todavia, não se contentar em substituir um domínio político por uma apropriação científica» (1990, pp. 30-31).

as *Investigações filosóficas* aparecem imbricados um no outro sem aquela reserva, própria do comentador *expert*.

O propósito de Michel de Certeau de conduzir as práticas e as línguas científicas ao seu país de origem, a saber, a vida de todos os dias inspira-se no propósito wittgensteiniano de «reconduzir a linguagem do seu emprego filosófico para o seu emprego quotidiano» – passagem do final do §116 das *Investigações Filosóficas* –, impedindo qualquer excesso mortífero fora daquilo que se pode dizer, movimento que inviabiliza a confusão entre competência e autoridade, renunciando à desmedida de querer corrigir a linguagem de todos os dias, investindo a prática analítica do filósofo de um poder purificativo, asséptico, que é devastador da vida (Wittgenstein, 1985, §494, p. 432).

Demoremo-nos no final do §194, onde, focado na estranheza da linguagem quotidiana às práticas analíticas, Wittgenstein nos oferece um modo, tão enigmático quanto exacto, de ver a recondução mencionada:

[...] Quando fazemos filosofia, somos como selvagens, homens primitivos, que ouvem as expressões de homens civilizados, interpretam-nas erradamente e tiram, da sua interpretação, as conclusões mais extravagantes (ibid., §194, p. 317).

É um momento de máscara, como há muitos nas *Investigações filosóficas*. Neste caso, como ler a imagem? Teremos de a levar a sério e simultaneamente fazer deslizar a máscara, efeito do seu portentoso humor: os filósofos comportam-se como selvagens, pois interpretam erradamente aquilo que ouvem, a saber, as expressões dos homens civilizados, tirando delas as mais extravagantes conclusões. E que expressões são essas? As da linguagem de todos os dias. Como soa estranho considerar que a linguagem de todos os dias é a forma mais civilizada de linguagem, a que o filósofo, como um homem primitivo, é incapaz de fazer justiça.

Já não é a posição dos profissionais, supostamente cultos, entre os selvagens, mas a de ser um estranho *na sua própria casa* [*chez soi*], um «selvagem» no meio da cultura quotidiana, perdido na complexidade da vastidão e da evidência [*bien-entendu*] quotidiana (Certeau, 1990, pp. 29-30).

Michel de Certeau observa uma dupla erosão levada a cabo pela filosofia de Wittgenstein, aquela que atribui os limites à linguagem do seu próprio interior; e aquela que denuncia o carácter inaceitável de qualquer proposição que tente uma saída em direcção «ao que não se pode dizer»: não se podem preencher, nivelar, arrasar os acidentes vivos da linguagem de todos os dias, preencher os seus vazios.

A linguagem não poderá ser objecto de um discurso, ela é um acto, como falar de um acto pelo qual se fala? Nenhum discurso pode sair de dentro da linguagem e colocar-se à distância para observar e dizer o seu sentido: «não termos uma visão panorâmica do uso das nossas palavras» (Wittgenstein, 1985, §122, p. 261).

Wittgenstein recusa a desinfecção que elimina a questão da linguagem quotidiana como um obstáculo descartável. A vida é um enxame de vidas, incorrigível, cuja ilegibilidade é tenazmente ocultada e mascarada. Estamos embarcados na «nave dos loucos» sem possibilidade de a sobrevoar, a nave da vida é em grande parte ininteligível e, por conseguinte, intolerante para com a visão totalizadora. As disciplinas científicas e a filosofia permitem-se esquecer isto para se constituírem. Quer dizer, tentam dominar o trajecto da nave, submetendo-a a um ponto de vista que salta para fora de todos os limites terrestres: «Nenhuma delas, a este respeito, toca na questão filosófica, que é constantemente reaberta por este “impulso” que empurra o homem contra [à *buter contre*] os limites da linguagem» (Certeau, 1990, p. 26).

Por isso, a natureza da filosofia é sempre descritiva e incompleta, fragmentária¹². Aceitar a linguagem quotidiana, exercitando um exame interno «do modo como funciona a nossa linguagem» (Wittgenstein, 1985, §109, p. 257), abandonando qualquer pretensão de a dominar com o olhar a partir de um lugar distante – «a filosofia deixa tudo ser como é» (ibid., §124, p. 262) –, é compreendê-la como um exemplo de poéticas, em que nos encontramos implicados desde o início e pelas quais a prosa do mundo age, opera.

12 Aqui, Montaigne (em «Apologia de Raymond de Sébond», 1967, Liv. II, cap. 12, p. 343) poderia fazer a sua entrada: «Nova figura: um filósofo impremeditado e fortuito».

10. Na minha terra...

Michel de Certeau dá uma atenção particular a uma passagem na *Crítica da Faculdade de Julgar (CFJ)* habitualmente despercebida, a surpreendente nota ao § 43, aquele que inaugura a compreensão do que seja a arte (*Kunst*, traduzida por de Certeau como «art de faire»), iniciando-se com o esclarecimento das diferenças entre arte e natureza e entre a arte e ciência. Vamos à nota. Kant começa por mencionar Camper, o anatomista holandês seu contemporâneo, que confessou ser completamente capaz de explicar como é que se podia fazer um sapato, mas inteiramente incapaz de fazer um que fosse: eis a diferença entre saber e poder.

Continua Kant pela boca de Michel de Certeau:

[...] no meu canto, escreve ele [*in meinen Gegenden*: na minha região, no meu «país»] «o homem comum» [*der gemeine Mann*] diz [*sagt*] que os prestidigitadores [*Taschenspieler*] remetem para um saber (você pode fazê-lo, se conhecer o truque), enquanto os funâmbulos [*Seiltänzer*] remetem para uma arte (Certeau, 1990, p. 114).

Na minha terra, o homem comum, ao qual se propõe um problema do género do ovo de Cristóvão Colombo (o exemplo é de Kant) diz: isso não é arte, trata-se de uma ciência, quer dizer, se sabemos, podemos. Dirão o mesmo de todas as pretensas artes do prestidigitador, em contrapartida não lhes repugnarão chamar arte à habilidade do funâmbulo, aquele que dança na corda.

É em momentos exemplificativos destes, em que os acidentes da vida, o comum do quotidiano, fazem, semelhantes a reis, a sua entrada gloriosa, que a potência de um pensamento se pode avaliar. A nota ao § 43 da *CFJ* é seguramente um deles. Foi dele que Michel de Certeau partiu para compreender o que seja uma «arte de pensar».

Observe-se a distinção entre o prestidigitador e o funâmbulo, aquele que dança na corda.¹³ Ele não se põe a pensar e depois volta a pensar, não, o homem que anda a equilibrar-se na corda, nas ondas da vida, põe em prática uma arte de viver: «A arte de fazer é, assim, definida admiravelmente, tanto mais que o próprio praticante faz efectivamente parte do equilíbrio que ele

13 Figura que também aparece no *Zarathustra*, enquanto aquele que ousa viver perigosamente em plena decadência, e é arrastado para a morte sem se poder defender.

modifica sem o comprometer» (Certeau, 1990, p. 114). Na verdade, a arte do funâmbulo só pode ser praticada, ao passo que o truque tem um elemento operacional descritível através de momentos conceptualmente distintos, isto é, uma técnica (uma série de operações sustentada por uma série de regras).

Vale a pena demorarmo-nos na faculdade de julgar¹⁴, enquanto faculdade superior susceptível de uma crítica, aquele plano da subjectividade em que se abre uma passagem entre entendimento e razão, uma ponte, um trajecto que é irmão do acto do funâmbulo, e que nunca se poderá fixar definitivamente. Sendo uma faculdade que dá lei a si própria, ela não tem campo de objectos onde legislar, nem território onde aplicar os seus princípios, só tem um *domicilium*, uma habitação. Nessa habitação exercita-se a afecção reflexiva, contemplativa e criadora, que se exprime no mundo («a prosa do mundo»), surpreendendo a parte mais humana de nós, até aí incógnita e prometendo uma comunidade sempre a formar-se: «Ela tem a forma de um *prazer*, relativo, não a uma exterioridade, mas a um modo de exercício» (ibid., p. 115). A esta constelação chama Kant gosto. É uma espécie de harmonia para a qual não podemos prescrever nenhuma regra determinante, revelando-se uma ponte entre o entendimento e a razão, entre teoria e prática. Michel de Certeau acrescenta: «nada de surpreendente, nada de espantar que seja uma arte a organizar os discursos que tratam das práticas e que se chamam teorias».¹⁵

11. Que espécie de discurso é o de Michel de Certeau?

Perscrutando esta realidade fugidia e permanente, tem-se a impressão de explorar a noite das sociedades, uma noite mais longa do que os seus

14 Já na *Crítica da razão pura* (na qual a faculdade de julgar ainda não aparece como faculdade autónoma) Kant mostra que não se pode aprender a julgar, que o juízo só se pode exercitar. A falta de juízo, no sentido de suspender a actividade e prescindir dos seus riscos, é aquilo a que ele chama a estupidez – há muitos professores universitários com a cabeça cheia de conceitos mas incapazes de, no momento concreto, aplicar esses conceitos; ou um médico, incapaz de aplicar o conjunto de sintomas de uma doença, estudada por ele, ao caso concreto de um doente que tem diante de si. Michel de Certeau chama a atenção para esta doença incurável da faculdade de julgar.

15 Também em Foucault, também em Bourdieu, são observáveis os efeitos dessa arte que atravessa os discursos. Em relação a Foucault lemos: «Ele finge eclipsar-se atrás da erudição ou das taxonomias que, no entanto, manipula. Dançarino mascarado de arquivista. O riso de Nietzsche atravessa o texto do historiador» (Certeau, 1990, p. 122).

dias, uma mancha obscura onde se recortam sucessivas instituições, imensidão marítima onde os aparelhos socioeconómicos e políticos aparecem como insularidades efémeras (ibid., p. 67).

É chegado o momento de responder à pergunta com a qual se remata o mote: «que espécie de discurso é este que Michel de Certeau inventa, quando ousa fazer a apologia da cegueira e da opacidade, contra a evidência e a transparência, alimentos da voracidade do ponto de vista teórico e da sua dedução exaltante»? Dedução exaltante – isto não é um paroxismo estilístico, é que uma espécie de embriaguez acompanha todo o estabelecimento teórico e os seus actos de redução e generalização. Claro que esses actos não poderão ser erradicados, pois são os efeitos do distanciamento sem o qual o conhecimento não é possível e, no entanto, é preciso exercitarmo-nos na ponderação dos perigos e riscos dessas operações tão comuns, tentando diminuir os seus efeitos nefastos, o que envolve uma espécie de dieta wittgensteiniana em relação ao objectivo de dominar a totalidade.

Por conseguinte, o estudo dos modos de andar do homem quotidiano talvez nunca esteja em condições de receber o título honorífico de teoria, mas harmoniza-se bem com uma «arte de pensar». Quer dizer, o trabalho científico sobre as «maneiras de fazer» não pertence à faculdade de julgar determinante, não depende da aplicação das regras universais prévias, pertence, antes, àquela espécie de ciências em que o universal não é dado, e de cada vez é procurado, as ciências da faculdade de julgar reflexiva, estética, que, em última análise, se revelam *eine Art des Taktes* (expressão de Freud várias vezes retomada por Michel de Certeau), uma questão de tacto ou gosto: «Mas desse modo abre-se a questão pouco kantiana de um discurso que seja a arte de dizer ou fazer teoria bem como a teoria da arte, quer dizer, um discurso que seja a memória e a prática, em suma, a narrativa do tacto [*le récit du tact*]» (ibid., p. 117).

Esta narrativa do tacto em que memória e prática se entrelaçam, engloba condições singulares da sua própria expressão conceptual. Com efeito, trata-se de fazer justiça à realidade em causa – as «maneiras de fazer» das sociedades –, tão fugidia como permanente, a que Michel de Certeau chama noite (como já tinha chamado oceano), mais longa que os seus dias, atravessando-a:

[...] trata-se de o tornar [este assunto] tratável, quer dizer, de fornecer, com base em inquéritos e hipóteses, alguns caminhos possíveis para análises ainda a fazer. O objectivo seria alcançado se as práticas ou «maneiras de fazer» quotidianas deixassem de aparecer como pano de fundo nocturno da actividade social, e se um conjunto de questões teóricas, métodos, categorias e pontos de vista, atravessando essa noite, tornasse possível articulá-la (ibid., p. XXXV).

Demoremo-nos nos elementos que compõem esta investigação que tem em vista fazer o *récit* das práticas comuns, investigação cuja natureza é a de uma travessia, um gesto de funâmbulo, reinventando a cada momento o equilíbrio em que se inscreve. É justamente um alicerçar-se, um afundar-se naquilo mesmo de que se alimenta, retirando daí todo o género de quase-conceitos, hipóteses de compreensão, «uma questão de tacto», como dizia Freud, uma questão de gosto, como disse Kant, e ainda mais intensamente Nietzsche para quem o gosto é o exercício mais elevado da nossa compreensão (cf., entre muitas outras referências, *Zarathustra*).

Há sempre uma série de presenças, de um solo há muito habitado, pluralidade incoerente, astúcias multimilenárias: eis os postulados ou estratificações de coisas adquiridas que permanecem implícitas. Esses postulados conhecem uma equivalência inalienável nas disposições do investigador, a que também podemos chamar condições prévias. Eis o discurso que segue o preceito de «reaprender as operações comuns» da cultura quotidiana, o que inclui a experiência de se perder na multidão (ibid., p. XXXIV)¹⁶, inseparável da exigência de ousar atravessar a noite.

Finalmente, questões de método. Na verdade, para fazer a narrativa da cultura comum, é preciso reaprender as operações comuns – como acontece aos astronautas que regressam à terra, após uma longa viagem, têm de voltar a aprender a andar – e fazer da análise uma variante do seu

16 Aqui tem lugar evocar Benjamin e o seu propósito de perder-se na cidade, gesto que precisa de uma preparação prévia, pois a cidade moderna, com a sua planificação e sua sinalética, parece imediatamente avessa àquele propósito. Em todo caso trata-se sempre de seguir vestígios, o que é uma daquelas imagens que engendram pensamento, um *Denkbild* (Cf. «Infância Berlimense por volta de 1900», incluído por João Barrento no volume 2 das *Obras Escolhidas de Walter Benjamin*, com o título *Imagens de Pensamento*, 2004).

objecto (ibid., p. XXXIII), quer dizer, as nossas concepções correspondem a apelos ou a exigências do próprio objecto.

É evidente o cruzamento deste princípio de método com os pressupostos do pensamento morfológico, em particular, o de Goethe, para quem é o objecto a fornecer as condições da sua própria aproximação. Trata-se, por conseguinte, de retirar dos seres observados as fórmulas pelas quais serão estudados, só que as cores – como o andar – não são seres, antes energias, no caso, «acções e paixões da luz» (cf. o início do prefácio da *Teoria das cores* em Goethe, 1982a, p. 315). O praticante do *récit* conhece também uma metamorfose que Goethe apresenta assim: «Cada objecto bem contemplado abre um novo órgão em nós» (Goethe, 2022, p. 79). Nas palavras de Michel de Certeau: «A nossa investigação [...] passa das estruturas às acções [...] eu teria em conta apenas acções narrativas» (1990, p. 172). Ciência que se ocupa daquilo que as outras põem de lado ou é tratado ocasionalmente, recolhendo e reunindo os seus restos, a morfologia

tem essa grande vantagem de ser constituída por elementos que são em geral admitidos, de não estar em polémica com nenhuma doutrina, de não necessitar de eliminar nada para achar um lugar para si, de os fenómenos com os quais se ocupa serem altamente significativos e de as operações do espírito pelas quais ela agrupa os fenómenos serem adaptadas e aprazíveis à natureza humana, de tal modo que mesmo uma tentativa falhada poderia ainda ser vantajosa e atractiva (Goethe, 1982, p. 127).

Aliás, nas páginas dedicadas a Wittgenstein, de Certeau cita uma transcrição de Norman Malcolm de uma das sessões a que assistiu em que se observa o cruzamento com o pensamento morfológico (1959): «Antes de mais, procuro esclarecer a morfologia dos usos de uma expressão», o que se repercutiu, como vimos, nos usos de andar (Certeau, 1990, p. 27).

12. Finale

Com *L'invention du quotidien I*, vejo expandir-se a constelação daqueles que surpreendem no acto de compreender um efeito do gosto e do tacto, reivindicando para as práticas quotidianas o estatuto de «gestos permanentes de pensamento», aleatórios e insubmissos.

É conhecida a resposta que Heraclito terá dado a uns visitantes que tiveram pudor de entrar na cozinha enquanto ele preparava a sua refeição: «Entrai, entrai, aqui também há deuses».¹⁷ Michel de Certeau está convencido de que hoje se podem voltar a despertar os deuses (fazendo vénia a Michelet) «nas nossas ruas e nas nossas casas».

O fracasso ou insucesso da razão é precisamente o ponto cego que lhe dá acesso a uma *outra* dimensão, a de um *pensamento*, que se articula com [*s'articule sur*] o diferente como sua necessidade esquiua. O simbólico é indissociável do fracasso. As práticas quotidianas, formadas na relação com a ocasião, quer dizer, com a hora accidental, estariam, assim, dispersas ao longo da duração, na situação de *actos* de pensamento. Gestos permanentes de pensamento (ibid., p. 296).

Referências Bibliográficas:

- ALBIAC, Gabriel (2013), *La Sinagoga Vacía. Un Estudio de las Fuentes Marranas del Spinozismo*, 2.ª edição, Madrid: Tecnos.
- ARISTÓTELES (1983), *Parts of Animals, Movement of Animals, Progression of Animals, Aristotle in Twenty-Three Volumes*, XII, A. L. Peck e E. S. Forster (tradução), Cambridge, MA/London: Harvard University Press/William Heinemann.
- BAILLY, Anatole (1969), *Dictionnaire Grec-Français*, Paris: Hachette.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Imagens de Pensamento*, João Barrento (tradução e edição), Obras Escolhidas de Walter Benjamin, Volume 2, Lisboa: Assírio & Alvim.
- BROCH, Hermann (1977), «Leben ohne platonische Idee», in *Philosophische Schriften I Kritik, Kommentierte Ausgabe*, Volume 10/1, Paul Michael Lützel (edição), Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 46-52.
- BROCH, Hermann (2002), «Evil in the Value System of Art», in *Geist und Zeitgeist. The Spirit in an Unspiritual Age. Six Essays by Hermann Broch*, J. Hargraves (tradução e introdução), New York: Counterpoint, pp. 3-49.
- CERTEAU, Michel de (1990), *L'invention de quotidien, 1. Arts de faire*, Luce Giard (edição), «Folio», Paris: Gallimard.

17 Aristóteles lembra este acontecimento no início de *As partes dos animais*, com o fito de justificar que se vai ocupar de assuntos que parecem menores, comparadas com objectos filosóficos mais nobres.

- CHILLIDA, Eduardo (2005), *Escritos*, Madrid: La Fábrica.
- COLLI, Giorgio (1982), *La ragione errabonda*, Enrico Colli (edição), Milano: Adelphi Edizioni.
- DANTE (1997), *A Divina Comédia*, (edição bilingue/3.ª edição), Vasco Graça Moura (tradução), Venda Nova: Bertrand Editores.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1982), «Betrachtung über Morphologie», in *Werke in 14 Bänden*, Hamburger Ausgabe, Volume 13, Erich Trunz (edição), DTV/ CH Beck, Munich: HA.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1982a), *Die Farbenlehre*, *Werke in 14 Bänden*, Hamburger Ausgabe, Volume 13, Erich Trunz (edição), DTV/ CH Beck, Munich: HA.
- GOETHE, Johann Wolfgang (2022), «Estimulação importante mediante uma só palavra espirituosa», in *Metamorfose das Plantas*, Maria Filomena Molder (tradução, posfácio, notas e apêndices), edição revista e melhorada, Lisboa: Edições do Saguão.
- INGOLD, Tim e VERGUNST, Jo Lee (edição) (2008), *Ways of Walking. Ethnography and Practice on Foot*, Ashgate: University of Aberdeen.
- KANT, Immanuel (1968), *Kritik der Urteilskraft*, *Werke in Zehn Bänden*, Wilhelm Weischedel (edição), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- LEROI-GOURHAN, André (1965), *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Tome II, Paris: Albin Michel.
- LEROI-GOURHAN, André (1983), *La mécanique vivante. Le crâne des vertébrés du poisson à l'homme*, Paris: Fayard.
- MANDELSTAM, Osip (1994), *Conversazione su Dante [Razgovor Dante]*, Remo Faccani e Rosanna Giaquinta (tradução), Genova: Il Melangolo.
- MONTAIGNE, Michel de (1967), *Essais*, Paris: Éditions du Seuil.
- MALCOLM, Norman & VON WRIGHT, Georg Henrik (1959), *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*, Oxford: Clarendon Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000), *O Anti-Cristo, Ecce Homo e Nietzsche contra Wagner*, Obras Escolhidas de Nietzsche, Volume 7, Paulo Osório de Castro (tradução), António Marques (prefácio), Lisboa: Relógio D'Água.
- VAMOS, Julianna (2015), «Free to Move, Free to Be», in *The American Journal of Psychoanalysis*, Número 75, pp. 65-75.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1985), *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações Filosóficas*, M. S. Lourenço (tradução e prefácio), Tiago de Oliveira (introdução), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

NO LUGAR DA CATÁSTROFE: A CIDADE E AS SUAS HETEROTOPIAS

GIANFRANCO FERRARO*

Pois - disse ele - tudo isto foi o que de melhor podia acontecer, porque, se há um vulcão em Lisboa, não pode existir noutro lado, visto ser impossível que as coisas não estejam bem onde estão. Tudo está certo.

Voltaire, *Cândido*, V

Nestas margens pintado

Está da humana gente

O magnífico porvir

G. Leopardi, *A Giesta, ou a flor do deserto*,

vv. 49-51

* Centro de Estudos Globais, Universidade Aberta, Lisboa. Este texto foi escrito e revisto com o apoio de fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., do projecto «Fragmentação e reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia» (PTDC/FER-FIL/32042/2017), do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto FCT 2020/05403/BD. Agradeço a Vanessa Rôla pela paciência na sua cuidada revisão deste texto.

1.

Às 5h20 de 28 de Dezembro de 1908, os instrumentos de muitos observatórios sismológicos europeus assinalaram que um evento de proporções catastróficas teria acontecido algures em Itália. Foi só com o passar das horas que se tornou claro que Messina, antiga cidade portuária na ponta norte-oriental da Sicília, tinha sido afectada por um terramoto e, conseqüentemente, por um maremoto. A luz do dia tinha mostrado aos olhos dos primeiros socorristas no local um panorama de completa destruição, onde antes estava a cidade: do grande edifício que cercava a forma semicircular do porto, e que, por esta razão, era chamado «Teatro do Mar», construído depois de outro grande terramoto que tinha afectado a cidade em 1783, só se viam fachadas destruídas e escombros. Todo o mar do estreito homónimo estava cheio de destroços, ao ponto de tornar difícil, até, a própria comunicação do desastre. Mas o que mais chocou os primeiros a desembarcar foi a aparência dos sobreviventes. Como fantasmas, centenas de pessoas, algumas nuas, outras cobertas por lençóis, tendo sido apanhadas pelo terramoto a meio do sono, andavam pela cidade, com os olhos perdidos, sem terem em conta as suas próprias feridas, assim como os lamentos que vinham dos escombros. Uma situação de completa anomia tinha apanhado a cidade: de resto, o espantoso terramoto tinha destruído não só Messina, como também a cidade do outro lado do estreito, Reggio Calabria, a antiga *Rhegion* dos gregos. Messina, em particular, perdia mais de metade dos seus habitantes: cem mil mortos no total e quase o mesmo número de desalojados.

Um século depois, por ocasião do centenário do terramoto, a poetisa Jolanda Insana, natural de Messina, descrevia assim essa paisagem humana:

*alucinados e incrédulos
perderam bens e afectos
mas não querem deixar
a cidade maldita
castigada por Deus
e apoiam-se nos muros rachados
nos cantos do quarteirão
espectros branqueados
já não seres humanos
(Insana, 2009, p. 51).*

Nos longos anos da reconstrução, as ruínas ficaram na memória da cidade, como pequenos vestígios. Porém, no momento em que Insana escreve, esta memória está a perder-se: o acto poético não é, aqui, simplesmente um acto memorial, um acto que recolhe fragmentos biográficos dispersos, mas sim, pelo contrário, um verdadeiro acto de convivência com a catástrofe. A poesia aparece, por assim dizer, como um instrumento através do qual é possível lidar com a memória da catástrofe e, ao mesmo tempo, lidar com a possibilidade de uma nova catástrofe. Uma técnica não de mera recordação, mas sim de construção de uma relação viva com a memória da destruição. Reinvenção dos hábitos provocados pela catástrofe e, ao mesmo tempo, narrativa de como uma nova vida surgiu, no mesmo lugar. Desafiando a catástrofe, num certo sentido.

De resto, o terramoto de Messina teve, para a cultura da época, um impacto simbólico semelhante ao que outras catástrofes tinham tido no passado, como o terramoto de Lisboa, em 1755, ou a devastação de Pompeia no ano de 79, a qual foi objecto de uma profunda reflexão entre os séculos XVIII e XIX. A manifestação do poder devastador da natureza provocou, ao longo da história da cultura ocidental, formas de escrita e de arte que se revelam em muitos casos autodiagnósticos das próprias culturas. O embate entre a natureza e as formas simbólicas da cultura – e não é por acaso que a cidade tem, nesse sentido, um papel fundamental – implicou uma sistemática interrogação do estatuto da própria cultura, e tornou-se, até – como acontece no poema de Giacomo Leopardi, *A Giesta* (1836) – momento de interrogação das próprias raízes do humano.

A catástrofe aparece frequentemente em relação com a cidade. É a cidade, a própria forma da cidade, que representa o cenário do impacto entre formas culturais e natureza, e é no seu contexto que as formas culturais se reescrevem, como actos memoriais, mas também como actos de sobrevivência e de reconfiguração. O trauma da catástrofe produz técnicas artísticas e literárias que, embora diferentes, suportam novas possibilidades de vida e de existência. Portanto, observar as «mortes da cidade» significa observar, também, as formas através das quais as cidades se tornam verdadeiros «tecidos» experimentais destas técnicas, que têm como alvo a reescrita e a reformulação da relação particular entre um território e a sua população. Nesse sentido, a *forma urbis* de uma cidade que viveu uma catástrofe, como é o caso de Messina, ou o de Lisboa, não implica

simplesmente o facto memorial de uma catástrofe ter acontecido, como nos ajuda também a perceber como é que uma forma de vida que teve que lidar com uma catástrofe, e com a possibilidade da sua repetição, se configurou.

Utopias e distopias arquitectónicas, actos poéticos, contos populares, biografias, e, claramente, também formas memoriais, como monumentos, ajudam-nos a perceber os problemas e a evolução histórica de técnicas que têm a ver, antes de mais, com um «tornar possível a vida no lugar da catástrofe». Que vida se pode, ainda, viver onde aconteceu uma catástrofe? Como não deixar que a catástrofe tenha a última palavra face à vida? Estas são as perguntas que fundamentam as técnicas que encontramos no lugar da catástrofe: lugar que existe não obstante a catástrofe passada e a premonição da catástrofe futura. Lugar, *topos* ainda vivente, não obstante tudo tenha acontecido para que ele não tivesse mais lugar: lugar imaginado, re-imaginado e imaginado novamente, de maneira a tornar possível uma vida – e, nesse sentido, fruto de *eu-topias*, (do grego *eu*, bom + *tópos*, lugar, portanto, «bom lugar»), arquitectónicas ou sociais –, lugar desaparecido onde se imagina novamente uma possibilidade de vida – *ou-topia*, (do grego *ouk*, não, + *tópos*, lugar, portanto, «não lugar»), se continuarmos a brincar com os prefixos gregos que se reflectem na noção de utopia –, mas também lugar que já não se encontra, ou lugar que a catástrofe tornou inabitável – *a-topia*, *dis-topia*. A catástrofe manifesta, nesse sentido, uma relação directa com a tradição utópica: nas *formae urbis* que foram afectadas por uma catástrofe vemos em obra, e também em utopia, uma técnica de construção e reconfiguração do próprio lugar de encontro entre natureza e cultura, uma técnica de vida, para abordar um conceito que esclareceremos mais adiante.

2.

Se o ponto de partida deste ensaio tem a ver, por um lado, com o estatuto da catástrofe na tradição filosófica ocidental, e, de maneira mais específica, com o estatuto das técnicas que se encontram nas formas das cidades expostas a catástrofes, por outro lado, é preciso esclarecer o que se entende com a noção de «técnica de vida». Sabemos, ou podemos antever, como uma cidade morre ou pode morrer: mais difícil é ver que técnicas são postas em prática para evitar a sua morte, ou para permitir a sua reconstrução.

Técnicas que abrangem, como sublinhado, várias formas culturais, que se estendem da arquitectura, à poesia e à própria filosofia. Uma área como a da utopia, cruza, evidentemente, disciplinas diferentes, como a filosofia e a arquitectura¹. Avançamos, portanto, com a consideração que uma «técnica de vida» aborda muitas disciplinas diferentes: a filosofia, por exemplo, interpretada como «técnica de vida», acaba por dever ser pensada como algo necessariamente mais amplo do que uma concatenação de conceitos teóricos internos a uma disciplina. É esta interpretação, em particular, que tentaram avançar do pensamento dos antigos, de maneira diferente, Michel Foucault e Pierre Hadot, nos anos 1980². Para os antigos, a filosofia seria necessariamente uma técnica da vida, do *bios*: uma *téchne*, isto é, em si não diferente dos outros tipos de artesanato, que se aplica a um objecto muito particular, a própria vida. O grande mérito de Foucault seria, nesse contexto, exactamente o de recuperar este conceito antigo da filosofia e de verificar a possibilidade de aplicá-lo aos modernos. A tentativa de aplicar esta noção só ao cânone da filosofia moderna implicaria, evidentemente, alguma perda. A intuição de Foucault, de que tentarei fazer uso, é que seria de alguma forma possível destacar na modernidade particulares «técnicas de vida». A condição para que seja possível este aproveitamento é dada pelo facto de que estas técnicas não se encontram só na filosofia; não é por acaso que Foucault falará, neste sentido, de «práticas»: a filosofia como esforço teórico, seria, portanto, *uma* das modalidades através das quais diferentes «técnicas de si» imbuem a modernidade. Tratar-se-ia, pois, de verificar como as várias práticas se conectam. Agora, é possível ver na cidade, percebida como espaço do habitar e como espaço em que se determina uma forma de vida, uma proliferação de «técnicas de vida»? E, de maneira mais específica, é possível ver – na relação que a catástrofe desenvolve com o espaço urbano – a emergência de uma particular «técnica de vida», que abrange, como tal, diferentes formas de expressão?

A partir desta consideração, podemos dizer que há formas de vida que se desenvolvem a partir da experiência da catástrofe. Que significa, então, viver com a possibilidade de uma catástrofe, habitar o espaço onde houve uma catástrofe? Construir memórias, biografias – isto é, práticas

1 Para uma primeira abordagem, cf. Paquot, 2018, particularmente pp. 73-97.

2 Cf. a este propósito Sellars, 2003.

de memória, escritas de si próprios, e «técnicas de si» (Foucault, 2001, pp. 1602ss) – a partir do facto que o espaço no qual estamos a viver pode mudar, desaparecer para sempre, de um momento para o outro? E, mais ainda, o que significa a experiência de construir, de voltar a habitar o espaço da catástrofe? Não terá, talvez, isto a ver, este esforço magmático de voltar a pensar o espaço no qual habitamos, com uma prática de reescrita do nosso próprio *bios*, colectivo e individual? E este esforço, que podemos ver nos horizontes artísticos até mais distantes – urbanísticos, arquitectónicos, poéticos, fotográficos – não terá, talvez, a ver com um artesanato da vida, que permite também voltar a reflectir sobre o próprio estatuto da filosofia na modernidade, e, de acordo com Foucault, com a possibilidade de dar um sentido diferente, mais complexo, talvez não completamente inexplorado, à própria filosofia?

Se esta é a aposta e a premissa mais geral, trata-se, portanto, de explorar as «mortes das cidades» e as formas com que esta experiência é vivida e lembrada, como uma zona de sombra, um limite, dentro do qual se desenvolvem práticas, acções, e formas de vida. Viver *com* a catástrofe – parece-me – não é exactamente a mesma coisa que «sobreviver» a uma catástrofe. Viver *com* a catástrofe pode implicar, de alguma forma, o facto de esperar a catástrofe e, ao mesmo tempo, desenvolver uma qualquer técnica de si próprio que permite construir edifícios, sabendo que estes irão, quase de certeza, desaparecer.

3.

A catástrofe de Messina, assim como a de Lisboa, teve um impacto decisivo na *forma urbis*, nas formas como as cidades foram reconstruídas e pensadas. Ao mesmo tempo, as características do território no qual aconteceram permaneceram as mesmas: a catástrofe pode voltar, mesmo que não se saiba quando, nem como. Cruzar as linhas que separam as placas tectónicas – e onde vemos aparecer, como pontinhos, vulcões como o Vesúvio, o Etna, ou o Stromboli – e um calendário dos principais acontecimentos sísmicos que envolvem o continente europeu nos últimos séculos, ajuda-nos a perceber, de alguma forma, onde é que a antropização está historicamente mais posta em causa e, até, quais são os segmentos temporais em que, por exemplo, um evento sísmico se repetiu ao longo da História. Vemos, nomeadamente,

como a linha que separa a placa tectónica euroasiática da placa tectónica africana é a mesma que atravessa o mar no sul de Portugal, que cruza, nos Açores, a linha de separação com a placa norte-americana, e que, continuando no Mediterrâneo, sobe até ao Estreito de Messina: é, portanto, esta linha de impacto entre formidáveis blocos de crosta terrestre a responsável por terremotos como o que destruiu Lisboa (e o Algarve) em 1755 e o que destruiu Messina em 1783 e em 1908. Ou seja, devemos, também, aos movimentos inconscientes destas placas todas as transformações culturais que produziram o sarcasmo de Voltaire no *Cândido* e no *Poema sobre o desastre de Lisboa*, os três ensaios de Kant sobre o terremoto³, assim como as transformações urbanísticas, de resto muito semelhantes, nas cidades de Messina e de Lisboa, após os terremotos do século XIX.

A experiência da catástrofe natural atravessa a modernidade e, ao mesmo tempo, determina formas de lidar com o estatuto do mal elementar que subjaz à condição humana. É nesse sentido que, tal como esclarecem Baczkó (1999) e Placanica (1985), a experiência moderna da catástrofe traduz, na modernidade, o que na antiguidade estava reservado às crenças apocalípticas. Catástrofe e espaço urbano aparecem ligados exactamente onde é preciso perceber a queda e a destruição de um *nómos* com o qual uma cultura se identifica. É na cidade, no espaço habitado pelos seres humanos, que é possível ver, ou ver destruídos, os sinais de uma teodiceia. Voltaire, quer no *Cândido*, quer no *Poema sobre o desastre de Lisboa*, ridiculiza, a partir do grande eco que teve na cultura contemporânea o terremoto do 1755, a fé dos modernos na sua própria sorte. E, pouco depois, o poeta italiano Leopardi, no seu poema *A Giesta*, olhando para as ruínas da antiga Pompeia, volta a ridiculizar o «magnífico porvir», que os modernos acreditam estar diante deles. Portanto, no coração iluminístico da Europa, é na cidade, na sua destruição, que a modernidade consegue destacar os sinais de uma ausência de deus.

Se voltarmos um pouco atrás, ao cenário imediatamente seguinte ao terremoto de Messina, observamos como, numa época na qual o instrumento de comunicação mais rápido era o telégrafo, o mundo exterior

3 Respectivamente, *Sobre as causas dos terremotos, a ocasião da catástrofe que afectou as terras ocidentais de Europa cerca do fim do ano passado*; *História e descrição natural dos extraordinários eventos do terremoto que no fim de 1755 afectou grande parte da terra* e *Considerações adicionais sobre os terremotos ouvidos há algum tempo*.

percebe que algo de mal se está a passar em Messina porque, muito simplesmente, ninguém da cidade responde aos telegrafistas. O primeiro efeito de uma catástrofe urbana parece ser, portanto, o silêncio. A cidade deixa de responder. O que antes era um conjunto de vozes, de gritos, um barulho de mercadorias e trabalhadores, de actos humanos, torna-se imediatamente silêncio. À anomia que os primeiros socorristas russos terão que enfrentar seguir-se-á uma perda radical da *forma urbis* que Messina tinha preservado, como cidade portuária mediterrânica, no século anterior. A população da cidade será lentamente substituída por uma nova população, proveniente do campo e da região, que, obviamente, nada podia preservar da antiga memória e da identidade da cidade. O apocalipse corresponde, aqui, de facto, a uma cesura histórica colectiva e psicológica: o corte da memória colectiva não poderá ser verdadeiramente tratado, mas, ao mesmo tempo, o trauma continuará a estar visível na «crise da presentificação» como «risco de não poder existir em nenhum mundo cultural possível» (De Martino, 2002, p. 536) que atravessou os habitantes de Messina. Como uma discrepância não recuperável entre o espaço habitado e a população. Paralelamente a isto, a catástrofe abrirá no jovem reino unitário italiano, fundado apenas umas décadas antes, um novo debate cultural e urbanístico, não só relativo à *forma urbis* que podia caracterizar a cidade no novo século, mas, em geral, relativo às aporias da nova comunidade nacional. O lugar da catástrofe torna-se lugar de experimentação económica e política: como, no caso de Lisboa, a destruição coincide com a experimentação de um iluminismo político representado directamente na nova concepção racional da Baixa, assim como na reconfiguração do Terreiro do Paço; no caso de Messina, a catástrofe foi utilizada como uma prova de fogo da nova pátria, saída dos movimentos do *Risorgimento* e das guerras do século XIX. Nas palavras do historiador John Dieckie:

O terramoto de Messina e Reggio Calabria em 1908 foi, portanto, um gerador prodigioso de metáforas de colapso social. Metáforas que circundavam tendencialmente um único problema central, que pode ser percebido como uma reconfiguração temporária, mas radical, da relação entre a esfera antropológica e a política. Por outras palavras, toda uma série de angústias – como as relativas à morte, ao luto, ao cheiro, à comida, ao cuidado dos filhos, à limpeza, à vergonha e ao sagrado

– subitamente, foram lançadas na arena pública. A catástrofe patriótica foi a reacção dominante, sintoma de crise e remédio inicial, simultaneamente (Dieckie, 2008, p. 27).

É também nesse sentido que a catástrofe de Messina pode ser vista como uma catástrofe paradigmática: por um lado, porque nos permite ver como as políticas «governamentais» de uma certa época se apropriam daquela mesma catástrofe e traçam o espaço de uma nova forma política, e, por outro lado, porque esta experimentação acontece dentro do espaço de uma cidade.

Como no caso de Lisboa, dois séculos antes, uma nova utopia urbana substitui a antecedente: uma planimetria feita por linhas de fuga, um novo espaço racional em que o mais importante é dar vida a hábitos e a formas de vida que trazem a memória do que foi – em si, na possibilidade de re-atraversar o espaço urbano, como também de fugir às espantosas ondas de maremoto. Como se pode observar na planimetria do urbanista Borzi, que foi depois utilizada concretamente na reconstrução da cidade, em Messina é preciso aprender a fugir do mar: o mar, antes lugar-centro da cidade, torna-se lugar do perigo.



Figura 1. Planimetria Borzi

4.

A simbolização mítica da destruição está, evidentemente, nas próprias bases da cultura ocidental. Contudo, não é por acaso que a representação desta destruição tem como cenário uma cidade. A cidade configura-se como lugar onde as forças da natureza ou do divino enfrentam as forças da cultura: ela é, neste sentido, o tecido onde tem lugar a contraposição entre as forças antrópicas e as forças que fogem ao controlo destas. Simultaneamente, a cidade é o lugar da renegociação entre estas forças. Assim, por exemplo, em dois casos, o primeiro próprio da tradição judaico-cristã e o segundo da tradição bíblica, o nascimento ou a tentativa de uma reconstrução de uma cultura coincide com a destruição de uma cidade. Paradigmas históricos das catástrofes são, nesse sentido, as bíblicas Sodoma e Gomorra, cuja destruição encontramos no *Génesis*: a acção divina provoca a morte instantânea das duas cidades, assim como a transformação da mulher de Ló numa estátua de sal, como se o próprio espectáculo da catástrofe levasse consigo, necessariamente, o efeito de um silenciamento das obras e das vozes humanas⁴. Em Platão, a catástrofe assume a figura da mítica ilha Atlântida, destruída por um terramoto e, por fim, coberta pelo oceano, uma descrição que podemos encontrar em *Timeu*, assim como no diálogo seguinte, *Crítias*, onde Platão descreve mais amplamente as próprias instituições desta potência estrangeira que, em épocas míticas, enfrentou a própria cidade de Atenas⁵. É importante destacar, neste caso, como a interpretação platónica de um mito mais antigo, relativo a uma civilização destruída por uma catástrofe, constitui um ponto de referência, quer pela tradição utópica da Renascença, quer pela tradição da memória cultural ligada ao apocalipse. O que provoca o fim da cidade, a causa da violência divina, é, em ambos os casos, a degeneração dos costumes e das formas de vida dos habitantes: é nessa forma que a «utopia», como figura de formas de vidas alternativas ao presente histórico, e a figura da catástrofe, como *memento mori* que cabe a qualquer forma de vida, aparecem ligadas.

4 «O Senhor fez então cair do céu enxofre e fogo sobre Sodoma e sobre Gomorra. Destruiu aquelas cidades e toda a região com todos os seus habitantes e toda a vegetação. A mulher de Lot olhou para trás e ficou transformada em estátua de sal. Abraão levantou-se de manhã cedo e foi ao lugar onde tinha estado a falar com o Senhor. Quando olhou para o lado de Sodoma e Gomorra e para toda a região, viu que eram só nuvens de fumo a subir da terra, semelhante ao fumo que sai de uma fornalha» (Gen, 19, 24-28).

5 Cf. Platão, *Timeu*, 24d-25d; *Crítias*, 108e-121c.

O tema da catástrofe, ligada à cidade, aparece, enfim, no cruzamento entre tradição judaica e tradição grega, no *Apocalipse* de São João, escrito, obviamente, paradigmático para toda a tradição apocalíptica subsequente. Nesse texto, encontramos a destruição de Babilónia; destacamos, também, nesse caso, como a ligação entre catástrofe e cidade é representada pelo silêncio no qual caem, enfim, as formas de vida⁶.

De outra forma, podemos afirmar que a destruição da cidade é uma figura enraizada na «memória cultural» da tradição ocidental, ou seja, nos nexos entre memória colectiva, cultura da escrita e etnogénes⁷. A figura da catástrofe aparece necessariamente ligada a um evento que afecta a cidade, quer em termos arquitectónicos e urbanísticos, quer em termos de cidadania política: onde há uma catástrofe, os conteúdos simbólicos da *pólis*, assim como da *civitas*, perdem sentido. Assim, a catástrofe remete necessariamente à destruição de todas as formas simbólicas próprias de uma civilização, que, como tais, aparecem como encarnadas numa estrutura urbana. Na catástrofe urbana encontra-se, portanto, a laceração daquilo que é «mais próprio» do humano, de tudo o que torna humana, e, logo, política – se seguirmos aqui Aristóteles – a nua vida. A presença sistemática da figura da catástrofe urbana na memória cultural ocidental implica, nesse sentido, a necessidade de uma memória apocalíptica direccionada para tornar possível a existência: como qualquer *forma urbis* está exposta à catástrofe, a simbolização desta catástrofe torna possível continuar a viver – e a construir – no próprio lugar da catástrofe. A catástrofe é, assim, como que reintegrada, tida como possível, que poderá voltar sempre a aparecer, na rede de significantes simbólicos de uma cultura, impedindo, deste modo, que uma cultura possa precipitar-se numa «crise da presença», que implica o desaparecimento de qualquer horizonte de valores (De Martino, 2002, p. 632). É nesse sentido que a figura da catástrofe urbana, como memória cultural, parece corresponder à *techne perí ton bion* da qual fala Foucault: uma *téchne* que tem como objecto o direccionamento da própria possibilidade de viver.

6 «Nunca mais se vai ouvir dentro de ti / o som das harpas e dos músicos, / das flautas e das trombetas! / Ninguém mais verá dentro de ti / trabalhadores de qualquer espécie! / Nunca mais se ouvirá dentro de ti / O rumor da mó do moinho! / Nunca mais brilhará dentro de ti / a luz da lâmpada! / E deixará de se ouvir / a voz do noivo e da noiva! / É que os teus comerciantes eram os senhores da Terra, / e com os teus falsos encantos enganaste todas as nações.» (*Apocalipse de São João*, 18, 22-24.)

7 Utilizo a noção de «memória cultural» no sentido utilizado por Jan Assmann (1992).

5.

Se, por um lado, tentámos destacar como a figura da catástrofe está intimamente ligada, na tradição ocidental, à figura da catástrofe urbana e como esta figura funciona como re-semantização de uma forma de risco, por outro lado, podemos identificar nessa re-semantização uma tradição particular de *techne perí ton bion*, que garante a sobrevivência de um horizonte cultural e que atravessa, também, a modernidade. Ainda assim, a catástrofe urbana, a figura da morte da cidade, está ligada a outras técnicas, entre as quais podemos encontrar, nesse horizonte abrangente que tento identificar, técnicas autobiográficas, onde a catástrofe é revivida e contada a partir da ruptura que provoca na própria biografia individual ou social, e técnicas arquitectónicas, onde a experiência da catástrofe é reintegrada na forma de vida que toma posse do território depois da catástrofe ter acontecido.

No primeiro caso, como foi esclarecido, a propósito da escrita de *Insana*, encontramos uma fenomenologia das figuras da catástrofe directamente ligada aos corpos dos sobreviventes e ao corpo da própria cidade. Na catástrofe urbana, os corpos destruídos dos sobreviventes assumem um aspecto de «coisa», em tudo semelhante às «coisas» pelas quais são cercados. As lesões dos edifícios expulsam a vida que neles assumiu uma forma cultural, assim como as lesões e as dores reduzem as existências a simples corpos vivos, que nada mais podem fazer se não identificar-se com as suas próprias feridas e as suas próprias dores. É uma experiência que encontramos também numa memória do escritor Elias Canetti, relativa ao terramoto de Messina, contida na primeira parte da sua autobiografia, *A língua posta a salvo*. Ainda miúdo, o escritor observa uma representação do grande terramoto, que marca, pela segunda vez, o inteiro horizonte cultural europeu e a sua própria experiência:

Mas agora já estávamos sentados lá dentro e passávamos ao lado dos quadros dos contos, em frente de cada um deles o comboio parava um bocadinho e eu ficava tão irritado com estas paragens e estragava o prazer aos miúdos. Em compensação eram eles que ficavam insensíveis quando chegava o principal: o terramoto de Messina. Lá estava a cidade junto de um mar azul, a imensa quantidade de casas na colina de um monte, estava tudo ali seguro e sossegado, a rebrilhar claro ao sol, o comboio parava e, então, a cidade à beira-mar ficava mesmo ali à mão.

Nesse momento eu dava um salto, a Fanny, contagiada pelo meu medo, segurava-me com força por trás: começava então uma trovoadá terrível, ficava escuro, ouvia-se um ganir e um assobiar medonhos, o chão dava solavancos, éramos sacudidos, tornava a trovejar, ouviam-se alto as faíscas: as casas de Messina, no meio de uma luz viva, estavam todas a arder com chamas ofuscantes (Canetti, 2008, p. 92).

Efectivamente, a representação do terramoto que aparece no conto de Canetti parece ser bastante pormenorizada. O terramoto apresenta-se, antes de mais, como um ruído, algo que está a passar e que se aproxima do ponto no qual está o observador, sem que ele possa ter controlo directo sobre o acontecimento. Os objectos começam a cair, as paredes a mexer-se, ouvem-se gritos nas ruas. Portanto, uma fenomenologia realística de um terramoto, num espaço urbano, implica, antes de mais, uma «perda de controlo». Não posso controlar mais o espaço no qual estou, nem posso ter mais certeza de que as coisas que estão ao meu redor continuem a estar onde estavam. É só depois, mesmo só um momento depois, que chega a sensação de «estar perdido», de a própria vida estar em perigo. Mas também esta sensação, que pode demorar algum tempo, sendo um terramoto geralmente bastante longo, no final recai na mesma sensação descrita. É no minuto, ou nos dois minutos, de um terramoto que podemos, talvez, ter a sensação do que é o «nosso mundo». Verificar como o mundo não é outra coisa se não os hábitos dos nossos gestos, dos nossos gestos dentro de um espaço, da estratificação visual dos objectos com os quais interagimos. No momento do terramoto, os objectos mudam de lugar, deslocam-se no espaço, reconfigurando-o. E o medo – o medo de não poder mais existir – aparece como uma sensação provocada, antes de mais, pela nossa necessidade instintiva de tentar seguir, de recolocar os objectos no seu lugar e de não conseguir. Os objectos fogem-nos. Os nossos gestos tentam segui-los e são apanhados pelo pânico. Se conseguirmos estar, ainda, conscientes, o mundo revela-se como algo que já não é mais o mundo onde habitávamos um momento antes. A catástrofe urbana hiperboliza, obviamente, todas estas sensações: não é só o mundo individual que corre o risco de desaparecer, como também o contexto mais geral das relações. O lugar dos nossos hábitos, a casa no seu sentido mais lato, é, assim, atingido por forças que não poupam os vizinhos e o que está mais próximo de nós. O medo

individual reflecte-se nos outros medos e, conseqüentemente, amplifica-se: o pânico que segue estes momentos parece-se, por estas razões, com um espelho do mundo e das suas normas. É o terreno sobre o qual a «normalidade» se apoia. Como escreve, ainda, Ernesto De Martino, a experiência apocalíptica do fim do mundo consiste precisamente nisso, na «crise da presença» da nossa própria experiência subjectiva das coisas domésticas (De Martino, 2002, p. 677). Já não podemos utilizar os objectos e nem sequer o nosso próprio corpo, ao estarmos expostos a uma experiência que corta as relações culturais determinadas pelos hábitos que nos permitem reconhecê-los. A experiência da catástrofe urbana é, neste sentido, a experiência de uma exposição de nós próprios e dos nossos objectos a um corte que não nos permite voltar a identificarmo-nos. Os objectos não estão mais onde sabemos e o nosso próprio corpo não responde ao lugar em que estamos.

É esta fenomenologia básica da perda de terreno, e de fundamento, que entra nas memórias culturais e nas «técnicas de vida», que reconfigura as cidades como formas de vida e lugares de existência colectiva. Portanto, mesmo que a nossa ciência geológica não consiga ainda determinar e prever exactamente um terramoto, a História – precisamente uma História que olha o passado a partir das catástrofes, uma História que tem um pouco do olhar do anjo de Paul Klee, ao qual se refere Benjamin – individua como um estranho relógio que, de vez em quando, destrói o espaço urbano de Messina e de Lisboa, bem como os seus habitantes. Porém, embora isto seja sabido, este espaço urbano voltou a ser construído no mesmo lugar, à beira mar, e com características de urbanização que, se por um lado revelam o medo da experiência passada, por outro lado, voltam a negociar de forma nova o limite entre antropização e possibilidade de expressão das forças da natureza.

6.

As representações do terramoto lisboeta de 1755 sublinham o medo que atinge toda uma civilização. A partir deste momento, o «construído» estará sempre sujeito a enfrentar as forças da natureza que, a qualquer momento, podem atingi-lo, desfazê-lo. É esta confusão dos limites entre mundo humano e mundo da natureza que encontramos no *Diário Bracarense*, do presbítero Manuel José da Silva Thadim:

No primeiro dia de Novembro do anno de mil setecentos e cincoenta e cinco, em hum sabbado pelas nove horas da manham se sintio em todo o Reino por espaço de dez minutos, tremer a terra, e foi hum dos mayores terremotos, que viram as idades no nosso Continente. Abalaram-se os templos mais fortes e os edificios mais seguros. Acompanhava-se este horrível therramoto de hum rugido medonho como o de hum espantoso trovam. O mar com indizível braveza sahio dos seus limites. Em Lisboa foi onde o terramoto fez maior estrago. Cahiram os templos do Deus vivo, os edificios, os palacios. Os homens que ficaram vivos mais palidos, que os mesmos cadaveres, vagavam loucamente sem acertar caminho a seo descanso. Huns cobrindo com um lençol a desnudez saltavam do leito, buscando o lugar de refugio. Outros com corpos meyos enterrados nas minas pediam com desconcertados gritos socorro aos que passavam junto de si. Outros com os braços e pernas quebradas lamentavam a sua desgraçada miseria. Tudo era pasmo, horror e confusam e em toda a Corte se nam viam mais que minas e imagens da morte «Luctus ubique pavor et plurima noctis imago» (Jaca, 2004, pp. 2-3).

Numa outra crónica contemporânea do desastre de Lisboa, a *Relação do Frade Illuminato del Borgo San Sepolcro*, podemos ler, num tom bastante semelhante:

Pois que se via entre a multidão aterrorizada de fugitivos, que corriam atordoados de um lado para o outro, e entre a densidade da poeira que levantada no ar pelos edificios destruídos eclipsava o sol, surgir daqueles escombros como de sepulcros gente pálida e mortificada, ensanguentada e desfeita e outra oprimida por pedregulhos e prisioneira de pedras, presa pela roupa ou pelos membros, caída deitada de bruços, de lado ou para baixo, deixando de fora o pé, a cabeça ou os braços que estendiam pedindo socorro. Debaxo das ruínas e dos vãos ouviam-se lamentáveis clamores de pobres oprimidos e sepultados que faziam chorar aquelas mesmas pedras que os sufocavam semi-vivos, pedindo piedade ao céu e socorro aos vivos (Marques, 2006, p. 270).



Figura 2. Lisboa, terramoto

O mundo humano aparece envolvido, misturado com a natureza. O rio e o mar atingem a cidade, que se descobre nua e incapaz de resistir ao fluxo dos eventos. A cidade já quase não se reconhece. É este o risco extremo que os contemporâneos vêem no desastre de Lisboa. Se todos os esforços humanos podem ser destruídos por um movimento de água, qualquer construção está, inevitavelmente, em risco de perder-se. Na mesma medida, qualquer hábito – e a cidade é essencialmente um conjunto de hábitos – perde a sua própria capacidade de manter-se, de desafiar o tempo.

No próprio lugar da catástrofe, a urbanística responde a este risco. Na diferença entre a planimetria de Lisboa antes do terramoto e da planimetria depois do terramoto, assim como nas próprias técnicas de construção, verificamos a consistência de um esforço de construir, a partir da catástrofe, um outro espaço humano, isto é, de construir outras formas de vida, a partir de outros hábitos. É com a previsão destes novos hábitos – memória cultural e *techne perí ton bíon* – que encontramos a definição da Baixa pombalina a partir de linhas rectas, quase como linhas de fuga, que permitam aos habitantes, eventualmente, voltar a fugir para o interior, no caso de uma nova invasão das águas. Esta urbanística segue de perto quer uma necessidade funcional, quer uma necessidade que podemos chamar de desafio utópico. A reconstrução do Terreiro do Paço – renomeado Praça do Comércio – segue muito de perto a utopia urbana que o arquitecto e urbanista Filippo

Juvarra (ele mesmo natural de Messina) desenhou para o Rei D. João V em 1717. A previsão utópica de Juvarra realiza-se quando Lisboa pode, e deve, ser repensada a partir de novas condições. Assim, a utopia realiza-se concretamente nos novos hábitos dos habitantes de Lisboa que, até os nossos dias, para ir desde a Praça do Comércio até à igreja de São Domingos não devem perder-se em círculos de pequenas ruas, como acontecia antes do terramoto, mas ir em linha recta. A catástrofe parece, assim, impor, em Lisboa, a possibilidade de realizar uma utopia – nesse caso, a utopia racional do urbanismo de 1700, com a sua representação de classes sociais e a sua própria organização do espaço. Ao mesmo tempo, a reconstrução deve necessariamente seguir de perto uma linha memorial: a renegociação entre sistema antrópico e contexto natural não pode acontecer, obviamente, num vazio pneumático. Esta mesma renegociação é visível em Messina, onde observamos, a partir da estrutura natural do porto, quase que uma obsessão urbanística, a do «Teatro do Mar». Uma estrutura que, não obstante as várias catástrofes, parece resistir como forma de vida e de pensamento da cidade, em várias épocas. Um único edifício que dá a volta ao porto da cidade, quer na forma arquitectónica barroca de Simone Gulli, de 1623, que desaparecerá no terramoto de 1783, quer na forma que a substituirá, a *Palazzata* de Giacomo Minutoli, por sua vez destruída no terramoto de 1908.

7.

Ao lado do trabalho de experimentação sobre o corpo vivo da cidade, encontra-se um tipo de técnica que procura não tanto, ou não só, uma integração da experiência catastrófica no próprio corpo urbanístico da cidade, mas uma forma onde a memória se configura como «heterotopia», no sentido que Foucault atribuiu a esta noção (Foucault, 2001, p. 1575). Trata-se de uma forma de reconfiguração da memória da catástrofe urbana que não pretende «isolar» o lugar da catástrofe, construindo uma «atopia» no meio da *forma urbis*. O carácter monumental da catástrofe é bem visível no caso, por exemplo, de catástrofes humanas: é o caso dos destroços da *Gedächtniskirche* de Berlim, do *Genbaku Dome* de Hiroshima, e do *National September 11 Memorial* de Nova Iorque. O trauma da catástrofe urbana vivido nessas cidades é como que bloqueado, suspenso na altura do acontecimento: o monumento, nesse caso, fecha a relação entre

o presente e o momento da catástrofe. O que aconteceu não irá repetir-se, diz um memorial deste tipo. Ao mesmo tempo, a memória volta a atravessar o presente apenas musealizada: como num museu se observam obras ou ruínas que perderam o contexto prévio, os vestígios da catástrofe podem ser examinados, observados pelo público, sem que isso possa afectar realmente o presente. Mas, nesse caso, o trauma permanece longínquo, fechado no passado.

Uma tentativa diferente de trabalho memorial da catástrofe urbana foi avançada, pelo contrário, pelo escultor e pintor Alberto Burri. Quando, depois do terramoto que destruiu a aldeia de Gibellina, na parte ocidental da Sicília, em 1968, foi colocada a pergunta sobre o que fazer com os vestígios, Burri avançou a possibilidade de aplicar a técnica do *cretto*, ligeiramente modificada.

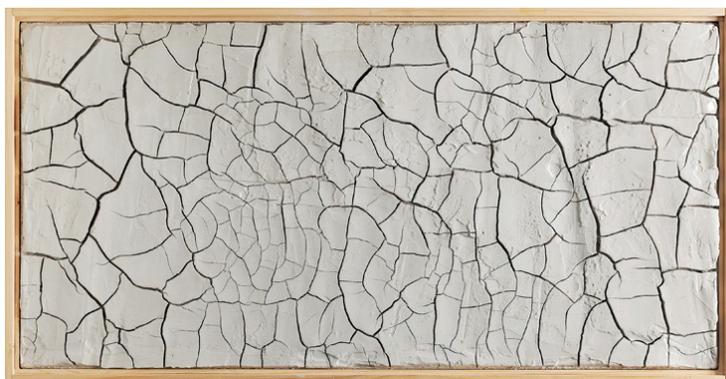


Figura 3. Burri, «Cretto bianco», 1982

O *cretto*, uma técnica artística criada por Burri anos antes e que consistia na fissuração artificial de material argiloso, através de um processo de secagem semelhante ao processo natural visível nos leitos de riachos em alturas de Verão, foi identificado pelo escultor como a técnica específica para preencher o espaço memorial de Gibellina. Os vestígios da aldeia foram, assim, colocados em blocos de betão armado que, de cima, aparecem como um *cretto*, uma série de falhas da terra, identificando, portanto, não só o lugar da aldeia, como também as próprias forças da terra que destruíram aquele

espaço e os habitantes. A construção em betão reproduz continuamente o silêncio provocado pela catástrofe, mas, ao mesmo tempo, este silêncio – que, no fundo, é igual ao de um cemitério, lugar heterotópico por excelência para Foucault – é um silêncio que o visitante pode atravessar, seguindo os caminhos entre os blocos, que testemunham, simultaneamente, quer os caminhos por onde iam os habitantes da aldeia, quer o movimento telúrico que abriu as falhas da terra e destruiu Gibellina. Podemos falar talvez, nesse caso, de uma urbanística memorial, que não deixa espaço algum a uma monumentalização, como, pelo contrário, permite que a vida presente seja enformada pelo acontecimento. Uma urbanística que é, como nos casos dos projectos de reurbanização de Lisboa e Messina, uma *téchne peri ton bion*, uma técnica aplicada à vida que corre o risco de ser afectada por uma catástrofe.

No seu pequeno texto dos anos 1980, na verdade escrito no final dos anos 1960, *Sobre os espaços outros* (Foucault, 2001, pp. 1571-1581), Foucault mostra a presença de espaços alternativos que modificam a nossa própria percepção do lugar em que vivemos. É o caso das várias utopias, assim como das heterotopias: imagens, figuras de mundos outros, ou que produzem como que um espelho do nosso próprio mundo. As heterotopias, em particular, consistem em lugares construídos com o objectivo de reflectir os hábitos culturais, e de, eventualmente, os transformar: jardins, cemitérios, espaços memoriais. O «lugar» memorial da catástrofe urbana pensado por Burri tem a ver exactamente com isto: uma heterotopia que é, ao mesmo tempo, uma «técnica da vida», direccionada para tornar possível a vida no lugar da catástrofe. Nessa técnica, o que está posto em causa é precisamente o lugar sem lugar da «catástrofe», a zona de sombra entre habitado e forças anómicas, assim como o uso que desta zona se pode fazer, culturalmente. Pensar a catástrofe é, pelo meio desta técnica e das formas urbanísticas das cidades que atravessaram a catástrofe, praticar formas de uma vida outra, imaginar «como se pode viver», quando o que vivemos, os nossos hábitos e as nossas relações – o nosso mundo – está desde sempre destinado ao fim. Pensamento da utopia e pensamento da catástrofe aparecem, assim, ligados como *technai peri ton bion*. Aqui, a noção de vida surge necessariamente mais ampla, mais complexa, objecto de práticas diferentes que, onde se cruzam com o saber filosófico, fazem da filosofia uma prática e uma técnica da vida, no seu complexo, capaz de tornar possível uma convivência, um *ethos do vivente*, até no lugar que está exposto ao seu fim.

Referências bibliográficas

- ASSMANN, Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck.
- BACZKO, Bronislaw (1999), *Giobbe amico mio. Promesse di felicità e fatalità del male*, Paolo Virno (tradução), Roma: manifestolibri.
- BUESCU, Helena Carvalhão e CORDEIRO, Gonçalo (coordenação) (2005), *O Grande Terramoto de Lisboa. Ficar diferente*, Lisboa: Gradiva.
- CANETTI, Elias (2008), *A língua posta a salvo*, Maria Hermínia Brandão (tradução), Porto: Campo das Letras.
- CARASSAI, Mario e GUIDI, Simone (2016), «Filosofia e catastrofe», in *Lo Sguardo. Rivista di filosofia*, Número 21 (II).
- CARREIRA, Adélia Maria Caldas (2012), *Lisboa de 1731 a 1833: da desordem à ordem no espaço urbano*, Tese de doutoramento, Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- DE MARTINO, Ernesto (2002), *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino: Einaudi.
- DICKIE, John (2008), *Una catastrofe patriottica. 1908: il terremoto di Messina*, Fábio Galimberti (tradução), Roma/Bari: Laterza.
- FOUCAULT, Michel (2001), *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris: Gallimard.
- INSANA, Jolanda (2009), *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina*, Milano: viennepierre.edizioni.
- JACA, Carlos (2004), «Terramoto do 1755», in *Diário do Minho*, 5 de maio de 2004.
- MARQUES, João Francisco (2006), «A ação da Igreja no terramoto de Lisboa de 1755: ministério espiritual e pregação», in *Lusitania sacra*, 2.ª série, Número 18, pp. 219-329.
- PAQUOT, Thierry (2018), *Utopies et utopistes*, Paris: La Découverte.
- PLACANICA, Augusto (1985), *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*, Torino: Einaudi.
- SELLARS, John (2003), *The Art of Living. The Stoics on the Nature and Function of Philosophy*, Aldershot: Ashgate.

«MEMÓRIA, ODEIO-TE»: A CIDADE COMO «MONUMENTO»

CLAUDIO ROZZONI*

1. O que é um monumento?

Em *O que é a filosofia?* (1991), a reflexão de Deleuze e Guattari sobre a noção de «monumento» está intimamente ligada ao autor da obra de arte, ao «artista», nomeadamente à sua subjectividade. Trata-se de uma questão relacionada com possível distinção entre um «eu empírico» e um «devir eu». Ou, por outras palavras, trata-se da questão da identidade do criador no processo artístico. Este assunto é examinado particularmente no caso do escritor, em relação ao qual seria mais fácil cair num «mal-entendido»:

muitas pessoas pensam que se pode fazer um romance com as suas percepções e afecções, as suas recordações ou os seus arquivos, as suas viagens e os seus fantasmas, as suas crianças e os seus pais, as personagens interessantes que ele teve oportunidade de encontrar e

* Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, Università degli Studi di Milano. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/ FER-FIL/32042/2017.

sobretudo a personagem interessante que ele próprio forçosamente é (quem não o é?), enfim, as suas opiniões para ligar o todo (Deleuze e Guattari, 1992, p. 150).

Parece importante chamar aqui a atenção tanto para a utilização de pronomes possessivos («suas/seus») como para as experiências evidenciadas neste elenco: todos são «objectos» – embora de «qualidade» muito diferente – que integram a nossa experiência empírica enquanto «nossos», enquanto *pessoalmente* vividos. Embora este material seja «nosso», não é suficiente para aceder à dimensão artística. Podemos dizer que um artista não pode criar uma obra de arte simplesmente comunicando o seu vivido: «De facto, o artista, incluindo o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens efectivas *do vivido* [*du vécu*] (ibid., p. 151, sublinhado meu). Inversamente, o eu do artista descobre – ou devemos dizer «cria» – «perceptos» e «afectos», os quais Deleuze designa como «sensações» (ibid., p. 144).

Podemos, contudo, perguntar-nos o que resta do eu do romancista sendo que este não escreve com o seu vivido. Um elemento relevante que temos de introduzir para tentar responder a esta questão é o do material da obra de arte. Este último deve ser tratado de uma maneira peculiar de modo a não ser vivido como «simples presença». Pelo contrário, o tratamento do material por parte do artista deve poder originar uma espécie de transfiguração capaz de abrir – como veremos – a possibilidade de participação numa temporalidade diferente. O escritor trabalha com o seu «material particular», ou seja, como Deleuze escreve, [com] «as palavras e a sintaxe» (ibid., p. 169). Voltaremos a essa questão, mas para além deste problema específico, por agora é importante sublinhar que para ele os artistas devem ser capazes de tratar o material de forma a ultrapassar as suas próprias percepções e afecções para produzir um «bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos [...]. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existe em si» e «deve-se manter por si só», deve tornar-se «um monumento» (ibid., pp. 144-145).

O que é então um monumento? Deleuze e Guattari estão certos de uma coisa: isso não surge através da memória (através das próprias recordações, como já sublinhado). Curiosamente, para mostrar isso, eles escolhem o autor que, pelo menos à primeira vista, parece ser o menos

«indicado», ou seja, Marcel Proust, construtor, como é sabido, de uma «catedral da recordação»: *À la recherche du temps perdu*.

Mas o que é mais curioso é que não se trata, para o «Deleuze leitor de Proust», de sacrificar um certo tipo de memória em favor de outro tipo, nomeadamente de abdicar da memória voluntária – memória capaz de «convo[car] apenas antigas percepções» (ibid., p. 148) – em favor da memória involuntária. Segundo Proust, a primeira não seria capaz de restituir senão instantâneos vazios do passado, como por exemplo acontece com o narrador da *Recherche*, no caso da cidade de Veneza.¹ A este respeito, é interessante observar que Walter Benjamin já salientou como

os dispositivos das máquinas fotográficas e aparelhagens semelhantes que vieram depois alargam o alcance da memória voluntária; a aparelhagem permite a qualquer momento fixar um acontecimento em imagem e som. Esses dispositivos tornam-se, assim, conquistas essenciais de uma sociedade em que a actividade prática está em declínio (Benjamin, 2006, p. 140, tradução ligeiramente modificada).

Uma sociedade, por conseguinte, em que os objectos são despojados da sua aura, que aqui Benjamin expressamente relaciona com a «memória involuntária» (ibid., p. 140).

Contudo, o que gostaria de deixar bem claro é que Deleuze e Guattari desconfiam igualmente, no que diz respeito à criação artística, da memória involuntária: aí radica o aspecto que poderia ser mais surpreendente à primeira vista. Com efeito, «[a] memória», escrevem, «intervém pouco na arte (mesmo, e sobretudo, em Proust)» (Deleuze e Guattari, 1992, p. 148). É extremamente relevante salientar que este «mesmo e sobretudo» engloba o célebre episódio da *madeleine* e da *ressurreição de Combray*, já que é a ele que, significativamente, Deleuze e Guattari fazem alusão.

Para melhor entrar nesta questão, é preciso dar um passo atrás e recordar ao leitor as reflexões que Deleuze consagrou, nos anos sessenta, à

1 «Procurava agora retirar da memória outros ‘instantâneos’, nomeadamente instantâneos que ela fixara em Veneza, mas bastava esta palavra para ma tornar maçadora como uma exposição de fotografias, e já não sentia em mim, para descrever agora o que outrora havia visto, maior gosto, ou talento, do que tivera ontem para descrever na própria ocasião aquilo que observava com olhos minuciosos e melancólicos» (Proust, 2016c, p. 155).

pequena cidade que, como é sabido, é, no primeiro volume da *Recherche*, o «lugar» das recordações de infância do seu narrador (lembranças que – é necessário especificá-lo – ressurgem, na verdade, em nome da memória involuntária unicamente no momento em que este último leva à boca o bolinho mais famoso da história da literatura). Na primeira parte de *Proust et les signes* [*Proust e os signos*], publicada em 1964 sob o título *Marcel Proust et les signes*, deparamo-nos desde logo com uma distinção relevante que se refere à ressurreição da memória de Combray, no momento em que, por entre os *signos sensíveis* e os *signos da arte* da *Recherche* – os dois últimos dos quatro tipos de signos postos em evidência por esse texto no âmbito da obra-prima proustiana² –, Deleuze encontra «uma diferença [...] do ponto de vista do tempo»:

A essência artística [*l'essence artiste*] revela-nos um tempo *original*, que ultrapassa as suas séries e as suas dimensões. É um tempo «complicado» na própria essência, idêntica à *eternidade*. Do mesmo modo, quando falamos de um «tempo reencontrado» na obra de arte, trata-se desse *tempo primordial* [...]. Pelo contrário, a essência que se encarna na recordação involuntária já não nos devolve esse tempo original (Deleuze, 2003, pp. 77-78, sublinhado meu)³.

Ora, o tempo «complicado» da essência da arte oferece um fragmento de «eternidade», enquanto a «essência» da recordação involuntária não pode dar, em última instância, acesso a esse «tempo original». Todavia, para Deleuze, a essência da memória involuntária permite-nos respirar um «passado puro [*passé pur*]» (ibid., p. 78). Deveremos, então, concluir que o «passado puro», «o ser em si do passado [*l'être en soi du passé*]» (ibid.), é diferente do tempo «original», o da «eternidade»?

Com efeito, segundo Deleuze, a memória involuntária não nos restitui senão a «imagem do tempo original» (ibid.), a «imagem instantânea da eternidade» (ibid., p. 79), e não a própria «eternidade» (ibid.). Por conseguinte, deste «ponto de vista», ou seja, o «das próprias essências

2 Os signos sensíveis e os signos da arte pertencem respectivamente ao terceiro e ao quarto tipo de signos que Deleuze analisa na primeira parte do seu livro. Os dois primeiros tipos de signos são, por ordem, os signos da mundanidade e os signos do amor (ver Deleuze, 2003, capítulos I-II).

3 Sempre que não haja referência ao tradutor, trata-se da nossa própria tradução.

[*des essences elles-mêmes*]], todos os «Eu [*Moi*] da memória involuntária são inferiores ao Eu [*Moi*] da arte» (ibid.). Tudo isto, naturalmente, na condição de ser possível continuar a utilizar o pronome pessoal para evocar o «Eu [*Moi*] da arte. De facto, como veremos, em *O que é a filosofia?*, o «Eu da arte» já não poderá ser chamado de Eu. É um Eu que se torna imperceptível, impessoal: na arte, a essência encontraria a eternidade – e não a sua imagem – sem a ajuda da «memória egológica».

Assim, as palavras de 1991 parecem propor uma continuação da exigência já apresentada tematicamente em 1964: a que consiste em compreender por que «instância mais alta» podem «explicar-se [*s'expliquent*]» «os paradoxos da memória involuntária», uma instância «que transborda a memória, inspira as reminiscências e lhes comunica apenas uma parte do seu segredo» (ibid., p. 82).

2. Tornar-se impessoal: o *bloco estilístico*

Mas antes de retornarmos a *O que é a filosofia?*, é preciso lançar um último olhar sobre a reflexão deleuziana que precede este texto. Acabamos de verificar que, em *Marcel Proust et les signes*, o episódio da *madeleine* é lido como aquele onde emerge «o ser em si do passado»; podemos notar que quatro anos depois da saída desse livro, em *Différence et répétition* [*Diferença e Repetição*], Deleuze voltará a ler esta mesma passagem como aquela onde se dá «Combray tal como ela é em si», «fragmento de passado puro», «o ser em si do passado» (Deleuze, 2000a, p. 214, nota 27 «sobre as experiências proustianas»). Mesmo nesta ocasião, «Combray tal como ela é em si», «o ser em si do passado», ainda não é a «Combray eterna».

Um aspecto decisivo é, no entanto, posto em evidência, isto é, uma tensão inerente à famosa fórmula proustiana «“um pouco de tempo em estado puro” [*un peu de temps à l'état pur*]» (ibid.) – normalmente associado à ressurreição da memória involuntária (a expressão encontra-se em Proust, 2016c, p. 161) –, que parece exigir portanto um desenvolvimento complementar. Em *Marcel Proust et les signes*, esta fórmula designava ainda «a essência do tempo localizado» (Deleuze, 2003, p. 76), apenas uma «imagem da eternidade»; mas em *Différence et répétition*, mesmo considerando que ela «designa, em primeiro lugar, o passado puro, o ser em si do passado, isto é, a síntese erótica do tempo» (Deleuze, 2000a, p. 214, n. 27),

ou seja, precisamente, a síntese da memória involuntária, afirma-se igualmente que a fórmula proustiana «designa mais profundamente, a forma pura e vazia do tempo, a última síntese [...] que leva à eternidade do retorno no tempo» (ibid.).

Se quiséssemos resumir isto em termos directamente ligados à *Recherche* proustiana, diríamos que a memória involuntária assume, certamente, um papel fundamental nessa tarde em que o «aprendiz» prova a *madeleine* (de acordo com *Proust et les signes*, podemos nomear «aprendiz» o herói no momento em que este *ainda* não tinha escrito a *Recherche*, e logo também quando se prepara para levar aos seus lábios o famoso bolinho).

Mas a experiência da reminiscência, *para se tornar arte*, deve ser ultrapassada em direcção a uma eternidade na qual a memória já não é o segredo da síntese temporal, na qual a memória e o «eu [*moi*]» do narrador já não interferem, com a sua «gravidade», ao longo dos «anéis necessários» (Proust, 2016c, p. 176) do estilo: «É sempre necessário o estilo – sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas ao percepto, das afecções vividas ao afecto» (Deleuze e Guattari, 1992, p. 150). O «estilo» é o movimento – mesmo quando nada se move – que torna possível a transição qualitativa para essa temporalidade que já não é a do passado.

O «bloco artístico» – podemos denominar assim a obra de arte, retomando a caracterização de Deleuze e Guattari – é então, na verdade, um «monumento» que não «comemora», não «celebra» o «passado», mas, como veremos, um evento [*événement*] (ibid., p. 148). Mais precisamente, o «acto do monumento não é a memória, mas a fabulação» (ibid.), uma «fabulação criadora» que «nada tem a ver com uma recordação» (ibid., p. 151)⁴. Podemos ao invés afirmar que tem a ver com um estilo.

4 Como Deleuze não se cansa de especificar, a noção de fabulação pode aqui ser compreendida a partir da caracterização que Bergson oferece no capítulo II de *Les Deux sources de la morale et de la religion*, onde podemos ler: «Aceitemos então pôr de parte as representações fantasmáticas, e chamemos “efabulação” ou “ficção” ao acto que os faz surgir. [...] Consideremos então, no domínio vaga e sem dúvida artificialmente delimitado da “imaginação”, o recorte natural a que chamámos efabulação, e vejamos a que poderá bem aplicar-se naturalmente. Desta função relevam o romance, o drama, a mitologia juntamente com tudo aquilo que a precedeu. [...] Devemos notar que a ficção, quando portadora de eficácia, é como uma alucinação nascente: é capaz de contrabalançar o juízo e o raciocínio, que são as faculdades propriamente intelectuais» (Bergson, 2005, pp. 99-100).

As considerações sobre a fabulação encontrarão aliás rapidamente eco num dos primeiros textos recolhidos na última obra publicada por Deleuze, *Critique et clinique* [*Crítica e clínica*], onde ele recorda – e isto é particularmente esclarecedor para o nosso propósito – que, se podemos dizer que «não há literatura sem fabulação», é também necessário saber que «a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projectar um eu», mas em atingir «visões» particulares, em «eleva[r]-se até [...] devires ou potências» (Deleuze, 2000b, p. 13). Deste modo, o eu e a sua memória tornam-se «imperceptíveis» (ibid., p. 11) na arte, deixando um lugar a – como se diz em *Qu'est-ce que la philosophie?* – «seres autónomos e suficientes», ou seja, a afectos e a perceptos. Na arte, a memória não é a última palavra. As nossas recordações têm de ser ‘trabalhadas’ para ser levadas a um nível de impessoalidade que não fica ao nível egoístico da individualidade, mas eleva-se à dimensão do evento:

O que é necessário não é a memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: «Memória, odeio-te». Só se chega ao percepto ou afecto como a seres autónomos e suficientes que não devem nada àqueles que os experimentam ou que os experimentaram: Combray tal como nunca foi vivido, não o é nem nunca o será, *Combray como catedral ou monumento* (Deleuze e Guattari, 1992, p. 148).

Já não se trata, portanto, do «Combray em si», do Combray do «passado em si» da segunda síntese do tempo, a da memória involuntária, mas do «Combray como catedral ou monumento». Poder-se-á então concluir que os «blocos» e os «monumentos» de *Qu'est-ce que la philosophie?* não são «blocos de memória», na medida em que eles estão virados para o futuro, ou melhor, para uma eternidade que está voltada para o futuro, em direcção de qualquer coisa por vir. Eles são, podemos agora sugerir, *blocos estilísticos*. Na verdade, *Critique et clinique* vem confirmar mais uma vez esta orientação. Neste último livro, este aspecto surge explicitamente quando se afirma que: «A saúde como literatura, como escrita, consiste em *inventar* um povo que *falta*», e o dever de «inventar» um tal «povo vindouro», «pertence», precisamente, «à função fabuladora» (Deleuze, 2000b, p. 14).

E eis-nos, então, recambiados de volta ao problema de *Différence et répétition* já referido, no qual a síntese temporal de *Mnemosine*, aquela do «passado puro», deveria ser seguida de uma terceira síntese, *a do tempo futuro que, de maneira significativa, é precisamente a síntese criada pela arte*. Uma passagem de uma importância considerável para abrir de maneira decisiva a «tensão» apresentada acima entre o «passado em si» do «Combray [...] em si», ressuscitado pela memória involuntária (síntese erótica de *Mnemosine*⁵), e o tempo «vindouro» de «Combray como [...] monumento». E isto precisamente porque o «monumento» em *Qu'est-ce que la philosophie?* – e esta noção termina e dá continuidade, relançando as suas implicações, à exigência de *Différence et répétition* – «não comemora, não celebra algo que se passou, mas confia ao ouvido do futuro as sensações persistentes que encarnam⁶ o evento [événement]» (Deleuze e Guattari, 1992, p. 156, tradução ligeiramente modificada): confia a esse «ouvido do futuro» «o sofrimento sempre renovado dos homens, o seu protesto recriado, a sua luta sempre retomada» (ibid.).

Em nome da memória involuntária, o narrador da *Recherche*, ao referir-se ao momento em que Combray ressurge na memória quando ele prova a famosa madalena, pode escrever: «tal essência não estava em mim, era *eu* mesmo» (Proust, 2016a, p. 49, sublinhado meu). Porém, o bloco nascido da arte evoca uma outra fórmula, a fórmula de Combray como monumento: *Combray, não sou eu*. O eu «torna-se imperceptível», como já o dissemos. A arte não oferece uma experiência ordinária, com a qual podemos também definir a experiência do «eu empírico», nos termos acima referidos. A arte oferece ao invés «*devires não humanos do homem*», ou seja, «os afectos» como «paisagens não humanas da natureza», ou seja, «os perceptos», e isto «incluindo a cidade» (Deleuze e Guattari, 1992, p. 149) como no caos dos «perceptos urbanos [...] em Virginia Wolf» (ibid.). A arte pode oferecer, então, a peculiar experiência de uma cidade «anterior ao homem, na ausência do homem». Há aqui todo um projecto de investigação que ainda não está terminado e cujas implicações mais promissoras merecem ser desenvolvidas. Trata-se de um sentir que, por assim dizer, regressa num

5 «Toda a reminiscência é erótica, quer se trate de uma cidade ou de uma mulher» (Deleuze, 2000a, p. 163).

6 O uso do verbo encarnar, que não é novo em Deleuze, comporta uma certa ambiguidade, que justamente Deleuze e Guattari sublinham algumas páginas depois desta ocorrência do termo: «Quando dizíamos que a sensação encarna, estávamos a ir depressa demais» (Deleuze e Guattari, 1992, p. 158).

– conquista um – estádio a-individual. Trata-se de uma trasfiguração através da qual o indivíduo *sente a componente impessoal que o atravessa*. É exactamente neste sentido que se pode conceber este devir «não humano», este devir «imperceptível». Podemos falar de uma «singularidade impessoal», de «uma vida», como Deleuze dirá no seu último ensaio (1995).

Estes são «afectos» que não podem ser reduzidos à componente egoística da afecção. E o mesmo vale para os «perceptos» em comparação com as percepções empíricas: eles são o que se sente em mim, e assim não é que «eu», propriamente, não esteja lá, mas torno-me num testemunho imperceptível de um evento, torno-me num limiar intensivo: «É Mrs. Dalloway que tem a percepção da cidade, mas porque passou pela cidade, como “uma lâmina através de todas as coisas”, e ela própria se torna imperceptível» (Deleuze e Guattari, 1992, p. 149). Eu, artista, torno-me num estilo através do qual outros poderão participar de uma vida impessoal que já não é «minha», através do qual outros poderão encontrar o sopro do evento que foge de toda a memória ansiosa para dizer *eu*. Uma sensação que sopra num material, sem que a primeira «[seja] a mesma coisa» do que a segunda (ibid., p. 147).

A Combray da *Recherche* sopra sem que o imperceptível *eu* [*moi*] reclame a sua própria memória. Combray «anterior ao homem, na ausência do homem» (ibid., p. 159). «Memória, odeio-te»: é a lei de Combray como «monumento».

3. Reminiscência e repetição: o equivalente espiritual

Há uma passagem da *Recherche* relativamente à qual é necessário sublinhar toda a importância e na qual Walter Benjamin via, precisamente, uma «ligação da obra proustiana à de Baudelaire» (Benjamin, 2019, p. 531). Trata-se de um momento do último volume da *Recherche* em que o narrador reafirma o papel fundamental que a experiência da reminiscência pode desempenhar na criação artística (e que significativamente, no romance, antecipa a grande cena final do «Bal de têtes»). Ele de facto compreende que são as «impressões felizes [*impressions bienheureuses*]» (Proust, 2016c, p. 160) – isto é, do tipo da *madeleine* – as que têm de «guiar» o artista no acto de criação. Por um lado, ele recorda-nos como já outros grandes escritores, embora cada um de forma original, consoante

a sua própria «acentuação [*accent*]»⁷, perceberam que no cerne dessas reminiscências encontra-se um ‘valor artístico’:

Será porventura de uma sensação ao género da da madalena que resulta o mais belo trecho das *Memórias de além-Túmulo*. [...] Uma das obras-primas da literatura francesa, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, contém, tal como o livro das *Memórias de além-Túmulo* relativo a Combourg, uma sensação do mesmo género do gosto da madalena (ibid., pp. 202-203).

Mas Proust parece aqui já indicar como as reminiscências em si mesmas não podem ter a última palavra relativamente à questão da criação artística. Quando, no passo em questão, após ter citado Chateaubriand e Nerval, passa a Baudelaire, ele não está apenas a prosseguir a sequência analógica dos casos de reminiscências, mas está sim, na realidade, a dar um salto qualitativo. E isso porque no poeta das *Fleurs du mal*, as reminiscências tornam-se «mais numerosas, [...] menos fortuitas e, por conseguinte [...] decisivas» (ibid., p. 203).

As reminiscências de *Mnemosyne* são ainda demasiado individuais e acidentais, ainda demasiado relacionadas com o acaso. Através da passagem a Baudelaire, Marcel parece quase anunciar a possibilidade de uma diferente activação delas, de uma «busca» não exclusivamente passiva, que implica também uma componente «voluntária». «Voluntária» não tanto no sentido de um deliberado regresso à recordação, mas no sentido de uma «transposição» da temporalidade da reminiscência naquela temporalidade monumental voltada para o futuro, na direcção da qual somos movidos a

procura[r] voluntariamente [...], no cheiro de uma mulher, do seu cabelo e do seu peito, as analogias inspiradoras que irão evocar-lhe o «azul do céu, redonda imensidão» [*O cabelo*] e «um porto repleto de chamas e mastros» [*Perfume exótico*]. Ia eu procurar recordar-me dos

7 «...havia mais entoações, mais acentuação nos seus livros que nas suas palavras: acentuação [...] de que o próprio autor por certo não se apercebeu, porque não é separável da sua personalidade mais íntima. [...] Essa acentuação não se nota no texto, nada nele a indica, e contudo junta-se por si mesma às frases, não é possível dizê-las de outra maneira, ela é o que havia de mais efêmero e, no entanto, de mais profundo no escritor...» (Proust, 2016b, p. 114).

trechos de Baudelaire na base dos quais se encontra assim uma sensação transposta, para me ressituair completamente numa filiação tão nobre e a mim mesmo conceder assim a certeza de que a obra que já não tinha qualquer hesitação em começar merecia o esforço que iria consagrar-lhe (ibid., p. 203).

Neste sentido, podemos falar de uma ressurreição – criadora – «menos involuntária» ou «mais voluntária» da arte em relação à reminiscência: uma superação do «meramente involuntário» para a arte que Proust parece ver exemplificado na peculiar reminiscência baudelaيرية. Por isso não estou de acordo com Deleuze quando ele, na segunda parte de *Proust et le signes*, lê essa passagem julgando que Proust «acusa [*scil.* Baudelaire] de ter feito do método» da reminiscência «um uso demasiado “voluntário”, ou seja, de ter procurado analogias e articulações objectivas ainda demasiado platónicas, num mundo habitado pelo Logos» (Deleuze, 2003, p. 137).

Em todo o caso, para além do assunto mais especificamente deleuziano, o que quero sugerir é que o que está em jogo nesta referência proustiana a Baudelaire é exactamente a possibilidade de uma transposição monumental, da criação de um «monumento» no sentido deleuziano. Uma passagem qualitativa que – parafraseando Benjamin, que sublinhava o carácter aurático da reminiscência proustiana (Benjamin, 2006, p. 140-146) – vai dar vida ao que poderia ser chamada uma «aparição *repetível* (embora sempre diferente)⁸ de uma distância» – neste sentido, na minha leitura, *esta distância é precisamente o evento*.

Aliás, num certo sentido, o mesmo Deleuze parece solicitar a minha leitura deste passo proustiano quando, ainda na segunda parte de *Proust et les signes*, põe a tónica – a preparar, no fundo, as páginas sobre o monumento de *Qu'est-ce que la philosophie?* – no facto da «máquina literária proustiana» saber desenvolver os momentos privilegiados da reminiscência em direcção a uma produção deles (concebendo-os como «o efeito» desta «máquina») e saber produzir no espectador efeitos análogos, na e fora da obra de arte, mesmo no sentido de um regresso ao real com novos olhos, ou, mais em geral, com sentidos renovados (Deleuze, 2003, pp. 184-185). E a máquina

8 Sobre a repetibilidade da aura cf. também o que escreve Gernot Böhme: «A própria aura não é única, é repetível [*The aura itself is not unique, it is repeatable*]» (1993, p. 117).

literária de *Proust et le signes* antecipa a noção do monumento também no sentido em que aqui a obra de arte, tal como será em *Qu'est-ce que la philosophie?*, é auto-subsistente, «segura-se e alimenta-se sozinha»: «É a obra de arte que produz em si mesma e sobre si mesma os seus próprios efeitos, e deles se enche, se alimenta: ela alimenta-se das verdades que engendra» (ibid., p. 185).

A «máquina literária» – mas já aqui, mais em geral, o termo «máquina» é alargado à «obra de arte moderna» – torna-se, em pleno espírito proustiano, «um instrumento para os outros e que os outros devem aprender a usar» (ibid., p. 174), mas, sobretudo uma máquina «produtora [...] de certas verdades», que, como já vimos, por princípio não são dirigidas a um passado que as anteceda mas sim a um espectador vindouro. Para reforçar esta hipótese, Deleuze não só afirma aqui que a «arte produz ressonâncias que não são memória» (ibid., pp. 181-182), mas também liga a produção da ressonância à noção do *estilo*, que já vimos desempenhar um papel fundamental na passagem «monumental» da percepção ao percepto e da afecção ao afecto: «No final, vemos o que a arte é capaz de acrescentar à natureza: ela própria produz ressonâncias, porque o *estilo* faz ressoar quaisquer dois objectos e deles retira uma 'imagem preciosa', *substituindo as condições determinadas de um produto natural inconsciente pelas condições livres de uma produção artística*» (ibid., p.186).

A passagem da individualidade cheia de recordações à singularidade impessoal numa temporalidade do eterno é efectuada no trabalho do estilo. Claramente, isto não quer dizer que o nosso passado e as nossas impressões não tenham importância. Isto porque, como veremos também no último paragrafo, «toda a produção parte da impressão, porque apenas ela reúne sobre si o acaso do encontro e a necessidade do efeito, violência que ela nos faz sofrer» (ibid., p. 177). O ponto é que o sentido «nunca está na impressão nem mesmo na lembrança, mas confunde-se com o equivalente espiritual da lembrança ou da impressão» (ibid.). A arte implica uma passagem para extrair da memória e das impressões – melhor: para produzir a partir delas, através do estilo – um equivalente espiritual, o da produção do sentido: «mesmo a memória, ainda demasiado material, tem necessidade de um *equivalente espiritual*. É esta noção de equivalente espiritual que funda uma nova ligação de recordar e de criar, e que o funda num processo de produção como obra de arte. A *Recherche* é, com efeito, produção da verdade procurada» (ibid., p. 178).

4. «É e não é Vancouver»: a responsabilidade perante o monumento

Vimos, portanto, que a noção de monumento deleuziana pode em princípio abranger qualquer composição artística. Aqui, delineamo-la nos seus traços essenciais a partir do exemplo «paradoxal» de uma escrita proustiana «sem memória», ou melhor, como mostramos, de uma escrita que embora trabalhando com o material das impressões e recordações pessoais tem de extrair delas um equivalente espiritual que os ultrapassa em direcção a uma produção de sensações (perceptos e afectos) impessoais, portadores de uma eternidade virada para o futuro. Combray como pequena cidade eterna torna-se assim qualquer coisa que cada leitor pode encontrar como efeito da máquina literária – do monumento proustiano – revivendo os seus revérberos e produzindo-os de novo.

Quero, então, concluir este meu contributo fazendo entrar em correlação com o contexto acima desenvolvido alguns temas da obra de Jeff Wall, o «fotógrafo da vida moderna». Ele herda, renovando-o, o grande projecto baudelariano/benjaminiano da experiência da cidade. Nesta ocasião, limitar-me-ei a destacar alguns aspectos relativos à relação entre o fotógrafo canadiano e Vancouver, a sua cidade natal, mais especificamente no que diz respeito às suas «fotografias cinematográficas». Nestas últimas, em particular, Wall trabalha efectivamente com as próprias impressões, recordações, e com o próprio imaginário histórico-artístico, mas tudo isso é trabalhado estilisticamente, com o propósito de chegar a uma produção de imagens com um valor supraindividual. A relação entre o fotógrafo e a cidade de Vancouver desenvolve-se num emaranhado entre reminiscência e busca, entre recordação e recreação, numa reprodução da experiência em que o acaso é provocado tendo em vista um momento do reconhecimento criativo de qualquer coisa «estranhamente familiar»: uma aparição de uma distância aberta para o futuro.

O movimento do seu estilo cinematográfico opõe-se ao da fotografia instantânea como ela é classicamente entendida⁹. Ele, paradoxalmente, começa o seu processo criativo não fotografando:

9 Isto não significa que Wall seja contra a «straight photography», género com que ele não deixa, embora raramente, de se confrontar (ver exemplo *Coastal Motifs*, 1989; a este propósito ver também Wall, 2002, p. 33).

Não é que eu tenha aversão a tirar fotografias como os outros fotógrafos tiram. Mas gosto muito do facto de muitos dos meus assuntos terem tido origem em momentos não fotografados. Eu vejo-os e não os fotografo. Gosto de preservar esta qualidade não fotografada, primeiro lembrando-me dela e depois transformando-a numa espécie de actividade plástica minha – reconstituindo uma imagem através das diferentes técnicas a que chamo «cinematografia» (Wall, 2018, p. 38).

É claro como, desse ponto de vista, para ele a relação com a memória desempenha um papel fundamental. Parafraseando Baudelaire, o seu grande precursor, podemos dizer que Wall, como Monsieur G., o pintor da vida moderna, fotografa «de memória, e não a partir do modelo» (Baudelaire, 1885, p. 74). Como Monsieur G., ele não é uma testemunha que, por assim dizer, apanhe a realidade no acto de nos devolver o puro facto. O que ele experimenta e nos faz experimentar em muitos dos seus trabalhos é a possibilidade de recriação de um momento pregnante que seja *auto-subsistente*, que tenha um *valor* em si mesmo pelas forças expressas na imagem, pela composição intrínseca criada (Wall, 2007a, p. 258).

Mas isto é exactamente o que não pode ser adquirido simplesmente através das *suas próprias* recordações. A memória pessoal tem de ser «retrabalhada» e «transformada» (Wall, 2002, p. 24). De acordo com Jeff Wall, para obter um verdadeiro *tableau*, mesmo quando o processo parte da «realidade» – quer através de uma impressão quer através de uma recordação –, esta última tem de ser forjada pelo poder da *imaginação*. E em Wall, precisamente esta dimensão da imaginação – que ele também articula pela retoma e pelo desenvolvimento icónico da noção baudelairiana do «poema em prosa» (Wall, 2007a, p. 258 e Wall, 2002, p. 31) – apresenta uma peculiar afinidade com o conceito de fabulação em Deleuze.

Com efeito, é através da imaginação que tem lugar o processo que «troca [*replace*]» o «carácter especial [*specialness*]» de alguém ou de um lugar «com algo mais, algo que não nega a *unicidade* da pessoa na imagem, mas não aceita a unicidade *factual* da pessoa» o de um lugar «como um absoluto» (Wall, 2007b, 272, *itálicos meus*).

Há aqui a necessidade de a experiência de uma peculiar distância lidar com o que é mais próximo para mim. Só desta forma pode ser alcançada uma memória colectiva que não é sustentada pela «ponte vazia» da

abstracção mas sim pela possibilidade de participar na impessoalidade de *uma* vida, de *um* lugar: por exemplo de Vancouver como singularidade, como lugar de relações em que cada seu elemento atinge um valor compartilhável para além da sua individualidade.

Não surpreende então o facto de o material da impressão e até o lugar da memória «nunca» ser o «mesmo» que se reencontra no *tableau* fotográfico:

Os assuntos aparecem-me sem que eu os espere. [...] Todos os temas das minhas fotografias ocorrem por acaso [*by happenstance*]. *A man with a rifle* (2000) é um bom exemplo. Vi a acção acontecer: um homem a fingir disparar uma arma contra um alvo imaginário no meio da rua. O gesto foi fascinante. E parece conter todo o tipo de significados (Wall, 2018, p. 38).

Neste sentido, outro exemplo significativo é oferecido por *The Thinker*, no qual, contrariamente ao que se poderia esperar, a referência não é tanto Rodin, mas Dürer, especificamente a sua «impressionante [...] proposta para um monumento» (Wall 2007b, p. 278). Aqui o imaginário artístico de Wall – como acontece muitas vezes – integra a fabulação imaginativa.

Uma vez mais, esta referência ao passado é tratada como um tema «moderno», na verdade, «muito moderno», como Wall salienta. Trata-se da figura de um camponês que se «lamenta pelo destino das suas esperanças de emancipação, bem como as da sua classe» (ibid.). Há aqui o tema da traição e da derrota, «simbolizada pela longa espada espetada nas suas costas» (ibid.). Este moderno pensador é «um trabalhador envelhecido que já não consegue trabalhar tão arduamente», ele é «alguém que se sentirá bastante desvalorizado e provavelmente será tratado como *sem valor*» (ibid.) e, contudo, está a chamar, em termos deleuzianos, por um povo vindouro. Com *The Thinker* Wall dá vida a «um imaginário monumento do desencantamento» (ibid.) que coloca em jogo a questão do valor. Um valor que deve ser sentido na própria experiência da imagem, um valor que se torna sensível na apreciação da composição do monumento e das forças nele expressas.

No presente caso, podemos também interrogar-nos sobre qual é a relação entre este velho trabalhador e a cidade que vemos ao fundo. De um lado, nesta fotografia pode-se reconhecer Vancouver. Contudo – como

Wall especifica – «não é preciso que» esta cidade «seja Vancouver» (ibid., p. 279). Na verdade, poderia ser, «em princípio, qualquer cidade (ibid., p. 272). Temos aqui «duas necessidades contraditórias – uma a de que não seja Vancouver, outra de que o seja» (ibid., p. 279).

A criação de Wall não se limita ao elemento autobiográfico, mesmo quando isso é o ponto de partida do processo (ibid., pp. 272-273). Há aqui um devir-estrangeiro na própria cidade-natal (ibid.). Vancouver pode, por um lado, ser Vancouver, mas, por outro, a sua *reprodução* na forma do monumento tem de exprimir forças partilhadas por outras cidades. Vancouver é e não é Vancouver: assim como Combray, «Vancouver como nunca foi, é, ou será vivida. Vancouver como catedral ou monumento».

O que é que este pensador/trabalhador pensa sobre esta cidade? Ele talvez «queira incendiá-la?», pergunta Wall, «será que quer encontrar o seu canto, o seu próprio pequeno lugar “heimlich” e assentar arraiais alegremente?» (ibid., p. 279).

Mas é ao espectador que, em última instância, cabe a tarefa de desenvolver uma resposta, ou melhor, uma narrativa a partir do instante fecundo oferecido pelo monumento artístico. O «storyteller» é o próprio espectador, as narrativas que estas fotografias virtualmente sugerem estão abertas a mais perspectivas: «o único elemento narrativo na imagem é fornecido pelo espectador, não pelo “realizador” ou pelo “argumentista”. No momento da experiência estética, da *apreciação estética* da imagem, o espectador escreve o argumento, não o lê. Esta escrita faz-se imediatamente, na rapidez do fruir [*liking*] e do reagir [*responding*] às qualidades da imagem» (Wall, 2014, p. 32, itálicos meus).

A imagem artística produz uma virtualidade – não de uma forma predeterminada – de narrativas possíveis. Não comunica ao futuro uma história fixada, mas é uma abertura sobre a polivalência do real. Esta fabulação é uma sugestão e ao mesmo tempo uma suspensão da narrativa, a qual tem de ser desenvolvida pelo espectador. Este último é assim chamado a responder – criando, por sua vez, [os] – aos seus apelos. Ele pode corresponder ou não a estes apelos: trata-se aqui da questão da nossa responsabilidade perante os «monumentos».

Referências Bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles (1885), «Le peintre de la vie moderne», in *Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire, L'Art Romantique*, Tome III, Paris: Calmann Lévy, pp. 51-110.
- BENJAMIN, Walter (2006), «Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire», in *A Modernidade*, João Barrento (tradução), Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 103-148.
- BENJAMIN, Walter (2019), *As Passagens de Paris*, João Barrento (tradução), Lisboa: Assírio & Alvim.
- BERGSON, Henri (2005), *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, Miguel Serras Pereira (tradução), Coimbra: Almedina.
- BÖHME, Gernot (1993), «Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics», *Thesis Eleven*, Volume 36, Número 1, pp. 113-126.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1992), *O que é a filosofia?*, Margarida Barahona e António Guerreiro (tradução), Lisboa: Editorial Presença.
- DELEUZE, Gilles (1995), «L'immanence: une vie...», in *Philosophie*, Número 47, Paris: Les Éditions de Minuit, pp. 3-7.
- DELEUZE, Gilles (2000a), *Diferença e Repetição*, Luís Orlandi e Roberto Machado (tradução), Lisboa: Relógio d'Água.
- DELEUZE, Gilles (2000b), *Crítica e Clínica*, Pedro Eloy Duarte (tradução), Lisboa: Edições Século XXI.
- DELEUZE, Gilles (2003), *Proust et les signes*, 3^{me} édition, «Quadrige», Paris: P.U.F.
- PROUST, Marcel (2016a), *Em Busca do Tempo Perdido – vol. I Do Lado de Swann*, Pedro Tamen (tradução), Lisboa: Relógio d'Água.
- PROUST, Marcel (2016b), *Em Busca do Tempo Perdido – vol. II À Sombra das Raparigas em Flor*, Pedro Tamen (tradução), Lisboa: Relógio d'Água.
- PROUST, Marcel (2016c), *Em Busca do Tempo Perdido – vol. VII O Tempo Reencontrado*, Pedro Tamen (tradução), Lisboa: Relógio d'Água.
- WALL, Jeff (2002), «A Conversation Between Jeff Wall and Lynda Morris», in *Jeff Wall. Landscapes*, Linda Morris (edição), Norwich: Norwich Gallery and Birmingham: Article Press.
- WALL, Jeff (2007a), Arielle Pelenc in «Correspondence with Jeff Wall» (1996), in *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, pp. 251-262.
- WALL, Jeff (2007b), «At Home and Elsewhere: A Dialogue in Brussels between Jeff Wall and Jean-François Chevrier» (1998), in *Jeff Wall. Selected Essays and Interviews*, New York: The Museum of Modern Art, pp. 271-296.

- WALL, Jeff (2014), «A Long Novel in Pictures, An Interview with Jeff Wall (Interview by Y. Dziewior)», in *Jeff Wall: Tableaux Pictures Photographs 1996-2013*, Y. Dziewior e H. Visser (edição), Amsterdam/Bregenz/Humblebæk: Stedelijk Museum Amsterdam/Kunsthau Bregenz/Louisiana Museum of Modern Art.
- WALL, Jeff (2018), «Il n'y a pas de règle / There are no rules» (Interview by É. Hatt), in *Art Press*, Numéro 459, pp. 32-41.

CITAÇÃO, INVOCAÇÃO, MONTAGEM: A APROPRIAÇÃO DAS «PASSAGENS» DE WALTER BENJAMIN

BRUNO C. DUARTE*

1.

Durante muito tempo, a notoriedade de Walter Benjamin como uma figura determinante para a teoria da arte do século XX girou em torno do ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, que continua a ser objecto de um interesse contínuo na área da teoria da cultura ou dos *media*. Com excepção da popularidade alcançada pela noção de aura, partilhada por um sem-número de leitores com os mais diferentes percursos e interesses¹, as reflexões de Benjamin sobre a arte e os artistas são habitualmente circunscritas quer pela estrutura interna do seu pensamento, quer por um enquadramento cronológico que só muito raramente excede a sua vida e a sua época (A. Benjamin, 2005; Rochlitz, 1992). O mesmo se aplica, com algumas excepções (Gumbrecht e Marrinan, 2003;

* IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/ FER-FIL/32042/2017.

1 Ver Andrew Benjamin, 1986, pp. 30-35; Buck-Morss, 1992, pp. 3-41; Patt, 2001; Bolter, MacIntyre, Gandy e Schweitzer, 2006, pp. 21-39.

Schöttker, 2004; Schöttker, 1999), aos estudos sobre a apropriação da sua obra (Marcus e Nead, 1998; Osborne, 2005).

Num sentido geral, as interpretações mais comuns da obra de Benjamin tendem a imitar, de modo deliberado ou inconsciente, a sua paixão do pormenor, isolando e ligando de novo entre si determinados conceitos e imagens, com o objectivo de demonstrar a coesão intrínseca da sua obra. Por contraste, fora do domínio da filosofia e da crítica literária, muitos artistas e escritores, atraídos ou inspirados pelas ideias de Benjamin, mostram-se sobretudo interessados não tanto em decifrar essas ideias com alguma ambição teórica e o máximo rigor filológico, mas antes em incorporá-las nas suas próprias experiências. No entanto, e não obstante todas as peculiaridades que caracterizam o discurso académico na sua relação com o mundo da arte, é significativo que tanto os comentadores especializados como os exploradores ocasionais procurem insistentemente – de modo erudito ou fortuito – uma e a mesma coisa: citações.

O chamado projecto (por vezes também designado como «obra» ou «livro») das *Passagens*, em que Benjamin trabalhou durante mais de dez anos, até ao fim da sua vida, é um exemplo vivo deste problema: sendo ele próprio concebido como um arquivo interactivo de citações, a sua activação implica um desdobramento virtualmente infinito e infinitamente problemático do próprio acto de citar, por oposição ao acto de enunciar ou de interpretar.

Qualquer perspectiva de execução das *Passagens* é necessariamente incerta, ou pelo menos instável: enquanto os especialistas na obra de Benjamin tentaram até hoje reconstruir com o maior rigor e a necessária arbitrariedade aquilo que acreditavam ter sido o projecto original das *Passagens*, quase sempre circunscrito ao domínio da teoria da cultura ou da história da arte, as artes visuais escolheram olhar esse projecto nos termos de um processo experimental que está muito próximo daquilo que parece ter sido a intenção ou o instinto primeiro de Benjamin, ao identificar na «montagem literária» o fio condutor do seu trabalho. Reconhecer este contraste mostra que o elemento decisivo, nas *Passagens* de Benjamin, não é tanto o sentido que se trataria de extrair delas, nem mesmo a decomposição da sua estrutura, que permitiria definir as condições da sua leitura e da sua interpretação, mas antes, e muito simplesmente, a dinâmica que existe entre as suas partes, e a percepção que é possível ter dessa dinâmica como um texto que é – ou quer ser – acima de tudo uma justaposição de imagens.

2.

A teoria da citação de Walter Benjamin consiste num aglomerado de peças dispersas que ocorrem em intervalos irregulares e diferem substancialmente entre si quanto à sua forma e densidade. Começa como uma narrativa teórica, e termina como um desejo metodológico que ficou por cumprir.

Numa passagem muito célebre da *Rua de sentido único*, publicada em 1928, pode ler-se: «Citações no meu trabalho são como ladrões na estrada, que aparecem armados e tiram ao ocioso a convicção» (Benjamin, 1972, p. 138).

Como que prometida à posteridade, esta frase serviu até hoje muitos fins e muitas intenções, quase sempre *em nome de* Benjamin. Foi usada, por exemplo, para justificar a sua concepção da citação como alienação do passado em relação ao seu contexto histórico (Agamben, 1994, pp. 157-158), ou para discutir a dinâmica do roubo e da partilha, tal como se manifesta na «figura do ladrão nobre» e da sua relação com a teoria do nome (Benninghoff-Lühl, 1998, pp. 176-179). Alguns vêem nela o exemplo perfeito da «imagem do pensamento», um conceito central nos textos de Benjamin; outros escolhem abordá-la do ponto de vista da historicidade (Kranz, 2011, pp. 105-107). Em qualquer um dos casos, é olhada como uma frase canónica, uma palavra sentenciosa sobre a citação que tem o seu lugar e o seu sentido num complexo reconhecível de relações e «constelações».

Mas, para lá da esfera das suas leituras académicas, o aforismo de Benjamin é essencialmente uma construção da linguagem que, embora explicável no contexto da sua obra, é em si mesma uma citação *ready-made*, por assim dizer, volátil e altamente maleável. Foi nessa condição que acabou por conquistar o seu lugar em inúmeras colecções de provérbios e adágios ilustres, de forma muito semelhante aos manuais de citações que proliferavam na Alemanha – em especial durante e após a segunda metade do século XIX – como colecções de *geflügelte Worte*, palavras aladas, palavras que literalmente ganharam asas.

Na medida em que põe em causa toda e qualquer pressuposição de um direito de propriedade, uma citação é intrinsecamente feita para abandonar o seu lugar de origem e existir num espaço que quase nunca é o seu: uma vez lançada no mundo, é levada para longe do seu autor, e ganha uma vida própria. O funcionamento interno do acto de citar, por seu lado, nunca se afasta definitivamente do confronto declarado entre um elemento

destrutivo (emboscar, atacar, cortar, separar, alienar, arrancar) e um elemento de preservação (mover, deslocar, transferir, aduzir, entregar).

Pelo virtuosismo da sua composição, o aforismo de Benjamin não se limita a descrever esse processo, mas engendra-o e apresenta-o nos termos de um efeito dramático, deixando atrás de si uma formulação cortante, mas esquiva. A astúcia com que é desenhado não está tanto na compressão viva da narrativa, com o seu conjunto facilmente compreensível de imagens e personagens – a estrada, os ladrões, o homem ocioso e a sua convicção –, mas no modo como essa dimensão cénica, apesar de enunciada na primeira pessoa, aponta ao mesmo tempo para uma definição abrangente que parece dizer não tanto o que são citações, mas o que fazem, e como funcionam.

Nessa medida, todos os esforços académicos no sentido de proteger as palavras de Benjamin da sua apropriação indevida estão condenados ao fracasso, pela simples razão de que, ao falar tão habilmente de um conceito universal («citações») mediante um movimento particular da subjectividade («na minha obra»), Benjamin adivinhou – inadvertidamente ou não – o desacordo de raiz que viria a surgir entre as citações *na* sua obra e as citações *da* sua obra, isto é, entre duas espécies ou classes de ladrões.

3.

A aparente simplicidade e a atracção imediata da história em miniatura sobre as citações como ladrões contrasta fortemente com as restantes afirmações sobre citações que percorrem intermitentemente a obra de Benjamin.

O ensaio sobre Karl Kraus (1931) é normalmente considerado como o texto em que Benjamin mais perto esteve de desenvolver uma teoria propriamente dita da citação. A alusão ao acto de citar – ou de tornar alguma coisa citável – leva-o a compactar alguns dos seus conceitos mais complexos numa massa de categorias opacas, mas fluidas, atraídas para o mesmo turbilhão discursivo e desafiando qualquer exegese linear: rima e aura, palavra e nome, religião e lei, criação e redenção, origem e destruição. A citação aparece como o lugar onde a «origem e a destruição se manifestam diante da linguagem», e o seu movimento é definido mediante a encenação do ritual de um paradoxo:

Citar uma palavra significa chamá-la pelo nome [...] Na citação que salva e castiga, a linguagem revela-se como *mater* da justiça. Chama a palavra pelo nome, arranca-a ao seu contexto de forma destrutiva, mas desse modo chama-a de novo à sua origem. A palavra aparece, nunca sem que seja rimada, sonante, consonante, na estrutura de um novo texto. Enquanto rima, reúne na sua aura o que é semelhante; enquanto nome, ergue-se solitária e sem expressão. Diante da linguagem, ambos os reinos – origem e destruição – se revelam na citação. E inversamente: só quando os dois se atravessam entre si chega a cumprir-se a linguagem – na citação. Nela espelha-se a linguagem dos anjos, na qual todas as palavras, afugentadas do contexto idílico do sentido, se tornaram epígrafes no *Livro da Criação* (Benjamin, 1977, pp. 362-363).

Foi já sugerido que este texto condensa o essencial da «filosofia e teologia da citação *in actu*» de Benjamin: enquanto «filósofo da história» e «teólogo da linguagem», ele teria redesenhado a crítica satírica da decadência da linguagem enunciada por Karl Kraus – a qual agia enquanto polémica ao mesmo tempo através da citação e contra ela –, tecendo uma estrutura histórico-filosófica em que a destruição e a redenção da linguagem se encontram intimamente ligadas à intelecção da verdade como algo de inerente ou de alheio ao acto de citar (Fürnkäs, 1987, pp. 215, 218). A percepção que Benjamin tinha de Kraus como o «maior técnico da citação» (Benjamin, 1977, p. 1125) foi ainda lida como um estudo fisionómico baseado numa «superação histórico-salvífica do contexto histórico-interior da catástrofe» (Schulte, 2003, p. 138), ou redireccionada para aspectos específicos da sua teoria da linguagem, como o «génio mimético», a rememoração e a repetição (Kerekes, 2005, pp. 157-172; Menke, 1991, pp. 74-110).

Esta conjuntura complica-se ainda mais com as referências enigmáticas à citação que surgem nos textos sobre o conceito de história datados de 1940. Ao pôr em questão a história como «o objecto de uma construção», Benjamin defende que um determinado período histórico acede à consciência de si enquanto recorrência de uma época passada, citando-o, «da mesma maneira que a moda cita uma roupa que pertence ao passado». Assim é deduzida – textual e politicamente – uma definição livre da citação: «Desta forma, Roma antiga foi para Robespierre um passado carregado de tempo-do-agora que ele fez explodir do *continuum* da história.» (Benjamin, 1974, p. 701).

Estes poucos exemplos bastam para mostrar como a teoria da citação de Benjamin, tal como aparece inscrita na estrutura conceptual densa, mas sempre em transformação, do seu pensamento, se aproxima constantemente do seu ponto de ruptura. Nesse sentido, não seria injusto dizer que uma leitura imanente das reflexões de Benjamin sobre citações corre o risco de pôr a nu a sua imagem da história e do mundo, moldada por contradições cujo esclarecimento seria apenas aparente (Voigts, 1986, pp. 100-103).

4.

No *Programa da crítica literária* concebido por Benjamin entre 1929 e 1931, diz-se de «uma boa crítica» que deveria ser constituída essencialmente por «duas componentes, a saber, a glosa crítica e a citação».

Só por meio da glosa, bem como por meio da citação, é possível praticar uma boa crítica. O «resumo» deve ser evitado a todo o custo. Em contrapartida, a simples crítica [feita] de citações precisa de ser desenvolvida no seu todo (Benjamin, 1985, p. 162).

Numa outra passagem, Benjamin distingue nos mesmos elementos – citação e glosa – os «caracteres formais» potenciais da crítica, na qual se vislumbra uma «pura função da vida, isto é, da sobrevivência da obra» (Benjamin, 1985, p. 170).

Com o aparecimento do projecto das *Passagens*, que ocupou Benjamin de 1927 até 1940, a citação surge a uma luz diferente:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada para dizer. Só para mostrar. Não vou roubar nada de precioso, e não vou apropriar-me de nenhuma formulação engenhosa. Mas os trapos, os restos: não quero inventariá-los, mas fazer-lhes justiça da única maneira possível: dar-lhes uso (Benjamin, 1982, p. 574).

Enquanto expressão de um desejo teórico sem limites, a posição auto-reflexiva destas palavras condensa num único movimento o desígnio específico de Benjamin para o projecto das *Passagens*, por um lado, e desvenda o seu potencial enquanto citação de todas as citações, por outro, literal e

simbolicamente: alude a um método sem revelar inteiramente qual poderia ser o seu funcionamento.

As frases programáticas de Benjamin sobre a montagem literária podem ser lidas – e foram-no já por várias vezes, recorrendo a uma terminologia psicanalítica, teológica ou política – como uma das principais fontes que ajudam a contextualizar e a explicar o seu projecto.² Numa análise célebre, Adorno falou do modo como o projecto das *Passagens* resiste, como que por natureza, à sua reconstrução como um todo:

a intenção de Benjamin era renunciar a qualquer interpretação aparente, e deixar que o significado se tornasse aparente unicamente através de uma montagem do material pelo seu efeito de choque. [...] Para coroar o seu antisubjectivismo, a obra deveria consistir apenas em citações (Adorno, 1992, p. 246).

No entanto, continua Adorno, «nenhum cânone indica de que modo seria possível realizar o temerário empreendimento de uma filosofia expurgada de toda a argumentação, e nem sequer de que maneira as citações seriam articuladas com algum sentido». Daí resulta que «a filosofia fragmentária não passou de um fragmento, vítima talvez de um método do qual se desconhece se é ou não possível cumpri-lo no *medium* do pensamento» (ibid.).

Hannah Arendt, por seu lado, vê no «ideal de produzir uma obra composta inteiramente de citações» a «maior ambição» e o «maior orgulho» de Benjamin como escritor, e descreve «o seu método de perfuração, com o fim de extrair o essencial sob a forma de citações», como «o equivalente moderno das invocações rituais» (Arendt, 1969, pp. 4-8 e 47-48).

Mas onde tem início, e onde termina, o ideal da citação? O que acontece ao método – o princípio da montagem literária – de Benjamin, a partir do momento em que cai por assim dizer no domínio público e se converte num dos «restos» que começaram por ser o seu objecto? Em que medida pode ser apropriado e distorcido, a ponto de legitimar um discurso artificial ou meramente formal sobre o próprio método da perfuração ou da invocação?

2 Ver, a este propósito, Gelley, 2015, pp. 102-146; Hanssen, 2006, pp. 14-16, 82-83, 105-106, 136-137, 157-183; Buck-Morss, 1989, pp. 73-75, 221-227.

5.

O livro-projecto *Capital: New York, Capital of the 20th Century* (2015), de Kenneth Goldsmith, usa os princípios metodológicos de Benjamin para o projecto original das *Passagens* de Paris com o objectivo de reenquadrar e deslocar os seus temas e objectos para o interior de um outro espaço urbano e mitológico: Nova Iorque. Para tal, modifica, actualiza ou substitui nomes, imagens e referências. O seu gesto, no qual ressoam muitos dos problemas herdados da arte conceptual dos anos 1960-1970, traz implícita em si uma questão fundamental: a relação da autoria com a apropriação e a citação.

Num capítulo do seu livro *Uncreative Writing* (2011), cujo título é precisamente «Porquê apropriação?», Goldsmith discute o problema da apropriação e da citação na arte e na literatura, traçando um contraste entre os *Cantos* de Ezra Pound e o projecto das *Passagens* de Benjamin, que simbolizam para ele «dois modos diferentes de construir um texto que foi apropriado». Os *Cantos* de Pound são descritos por Goldsmith como «uma magnífica construção urdida por um mestre artesão» cujo génio consiste na capacidade de coleccionar, reunir e sintetizar as suas fontes heterogéneas, bem como o material que foi encontrando, num todo unificado de pura beleza. O seu método construtivo e intuitivo permite-lhe chegar a um sentido épico da totalidade que é depois concentrado numa composição fixa em que a sua «própria linguagem» e a sua própria intervenção permanecem claramente perceptíveis do princípio ao fim. O leitor é atraído pela obra ou mantém-se próximo dela em virtude da sua qualidade de «absorção». Em contrapartida, o método de montagem literária proposto por Benjamin, diz Goldsmith, «não faz o mínimo esforço para chegar a uma unificação, a não ser organizando vagamente as suas citações por categorias». Sendo acima de tudo um «processo idêntico ao de um escrivão» que opera por meio da justaposição de «todos fragmentários», o projecto das *Passagens* não aposta na coesão, mas no preenchimento de espaços em branco, previamente ordenados, com uma «acumulação de linguagem» (Goldsmith, 2011, pp. 111-114) extraída – sob a forma de transcrições e citações – de outros autores e de outras fontes. O seu efeito sobre o leitor não é, pois, da ordem da absorção, mas propriamente reflexivo: no lugar de ser puxado para o âmago da obra, o leitor é forçado a afastar-se dele.

São muitas as inconsistências do esforço de Goldsmith em separar as «capacidades sintéticas» de Pound das «escolhas» disjuntivas de material citável feitas por Benjamin. De um ponto de vista subjectivo, no entanto, esse gesto não é injustificado. A «criação admirável» de Pound é olhada como um texto finalizado, na raiz do qual se encontram inúmeras fontes literárias e não-literárias, «escolhidas com um gosto distinto e cuidadosamente cultivado». O projecto das *Passagens*, em contrapartida, é definido como uma obra «bem-sucedida» em virtude da «excelente qualidade das escolhas de Benjamin, do seu gosto» (ibid., p. 113). Em ambos os casos, é o gosto que dita a selecção das citações que irão produzir o molde do trabalho por vir. A diferença começa na escolha do método: síntese ou disjunção, consolidação ou dispersão. O primeiro convida a um processo de imersão, o segundo a um movimento especular, um reflexo semelhante ao de um espelho que – nas palavras do próprio Goldsmith – nos empurra «para longe do objecto, projectando-nos de novo em nós mesmos» (ibid., p. 110). Ao que tudo indica, os dois métodos desencadeiam dois aspectos distintos da psicologia do artista Goldsmith: enquanto a proeza de Pound é olhada com admiração, ao longe, o projecto de Benjamin é aparentemente sentido e mesmo vivido como um desafio pessoal.

Sendo «um grande projecto, que ficou por realizar», e «uma obra que existe isolada em si mesma» (ibid., p. 114), o projecto das *Passagens* é tudo o que um artista contemporâneo poderia esperar, e muito mais. Historicamente, ostenta todos os traços do que passa por ser a subjectividade moderna, entre os quais sobressaem a fragmentação, a rejeição da organicidade e da completude, ao mesmo tempo que cultiva uma obsessão contínua com o periférico e o marginal. Esteticamente e culturalmente, significa a promessa de uma leitura e de uma intertextualidade não-lineares, feitas à medida de uma superfície textual-visual capaz de se engendrar e reproduzir a si mesma sem fim. Goldsmith fala do projecto das *Passagens* como de «um enorme trabalho proto-hipertextual» (ibid., p. 115), uma «construção semelhante a uma constelação» que, sob muitos aspectos, se assemelha ao sentido mais literal da World Wide Web, a Internet, que ele diz ser «uma gigantesca imagem dialéctica benjaminiana». No mesmo sentido, não hesita em comparar a percepção das constantes configurações e reconfigurações nos cartões manuscritos de Benjamin com o movimento à deriva dos «*flâneurs* virtuais, que vão surfando ao acaso de um lugar para

outro» (ibid., pp. 116-117). É também neste sentido que, ao permitir um número ilimitado de combinações, o projecto das *Passagens* surge necessariamente como o arquétipo de «um texto sem fim», e antecipa assim a ideia-matriz de uma «obra em curso» (ibid., pp. 114-117).

6.

Goldsmith define o seu livro *Capital* como «uma reescrita do projecto das *Passagens* de Benjamin, [transposto] para a Nova Iorque do século XX», acrescentando imediatamente a seguir, no entanto, que «não se trata na verdade de uma reescrita do o projecto das *Passagens*, pois este último era um livro que nunca chegou a ser escrito por Benjamin», e que em vez disso corresponde apenas a «um amontoado de notas organizadas em várias pastas» (Goldsmith e Guevara, 2014, p. 13). Considerando que «ainda não estamos certos quanto à forma final que Benjamin tencionava dar ao seu livro», Goldsmith conclui que «na verdade, o livro propriamente dito foi escrito ao ser construído como um livro décadas depois da sua morte» (ibid., p. 28). A sua materialidade e flexibilidade, enquanto texto, redefinem a leitura e a reescrita na medida em que disponibilizam «categorias simples nas quais pode ser arquivado um número infinito de artefactos», e um espaço no qual «novas categorias podem ser adicionadas ou subtraídas como se quiser». Em suma, o projecto de Benjamin eleva «o acto de coleccionar e classificar» montes e pedaços de linguagem a uma «prática da escrita» (ibid.) individual. Isso explica em grande medida que Goldsmith tenha incluído o projecto das *Passagens* na categoria dos textos que se assemelham a objectos, e que são «tão ostensivamente épicos [...] que anseiam por um *envolvimento*, muito mais do que por *serem lidos*» (ibid., p. 6).

É nesse envolvimento, nesse compromisso ou nessa participação activa, que se dá a ver o problema colocado pela apropriação por assim dizer artística, não-filológica, do projecto das *Passagens*, e, acima de tudo, da ideia que lhes subjaz: de que forma e sob que forma podem co-existir a necessidade de invalidar por princípio a própria noção de originalidade, ao trabalhar exclusivamente com citações, e a tentação de fazer – ou de compor – uma «bela obra» (ibid., p. 28) a partir dessas mesmas citações?

Capital, o projecto, está profundamente consciente de tudo o que deve a Benjamin, e mais ainda o está quando se trata de reduzir essa consciência

a pedaços. Afinal, para além de ser «o maior livro de escrita não-criativa», o projecto das *Passagens* é também um livro «sem uma forma fixa» (Goldsmith, 2011, pp. 109, 114), o que o torna ainda mais sedutor para a especulação incontrolável quanto a saber o que poderia ter sido e o que pode ainda ser essa forma. Para Goldsmith, o auto-nomeado *Lumpensammler*, o trapeiro da cultura de massas digital que vê a leitura como escrita, e a criação como reprodução, o projecto das *Passagens* é, em última análise, a libertação absoluta da forma como processo. A sua entrada em cena assinala mais um capítulo no desenvolvimento de uma poética do processamento e da reutilização contínua dos detritos e dos «restos» (Schmidt, 2008).

Sob muitos aspectos, o livro-monumento de Goldsmith encontra-se estrategicamente envolto, mas não menos aprisionado, numa retórica do auto-desaparecimento. Num primeiro momento, rejeita conceptualmente os valores tradicionais da autoria, da criatividade e da originalidade, em favor da invisibilidade simulada do artista/escritor, cuja única tarefa se diz ser a reunião e a montagem de citações. Num segundo momento, a simples ideia de renunciar à expressão ou à inspiração é claramente motivada pela convicção de que o coleccionador de citações é mais do que um mero acumulador, já que acaba por compor o seu trabalho recorrendo ao (seu) gosto. Embora idealmente suprima as palavras do seu autor, o livro de Goldsmith é apesar de tudo baseado nas suas escolhas de palavras, frases e figuras. Enquanto livro, é a versão pessoal de Goldsmith do projecto inacabado de Benjamin, e a sua pretensa negação da autoria e da criatividade pode facilmente ser entendida como um simples exercício de vaidade. Ao fazer-se passar pelo próprio Benjamin, personificando em grande escala o coleccionador de linguagem e resíduos culturais, Goldsmith arrisca-se a cair na pura redundância, ao produzir uma réplica não apenas do método, mas do combate do seu autor com a autoria propriamente dita.

7.

Com *Capital*, uma palavra única que é ao mesmo tempo um piscar de olho ao título experimental de Benjamin – Paris, capital do século XIX – e ao majestático título final de Marx, Goldsmith tenta responder à questão da apropriação e da citação, mas fá-lo sob a forma por assim dizer monolítica de um ornamento no qual é visível o percurso do artista que, perdido num

processo contínuo de tentativa e erro, parte à descoberta de si mesmo. As razões biográficas não são de resto irrelevantes: à semelhança de qualquer outro conceptualista nascido fora de tempo, a ascensão de Goldsmith à celebridade, no contexto da arte contemporânea, é abundante em controvérsias e calculismos. Seja ao «ensinar» escrita não-criativa, ao «imprimir a Internet» (o título de um dos seus projectos, de 2013) ou ao anunciar o advento da «poesia pós-internet» (um dos seus textos como colunista para a revista *The New Yorker*), cada jogada parece ter sido orquestrada de modo irrepreensível em função do seu efeito e do seu impacto. O autor omnipresente cuja vocação é questionar a autoria, o artista que rejeita a invenção e a originalidade, o poeta que se apresenta como um plagiador, o copista que reformula a essência da escrita na era digital, e assim por diante: todas estas figuras aparentemente contraditórias convergem numa única caricatura, amplificada, do poeta-artista como *performer*. E, sendo a performance essencialmente um mecanismo que reactiva o paradoxo da «montagem literária» – situada no espaço entre autor e não-autor, escrita e não-escrita – incorporando-o sem fim, qualquer consciência crítica da obra é forçada a lidar com a pessoa que se encontra não atrás dela, mas à sua frente. Por si mesma, essa lógica distorcida anula o juízo enquanto tal, uma vez que a tarefa de denunciar a obra como ilegítima foi já cumprida e celebrada à partida pela própria obra, e porque o próprio autor é o primeiro a reivindicar como seu o papel do autor em geral como uma fraude.

Capital, o livro, capitaliza assim em ambas as frentes: implicitamente, aspira a ser a realização da sentença de Benjamin «nada para dizer, só para mostrar», ao mesmo tempo que, estimulado pelo seu gesto conceptual, diz demasiadas coisas (Kaufmann, 2017).

É certo que o princípio de seguir à letra o projecto original parece ser inconciliável com a liberdade poética exigida pelo novo tempo e pelo novo espaço no qual é transplantado esse projecto original. No entanto, não se trata já de fazer justiça ou de ser fiel à ideia original de Benjamin, mas antes de ser capaz, de uma forma ou de outra, de a realizar ou de a orquestrar de algum modo. O projecto das *Passagens* deixa assim de ser um simples objecto de estudo, para se transformar num caso exemplar de adaptação livre que nega e ilustra ao mesmo tempo a figura da autoria, e, em última análise, da autoridade enquanto tal.

8.

O mesmo problema surge a uma outra luz com a participação de Goldsmith na exposição *The Arcades: Contemporary Art and Walter Benjamin*, realizada no Jewish Museum, em Nova Iorque, entre 17 de Março e 6 de Agosto de 2017, descrita pelos organizadores como uma «reconsideração» e uma «meditação sobre» o projecto das *Passagens*, e, mais precisamente, como uma «experiência de curadoria que vê no espaço da exposição um microcosmo da nossa sociedade capitalista neoliberal» (Hoffmann, 2017, p. 18).

A exposição inclui trabalhos de 37 artistas; cada peça é acompanhada por uma série de citações, escolhidas e montadas por Goldsmith. Na qualidade de convidado de honra e mestre-de-citações, Goldsmith está agora numa posição privilegiada, mas não menos delicada: por um lado, é forçado a abrir mão do gesto aberto, amplo, do seu próprio livro, *Capital*, ao adaptar o seu processo de selecção aos limites conceptuais e formais do espaço da exposição; por outro lado, as suas escolhas introduzem um elemento textual que acaba por determinar ou alterar a percepção de cada obra visual. Obrigada a lidar com citações que se misturam com as obras de arte que compõem a exposição, sem nunca se confundir com elas, a sua discussão da apropriação e da citação transforma-se numa dinâmica mais complexa da relação entre texto e imagem.

No catálogo da exposição é mantida a listagem alfabética de tópicos proposta por Benjamin para a «obra das passagens», referenciando alguns dos temas determinantes no seu trabalho, mas usando-os depois como pretexto para introduzir um extenso conjunto de novas citações de artistas e autores tão diversos como Duchamp, Mallarmé, Beckett, Heidegger, Derrida, Foucault, Lyotard, Lacan, Debord, Flusser, entre muitos outros, incluindo ainda citações de jornais, da internet e da cultura popular. As citações de Goldsmith, dispostas graficamente em formações geométricas e remoinhos de palavras que fazem pensar na tradição da poesia concreta ou visual, são definidas como «anotações» aos convolutos, os maços e rolos de folhas em que Benjamin dispôs os seus materiais; seguindo ainda um impulso mimético, é dito tanto da exposição como do respectivo catálogo que foram «convolutados» (*convoluted*) pelos seus editores, organizadores ou curadores.

Em *Capital*, Goldsmith pede de empréstimo o método de Benjamin, ao colecionar anotações e frases isoladas, submetendo-as depois a uma transposição geográfica e temporal – de uma cidade para outra, de um século

para outro – e dirigindo-se assim a uma realidade e a um público distintos. A autoria assertiva e a falta dela coexistem num único gesto conceptual, um estranho jogo de sombras entre uma identidade artística desmedida e um anonimato fictício.

Para os artistas representados na exposição, ou para os curadores que seleccionaram as suas obras, em contrapartida, o acto de ler é imediatamente reflectido no acto de ver. É isso que os leva a transpor o projecto das *Passagens*, ou pelo menos uma parte dele, de um *medium* para o outro – da palavra para a imagem. Não se trata já de identificar a imagem do pensamento ou a imagem dialéctica em lugares e contextos específicos, mas de incorporar a imagem por assim dizer literal como uma parte inerente do próprio texto, o qual deixa de ser um jogo de palavras para se tornar indistinto do próprio processo de fabricação de imagens. Ao mesmo tempo, não fosse pelo exercício de citação praticado por Goldsmith, o projecto de Benjamin, sem falar sequer da sua presença, dificilmente seria detectável na maioria das peças em exibição. Embora algumas contribuições possam ser vistas como traduções visuais ou versões historicamente actualizadas dos títulos dos convolutos, a maioria são simplesmente imagens aleatórias extraídas do catálogo pessoal de cada um dos artistas, sem uma conexão aparente ou imediata com o projecto das *Passagens*. Mas existem excepções a essa regra.

9.

No convoluto N (*Sobre a teoria do conhecimento, Teoria do progresso*), a artista Taryn Simon apresenta duas pastas com imagens de arquivo.³ Para acompanhar esta obra em particular, Goldsmith resolve citar a célebre afirmação de Benjamin: «Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada para dizer. Só para mostrar.»

Estão à vista as razões desta escolha: a aproximação serial de Simon à composição e o processo de apresentação das suas imagens parece funcionar como a ilustração perfeita da montagem como método. A apropriação propriamente dita da citação de Benjamin por Goldsmith, em contrapartida, está longe de obedecer a uma lógica associativa.

3 Ver Taryn Simon, *Folder: Swimming Pools, Folder: Handshakes* (2012), in Hoffmann, 2017, pp. 64-65.

Goldsmith cita o imperativo metodológico de Benjamin a partir da sua tradução inglesa, entretanto tornada canónica, mas em parte imprecisa: «I needn't say anything: Merely show» (Hoffmann, 2017, pp. 64-65; Benjamin, 1999, p. 460).⁴ O original alemão diz: «Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.» (Benjamin, 1982, p. 574) – literalmente: «Não tenho nada para dizer. Só para mostrar.» A expressão de Benjamin é assertiva de duas maneiras: mostrar (no sentido de apontar para ou de aludir a um determinado objecto) é descrito como a consequência do discurso esvaziado (dizer, no sentido de falar ou escrever), mas a eliminação de um pelo outro é frustrada pela natureza autossuficiente, híbrida da própria formulação. O enfático «eu» parece estar sempre prestes a desaparecer na obscuridade, enquanto o sentido de posse é dividido em duas metades aparentemente iguais: mostrar só é visto como possível na medida em que nada há a dizer, e dizer só é tido por impossível para permitir que alguma coisa chegue a ser mostrado.

Este dilema – ou esta suspensão contínua de um enunciado teórico ao mesmo tempo encerrado em si mesmo e virado para o exterior – é abalado nos seus alicerces assim que se transforma num objecto de apropriação e reapropriação. Uma vez que a diferença entre não ter *necessidade* de falar e não ter *nada* a dizer não é apenas linguística, mas estrutural, não seria ilegítimo pensar que o talento não-criativo de Goldsmith para desenterrar citações antigas e filtrar outras, novas e secretas, se encontra aparentemente descontraído da natureza física da própria coisa que deseja revelar – a linguagem –, ao fazer muito simplesmente uso dela. Não se trata aqui de um erro filológico ou de alguma forma de iliteracia linguística enquanto tal, uma vez que nenhum dos dois aspectos é decisivo, em última análise, para o sentido da prática artística. Precisa ou imprecisa, a montagem literária enquanto processamento de palavras, tal como praticada por Goldsmith, é na verdade mais complexa do que ele próprio poderia ter imaginado. Enquanto montagem, vive da contradição clássica entre texto e imagem, que a sentença de Benjamin epitomiza tão incisivamente no dualismo *dizer vs. mostrar*. Enquanto literatura, põe em causa a natureza auto-evidente da oposição enquanto tal.

4 São depois reproduzidas quatro diferentes discussões da contracção «needn't», extraídas respectivamente de quatro fontes: a revista *The New Yorker*, a *Wikipedia*, um fórum da Internet, e o livreto de um CD.

10.

O projecto das *Passagens* oscila não perigosamente, mas de forma exultante, entre a possibilidade e a impossibilidade do seu cumprimento. Idealmente, constitui uma resposta ao poder de sedução de um livro que seria feito «unicamente de citações». Empiricamente, é um conjunto informe, ou pelo menos indeterminado, de imagens e objectos escritos. Abandonado a si mesmo e aos seus próprios artifícios, apresenta-se como a partitura manuscrita de um texto cuja composição foi deixada em suspenso: enquanto reservatório de centenas de notas e citações, faz parte do seu destino que seja deixado a oscilar na superfície da sua própria natureza mutável e ambígua. No fim de uma profusão interminável de matéria-prima encontra-se a forma oca do todo, isto é, nos termos mais simples, a impossibilidade de chegar a uma totalidade ou a uma conclusão.

A condição da obra como fragmento de um todo desconhecido intensifica-se ao longo de todo o século XX, que encontrou no fragmentário o pretexto perfeito para fazer da angústia uma euforia, e transformar obstáculos em oportunidades: a totalidade inalcançável é uma fatalidade que se confunde rapidamente com o carácter estimulante, de promessa, do fragmento. Apesar da sua complexidade, a alusão de Benjamin à «montagem literária»⁵ como sendo o método da sua obra pertence ainda a esta consciência aguda da natureza quebrada e incompleta da experiência que nunca perde de vista, mesmo a contra-luz, o todo. Por sua vez, a intenção de – sob o signo do marxismo – transpor «o princípio da montagem para a história», erigindo «as grandes construções a partir das componentes mais pequenas, afiadas e cortantes», e descobrindo «na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total» (Benjamin, 1982, p. 575), pressupõe a confusão da síntese (juntar, montar as partes num todo) com a análise (desmontar, desmantelar partes como todos). Esta aparente contradição é o núcleo do projecto das *Passagens*, e chega mesmo a impulsionar a obscura celebração da fragmentação que o envolve.

Num plano simétrico, o «livro» das *Passagens* não é seguramente um livro, mas o poço sem fundo de um número potencialmente incontável de materiais e formas várias de citação, isto é, de apropriação pura, que se

5 Sobre o conceito de montagem, entendido nas suas várias dimensões, cf. por exemplo: Heynen, 2001, pp. 155-190; Kramer, 2000, pp. 195-212.

multiplicam indefinidamente e não se deixam fixar por nenhuma ciência do texto. O texto, a obra textual das *Passagens*, é apenas a ramificação das imagens que partem dele, mas que acabam por contê-lo inteiramente. O dualismo dizer/mostrar é muito claro a esse respeito: a «montagem literária» é tudo, menos um processo estritamente literário, fechado em códigos e procedimentos de leitura e de decifração de conteúdos que explicariam por si mesmos a forma inacabada do que foi tentado por Benjamin. A reconstituição da obra das *Passagens* depende muito mais da sua compreensão instintiva, da percepção ou da visualização imediatas desse momento, de que fala Benjamin, em que o texto (o dizer, o sentido, a palavra articulada) se dissolve e se anula a si mesmo na imagem (que se pode apenas mostrar, num movimento infundável). Enquanto texto-imagem, a sua vulnerabilidade à apropriação é total, e não responde em primeiro lugar – ou pelo menos resiste continuamente – a uma autoridade filológica ou filosófica.

É no modo dessa apropriação que se encontra a chave que permite não propriamente ler ou interpretar as *Passagens*, mas pensar a sua forma, ou entrar nela. Por isso mesmo, parece haver algo de inevitável no atrito entre a reconstituição académica, exaustiva e propriamente metódica, do método de Benjamin, e a sua apropriação por assim dizer caótica, imprevisível, por parte das chamadas artes visuais. No mesmo sentido, não é surpreendente que o pior pesadelo do filólogo acabe por tornar-se no livre-trânsito do artista: aquilo que é simplesmente ilícito para um, por razões de fidelidade à letra do texto, é para o outro o princípio da maior liberdade; não seria ilícito dizer que, enquanto o primeiro tenta «fazer justiça» à obra imaginada por Benjamin, organizando-a de acordo com um princípio de concentração, o segundo escolhe «dar-lhe uso», citando-a, de acordo com um princípio de dispersão. Ambos provam que a mera noção de que poderia haver uma maneira correcta e uma maneira errada de estudar ou de citar Benjamin, e muito em particular a sua obra de citações, é contrária – quer na forma, quer no conteúdo – à dinâmica da incerteza e da oscilação implícitas no próprio gesto da citação.

É esse, sob muitos aspectos, o destino das *Passagens*: tratando-se de um projecto cuja definição tem necessariamente de incluir – e até de incorporar – a sua indefinição, não existem intérpretes maiores ou menores, nem leituras legítimas ou ilegítimas, mas apenas um texto-imagem cujo autor, ao desapropriar-se a si mesmo da sua autoria em nome de um ideal

da pura citação, deixou um espaço livre para a apropriação ilimitada do que construiu ou pensou construir, no plano da fantasmagoria ou do simulacro, como uma «obra» ou um «livro».

Por todas essas razões, é provavelmente avisado não aplaudir ou condenar demasiado cedo exercícios radicais de apropriação do projecto das *Passagens*, de que é exemplo a deslocação sensacionalista e propriamente histriónica operada por Goldsmith. Não obstante o oportunismo ou a futilidade que possam estar na raiz da sua citação-apropriação das *Passagens* de Benjamin, ela permite questionar a sobrevivência dessa obra intangível de um ponto de vista exterior à mera análise textual e ao processo de interpretação implicado nela. Afinal, nenhuma leitura «especializada» ou puramente filológica do projecto das *Passagens* saberia dar conta do que significa mostrar alguma coisa, sem dizer nada de nada. Nessa medida, a apropriação do projecto das *Passagens* pelas chamadas artes visuais, não sendo por princípio ou por convicção interpretativa ou argumentativa, tem o mérito de colocar de outra forma, e com diferentes implicações, a questão do fundo irrealizável e propriamente abissal do livro unicamente composto de citações imaginado por Benjamin.

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor (1992), «Charakteristik Walter Benjamins», in *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 234-249.
- AGAMBEN, Giorgio (1994), *Luomo senza contenuto*, Macerata: Quodlibet.
- ARENDT, Hannah (1968), «Walter Benjamin 1892-1940», in *Walter Benjamin, Illuminations. Essays and Reflections*, New York: Schocken, pp. 1-55.
- BENJAMIN, Walter (1974), *Gesammelte Schriften*, Volume I, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (edição), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1977), *Gesammelte Schriften*, Volume II, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (edição), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1972), *Gesammelte Schriften*, Volume IV, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (edição), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1982), *Gesammelte Schriften*, Volume V, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (edição), Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (1985), *Gesammelte Schriften*, Volume VI, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (edição), Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- BENJAMIN, Walter (1999), *The Arcades Project*, H. Eiland e K. McLaughlin (tradução), Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- BENJAMIN, Andrew (edição) (2005), *Walter Benjamin and Art*, London/New York: Continuum.
- BENJAMIN, Andrew (1986), «The Decline of Art: Benjamin's Aura», in *Oxford Art Journal*, Volume 9, Número 2, pp. 30-35.
- BENNINGHOFF-LÜHL, Sibylle (1998), «Figuren des Zitats», in *Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*, Stuttgart/Weimar: JB Metzler.
- BOLTER, Jay David, MACINTYRE, Blair, GANDY, Maribeth e SCHWEITZER, Petra (2006), «New Media and the Permanent Crisis of Aura», in *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, Volume 12, Número 1, disponível em <http://con.sagepub.com/cgi/content/abstract/12/1/21> (última consulta a 8 de outubro de 2022).
- BUCK-MORSS, Susan (1992), «Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered», in *October*, 62, pp. 3-41.
- BUCK-MORSS, Susan (1991), *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA/London: MIT Press.
- FÜRNKÄS, Josef (1987), «Zitat und Zerstörung. Karl Kraus und Walter Benjamin», in Jacques Le Rider e Gérard Raulet (edição), *Verabschiedung der (Post-) Moderne. Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen: Narr.
- GELLEY, Alexander (2015), *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*, Nova Iorque: Fordham University Press.
- GOLDSMITH, Kenneth (2015), *Capital. New York, Capital of the 20th Century*, London/Brooklyn, NY: Verso.
- GOLDSMITH, Kenneth (2011), *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- GOLDSMITH, Kenneth e GUEVARA, Francisco Roman (2014), *Kenneth Goldsmith in Conversation*, Manila: De La Salle University Publishing House.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich e MARRINAN, Michael (edição) (2003), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, Stanford: Stanford University Press.
- HANSSSEN, Beatrice (edição) (2006), *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Londres: Continuum.
- HEYNEN, Rudolf (2001), «Literarische Montage als Organon der Geschichte», in Vittoria Borsò e Patrik Krassnitzer (edição), *Medialität und Gedächtnis*, Stuttgart/Weimar: JB Metzler, pp. 155-190.
- HOFFMANN, Jens (edição) (2017), *The ARCADES: Contemporary Art and Walter Benjamin*, Jens Hoffmann, Caroline A. Jones, Vito Manolo Roma e Kenneth Goldsmith (colaboração), New York: The Jewish Museum / New Haven-London: Yale University Press.

- KAUFMANN, David (2017), *Reading Uncreative Writing: Conceptualism, Expression, and the Lyric*, Cham: Palgrave Macmillan.
- KEREKES, Amalia (2005), «Die zweideutige Demut des Interpreten. Zum Begriffspaar “mimetisch/mimisch”. Walter Benjamins Schriften über Karl Kraus», in Amália Kerekes, Nicolas Pethes e Peter Plener (edição), *Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin*, Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 157-172.
- KRAMER, Sven (2000), «Montierte Bilder – Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben», in Anja Lemke e Martin Schierbaum (edição), *In die Höhe fallen. Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 195-212.
- KRANZ, Isabel (2011), *Raumgewordene Vergangenheit: Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- MARCUS, Laura e NEAD, Lynda (edição) (1998), *Actuality of Walter Benjamin*, Londres: Lawrence & Wishart.
- MENKE, Bettina (1991), «Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte», in Anselm Haverkamp e Renate Lachmann (edição), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 74-110.
- OSBORNE, Peter (2005), *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory, Appropriations*, Volume III, London/New York: Routledge.
- PATT, Lise (edição) (2001), *Benjamin's Blind Spot: Walter Benjamin and the Premature Death of Aura: with the Manual of Lost Ideas*, Topanga: Institute for Cultural Inquiry.
- ROCHLITZ, Rainer (1992), *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris: Gallimard.
- SCHÖTTKER, Detlev (edição) (2004), *Schrift, Bilder, Denken: Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHÖTTKER, Detlev (1999), *Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHULTE, Christian (2003), *Ursprung ist das Ziel: Walter Benjamin über Karl Kraus*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SCHMIDT, Christopher (2008), «The Waste-Management Poetics of Kenneth Goldsmith», in *SubStance*, Volume 37, Número 2, pp. 25-40, disponível em <https://www.jstor.org/stable/25195169> (última consulta a 8 de outubro de 2022).
- VOIGTS, Manfred (1986), «Die Mater der Gerechtigkeit. Zur Kritik des Zitat-Begriffs bei Walter Benjamin», in Nortbert Bolz e Richard Faber (edição), *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins Passagen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 100-103.

II. CAMINHAR E TRANSGREDIR

FISIOLOGIAS DO *FLÂNEUR*: PANORÂMICAS SOBRE A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA CIDADE

NUNO FONSECA*

1. Nota preliminar sobre a experiência estética da cidade

Uma estética tradicional, por vezes demasiado colada ao que incautamente se denomina também filosofia da arte, habituou-nos a pensar de forma apressada na experiência estética como algo que acontece a um sujeito perante um objecto artístico (ou até mesmo uma *performance* artística), como se este objecto, esta obra, tivesse exclusivamente a virtude de produzir experiências daquela natureza, fazendo-nos esquecer que a experiência estética (ou as experiências estéticas) nasce(m) de uma relação dinâmica entre as propriedades/qualidades de um «objecto» – ou de um «estado de coisas», de um «acontecimento» ou ainda de um «processo» – e um sujeito percipiente disposto e capaz de as perceber e de se deixar afectar por elas. Sendo assim, as experiências estéticas podem ocorrer diante de obras de arte como diante de outros artefactos humanos ou objectos naturais,

* IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0098, do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

perante acontecimentos atmosféricos, uns belos, outros aterradores, na degustação de uma refeição, na prática de um jogo, na resolução de um problema matemático ou no decurso de uma viagem.

Uma cidade não é obviamente um objecto, nem sequer apenas um conjunto – por mais complexidade que queiramos conceder-lhe – de artefactos arquitectónicos ou uma mera paisagem urbana, quando muito seria um sistema heterogéneo e perspectivístico de paisagens multissensoriais a diferentes escalas e ritmos. Poderia dizer-se que é um ambiente, um ecossistema urbano, composto pelas suas características geomorfológicas, clima, distribuição arquitectónica, sistemas de navegação, actividades industriais, comerciais e lúdicas, pelas suas comunidades humanas, animais e vegetais, pelas suas dinâmicas sociais, económicas, políticas e culturais, mas mais que isso é também um universo histórico, simbólico e imaginário, um espaço sensível e sentimental que não pode ser experimentado num mero golpe de vista, mas que tem de ser percorrido e apreendido em múltiplos movimentos panorâmicos de aventura e de contemplação. Um dos sérios candidatos a sujeito da experiência estética urbana é – ou foi - o *flâneur*, mas também esta noção é fluida e escapa a uma fácil caracterização, não obstante os esforços de descrição fisiológica feitos na primeira metade do século XIX.

2. O carácter esquivo da noção de *flâneur*

Apesar de já ter feito correr rios de tinta, sobretudo desde a «redescoberta» dos escritos de Walter Benjamin sobre a modernidade, em particular os que dizem respeito ao seu projecto de *Livro das Passagens* e aos ensaios daí derivados sobre o poeta Charles Baudelaire, o *flâneur* parece não se ter estabilizado numa noção unívoca ou, pelo menos, inequívoca.¹ O que é o *flâneur*? Diferentes autores e diversas abordagens, consoante as épocas e as perspectivas, parecem ter tomado por *flâneur* coisas distintas, sendo justo dizer que o próprio Benjamin também terá oscilado entre sentidos dissemelhantes ao longo dos seus vários textos. Para alguns, foi um *tipo urbano*, ao lado de tantos outros, caracterizados jornalística ou

1 Neste sentido também, a introdução de Keith Tester a uma colecção transdisciplinar de ensaios que lhe foram dedicados nos anos 1990 (Tester, 1994, pp. 1 e ss.).

satiricamente, na primeira metade do século XIX, em curtas brochuras que ficaram conhecidas como «*physiologies*», sendo por vezes identificado aos próprios autores dessas tipologias urbanas, os *physiologues*, autênticos «botânicos do asfalto» (Benjamin, 2005, p. 38).² O *flâneur* ali descrito muitas vezes se diluiu na sua dimensão literária, tornando-se uma *personagem* caricata de uma sociedade urbana em transição³, quase se confundindo com o simples mandrião, o mirone ou o basbaque pequeno-burguês, sedento de novidades e sensações, ou mesmo o *dandy*, com aspirações aristocratas e a nostalgia de uma beleza em ruínas. Outras vezes, absorvido pela multidão urbana, foi buscar uma inspiração mais exótica, aproximando-se do mundo romanesco dos índios da América do Norte ou do detective dos primeiros folhetins policiais. Como autor daqueles panfletos de fisiologia urbana, identificou-se muitas vezes com o *filósofo* ou sociólogo *da nova metrópole*, e quando a inspiração lhe permitiu passar do romance à prosa poética (ou à pintura) identificou-se mesmo ao *poeta (pintor) da cidade moderna* e das suas experiências quotidianas efémeras. Para algumas análises – que também não fogem à sua marca benjaminiana –, o *flâneur* é uma figura conceptual, um hieróglifo ou antes uma chave simbólica – mas que não elude o seu carácter enigmático - para compreender a experiência da metrópole moderna no contexto do «capitalismo avançado»⁴. Esta última categoria significa que, num certo sentido, o *flâneur* é ainda, mais do que um nómada, do que um caminhante urbano, um viajante do tempo e da memória, com um

2 É Walter Benjamin quem usa a expressão para caracterizar o *flâneur*, mas a metáfora tem uma raiz na paisagem intelectual do início do século XIX, na qual surgiram as «fisiologias», como se verá mais abaixo.

3 Pós-revolucionária e, particularmente, reaccionária – já que estamos a falar sobretudo de uma figura parisiense nos períodos da *Restauração* (1814-1830), da *Monarquia de Julho* (1830-1848) e do *Segundo Império* (1852-1870), com um breve período revolucionário e republicano (1848-1852).

4 A expressão usada por Walter Benjamin no título do ensaio dedicado a Baudelaire é precisamente «*HochKapitalismus*» e não deve ser confundida com o termo neo-marxista, «capitalismo tardio», «*SpätKapitalismus*», pois designam estádios diferentes na evolução do capitalismo. No livro *Der moderne Kapitalismus*, publicado inicialmente em 1902 mas com actualizações e expansões até 1927, o sociólogo alemão Werner Sombart descreveu o desenvolvimento do capitalismo em três fases: *Frühkapitalismus* (capitalismo primitivo), coincidente com o período da economia mercantil até à Revolução Industrial; *Hochkapitalismus* (capitalismo avançado), um estádio de capitalismo integrado e profundamente estabelecido que coincide com o capitalismo industrial do século XIX e princípio do século XX; e, finalmente, *Spätkapitalismus* (capitalismo tardio), que se desenvolveria depois da Grande Guerra, mas que em teorias posteriores ficou associado ao capitalismo financeiro pós-1945.

olhar ora hipnagógico e melancólico, sobre uma cidade espectral ou fantasmagórica, ora hipnotizado e alienado, sobre uma oferta luxuriante de objectos e utopias metropolitanas.

Não por acaso, o projecto arqueológico de Walter Benjamin sobre *Paris, Capital do século XIX* nasceu após a leitura de um livro do poeta surrealista, Louis Aragon, chamado *Le Paysan de Paris* (1926), no qual o *flâneur/rêveur* procura uma Paris oculta esquecida nas profundezas da memória colectiva e espalhada pelos espaços da cidade.⁵ Um dos espaços que explora esse «camponês de Paris» e a que dedica grande parte do livro é a *Passage de l'Opéra* (Aragon, 1926/1953, pp. 19-135 e Benjamin, 2019, pp. 193 [C 1,3] e 101-102 [h°,1]), lugar onde se encontravam em certa época os dadaístas e os surrealistas, mas que acabaria por ser demolido (logo em 1925) para permitir o prolongamento do Boulevard Haussmann, ironicamente o apelido do responsável maior pelas transformações urbanas da capital francesa na segunda metade do século XIX.

3. Genealogia da *flânerie*

Em todas as civilizações urbanas terá certamente havido indivíduos que se entretiveram a passear e a observar a cidade, caminhando. Para além dos diários e crónicas de viagem, onde há registos de observações e comentários feitos após caminhar em cidades estrangeiras – algo que se tornou mais frequente depois da moda do *Grand Tour* e das viagens iniciáticas a cidades e a lugares históricos –, sabe-se que, pelo menos desde o século XVI e XVII, houve hábitos de passeio em lugares específicos da cidade reservados para esse efeito, como no caso do *Corso* italiano ou dos *Promenoirs* e jardins públicos franceses.⁶ O facto de estes últimos lugares ajardinados serem muitas vezes murados ou pelo menos cercados e separados da cidade e da sua vida quotidiana distancia a hipótese de uma experiência

5 No entanto, Benjamin pretendia demarcar-se da perspectiva de Aragon que, segundo ele, permanecia na esfera do sonho, preservando um elemento impressionista, «mitológico». Ao contrário Benjamin queria dissolver a «mitologia» no espaço da História (cf. Benjamin, 2019, pp. 586-587 [N 1,9] e 59 [H°, 17]).

6 Sendo certo que tais actividades, praticadas sobretudo pela aristocracia ou pelas elites burguesas e cultivadas, serviam mais como rituais de socialização e sedução, governados por apertadas regras de etiqueta e civilidade, do que como práticas de natureza puramente estética (cf. Pascalis, 2005, pp. 45-60).

estética da cidade propriamente dita. Durante o século XVIII, o século no qual a Estética nasceria como disciplina filosófica e no qual algumas cidades veriam aparecer, ainda que timidamente, melhorias no equipamento urbano – como algumas ruas pavimentadas, alamedas laterais e até passeios (Londres), esgotos e iluminação pública em alguns pontos específicos – apareceram alguns textos que testemunham a prática do passeio pedestre pela cidade (Corfield, 1990, pp. 132-174 e Turcot, 2009, pp. 645-663). Em Londres, por exemplo, o poeta e ensaísta Joseph Addison – um dos precursores da reflexão estética – publicou, logo em 1711, *The Spectator*, um jornal diário para uma classe média letrada onde apareciam vários relatos dos seus passeios [*rambles*] pela cidade, com reflexões – ou *speculations* – acerca da sua experiência urbana, das personagens e dos costumes londrinos. Mas também o poema de John Gay, *Trivia, or The Art of Walking the Streets of London*, publicado em 1716, revelava de forma bem-humorada e mordaz as aventuras e perigos que um transeunte enfrentava nas ruas da capital britânica (Murail, 2013, pp. 25-32). Na segunda metade do século, foi Jean-Jacques Rousseau quem se dedicou aos passeios e devaneios (*rêveries*) solitários, transformando-os em percursos de observação, reflexão e experiência estética. O que procurava era, no entanto, ainda o campo ou parques e bosques na orla da cidade, para fugir ao bulício da Paris pré-revolucionária, embora em alguns breves momentos fugidivos se refiram as travessias cidadinas. Seria, logo a seguir, Louis-Sébastien Mercier a percorrer as ruas da capital francesa e a «escrever com as [suas] pernas» o famoso *Tableau de Paris* (1781-1788), uma descrição detalhada em 12 volumes da cidade, das suas ruas, das suas personagens e em particular dos seus usos e costumes mesmo antes de estoirar a Revolução.⁷ Ainda antes da Revolução, um amigo de Mercier e admirador de Rousseau, um escritor prolífico, senão mesmo grafómano, conhecido mais tarde pela sua filosofia reformadora e pela pornografia moralista [do seu *Anti-Justine*], suspeito na época de ser informador da polícia, Restif de la Bretonne, começou a redigir *Les Nuits de Paris ou Le Spectateur Nocturne* (1788-1794), um retrato em *chiaroscuro* das ruas ainda mal iluminadas – a óleo – de uma cidade que subitamente foi agitada pela Revolução e cujas ruas eram habitadas à noite

7 Ver a introdução de Thierry Paquot à sua antologia *Flâner à Paris – Petite anthologie littéraire du XIX^e siècle* (Paquot e Rossi, 2016, pp. 11-12).

por figuras dúbias enquanto serviam de cenário a crimes, nem sempre de índole política ou revolucionária (Hazan, 2002, 3.^a parte).

A Revolução, como não podia deixar de ser, transformou bastante a cidade de Paris, e não apenas em termos administrativos e arquitectónicos (com a demolição de muitos edifícios conotados com o Antigo Regime), mas também e sobretudo nos seus aspectos sociais e económicos, visto que foi antes de mais uma alteração da ordem social e política em França. Contudo e apesar da conturbação geral – do período de Terror na capital francesa e de uma diminuição demográfica temporária –, Paris continuava a ser uma grande e atraente metrópole europeia que apenas Londres superava em dimensão, de modo que o êxodo rural se intensificou e muitos foram os que procuraram melhor sorte enquanto cidadãos da capital da Primeira República. Sob o consulado de Napoleão e, em particular, durante o período imperial houve não apenas um movimento de estabilização e normalização da cidade, mas um activo investimento na sua reedificação e modernização.⁸ Durante o período da Restauração e mesmo durante a Monarquia de Julho, ou seja, entre 1815 e 1848, a cidade duplicou em termos de população, ultrapassando um milhão de habitantes, mas não se expandiu territorialmente, antes tornando-se mais densa e permitindo o aparecimento de amontoados de pequenos casebres insalubres na cidade intramuros; a indústria que nunca tinha desaparecido de Paris, nem durante os anos da Revolução, acelerou o seu crescimento, proporcionando novos materiais e soluções tecnológicas para a construção e o equipamento urbano (por exemplo, a iluminação a gás foi inaugurada na *Passage des Panoramas* em 1817) (Benjamin, 2019, p. 697 [T 1a,2]). Foi precisamente durante este período que se construiu a maior parte das passagens cobertas parisienses – embora as primeiras tivessem aparecido ainda no final do século XVIII – servindo de alternativas às ruas bastante sujas e pouco seguras da metrópole francesa (Benjamin, 2019, p. 142 [A 1,6] e [A 1a,1]).⁹ Para além disso, chegou finalmente a Paris o caminho de ferro e, portanto,

8 Para além dos monumentos e edifícios de escala imperial, houve uma reorganização e reforço das infraestruturas da cidade, desde um novo sistema de numeração policial das habitações – que ainda é o que está actualmente em vigor em Paris – aos sistemas de distribuição de águas, esgotos e vias públicas, com o aparecimento dos primeiros passeios e um maior investimento na iluminação pública a óleo. Ver por exemplo, Papayanis, 2004, pp. 47-61.

9 Louis Huart, na sua *Physiologie du Flâneur*, lamentava os tormentos a que era submetido o transeunte parisiense nas ruas lamacentas, das quais era salvo pelos passeios que também começavam

apareceram as primeiras estações ferroviárias, tal como os primeiros¹⁰ transportes públicos para todos, *omnibus*¹¹

Foi neste contexto urbano, industrializado e densamente habitado, com uma grande diversidade social, mas também com uma crescente proletarização da economia e uma correlativa acumulação da riqueza nas mãos da alta burguesia, que surgiram esforços literários para estudar e caracterizar os costumes e a multiplicidade de figuras que povoavam e se acareavam quotidianamente¹² na metrópole francesa.

4. A «fisiologia social» e a explosão da imprensa escrita

Para compreender o aparecimento de tais esforços literários de caracterização e compreensão do novo tecido social urbano, é preciso ter em mente não apenas as transformações sociais, económicas, políticas e tecnológicas durante a primeira metade do século XIX, mas também a atmosfera intelectual e literária herdada do final do século anterior, com valores epistemológicos ainda devedores do racionalismo iluminista e ambições científicas que progressivamente transbordavam o conhecimento da natureza e das ciências da vida para o conhecimento da história e das sociedades humanas, muitas vezes conservando aquelas como modelo. Foi o que aconteceu com a ideia de uma «fisiologia social», avançada por Saint-Simon, e inspirada pelas ciências da vida – e pelo exemplo do *idéologue* e médico Pierre Cabanis¹³ – mas sobretudo pela possibilidade de, concebendo a sociedade como um organismo, aplicar as noções da fisiologia natural às instituições

a crescer em Paris: «Ô trottoirs, asiles de la boue et des flâneurs, je vous salue.» Ver Huart, 1841, pp. 75 e 84-85 e também Paquot e Rossi, 2016, pp. 124 e 128-129.

- 10 Se é verdade que Blaise Pascal havia concebido já em 1662 os primeiros transportes públicos e que estes funcionaram em Paris durante cerca de 15 anos, essas *carrosses à cinq sols* eram usadas por pessoas da aristocracia e não por todos os habitantes de Paris, daí poder falar-se com propriedade dos primeiros transportes públicos comunitários apenas em 1828, explorados por Stanislas Baudry. Ver também Benjamin, 2019, p. 560 [M 7a,3].
- 11 Na verdade, eram carroças puxadas por dois cavalos com lugares para várias pessoas em dois pisos. Cf. a entrada «Autobus» em Paquot, 2017, pp. 62-63.
- 12 Walter Benjamin remete no seu ensaio sobre «A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire» para o que disse Georg Simmel acerca da experiência da acareação nos transportes públicos. Cf. Benjamin, 2005, pp. 39-40 e o excursus para o qual remete em Simmel, 2009, pp. 570-583, mas em particular, p. 573.
- 13 Que havia escrito um ambicioso *Traité du physique et du moral de l'homme* (1798-1799).

humanas e aos indivíduos considerados como órgãos de um corpo social.¹⁴ A promiscuidade entre as ciências naturais e as ciências humanas e a aplicação dos seus conceitos por analogia fez-se notar na proliferação de textos que recorriam à palavra «*physiologie*», como a *Physiologie des Passions, ou Nouvelle doctrine des sentiments moraux* (1825-1827) de Jean-Louis Alibert, a mais famosa *Physiologie du Goût, ou Méditations de gastronomie transcendante* (1825) de Brillat-Savarin ou a ainda mais famosa obra literária de Honoré de Balzac, *Physiologie du Mariage*, publicada em 1829, este último assumindo já abertamente a ironia no uso (abusivo) da palavra «fisiologia»¹⁵ que também iria caracterizar as «*Physiologies*» parisienses, dedicadas a descrever a tipologia social urbana dos anos 1840. Convém, no entanto, citar ainda uma outra influência que se cruza com a da fisiologia: a da fisionomia, teorizada no século XVIII por Johann Kaspar Lavater e que considera a possibilidade de conhecer o carácter, a personalidade de alguém, através do estudo das suas características (fisionómicas) exteriores. Apesar do carácter controverso desta proposta, ela foi acolhida pela medicina da época¹⁶ e era muito apelativa para quem queria, literária e graficamente – pois as fisiologias e outros esboços literários do mesmo género faziam-se

14 «... a fisiologia [...] paira sobre indivíduos que não são mais para ela do que órgãos do corpo social cujas funções orgânicas deve estudar [...]. / Pois a sociedade não é uma mera aglomeração de seres vivos, cujas acções, independentemente de qualquer objectivo final, não têm outra causa a não ser a arbitrariedade de vontades individuais, nem qualquer outro resultado a não ser acidentes efêmeros ou sem importância; a sociedade, pelo contrário, é acima de tudo uma verdadeira máquina organizada, cujas partes contribuem de uma forma diferente para o progresso do todo. / A reunião de homens constitui um verdadeiro SER, cuja existência é mais ou menos vigorosa ou vacilante, uma vez que os seus órgãos desempenham mais ou menos regularmente as funções que lhes são confiadas» in Saint-Simon, «De la physiologie appliquée à l'amélioration des institutions sociales» (1812) apud Lauster, 2007, p. 90 (tradução minha).

15 Sendo certo, porém, que Balzac também nutria bastante interesse pelas descobertas e desenvolvimentos teóricos da ciência, seguindo, por exemplo, com alguma regularidade os cursos do paleontólogo e naturalista Georges Cuvier e citando como inspiração do seu método de observação «fisiológica» Cabanis ou Xavier Bichat. Ver Paquot e Rossi, 2016, pp. 14-16, mas também Lauster, 2007, pp. 89-94. Mas ainda a propósito da apropriação paródica do discurso científico para a análise fisiológica da paisagem social parisiense por Balzac e pelas próprias «*Physiologies*», ver Sieburth, 1985, pp. 45-46.

16 Nomeadamente pelo médico Moreau de la Sarthe que editou e anotou uma segunda tradução francesa dos *Physiognomische Fragmente* de Lavater sob o título *L'Art de connoître les hommes par la physionomie* (1806), adaptando os seus princípios e preenchendo as suas lacunas para a acordar com as leis da anatomia e da fisiologia. Balzac foi um dos leitores desta edição de Lavater por Moreau de la Sarthe, que inspiraria, entre outras, a sua *Théorie de la Démarche* (1833). Ver Lauster, 2007, pp. 173-174; e também Paquot e Rossi, 2016, pp. 37-94.

acompanhar frequentemente de ilustrações e caricaturas –, descrever, tipificar e ilustrar as figuras e os comportamentos das personagens da metrópole moderna, pelo que os fisiólogos da experiência urbana eram também fisionomistas da cidade e dos seus habitantes.

Por outro lado, deve ter-se em atenção o surgimento e progressivo desenvolvimento de um espaço público urbano mediado pela imprensa escrita, que se viu em rápida expansão sob o reinado de Louis-Philippe I, fosse através do jornalismo quotidiano ou de outras publicações – periódicas ou serializadas – dedicadas à crítica literária, à divulgação de ideias, à sátira política ou ao mero entretenimento.¹⁷ Com efeito e aliada aos avanços tecnológicos na tipografia e à produção de papel – que haviam tornado mais fácil a publicação de textos ilustrados –, a liberdade de imprensa, reconquistada na Revolução de Julho de 1830, dá um novo ímpeto à criação de jornais e revistas, mas também de antologias de crónicas e pequenos ensaios acerca da vida e dos costumes parisienses, normalmente acompanhados de vinhetas ou caricaturas, respondendo a um aparente desejo dos cidadãos de verem a sua cidade, os seus costumes e as suas personagens típicas retratados (Sieburth, 1985, p. 41). Antes de falar das *Physiologies* propriamente ditas, refira-se duas grandes antologias colectivas, *Paris ou Le Livre des Cent-et-Un* (15 volumes publicados entre 1831 e 1834) e *Les Français peints par eux-mêmes* (9 volumes 5 dos quais dedicados a Paris e aos parisienses, publicados entre 1840-1842), por se tratarem de livros importantes (pela sua dimensão e pelo calibre dos seus autores) e influentes nesta tradição fisiológica, mas sobretudo por conterem já pequenos ensaios dedicados ao *flâneur*. Não sendo, na verdade, os primeiros que são dedicados a esta personagem da Paris de oitocentos¹⁸,

17 É o próprio Benjamin quem nota: «A base social da *flânerie* é o jornalismo» (cf. Benjamin, 2019, p. 575 [M 16, 4]).

18 Já em 1806 havia sido publicado um panfleto de autor anónimo, *Le Flâneur au salon ou Mr. Bon-Homme: examen joyeux des tableaux, mêlé de vaudevilles*, que retratava um personagem burguês ocioso, com muito tempo disponível para deambular pela cidade, detendo-se perante montras ou no passeio a observar tudo em detalhe, tomando notas e fazendo reflexões digressivas sobre as mais pequenas coisas, mas também sobre a arte que contempla no *Salon de 1806*. Em 1815 fora também editado um conjunto de crónicas publicadas previamente (entre 1811 e 1814) na *Gazette de France*, dedicadas às aventuras de um caminhante que percorria a cidade de Paris e observava os seus costumes e personagens, sob o título *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* e escritas por Étienne de Jouy. Apesar de não haver uma referência nominal ao *flâneur*, é evidente que este «eremita», apenas de nome, se identificava ao que veio a ser chamado *flâneur* (cf. Murail, 2013, pp. 32-35 e 37-42).

eles ajudam-nos a compreender melhor o sentido e alcance da «literatura panorâmica» – para usar a expressão cunhada por Walter Benjamin – e dessa figura paradigmática da metrópole moderna e da sua experiência.

5. Uma «literatura panorâmica»

Uma das monografias (no Tomo 6) dessa antologia publicada por Ladvoat chamou-se precisamente *Le Flâneur à Paris* e foi assinada, enigmática mas significativamente, por um anónimo [*Un*] *Flâneur*. Usa como epígrafe as palavras latinas *circuit* e *quaerens*, separadas por reticências (*Flâneur*, 1832, pp. 95-110), que poderíamos traduzir por «caminha/circula/deambula» e «procurando/inquirindo/desejando». Pode dizer-se que esta epígrafe dá o mote ao pequeno texto e contém uma espécie de definição do *flâneur*, aquele que *deambula inquirindo e desejando tudo o que o circunda*. Alguns dos traços que se repetiriam nos textos e caracterizações seguintes aparecem já aqui:

– o mundo é um teatro, um espectáculo que quer ser contemplado, pelo que tem de haver quem o contemple, quem o observe atentamente e lhe deslinde os segredos, o *flâneur*, inspirado pelo demónio Asmodeus¹⁹ – o que tinha a capacidade de levantar o telhado das casas e revelar os segredos de cada um dos cidadãos – [*o flâneur*] é, pois, esse espectador privilegiado, mas, ao contrário daquele diabo, não é de cima, com uma visão panóptica, que observa, mas antes no meio, misturado com a cidade e as suas personagens, entre as quais ele também figura;

– o *flâneur* como «a mais alta expressão da civilização moderna»²⁰, efeito da divisão do trabalho [no convoluto dedicado ao *Flâneur* do *Livro das Passagens*, o fragmento M 5,8] e da especialização numa cultura industrial, porém inscrevendo-se numa genealogia simbólica tão antiga como a Criação e cheia de prestigiados antepassados, já que engloba todas as figuras que procuraram conhecer os segredos da natureza e das sociedades humanas enquanto percorriam o mundo, desde a serpente errante no

19 A referência a Asmodeus ou ao diabo que via o interior das casas dos cidadãos – referência a um romance de Lesage no início do século XVIII, *Le Diable boiteux* (1707) (ele mesmo uma imitação livre de um romance castelhano do século XVII, *El Diablo Cojuelo* de Luís Velez de Guevara) – continuou muito presente em todo este tipo de literatura panorâmica do século XIX. Vemo-lo explicitamente numa outra grande e célebre antologia *Le Diable à Paris, Paris et les Parisiens* (1845-1846).

20 «...la plus haute expression de la civilisation moderne...» (*Flâneur*, 1832, pp. 95-96).

Jardim do Éden, passando pelos poetas, como Homero, os sábios e filósofos como Heródoto ou Pitágoras (Flâneur, 1832, pp. 95-96);

– a distinção entre o *flâneur* e outras figuras, como o *musard* (ou o *badaud*, mirone, basbaque), que embora pareçam estar a fazer o mesmo que o *flâneur*, não têm a sua capacidade de observação nem a sua sensibilidade ou a sua dedicação exclusiva (ibid., p. 98) [Cf. Benjamin, 2019, M 6,5];

– a ênfase na afirmação de que, embora possa nascer noutra qualquer lugar, o *flâneur* só pode viver em Paris, a única metrópole com condições para a *flânerie* – o autor apenas argumenta com o contraexemplo de Londres (demasiada multidão, casas separadas da rua por largas sarjetas, pontes muradas, ausência de cais por onde se possa passear) (ibid., pp. 98-100) [Cf. M 1,4 e M 5a,1];

– a relação entre interior e exterior: não se procure o *flâneur* dentro da sua casa, mas sempre lá fora, nas ruas; preparando assim a inversão assinada por Benjamin, o exterior é a casa do *flâneur*, o seu salão (ibid., p. 100) [Cf. M 3,1 e M 3a,4];

– o *flâneur* avança livre mas lentamente pelo meio da multidão, no centro da multidão, interessando-se por tudo à sua volta, nada escapando ao seu olhar inquisidor, de modo que, se alguém o aborda acerca de qualquer assunto, ele pode alertar para um qualquer aspecto, um qualquer detalhe que tenha escapado e dar-lhe a ver com uma nova luz «o panorama móvel que o circunda» (ibid., p. 102).

É precisamente por aqui que Walter Benjamin começa a parte dedicada ao *Flâneur* no seu ensaio «A Paris do Segundo Império na Obra de Baudelaire» de 1938²¹, onde fala de uma «literatura panorâmica» e nomeia o *Livro dos Cento e Um, Os Franceses Pintados por Si Próprios, O Diabo em Paris* – e, mais abaixo, as «fisiologias» –, ou seja, esboços de retratos de Paris, dos seus habitantes-tipo e dos seus costumes, que «imita[va]m com o seu estilo episódico o primeiro plano, mais plástico, e com o seu fundo informativo o segundo plano, mais amplo, dos “panoramas”» (Benjamin, 2005, p. 37). Na verdade, esta observação retoma a

21 Parte de um projecto de livro sobre o poeta que teria o título *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* que nunca chegou a completar, mas que era ele próprio um projecto derivado de *Paris, die Haptstadt des XIX. Jahrhunderts*, cujos materiais de preparação, citações e imensas notas ficaram conhecidos por *Das Passagen-Werk*. Cf. o comentário incluído sobre a génese desse livro na edição e tradução de João Barrento em Benjamin, 2005, pp. 357-359.

que já havia feito num outro ensaio, o *Exposé* de 1935 de *Paris, Capital do Século XIX*, mais precisamente num segundo capítulo designado «Daguerre ou os Panoramas», onde reflecte sobre o impacto que algumas invenções tecnológicas, como os panoramas ou a fotografia, tiveram nas tradicionais formas de arte, neste caso na pintura, mas também no modo como esses avanços e novidades espectaculares transformaram a percepção e a autopercepção dos habitantes das cidades, os quais puderam testemunhar o aparecimento dessas novidades. Os panoramas – e Benjamin toma esta expressão provavelmente num sentido amplo que abrange algumas variações desses espectáculos, como os dioramas – permitiam aos espectadores contemplar, em grande escala, paisagens, rurais ou urbanas, pois frequentemente tratava-se de vistas de cidades²². Ora, dado que nos panoramas (em sentido estrito) os espectadores podiam passear-se na plataforma circular elevada de onde viam a tela cilíndrica que os circundava, para além de poderem fazer oscilar o seu olhar entre as personagens num primeiro plano e o «cenário» em fundo, pode efectivamente fazer-se um paralelismo entre esses movimentos, essas possibilidades e a deambulação do *flâneur* – que servia como uma espécie de guia para essa capacidade de observação – mas também com as estratégias narrativas e descritivas daquelas antologias literárias e das «fisiologias».

Tal como os panoramas transformavam a cidade em paisagem ou cenário e os seus habitantes em figurantes ou personagens, também as «fisiologias» – os pequenos fascículos de cerca de 120 páginas in-32 ilustrados com aproximadamente 30 a 40 vinhetas que foram um sucesso comercial em Paris nos primeiros anos da década de 40 do século XIX – faziam um retrato tão paisagístico quanto fisionómico da cidade, dos seus bairros e ruas, dos seus costumes e figuras típicas, ao mesmo tempo que as encenavam narrativamente em pequenas histórias anedóticas, de modo, por um lado, a domesticar um espaço urbano que podia ser hostil e ameaçador na sua dimensão metropolitana e, por outro, a familiarizar

22 Embora, por vezes, se tratasse de representações de episódios históricos, religiosos ou mitológicos. Mas o primeiro espectáculo de panoramas apresentado em Paris, no Boulevard Montmartre, em 1799, foi precisamente uma Vista de Paris tomada a partir do topo da cúpula central do Jardin des Tuilleries. Cf. Lamboley (2008) «Petite Histoire des Panoramas ou la fascination de l'illusion», comunicação apresentada na sessão de 26/02/2007 da *Académie des Sciences et Lettres de Montpellier* e publicada no seu *Bulletin* nº 38, pp. 37-52.

os leitores da classe média – ou melhor, da pequena-burguesia – com a multiplicidade irredutível de rostos desconhecidos e estranhos que deviam acarear quotidianamente, como nota Benjamin remetendo para as leituras de Simmel (Benjamin, 2019, p. 576 [M 16a,2], Benjamin, 2005, pp. 39-42 e Simmel, 2009, p. 573). No fundo e para recorrer à perspectiva benjaminiana (mesmo correndo o risco de a subverter), as «fisiologias» serviam para ajudar a anular o choque da experiência quotidiana da metrópole moderna, ao mesmo tempo que se ofereciam enquanto entretenimento – comercial – e participavam na cultura moderna da experiência momentânea, fugaz, mundana, senão mesmo, frívola e concupiscente do *boulevard* e do *foyer*.

6. O poeta-*flâneur* e a modernidade em Paris

Como já certamente se tornou óbvio neste momento do texto, o tipo de experiência que acabei de descrever é o da vida moderna como ela foi compreendida por Charles Baudelaire no seu famoso opúsculo *O Pintor da Vida Moderna* (1863), dedicado ao, de outro modo desconhecido, aquarelista e ilustrador holandês Constantin Guys, que retratava eventos históricos e situações da vida burguesa sobretudo durante o Segundo Império (1852-1870). Baudelaire compara-o a Daumier e a Gavarni (ilustradores e caricaturistas que contribuíram para algumas «fisiologias») enquanto pintor-retratista dos costumes, um «génio de natureza mista», um observador, um filósofo, em certa medida um poeta, mas também um moralista pitoresco – na fibra de La Bruyère – e um *flâneur* que é apaixonado pela multidão. Usando as palavras do autor d’*As Flores do Mal*:

A multidão é o seu domínio. (...) A sua paixão e profissão é a de desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. (...) o apaixonado pela vida universal entra na multidão como num imenso reservatório de electricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida (Baudelaire, 1999, pp. 513-514, tradução minha).

Baudelaire elogia o seu poder de observação, a atenção ao contingente e a habilidade para captar a harmoniosa e eterna beleza na circunstância fugaz e transitória. Citando mais uma vez Baudelaire:

Este solitário, dotado de uma imaginação activa, sempre a viajar pelo grande deserto dos homens, tem um objectivo mais elevado do que a de um mero *flâneur*, um objectivo mais geral, diferente do prazer efémero da circunstância. Ele busca algo, a que nos permitiremos chamar «modernidade» [*modernité*] (ibid., p. 517).

Baudelaire estivera, aliás, preocupado com um certo «heroísmo da vida moderna», pelo menos, desde o seu «Salon de 1845» onde, mesmo na conclusão, lamenta a ausência de representações artísticas com temas mais contemporâneos e logo aí avançou com a tarefa do pintor moderno, ou seja, daquele «que consegue destacar da vida [quotidiana] actual o seu lado épico e consegue fazer-nos ver e compreender, com cor ou desenho [pincel ou lápis], quão grandes e poéticos ficamos com as nossas gravatas e botas envernizadas» (ibid., pp. 120-121).²³ No «Salon de 1846», precisamente num capítulo intitulado «O heroísmo da vida moderna», reafirma e desenvolve essa primeira intuição afirmando que «todas as formas de beleza (...) contêm algo de eterno e algo de transitório – de absoluto e de particular» (Baudelaire, 1999, p. 237) e, portanto, o artista moderno tem de conseguir perceber o lado épico da vida moderna, visto que «a vida parisiense é fecunda em temas poéticos e admiráveis. Estamos envolvidos e como que imbuídos numa atmosfera do maravilhoso; mas não tomamos disso conta» (ibid., p. 241). E se o artista da vida moderna deve pintar a vida metropolitana, em toda a sua riqueza e fluida vitalidade, o poeta moderno deve também cantar temas urbanos, como fez Constantin Guys e, de uma certa maneira, o gravador (aquafortista) Charles Méryon que Baudelaire tanto elogiou no seu «Salon de 1859» pelas suas gravuras de paisagens urbanas parisienses. Na verdade, Baudelaire estivera disponível

23 Dizia Benjamin, logo no início da 3.^a parte, denominada «Modernidade», do ensaio sobre o poeta: «Baudelaire ajustou a sua imagem do artista a uma imagem do herói» e usou para este heroísmo a metáfora do esgrimista. O artista – ou o poeta, como veremos – procura captar a beleza fugaz e transitória nas imagens da experiência moderna, «esgrimindo com o lápis, a pena, o pincel (...) como se temesse que as imagens lhe escapassem» (Benjamin, 2005, pp. 69-70).

para escrever as legendas – ou, como lhes chamou, «*rêveries philosophiques d'un flâneur parisien*» - que acompanhariam o álbum de gravuras «Vues de Paris» de Méryon, porém o instável e depressivo artista acabou por recusá-las.²⁴ No entanto, foi precisamente durante o período entre 1859 e 1862 que Baudelaire, muito inspirado pela sua própria experiência de *flâneur* na metrópole francesa, escreveu não só o ensaio, o «Pintor da vida moderna», como a série dos «Tableaux Parisiens», que seriam mais tarde incluídos nas suas famosas *Les Fleurs du Mal* e publicou os primeiros poemas em prosa que posteriormente integrariam o seu *Le Spleen de Paris*.

Esta série de poemas em prosa – em si mesma uma inovação moderna – que tivera títulos alternativos na cabeça de Baudelaire – *Le Rôdeur* [ron-dador] *parisien*, *Le Promeneur Solitaire* (inspirando-se nos *Devaneios de um Caminhante Solitário* de Jean-Jacques Rousseau) e *La lueur et la Fumée* [*O fulgor e a névoa*]²⁵ – também almejava captar a beleza transitória e fugaz da metrópole moderna, embora estes fossem poemas nocturnos, iluminados pelas lâmpadas de gás de Paris, onde a beleza aparecia melancólica, tingida pelo cinza dos fumos das fábricas de carvão ou do *fumoir*, fundida na neve lamacenta das ruas buliçosas, ensopada pelo cheiro gorduroso da comida frita que chegava da feira popular e estremecida pelo ruído devastador do vidro estilhaçado como se «um palácio de cristal [tivesse sido] atingido por um relâmpago» (*O Mau Vidraceiro*).²⁶

Baudelaire havia escrito estas curtas visões esplenéticas já durante o Segundo Império, no tempo em que o famoso prefeito de Paris, o Barão

24 Ver «Salon de 1859» em Baudelaire, 1999, pp. 425-428, mas também Benjamin, 2019, p. 346 [J 2.1] e [J 2,2].

25 Ver o prefácio de Jean-Luc Steinmetz em Baudelaire, 2003, p. 27.

26 Neste poema em prosa, o poeta evoca o seu encontro com um vidreiro que escutara logo de manhã (numa daquelas em que o tédio agia sobre ele como um demónio malicioso) pela sua janela aberta no sexto andar: «A primeira pessoa que vi na rua foi um vidreiro cujo pregão gritante e dissonante chegou até mim rompendo a pesada e suja atmosfera parisiense [*La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant monta jusqu'à moi à travers la lourde et sâle atmosphère parisienne*]». Depois de o chamar e de o ter feito subir ao sexto andar para o censurar de não trazer vidros coloridos que dessem alguma beleza aos bairros pobres de Paris, o poeta, não só o empurra pelas escadas abaixo, como lhe atira da varanda um vaso de flores: «e derrubado pelo choque [ele] acaba de quebrar sob as suas costas toda a sua pobre fortuna ambulatória, produzindo um ruído estilhaçante como se um palácio de cristal tivesse sido atingido por um relâmpago [*et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre*]» (Baudelaire, 2006, p. 120, tradução minha).

Hausmann, havia sido escolhido por Napoleão III para levar a cabo o drástico plano de renovação urbana (entre 1853 e 1870) que transformaria a metrópole francesa. Vastas áreas da cidade de Paris tornaram-se então grandes estaleiros onde estreitas ruas e casebres – por vezes focos de miséria e cólera – haviam sido demolidos para dar paulatinamente lugar a largas avenidas e passeios, *boulevards* ladeados de árvores e edifícios imponentes com telhados amansardados, cuja ordem e esquadria iriam distinguir a traça de uma cidade que se queria moderna e luminosa.²⁷ Aliás, «*aérer* (arejar), *unifier* (unificar) *et embellir* (embelezar)» foi o triplo *motto* desta «hausmanização» de Paris, pelo que o Barão não hesitou em levar a cabo, a um ritmo e numa escala sem precedentes, todas as operações necessárias para alcançar esses objectivos,²⁸ à custa, porém, de muitos pequenos proprietários que foram expropriados,²⁹ de inúmeros desalojados que foram expulsos dos bairros centrais para os mais periféricos – não obstante o facto de a própria cidade ter expandido os seus limites geográficos, visto que os pequenos *faubourgs* que circundavam Paris (Belleville, Montmartre, Bercy, Vaugirard, Batignolles, etc.) foram nela integrados – e da fisionomia e charme romântico das ruas do *Vieux Paris* que desapareceram.³⁰

27 Este processo de transformação pode ainda hoje ser apreciado e testemunhado graças às fotografias de Charles Marville que foi contratado para documentar as antigas ruas da cidade, os estaleiros, as novas avenidas e o novo equipamento urbano de Paris. Ver, por exemplo, a secção dedicada ao fotógrafo no site <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville> (consultado em Outubro de 2022).

28 Em boa verdade, não foi Hausmann o primeiro a planificar e empreender grandes obras de renovação urbana em Paris. No ano seguinte ao grande surto de cólera de 1832, o prefeito do Sena, nomeado por Louis Philippe I, o conde de Rambuteau, num ímpeto higienista, começa uma série de trabalhos que visavam «dar ar, água e sombra» aos habitantes de Paris: abre várias ruas, entre as quais, uma grande rua com treze metros de largura (precisamente a Rue Rambuteau) que ligaria um projecto de grande mercado – Les Halles – ao Marais; moderniza o sistema de esgotos da cidade, ao mesmo tempo que instala as primeiras vespasianas (urinóis públicos, conhecidos à época por *rambuteaux*) e planta árvores ao longo de algumas avenidas e pequenos parques; generaliza ainda o uso da iluminação a gás. A grande diferença entre as obras de Hausmann e as de Rambuteau encontra-se, porém, não só na escala e na velocidade a que as primeiras foram feitas, mas no carácter sistemático e integrado das operações de reforma da cidade (cf. Papayanis, 2004, pp. 95-128).

29 Na sinopse que fez do «Projecto das Passagens», ou seja, em «Paris, Capital do Século XIX» (tanto na versão francesa de 1935, como na alemã de 1939), Benjamin denuncia a «hausmanização» como um empreendimento imperialista napoleónico – que visava evitar uma eventual guerra civil e a construção de novas barricadas nas ruas de Paris e – que favoreceu a especulação fraudulenta e o capitalismo financeiro (Benjamin, 2019, pp. 120 e 133-4).

30 Ver os fragmentos do convoluto I do *Livro das Passagens*, onde Benjamin coligiu citações que descreviam uma cidade antiga, quase bucólica, entre jardins, rio e campo, por exemplo, [I 1,1] e [I 1a,1].

A poesia de Baudelaire, tanto no *Spleen de Paris* como na série dos «Tableaux Parisiens» d'*As Flores do Mal*, evoca o choque e as dores desta transformação radical, tal como, em certa medida, um sentimento de perda pela cidade antiga, mas não tanto com a nostalgia romântica de Victor Hugo, antes com o olhar alegórico [e a agilidade do *esgrimista*] que vislumbra a beleza das «ruínas» dessa Paris de outrora em encontros fugazes com os excluídos e os inadaptados que povoam a cidade, não obstante a sua alienação. Mas Baudelaire é também o poeta-*flâneur* da vida moderna e, por isso, deixa-se perder nesse reservatório electrizante de novas sensações que as ruas de Paris do Segundo Império lhe oferecem.

7. O *flâneur* na cidade do ócio e do negócio

As novas avenidas, *boulevards*, praças, *squares* e jardins da cidade haussmaniana encheram-se de itens de «mobiliário» urbano³¹ – passeios, árvores (e grelhas para as caldeiras), revérberos (postes de iluminação), bancos, vespasianas e fontes – que convidavam ao passeio, ao lazer, ao convívio social e à distração,³² complementados por outros que estimulavam o consumo – quiosques, colunas e painéis de afixação de anúncios –, ao mesmo tempo que proliferavam os cafés, os *bistrots*, os pequenos comércios, os *magasins de nouveautés* – por exemplo, nas passagens cobertas que, apesar de terem alcançado o seu apogeu na Monarquia de Julho, ainda iam resistindo sob Napoleão III – e nos anos em que iam surgindo os primeiros grandes armazéns: *Au Bon Marché* em 1852, os *Grands Magasins du Louvre* em 1855, os *Grands Magasins du Printemps* e a *Samaritaine* em 1865, etc. Se, com a abertura dos *boulevards* e largas avenidas, a haussmanização facilitava a ligação entre as grandes gares (Benjamin, 2019, pp. 241 [E 2a,5] e 243

31 A maior parte deles desenhados por Gabriel Davioud (1824-1881), inspetor geral dos trabalhos de arquitectura e arquitecto principal no serviço de passeios e jardins, um dos colaboradores de Haussmann que mais ajudou a dar uma coerência à paisagem urbana da cidade haussmaniana. Os outros principais responsáveis pela renovação de Paris foram Adolphe Alphand, engenheiro das pontes e pavimentos de França, que criou vários jardins e remodelou os famosos Bois de Boulogne e de Vincennes, e Eugène Belgrand, outro engenheiro, que ficou responsável sobretudo pela modernização do sistema de águas e esgotos. Cf. Kirkland, 2013, em particular o capítulo «The New City Emerges», pp. 161-176.

32 Sobre a expansão da cidade e os novos prazeres urbanos, ler o capítulo de Julia Csergo (2001), «Extensão e mutação do lazer citadino, Paris, século XIX-princípio do século XX» em Corbin, 2001, em particular pp. 152-165, «Ritmos e itinerários de uma cidade “para gozar”».

[E 3a,1]) e, em geral, a circulação de veículos e mercadorias, ela transformava também Paris num grande e bem equipado parque de recreio para uma burguesia que aprendia a gozar os seus tempos livres, que gostava de ver e de ser vista e que estava ávida por mostrar o seu poder de compra. E mesmo o burguês ilustrado, ocioso e cheio de curiosidade, que até há pouco deambulava lentamente pela cidade, a contemplar ou a «botanizar» as ruas, descrevendo «fisiologicamente» as suas caricatas personagens e as suas idiossincrasias, ia aos poucos sendo seduzido por uma cornucópia de novidades, estilos e modas, inovações tecnológicas e industriais, objectos exóticos, *bric-à-brac* variado, divertimentos que se lhe ofereciam não só nas ruas como nos armazéns, nas feiras e exposições universais. A *flânerie*-poética ou filosófica ia-se confundindo por vezes com uma *flânerie*-mercantil ou consumista.

Na verdade, a relação do *flâneur* e da *flânerie* com o mundo mercantil é anterior ao Segundo Império e à haussmanização de Paris. Benjamin dedica, no seu Projecto das *Passagens*, várias notas e citações a essa ligação próxima entre o *flâneur*, as passagens e os armazéns (tanto as pequenas lojas de novidades como, depois, os grandes armazéns). Alguns dos lugares da cidade mais frequentados pelo *flâneur* eram precisamente esses «corredores com cobertura de vidro, revestidos a mármore, que atravessam blocos inteiros de casas», ligando duas ruas e que «recebem luz de cima, [neles] correm as mais elegantes lojas», ou seja, as *passagens* como as descreve o *Guia Ilustrado de Paris* (1852) na citação que inaugura o convoluto A e que era o *locus classicus* para a apresentação desta «nova invenção do luxo industrial» (Benjamin, 2019, p. 141 [A 1,1]). Aliás, continua, dizendo:

... uma tal Passagem é uma cidade, um mundo em miniatura [e Benjamin remete aqui para o tema do *Flâneur*] onde os que gostam de fazer compras encontrarão tudo aquilo de que necessitam. São também, quando vêm aguaceiros fortes, o refúgio de todos os transeuntes apanhados de surpresa, aos quais oferecem um passeio seguro, embora limitado, que também traz vantagens aos comerciantes [e remete agora para o tema do Tempo (atmosférico) a que se referirá nos fragmentos sobre o tédio] (*ibid.*).³³

33 Diga-se a este propósito que, embora Benjamin não tenha incluído citações de Louis Huart, o autor de *Physiologie du Flâneur* (1841) havia dedicado também um capítulo (XIII) às ligações

Walter Benjamin faz também notar outra vantagem que estes espaços ofereciam: a protecção relativamente ao intenso tráfego de veículos parisiense que os apertados passeios não garantiam; o que fazia das passagens lugares propícios à *flânerie*.³⁴ Salvo da azáfama das ruas e dos encontrões nos passeios, o *flâneur* podia passear-se calmamente e contemplar num ritmo ocioso a abundância de situações, personagens e objectos que as passagens lhe proporcionavam, parecendo assim também resistir simbolicamente à aceleração da vida moderna.³⁵ Mas algumas inovações no modo de exhibir as mercadorias, como os expositores e principalmente as montras, predispunham também o transeunte a demorar-se diante das lojas, pois que se ofereciam ao olhar como um espectáculo desenhado³⁶ para suscitar o desejo de consumir.

As passagens são, de uma certa forma, um primeiro passo num processo de transfiguração progressiva dos tempos de lazer ou de ócio em tempos de consumo ou de negócio, que iria acelerar-se com o aparecimento dos *grands magasins*. Estes lugares – que, em certos aspectos, foram os antepassados dos centros comerciais que iriam surgir em meados do século XX³⁷ – apareceram durante o Segundo Império como grandes espaços interiores, abrigados dos perigos urbanos – atmosféricos ou de

entre o *flâneur* e as passagens. Cf. Huart, 1841, pp. 93-99. Ver também, a propósito da relação entre as passagens e a emergência de uma cultura do consumo, Csergo, 2001, pp. 162-163.

34 «Até 1870, os carros dominavam as ruas. Nos estreitos passeios andava-se em grande aperto, e por isso a *flânerie* acontecia sobretudo nas passagens, que ofereciam abrigo do mau tempo e do trânsito» [A 1a,1]. Ver também Benjamin, 2019, p. 142 [A 1,6].

35 Para enfatizar este aspecto do ritmo desacelerado da *flânerie*, Benjamin refere um momento caricato da história parisiense em que era possível encontrar alguns destes *flâneurs* a passearem pelas passagens, levando uma tartaruga pela trela: «Em 1839 era elegante levar uma tartaruga consigo nos passeios pela cidade. É a verdadeira imagem do ritmo das deambulações pelas Passagens.» [M 3,8] Cf. também Benjamin, 2019, pp. 219 [D 2a,1] e 43 [E, 4].

36 Benjamin cita um verbete do *Grande dictionário universal do séc. XIX* de Pierre Larousse sobre os *calicots* (caixeiros) para realçar o facto de parte deles ter uma formação nas Humanidades, alguns sendo mesmo pintores e arquitectos, o que lhes permitia tirar partido dos seus conhecimentos «para a construção das montras, a disposição a dar aos desenhos das novidades, a orientação das modas a criar» [A 9,1].

37 E que prosperam ainda no século XXI. Numa obra dedicada àquilo que ele chama *hyper-lieux*, o geógrafo Michel Lussault evoca o aparecimento dos primeiros grandes centros comerciais climatizados na América do Norte e as teorias do sociólogo urbano Ray Oldenburg sobre o «terceiro lugar» (ao lado do primeiro, a habitação, e do segundo, o do trabalho), para falar dessa necessidade de criar espaços interiores propícios não só à troca (ao comércio), mas também ao convívio e à *flânerie*. Cf. Lussault, 2017, p. 70, mas em geral o sub-capítulo «Le mal, ou la jouissance de l'espace intérieur», pp. 63-79.

circulação –, onde uma quantidade e variedade extraordinária de produtos expostos em corredores de prateleiras e estantes eram oferecidos à sua clientela masculina e feminina.³⁸ Uma série de novidades – introduzidas pelo casal de empresários Aristide e Marguerite Boucicaut – mudaram a relação do cliente com a mercadoria, desde logo porque ele (ou ela) passava a ter acesso directo ao produto, podendo mesmo pegar-lhe e perceber experiencialmente todos os seus atributos sensíveis, as mercadorias passaram a ter os preços afixados numa etiqueta (eliminando ou reduzindo a possibilidade de negociação), os quais tinham também margens de lucro mais curtas (tornando-os mais apelativos e fazendo jus ao próprio nome do primeiro estabelecimento deste tipo, *Bon Marché*) e as mercadorias podiam ser trocadas ou devolvidas em caso de insatisfação.³⁹ Se a tudo isto se acrescentar o modo de apresentação dos produtos, que relevavam de uma autêntica *mise-en-scène* da mercadoria, percebe-se que estes *grands magasins* não vendiam simplesmente produtos mas o próprio desejo de consumir. Já, a propósito da *passagem*, Benjamin afirmava que era «tão-somente uma rua dos apetites do comércio, apenas vocacionada para despertar desejos [A 3a,7]», estes *grandes armazéns* apenas aumentaram extraordinariamente esse «lado circense e espectacular do comércio [A 4,1]», numa escala e com uma racionalidade capitalista que teve o efeito de fazer os consumidores sentirem-se parte de uma massa (cf. também [A 12, 5]). A mesma que encheu, durante esse período, as Exposições Universais de Paris (em 1855 e 1867, num movimento que se iria repetir e intensificar nas décadas seguintes até ao virar do século).

Nestas exposições grandiosas, estimuladas pelo espírito de competição⁴⁰ e promovidas por um certo utopismo dos saint-simonistas – «que

38 Como tão bem ilustrou o romance de Émile Zola, *Au Bonheur des Dames*, de 1883, onde, através de uma história sentimental envolvendo Denise Baudu, o escritor naturalista mostra a transformação do comércio na Paris do Segundo Império, com o aparecimento dos grandes armazéns, de novas oportunidades de emprego para as mulheres e de uma clientela feminina burguesa cada vez mais consumista.

39 Para todas estas novidades que revolucionaram o comércio de retalho introduzidas pelo *Bon Marché*, veja-se Miller, 1981, pp. 19-72. Cf, ainda, Benjamin, 2019, pp. 167-168 [A 12,1].

40 A primeira exposição universal deste género tinha ocorrido no início da década – 1851 – no monumental Crystal Palace, no Hyde Park, em Londres, mas ela própria era já uma reacção à *Exposition des produits de l'industrie française* que decorria em Paris com alguma regularidade (praticamente quinquenal) desde 1798 e que tinha tido a última edição em 1849. Ver também Benjamin, 2019, p. 293 [G 4,4].

projecta[va]m a industrialização do planeta»⁴¹ –, visava-se mostrar os mais recentes progressos da indústria, da agricultura, do comércio e da cultura do Segundo Império mas também de todos os países que nelas participavam. Em particular, a Exposição Universal de 1867 serviu para mostrar aos visitantes «o novo rosto de uma cidade arejada e arranjada (...) que se tornara “paisagem” oferecida à vista (Csergo, 2001, pp. 153-4)» de todos, independentemente do seu poder económico ou estatuto social. No discurso pronunciado por Napoleão III na entrega de prémios da exposição, o imperador exprimiu os vários sentidos da universalidade da exposição. Por um lado, ela reuniu os elementos de todas as riquezas do globo, tanto as mais recentes como as mais recuadas (pois expuseram-se nela muitos objectos históricos e até pré-históricos), por outro, preocupou-se com aquilo que reclamavam as necessidades da maioria (*du plus grand nombre*) – poderíamos dizer «das massas» – e, portanto, não só das classes aristocrática e burguesa, mas também da classe trabalhadora (Napoleão III, 1867). Tanto nas grandes obras da «haussmanização» de Paris, como na abertura dos grandes armazéns e depois com a realização destas monumentais exposições, iniciou-se um processo de democratização do direito de fruição da cidade, o qual teve, no entanto, como correlato a massificação de uma nova classe de cidadãos, os consumidores.⁴² Se os novos *boulevards*, transformados em «salões ao ar livre», estavam equipados com bancos e iluminação pública, entre outras peças de mobiliário urbano que promoviam o passeio e a contemplação da cidade, estavam também repletos de animadores de rua, projecionistas de lanterna mágica, acrobatas, pequenos vendedores e feirantes, quiosques cobertos com reclamos publicitários que faziam desses momentos de lazer urbano oportunidades de negócio (Csergo, 2001, p. 156). As Exposições Universais funcionavam como cidades dentro de cidades, onde o visitante podia deambular para usufruir do espectáculo da mercadoria, um usufruto à distância – já que «[era] proibido tocar nos objectos expostos» – e,

41 Como dizia Benjamin nos seus *exposés* de 1935 e 1939 (2019, pp. 114 e 127).

42 Esse processo que se acentuaria na Terceira República (ou seja, depois de 1870) foi animado por um ideal igualitário e democrático – mesmo durante o Segundo Império – de uma burguesia universalista que queria promover, comunicando-a ao conjunto da sociedade, uma busca activa do prazer e do divertimento e é neste contexto que, como diz Julia Csergo: «A cultura do consumo que nasce e cresce com a cidade estende-se portanto ao conjunto dos parisienses, engendrando comportamentos caracterizados por uma maior propensão para consagrar tempo e dinheiro às distrações» (Csergo, 2001, p. 167).

portanto, aprender a cobiçá-la, não tanto pelo seu valor de uso mas pelo seu valor de troca, como assinala Benjamin no seu *exposé* (Benjamin, 2019, pp. 114 e 127-128). Este novo homem das massas que é o consumidor – e, num certo sentido, também o *flâneur*, que Benjamin coloca ao mesmo nível da mercadoria e se dissolve na multidão – abandona-se a essa fantasmagoria (expressão de um «fetichismo da mercadoria») e deixa-se seduzir pela vertigem dos divertimentos e das distrações mecanizadas (que em breve iriam encher as feiras populares e parques de diversões).⁴³

8. Concluindo: ecos e reverberações do *flâneur*

Apesar dos sucessivos anúncios do último suspiro do *flâneur*, da sua aparente intempestividade em cidades modernas cujo ritmo e dimensão parecem anular qualquer possibilidade de *flânerie* – ou talvez por causa dessa intempestividade – a verdade é que a figura foi regressando periodicamente ao longo do século XX e até do século XXI. Foi o próprio Benjamin a dar conta desse «Regresso do *flâneur*» (Benjamin, 2005, pp. 199-204) – como se não fosse ele, num certo sentido também, uma encarnação do personagem – numa recensão ao livro do seu amigo Franz Hessel, *Spazieren in Berlin* (1929), sobre a experiência da deambulação na grande metrópole alemã durante a frenética era de Weimar. Fala-se até, por vezes, a propósito dos escritos que surgiram em língua alemã nessa época sobre a experiência da deambulação na metrópole moderna e da qual os de Hessel⁴⁴ seriam uma espécie de epítome, de *Flaneurliteratur*. Revelaria, aliás, uma grande miopia não reconhecer em alguns textos de Benjamin, nomeadamente os que relevam das *Denkbilder* – em particular *Einbahnstrasse* (1928) e os textos

43 Victor Fournel, citado por Adolphe Démy, que escreveu um ensaio histórico sobre as Exposições Universais de Paris, dizia a propósito da Exposição Universal de 1867: «O grande vício da Exposição, para além das suas proporções esmagadoras, é esse seu lado recreativo e pueril, essa mistura de bazares, espectáculos e barracas de feira que somente atraem a multidão desviando-a de qualquer interesse em aprender e que lhe dá essa sedução vulgar sentida por aqueles que mais a deploram, a expensas da sua dignidade moral e da sua utilidade prática» (Démy, 1907, p. 730).

44 Franz Hessel que, entre outras colaborações, esteve ligado ao início do projecto sobre as *Passagens de Paris* (Benjamin, 2019, p. 966), vivera também em Paris desde 1906 até ao início da I Grande Guerra e por alguns períodos nas duas décadas seguintes e escreveu vários textos, editados postumamente, sobre a sua experiência de *flâneur* na capital francesa, mas esses textos faziam parte de um projecto nunca acabado – que planeava chamar *Frauen und Städte* – que seria sobre quatro grandes cidades modernas, Viena, Munique, Berlim e Paris (Hessel, 2013, pp. 7-14).

avulsos que seriam reunidos postumamente pelos editores críticos sob o título de *Denkbilder* (Benjamin, 2004, pp. 261-263 e 288 e ss) – também as experiências de um *flâneur*. Já se referiu como o projecto das *Passagens* é inspirado, de uma certa maneira, pelo livro de Louis Aragon que ainda fala de uma experiência de deambulação embora mais onírica e mitológica da cidade, mas outros surrealistas também se entregaram nos anos 1920 a experiências de sonambulismo urbano, ainda que mais próximas do sonho do que da *rêverie*.⁴⁵ Mais tarde os letristas e os situacionistas herdaram esta vocação deambulatoria dos surrealistas, mas subverteram-na nas suas derivas psicogeográficas, onde, não obstante o seu carácter muitas vezes lúdico, punham em prática a sua crítica radical do urbanismo da modernidade capitalista (Bégout, 2017, pp. 24 e ss). Não se poderá talvez aqui falar já de mera *flânerie*, mas há traços que indicam a inscrição numa determinada tradição da deambulação urbana sem destino. O mesmo se poderá dizer de formas de intervenção artística na cidade populares desde os anos 1960, como os *happenings*, as performances conceptuais do grupo *Fluxus* ou os passeios sonoros que ainda hoje se praticam, os quais, não obstante as diferenças, são modos de experienciar esteticamente e de promover a experiência estética da cidade, que podem reencontrar na figura do *flâneur* uma espécie de modelo. Isto não significa, porém, que a figura tenha desaparecido completamente, como podem comprovar ainda muitos textos literários das últimas décadas do século XX, de Georges Perec a Patrick Modiano, ou mesmo exemplos no cinema a partir dos anos da Nouvelle Vague, como alguns filmes de Agnès Varda – entre os quais se poderia destacar *Cléo de 5 à 7* (1962) – ou o célebre *London* (1994) de Patrick Keiller. Seria justo talvez citar inúmeros outros exemplos, mas estes bastam para ilustrar a sobrevivência dessa figura, apesar das transformações na experiência urbana das cidades pós-industriais – ou pós-modernas, para usar um termo bastante popular nos finais do século passado.⁴⁶ O periódico ressurgimento do inte-

45 Bastaria lembrar os percursos oníricos parisienses de *Les pas perdus* (1924) e de *Nadja* (1928) de André Breton, mas também poderíamos referir-nos a autênticas experiências de deambulação surrealista relatadas em revistas da época como a *Littérature*. Cf. Careri, 2013, pp. 77-83.

46 Um dos exemplos dessa sobrevivência do *flâneur* nas cidades pós-industriais e globalizadas é a da historiadora e socióloga Régine Robin que dedicou vários livros à experiência da cidade, entre os quais se pode destacar *Mégapolis – Les derniers pas du flâneur*, publicado em 2009, onde a autora conta as suas deambulações nessas megalópoles contemporâneas que são Tóquio, Nova Iorque, Londres, Los Angeles ou Buenos Aires.

resse acadêmico pelo tema é certamente também sintomático das crises dessa experiência da cidade que apelam à sua reavaliação. A própria figura do *flâneur* tem sido desconstruída nos anos mais recentes para denunciar alguns *a priori* teóricos que distorceram ou, pelo menos, ocultaram aspectos desse tipo de experiência urbana. No seu recente *Flâneuse – Women walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, Lauren Elkin, uma ensaísta nova-iorquina que elegeu domicílio em Paris, desafia, por exemplo, o *diché* masculino do *flâneur* e recorda as inúmeras escritoras (e cineastas), de George Sand a Rebecca Solnit, passando por Virginia Woolf e Susan Sontag (ou Agnès Varda, já mencionada), que transformaram a sua experiência pessoal da *flânerie* urbana em romances, poemas e ensaios.

Referências bibliográficas

- ARAGON, Louis (1953), *Le paysan de Paris*, «Folio», Paris: Gallimard.
- BAUDELAIRE, Charles (1999), *Écrits sur l'art*, Francis Moulinat (fixação, apresentação e anotação de texto), «Les Classiques de Poche», Paris: Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE, Charles (1999a), *Le Fleurs du Mal*, John E. Jackson (edição), Yves Bonnefoy (prefácio), «Les Classiques de Poche», Paris: Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE, Charles (2003), *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*, Jean-Luc Steinmetz (edição e anotação), «Les Classiques de Poche», Paris: Le Livre de Poche.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), *Le Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*, Robert Kopp (edição), Georges Blin (introdução), «NRF», Paris: Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Imagens de Pensamento*, João Barrento (edição e tradução), «Obras escolhidas de Walter Benjamin, 2», Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENJAMIN, Walter (2005), *A Modernidade*, João Barrento (edição e tradução), «Obras escolhidas de Walter Benjamin, 3», Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENJAMIN, Walter (2019), *As Passagens de Paris*, João Barrento (edição e tradução), «Obras escolhidas de Walter Benjamin, 7», Lisboa: Assírio & Alvim (Porto Editora).
- BÉGOUT, Bruce (2017), *Dériville – Les situationnistes et la question urbaine*, Paris: Inculte-Dernière Marge.
- CARERI, Francesco (2013), *Walkscapes – O caminhar como prática estética*, Frederico Bonaldo (tradução), Paula B. Jacques e Gilles Tiberghien (prefácios), Barcelona/São Paulo: Editorial GG.
- CORFIELD, Penelope J. (1990), «Walking the City Streets - The urban Odyssey in Eighteenth-Century England», in *Journal of Urban History*, Volume 16, Número 2, pp. 132-174.

- CSERGO, Julia (2001), «Extensão e mutação do lazer citadino, Paris, século XIX-princípio do século XX», in Alain Corbin (direcção), *História dos tempos livres*, Telma Costa (tradução), Lisboa: Teorema, pp. 139-202.
- DÉMY, Adolphe (1907), *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris: A. Picard et fils.
- ELKIN, Lauren (2017), *Flâneuse – Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*, London: Vintage/Penguin.
- EXPOSITION Universelle (1867), *Guide général ou Catalogue indicateur de Paris, indispensable aux visiteurs et aux exposants*, Paris: Siège de l'Administration.
- FLÂNEUR, Un (1832) «Le Flâneur à Paris», in (1832), *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, Tomo 6, Paris: Ladvocat, pp. 95-110.
- HAZAN, Eric (2002), *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, «Fiction & Cie», Paris: Seuil.
- HESSEL, Franz (2013), *Flâneries parisiennes*, Maël Renouard (tradução, prefácio e notas), «Petite Bibliothèque», Paris: Éditions Payot & Rivages.
- HUART, Louis M. (1841), *Physiologie du Flâneur*, Vignettes de Alophe, Daumier et Maurisset, Paris: Aubert et Cie./Lavigne.
- LAMBOLEY, Claude (2008), «Petite Histoire des Panoramas ou la fascination de l'illusion», comunicação apresentada na sessão de 26/02/2007 da *Académie des Sciences et Lettres de Montpellier* e publicada no seu *Bulletin n.º 38*, pp. 37-52.
- LAUSTER, Martina (2007), *Sketches of the Nineteenth Century European Journalism and its Physiologies, 1830-1850*, New York: Palgrave Macmillan.
- LUSSAULT, Michel (2017), *Hyper-Lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*, «La couleur des idées», Paris: Éditions du Seuil.
- KIRKLAND, Stephane (2014), *Paris Reborn: Napoleon III, Baron Haussmann and the Quest to Build a Modern City*, New York: St. Martin's Press.
- MILLER, Michael B. (1981), *The Bon Marché - Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- MURAIL, Estelle (2013), *Beyond the Flâneur: Walking, Passage and Crossing in London and Paris in the Nineteenth Century*, Tese de doutoramento, Londres/Paris: King's College London/Université Paris Diderot - Paris 7.
- NAPOLEÃO III (1867), *Discours prononcé par S. M. l'Empereur Napoléon III à la distribution des prix de l'Exposition Universelle, le 1er juillet 1867*, Paris, disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54298944/f5.item>, consultado em Outubro de 2022.
- PAPAYANIS, Nicholas (2004), *Planning Paris Before Haussmann*, Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.

- PAQUOT, Thierry (2017), *Dicorue – Vocabulaire ordinaire et extraordinaire des lieux urbains*, Paris: CNRS Éditions.
- PAQUOT, Thierry e ROSSI, Frédéric. (edição) (2016), *Flâner à Paris – Petite anthologie littéraire du XIXe siècle*, «Archigraphy poche», Gollion: Infolio éditions.
- PASCALIS, Sandra (2005), «Vers une urbanisation des loisirs aristocratiques : la promenade urbaine comme lieu d'interprétation des loisirs de la cour dans la France des XVIIe et XVIIIe siècles», in Beck, R. e Madoeuf, A. (edição), *Divertissements et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, pp. 45-60.
- ROBIN, Régine (2009), *Mégapolis – Les derniers pas du flâneur*, «Un ordre d'idées», Paris: Éditions Stock.
- SIEBURTH, Richard (1985), «Une idéologie du lisible: le phénomène des Physiologies», in *Romantisme*, Numéro 47, numéro temático *Le livre et ses lectures*, pp. 39-60.
- SIMMEL, Georg (2009), *Sociology. Inquiries into the Construction of Social Forms*, Anthony J. Blasi, Anton K. Jacobs e Mathew Kanjirathinkal (edição e tradução), Leiden/Boston: Brill.
- TESTER, Keith (edição) (1994), *The Flâneur*, Londres/Nova Iorque: Routledge.
- TURCOT, Laurent (2009), «Entre promenades et jardins publics: les loisirs parisiens et londoniens au XVIIIe siècle», in *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tomo 87, Fascículos 3-4, pp. 645-663.

TEORIA E PRÁTICA DA VIDA QUOTIDIANA DERIVA, PSICOGEOGRAFIA E CRÍTICA DOS LUGARES DA CIDADE

SUSANA NASCIMENTO DUARTE*

1.

De um modo para já estrito e a título de introdução, a deriva nos termos de Guy Debord é um procedimento situacionista que consiste na passagem por vários ambientes, mas por contraste com a viagem ou o passeio, supõe o reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica, bem como um comportamento lúdico-constructivo. Supõe a disponibilidade para reconhecer a ligação entre a geografia, o espaço e o seu impacto na vida do homem, e para sobre ela agir, suspendendo por algum tempo as motivações para a deslocação e para a acção que nos são mais habituais, renunciando aos trabalhos e lazeres mais comuns e que lhes estão associados, para nos deixarmos levar pelas interpelações do terreno, dos lugares e dos encontros que neles têm lugar. Contrariamente ao que superficialmente poderíamos ser levados a supor, o acaso não desempenha na deriva um papel assim tão

* ESAD, Escola Superior de Artes e Design, Caldas da Rainha; IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

importante, pois há a convicção de que os lugares são por inerência indutores de inclinações, produtores de efeitos: «do ponto de vista da deriva, há um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam o acesso ou a saída de certas zonas muito difícil e desconfortável» (Debord, 2006c, p. 251).

A deriva entendida como combinação paradoxal de um deixar-se ir, consonante com a ideia de aleatoriedade – andar ao sabor do acaso – e a de um controlo sobre as variações psicogeográficas através do conhecimento e do cálculo das suas possibilidades. Este saber e a suas predicções baseia-se nos contributos não apenas da metodologia psicogeográfica, posta em prática através das técnicas situacionistas, mas também de disciplinas como a ecologia e os dados que resultam dos estudos a que se propõe do espaço social, por muito limitado e constrangido que seja *a priori* ou esteja esse espaço.

A análise ecológica do carácter absoluto ou relativo dos cortes do tecido urbano, do papel dos micro-climas, das unidades elementares inteiramente distintas dos bairros administrativos, e sobretudo da acção dominante de centros de atracção, deve ser utilizada e complementada pelo método psicogeográfico. O terreno passional objectivo onde se move a deriva deve ser simultaneamente definido segundo o seu próprio determinismo e segundo as relações com a morfologia social (ibid., p. 251).

Os praticantes da deriva seguem ruas e avenidas, atravessam portas e paredes arruinadas, introduzem-se nos andares de casas em demolição, sobem a árvores, descem às catacumbas interditas, vão a qualquer sítio que desejem. A deriva implica uma dimensão colectiva e fazem-se algumas deambulações massivas e em equipa com o uso de *walkie-talkies*. Algumas prescrições relativas às modalidades mais adequadas de deriva, sobre a composição ideal destes grupos, a duração mínima e máxima desejável para as derivas, a importância ou irrelevância das horas escolhidas para tal, sobre o campo espacial de base para a deriva exploratória, etc., são avançadas pelos Letristas/futuros situacionistas, no seu esforço de teorização da deriva.

A psicogeografia, por sua vez, é apresentada como o saber resultante do estudo das ligações e interacções entre urbanismo e comportamento tornadas possíveis graças ao material obtido através da deriva. E o seu propósito

era ser usado na elaboração de mapas emocionais de partes da cidade. Esta expressão gráfica da deriva passava pelo *détournement* dos mapas das cidades para os transformar em mapas psicogeográficos que evidenciaríamos a estrutura escondida dos espaços urbanos.

Os ensinamentos da deriva permitem estabelecer as primeiras declarações sobre as articulações psicogeográficas de uma cidade. Para lá do reconhecimento de unidades de ambiência, das suas componentes principais e da sua localização espacial, percebemos os seus eixos principais de passagem, as suas saídas e as suas interdições. Chegamos à hipótese central da existência de placas giratórias psicogeográficas. Medem-se as distâncias que separam efectivamente duas regiões de uma cidade e que não têm medida comum com o que uma visão aproximada de um mapa poderia fazer crer. Podemos estabelecer com a ajuda de velhos mapas e de vistas fotográficas aéreas e derivas experimentais, uma cartografia influencial que estava em falta até agora, e cuja incerteza actual, inevitável antes de ter sido possível concretizar um trabalho imenso, não é pior do que a dos primeiros portulanos, com a diferença de que já não se trata de delimitar com precisão continentes duráveis, mas de mudar a arquitectura e o urbanismo (ibid., p. 256).

Para Debord, o futuro irá precipitar a mudança irreversível do comportamento e *décor* da sociedade actual e as cidades serão construídas para derivar. A deriva é inseparável de uma forma de vida, de uma forma de levar a vida mais abrangente, e «que não é possível deduzir mecanicamente dela» (ibid., p. 257).

Apesar de, em *Théorie de la dérive*, Debord não o referir, as técnicas de deriva dos situacionistas têm múltiplos antecedentes, de Charles Baudelaire aos surrealistas, passando por Guillaume Apollinaire, entre outros. No entanto, se os precursores são mencionados em múltiplos escritos e ocasiões, o seu justo reconhecimento é inseparável de procedimentos de *détournement*, i.e., de apropriação desviante e crítica destas referências, delas se reivindicando e simultaneamente se demarcando.

Da *flânerie* baudelaireana às errâncias surrealistas, a representação da cidade como reservatório de virtualidades, com pólos de atracção e brechas de banalidade, não é diferente da dos situacionistas. No entanto, para

Debord, a deriva não é tanto um meio de evasão do quotidiano como um meio para a sua reinvenção.

Com efeito, para Debord, a possibilidade de pensar uma nova vida é um gesto político e não meramente estético. Esta é aliás a crítica que os situacionistas fazem ao surrealismo, a sua incapacidade para devir um movimento político – confiam demasiado na poesia dos acasos objectivos como forma de aproximação a uma vida escondida mais verdadeira, esperando incertas revelações, de incertas passantes (Debord, 2006a, p. 106).

Esta tensão mal resolvida entre impulsos estéticos e políticos que de alguma forma contribuiu para o esgotamento da proposta surrealista vai fornecer o terreno de insatisfação e expectativa revolucionária à altura de novas propostas de subversão da sociedade e de proclamação da necessidade de transformar a vida sob o capitalismo numa vida dele liberta.

A zona de reflexão que determina toda a obra de Guy Debord, e em função da qual é possível auscultar toda a dimensão de intervenção política do seu pensamento é a sua crítica do capitalismo acabado como afastamento radical da vida, que mais tarde se tornou na sua crítica da sociedade do espectáculo. De facto, para Debord, na desordem do presente, estariam simultaneamente contidas, quer a destruição da vida perpetuada pelo capitalismo e a linguagem do espectáculo que o sustenta, quer a possibilidade da aparição concreta do seu reverso, identificada com o projecto situacionista. Tratar-se-ia de, no mesmo lugar a partir do qual «o capitalismo e a sociedade do espectáculo organizam concreta e deliberadamente os meios e os acontecimentos para diminuir a potência de vida», e trabalhando sobre os mesmos elementos, libertar dele um projecto de sinal oposto (Agamben, 1995, p. 89), capaz de inverter o sentido da destruição, deslocando-o da vida para a desagregação da própria sociedade do espectáculo.

O diagnóstico do espectáculo como não vida e da sociedade como produtora incessante de funções de morte que se insinuem em todo o lado, contemplava como reverso a realização do seu negativo, *i.e.*, a possibilidade de uma mudança mediante «acções apropriadas» (Debord, 2006d, p. 309), capazes de anularem o espectáculo e a identificação entre o espectador e o indivíduo – centrado no conceito de situação criada, que deu o nome ao situacionismo. Segundo Debord, o espectáculo afastou numa representação o que era directamente vivido, criando um mundo da divisão, da estranheza e da não participação, tornando-se o modo dominante de relação

entre os homens (Debord, 1992, pp. 13-32). Neste sentido, qualquer actividade, qualquer instante da vida, qualquer ideia, poderiam ser qualificadas de alienadas, pois só teriam sentido fora de si (Debord, 2006g, p. 513). O espectáculo mostra a vida às pessoas, mas enquanto representação separada das suas existências. A transformação revolucionária seria fazê-las viver, voltando a reunir a vida e a sua potência. Sendo uma situação construída «um momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização colectiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos» (Debord, 2006e, p. 358), o programa de criação de situações propunha aos homens como única razão de viver a construção por si próprios da sua própria vida. A efectividade e realidade do projecto coincidiria também com o fim da arte (a auto-destruição da arte moderna seria um sintoma da crise geral dos meios artísticos tradicionais, revelando, por sua vez, a crise da experiência, ligada à reivindicação de experimentar outros usos para a vida) (Debord, 2006g, pp. 516-517), enquanto esfera separada e excepcional, reservada à actividade criadora livre, permitindo a entrada do tempo histórico e da transformação do real na vida e, assim, a sua indiferenciação da arte.

Retornando à ideia e prática da deriva, ela liga-se irreversivelmente ao contexto de reificação e alienação diagnosticado por Debord para a sociedade do seu tempo. As situações como forma de tomar a vida nas próprias mãos, de fazer do tempo livre e do tempo de lazer, um tempo capaz de resistir à expropriação organizada pela sociedade do espectáculo, aliam-se à destabilização da experiência do espaço urbano como experiência moderna por excelência, no sentido de curto circuitar o modo como, enquanto espaço de produção da sociedade do espectáculo, do consumo e do controlo social, reproduz a separação entre as várias esferas da vida, trabalho, lazer, etc.

«Quando Debord diz que é necessário construir situações, é sempre algo que podemos repetir e algo de único» (Agamben, 1998, p. 73), e, aqui, o paradigma do *détournement*, definido como «desvio de elementos estéticos pré-fabricados e integração de produções actuais ou passadas das artes numa construção superior do meio» (Debord, 2006e, p. 359) conjuga-se com a deriva para precipitar uma reconfiguração do espaço urbano à altura da ruptura com o estado de coisas e a expropriação/alienação da potência política que o caracterizaria.

No entanto, se a psicogeografia e a deriva não são extensíveis ao movimento situacionista enquanto todo (de facto, o próprio Debord vai adoptá-las de modo circunscrito, maioritariamente numa fase inaugural do movimento – obras como *A sociedade do espectáculo* (1967) mal fazem menção destes instrumentos), a verdade é que esta atenção às práticas de subversão da vida quotidiana, retomando e reformulando os experimentos de alguns dos antepassados já mencionados, ganha em Debord contornos teóricos rigorosos, ausentes das suas manifestações e ocorrências anteriores, nomeadamente no contexto do próprio movimento letrista, pois ele pretende torná-las, à psicogeografia e à deriva, respectivamente, uma metodologia de análise e uma ferramenta de exploração das relações entre o espaço urbano e a psique, orientados pelos e inseridos nos propósitos de acção revolucionária do projecto e do movimento situacionistas¹ conferindo-lhes assim um estatuto político e interventivo, e não meramente lúdico² e estético.

A comparação entre o mapa psicogeográfico de Paris, realizado por Debord em 1957, intitulado *The Naked City*, e elaborado segundo correspondências afectivas, entre lugares e disposições da alma por eles produzidas – trata-se de um mapa emocional de Paris, dividido em dezanove zonas da cidade, organizadas ao acaso, como resultado de *cut up*/colagem. Tais zonas, ou unidades de ambiência, estão nele ligadas por setas, que representam tendências de orientação autonomizadas dos encadeamentos da vida prática e que permitem escolher a direcção desejada pelos seus utilizadores em função de contextos afectivos sugeridos pelas unidades de ambiência –, e o *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (escrito em 1953 e publicado numa versão estabelecida por Debord na «Internationale situationniste, n.º 1», de 1958) do membro da Internacional Letrista (1952–1957), Ivan Chtcheglov (conhecido pelo pseudónimo de Gilles Ivain), é elucidativa. Se

-
- 1 No modo como cruza as dimensões da arte e da vida, da estética e da política, concebendo a possibilidade de uma vida que devém arte, enquanto forma de vida, a partir precisamente do fim da arte.
 - 2 A acepção de «meramente lúdico» é, aqui, aquela que associamos à noção estrita e tradicional de jogo, entendido enquanto momento excepcional, isolado e provisório, que se destaca da vida corrente e a suspende, contrastando, assim, com o entendimento progressista que lhe dá o situacionismo, para o qual a actividade lúdica não está à margem da vida, mas confunde-se com o seu exercício, no sentido em que a existência em comum passa a ser inseparável de uma concepção e prática colectivas de jogo, nomeadamente tal como tornadas possíveis pela criação conjunta de situações e pelos comportamentos de deriva, como vimos.

as semelhanças entre ambos são evidentes, e o segundo claramente influenciou o primeiro, em Debord está, contudo, presente o esforço de objectivação e de afinação de uma metodologia psicogeográfica com pretensões científicas. A ideia é que tais mapas possam ajudar a produzir conhecimento objectivo e cumulativo sobre as referidas correspondências, fazendo incidir alguma luz sobre os efeitos, difíceis de sondar, que os lugares têm na existência e na vivência subjectiva do quotidiano. A produção de tal saber tinha como propósito servir de base à projecção de um espaço urbano controlado, favorável à construção de situações.

O *Formulaire pour un urbanisme nouveau* propõe uma concepção da cidade em que a arquitectura devém um meio de experimentar novas formas de vida e de transformação da vida, através da modificação das concepções e práticas do espaço e do tempo. Para Chtcheglov, o complexo urbano de amanhã, dotado de flexibilidade e mobilidade, deve ser recomposto e reconstruído segundo a vontade e o comportamento dos seus habitantes, orientados pela potência de emaravilhamento do que os rodeia, pela necessidade de modular a realidade em função de desejos esquecidos e da invenção de novos desejos, para lá dos princípios imediatos e estéreis que orientam a nossa experiência mundana.

Estamos entediados na cidade, já não existe o Templo do Sol (...) Todas as cidades são geológicas; não se pode dar três passos sem encontrar fantasmas com todo o prestígio das suas lendas. Movemo-nos dentro de uma paisagem fechada cujos pontos de referência nos atraem constantemente para o passado. Certos ângulos de mudança, certas perspectivas de recuo, permitem-nos vislumbrar concepções originais de espaço, mas esta visão permanece fragmentária. Deve ser procurada nos locais mágicos dos contos de fadas e dos escritos surrealistas: castelos, paredes sem fim, pequenos bares esquecidos, cavernas de mamute, espelhos de casinos. (...) Uma doença mental varreu o planeta: a banalização (Chtcheglov, 1953).

Como forma de ultrapassar este mal-estar, este *ennui*, Chtcheglov estabelece um novo pensamento e vivência do ambiente urbano em que a arquitectura permite aos seus habitantes transpor os efeitos narcóticos do mundo moderno mercantil, através de um envolvimento psíquico e

afectivo em sincronia com a necessidade de fazer emergir novas e velhas paixões, novos e velhos desejos; não é claro como é que o autor projeta ou vislumbra a possibilidade concreta de emergência e implementação destes espaços urbanos. No entanto, concebe a hipótese de uma cidade em que os bairros e lugares se acordam «aos diversos sentimentos catalogados que encontramos por acaso na vida corrente»:

os distritos, os bairros correspondem a todo o espectro de sentimentos diversos que cada um encontra por acidente na vida quotidiana – Bairro Bizarro, Bairro Feliz (especialmente reservado para a habitação), Bairro Trágico e Nobre (para as crianças bem-comportadas) Bairro Histórico (museus, escolas), Bairro Útil (hospital, lojas de ferramentas), Bairro Sinistro (ibid., 1953).

Sugere a deriva, a deriva de ambiente em ambiente, de atmosfera em atmosfera, que estará depois na base da psicogeografia, como o que permite ao habitante tomar para si o exercício destas emoções e comportamentos e a experimentação do seu poder emancipatório e poético.

Segundo Debord, a psicogeografia é, tendencialmente, uma ciência em busca das leis exactas que explicitam os efeitos afectivos que os diferentes ambientes urbanos têm em quem os percorre; o praticante desta ciência, à semelhança do químico, é capaz de identificar uma variedade de combinações possíveis de ambientes e de destilar nessas misturas os sentimentos distintos e complexos que desencadeiam. Irrompe assim uma geografia urbana com um recorte diverso do topográfico, que permite cartografar a cidade de um modo novo em função de zonas emocionais ou emotivas, cuja delimitação nada deve a condições ou determinismos arquitectónicos ou económicos e decorre antes de actividades como a deriva, e a subsequente redistribuição irreverente dos elementos urbanos em função das sensações que provocam, em ruptura declarada com as práticas típicas e habituais do turista:

A produção de mapas psicogeográficos, ou mesmo a introdução de alterações, tais como mapas mais ou menos arbitrários de duas regiões diferentes, podem contribuir para esclarecer certas deambulações que exprimem não uma subordinação à aleatoriedade, mas uma completa

insubordinação às influências habituais... Um amigo contou-me recentemente que tinha deambulado através da região de Harz, na Alemanha, enquanto seguia cegamente as direções de um mapa de Londres. Este tipo de jogo é obviamente apenas um começo medíocre quando comparado com a construção completa da arquitetura e do urbanismo que um dia estará ao alcance de todos (Debord, 2006b, p. 208).

Num momento mais politizado do movimento situacionista são por fim prescritos (Debord, 2006f, p. 447), com um sentido crítico, e não com a intenção doutrinária de fundar uma nova disciplina, uma arquitectura e um urbanismo que visam a construção de ambiências, e através delas a união entre o espaço urbano e a vida quotidiana:

Tomámos consciência de estar numa viragem da história da prática social. Na vida quotidiana, na totalidade cultural que é produzida por essa vida e reage criativamente sobre ela, o futuro próximo pertencerá à reviravolta e reversão das artes-espectáculo separados e duráveis em proveito de técnicas de intervenção unitárias e transitórias. Na perspectiva desta mudança de plano, desta ruptura qualitativa, muitos abandonaram um ou outro dos domínios artísticos que tinham espontaneamente encontrado, mas nos quais tinham feito a experiência do esgotamento da estética. Constant abandonou há muito a pintura para construir objectos susceptíveis de serem integrados num habitat respondendo a novas preocupações lúdicas e depois, finalmente, maquetes para um urbanismo unitário (ibid., p. 448).

Este define-se como «a teoria da utilização do conjunto das artes e das técnicas que concorrem para a construção integral de um meio em ligação dinâmica com experiências de comportamento» (Debord, 2006e, pp. 358-359), ou seja, trata-se de refundar o quadro social utilizando todas as artes e técnicas disponíveis, e criar ambientes inéditos que permitam a construção de situações, ou seja, momentos da vida simultaneamente singulares e efémeros.

Depois dos anos sessenta, em sincronia com a massificação das urbanizações, em Paris, Debord demarca-se da teoria do urbanismo unitário em favor da tese negativa da ideologia do urbanismo, segundo a qual todo

o urbanismo está tolhido pela ideologia burguesa. Esta mudança de posição, de um extremo ao outro, conduz ao abandono, pelos situacionistas, do problema da cidade.

Em coerência com uma concepção do urbanismo unitário mais como instrumento de contestação visando derrubar a organização dominante da vida do que como programa arquitectónico, o seu abandono vai de par com um hipercriticismo que passa a identificar a revolução quotidiana com a negação abstracta do existente, a recusa do real, com a destruição das razões de viver. Em nome de uma teoria geral da revolução, ao recusar a separação que implica qualquer prática artística, ao recusar produzir obras, a Internacional Situacionista acabou por se condenar à impotência, por se resignar a contemplar a vitória da vida espectacular que anteriormente se tinha dedicado a combater.

Convém abrir aqui um parêntesis para enquadrar brevemente o que é a ideologia do urbanismo, na sequência da crítica da sociedade urbana de Henri Lefebvre, que ao contrário dos situacionistas, vê nesta explosão da cidade histórica precisamente a ocasião para procurar uma teoria mais alargada da cidade e não um pretexto para a abandonar. A «ideologia urbana» é uma expressão recorrente usada para nomear uma concepção cristalizada da cidade, distante ou de costas voltadas para os desejos e as práticas reais dos cidadãos. Insere-se no pensamento sobre o espaço de Lefebvre e no que faz a sua especificidade, entre outras coisas a relação à política, que supõe simultaneamente uma crítica do que apelida de ideologia urbana, e da sua sustentação na mercantilização e burocratização da sociedade, legitimando a lógica capitalista do mercado e do Estado, e uma utopia urbana caracterizada pela auto-determinação, a criatividade individual e relações sociais autênticas. Em função destes dois pólos, entre ideologia e utopia, Lefebvre coloca a questão da instrumentalização política do espaço e do seu estatuto: o espaço de que falamos é uma simples ferramenta de transformação social, um meio para esse fim (utopia), uma forma de perpetuar um estado de coisas (ideologia)? Para o autor é um desafio político, onde se articulam as experiências vividas dos seus habitantes, na medida em que fazem dele o suporte, o instrumento e o objecto de lutas e conflitos (Lefebvre, 2000a, pp. 35-36).

Na produção capitalista do espaço social, o espaço dominado seria o espaço vivido, o das representações, da vida quotidiana, relegado para segundo plano, enquanto que o espaço dominante seria o espaço das

representações do espaço, o espaço concebido por arquitectos, urbanistas, decisores (Lefebvre, 2000b, pp. 48-49). É no urbano e no quotidiano que para Lefebvre se joga o fundamental da luta revolucionária. No entanto, esta dominação do espaço é indissociável da dominação inerente às relações sociais na sua ligação aos modos de produção capitalistas.

Lefebvre propõe a possibilidade de um outro modo de produção do espaço que faz depender de uma reapropriação da vida quotidiana, que estaria alienada ou separada de quem a vive, em parte pelas representações dominantes do espaço, ou seja, pelos *décors* onde se desenrola essa vida de todos os dias, dado que é através deles que a sociedade produz e reproduz as relações sociais de poder existentes ou contribui para a sua mudança; paradoxalmente as visões modernistas da cidade, particularmente as encarnadas por arquitectos racionalistas e urbanistas/minimalistas como Le Corbusier, só em aparência estariam ao serviço da transformação e do progresso da vida colectiva. Na verdade sob a capa de defender a necessidade da metamorfose dos lugares da cidade para melhor ir ao encontro de uma ideia emancipatória de vida em sociedade, a utopia modernista de transformação do espaço urbano colectivo acaba por se revelar uma forma de perpetuar o modo como o sistema capitalista e o Estado organizam e racionalizam o espaço para a produção, circulação e reprodução social. Estamos face a uma «ideologia da mudança (da modernidade)» (Lefebvre, 1974, p. 144), aplicada ao urbanismo e à arquitectura moderna, que ao invés do que deixa supor, visa a preservação da ordem social existente. Apesar de se apresentar como utopia, trata-se de uma ideologia, que reitera a dominação e as divisões no espaço e através da acção no espaço.

O que passa por ciência e prática urbanista é para Lefebvre uma mistificação, a da organização voluntarista do espaço com a pretensão de assim intervir e condicionar o agir social.

Se há conexão entre as relações sociais e o espaço, entre os lugares e os grupos humanos, seria necessário, para estabelecer uma coesão, modificar radicalmente as estruturas do espaço [...] Este papel de demiurgo do arquitecto faz parte da mitologia e/ou da ideologia urbanas, difíceis de evidenciar. [...] Inverter/Alterar esta situação? Eis o possível hoje impossível, ligado às acções transformadoras da sociedade. Não cabe ao arquitecto «definir uma nova concepção da vida», de permitir ao indivíduo

desenvolver-se num plano superior libertando-o do peso da quotidianidade, como acreditava Gropius. Cabe a uma nova concepção da vida permitir a obra do arquitecto que servirá aqui de «condensador social», não mais das relações sociais capitalistas e da encomenda que as reflecte, mas de relações em movimento e novas relações em vias de constituição (Lefebvre, 1970, pp. 124-134).

«Mudar a cidade para mudar a vida» é para Lefebvre – mesmo se não se trata de pôr em causa a mudança social e espacial – uma formulação mistificadora e enganadora. É antes a transformação social e da vida quotidiana que irá espoletar a transformação do modo de produção do espaço e do próprio espaço.

À semelhança de Debord, Lefebvre identifica o ambiente urbano como o lugar por excelência para contestar a alienação da sociedade moderna capitalista e acredita que esta alienação pode ser ultrapassada, tornando os indivíduos unos e indivisíveis de novo através da realização e construção das suas vidas, aqui e agora. Ambos concebiam quer a sociedade que atacavam, quer a que desejavam como totalidades.

Com a entrada em crise deste quadro de referências, o do urbanismo unitário, das ideologias e utopias urbanistas, o que emerge como condição inescapável do nosso tempo já pós-pós-moderno e das nossas vidas é a fragmentação e a incompletude. Já não se pode falar de um urbanismo do quotidiano universal, para o bem ou para o mal, mas apenas de uma multiplicidade de respostas a tempos e espaços específicos. Espécie de micro-utopias modestas e de pequena escala contidas num passeio, numa paragem de autocarro, num pequeno parque.³

3 Um filme como *The social life of small urban spaces*, de William «Holly» Whyte (1980) mostra-nos, precisamente, como são aqueles que percorrem os lugares que os transformam em espaços existenciais (como diria Michel de Certeau). A observação da experiência vivida dos lugares pelos cidadãos é no limite o derradeiro teste à adequabilidade da forma física dos espaços definidos e produzidos pelo urbanismo aos impulsos humanos reais. Trata-se de usar o cinema para estudar, recorrendo às técnicas do cinema directo, o modo como os cidadãos ocupam o espaço público comum – neste caso praças nova-iorquinas planeadas com o intuito de se tornarem espaços de lazer –, muitas vezes subvertendo e invertendo a lógica e funcionalidade idealizada pelos urbanistas que o projectaram; o que interessa ao autor-urbanista/realizador é porque é que alguns destes lugares geométricos se transformam em espaços existenciais e outros não.

Debord, declara: «um dia, construiremos cidades para deambular, mas com um ligeiro retoque, podemos utilizar certas zonas já existentes. Podemos utilizar certas pessoas que já existem» (Debord, 2006c, p. 257). À *deriva*, hoje, a existir, cabe identificar estas zonas e estas pessoas.

Com efeito, o actual contexto revivalista da ideia situacionista de psicogeografia e de *dérive* dissocia estas experiências de um movimento totalizador de transformação da vida, através da transformação da relação ao espaço, nomeadamente urbano, e passa a concebê-las e praticá-las como um fim em si, ou na melhor das hipóteses, como procedimentos constrangidos de activismo e criatividade urbana – num extremo a *Time Out*, no outro as intervenções de artistas e escritores, chamando a atenção para a potência de transformação política e social das práticas urbanas do dia-a-dia, e ecoando a tensão entre os processos de gentrificação e revalorização de espaços urbanos decadentes e os problemas e dificuldades específicas imanentes à experiência vivida de diferentes pessoas e grupos da cidade.

2.

Marches dans la ville (L'invention du quotidien. 1. Arts de faire, 1980), de Michel de Certeau, constitui uma espécie de *post-scriptum* à psicogeografia situacionista (Coverley, 2010, p. 83) deslocando-se de Paris – Paris como cidade dos que andam a pé, continuou a ser colocada pelos situacionistas no centro de uma tradição de deambulação urbana, que remonta à Paris das arcadas, a Baudelaire – para Nova Iorque. É um *post-scriptum* aos situacionistas porque mostra a impossibilidade ou a dificuldade em conciliar os contributos de geógrafos, sociólogos, urbanistas, no seu esforço de cartografar a cidade através de métodos objectivos e rigorosos, com a resistência oferecida pelo movimento da vida, dos seus espaços e habitantes; porque evidencia o paradoxo entre a produção de saber sobre lugares e actividades urbanas, assentes nos resultados das investigações de vários campos de conhecimento – com os seus mapas, os seus planos e esquemas, as suas compartimentações em zonas – e a subjectividade do que se quer inventariar/classificar.

Um mapa, mesmo psicogeográfico, não consegue apreender com exactidão as ínfimas e infinitas nuances que compõem as vidas daqueles cujo dia a dia quer inquirir, na sua perpétua agitação e inclinações, já que no processo de tradução das individualidades em pontos e números, em cartas

e gráficos, na passagem de um plano ao outro, é a sua densidade e imponderabilidade existencial que se perde.

«Qualquer história é uma história de viagem, uma prática espacial», escreve Michel de Certeau (1984b, p. 115); com efeito, qualquer sistema teórico vê-se sempre confrontado com um resto, um excesso, que não consegue abarcar, que corresponde ao que extravasa o que é mensurável e quantificável. É a este nível que a teoria do caminhar de de Certeau é exemplar, pois aponta para os constrangimentos que caracterizam a possibilidade de elaboração de qualquer saber ou teoria sistemática sobre a ligação entre os indivíduos e a cidade, nomeadamente a psicogeografia. Qualquer pretensão ao rigor e à precisão disciplinar supõe a aplicação de grelhas de análise, interpretação e leitura da cidade e suas comunidades, mas a sua eficácia produtiva e programática faz-se à custa da alinação do próprio fenómeno que se quer capturar – a história ou narrativa em movimento de milhões de pessoas, de enredo imprevisível e indecifrável, e que faz explodir qualquer tentativa de categorização ou catalogação artificial. Assim, as perspectivas epistemológicas objectivas de sociólogos, geógrafos, urbanistas e afins, acabam por se revelar menos adequadas e rigorosas a elucidar os fenómenos que querem salvaguardar do que a mesma avaliação feita por escritores, poetas, historiadores, cineastas.

3.

De facto, tendo sido abandonada qualquer expectativa de transformação utópica, revolucionária ou mesmo progressista da experiência quotidiana, o que resta destas teorias e práticas urbanistas, e dos seus esforços de subversão das formas de vida, é eventualmente a dimensão de crítica da vida contemporânea, no modo como se exprime e traduz por relação ao espaço urbano, aos lugares da cidade. Aquela traduz-se, seguindo a terminologia de Lefebvre, (1971, p. 25), na articulação quotidiana de duas realidades: o dia-a-dia e os ritmos naturais, modestos e repetitivos da vida e dos seus rituais, e o moderno, os novos hábitos, em constante mudança que são moldados pela tecnologia e pela mundanidade; e declina-se, seguindo agora a terminologia de Marc Augé (1992), em lugares antropológicos, produtores de identidade, relações e história, e não-lugares, o que tem efeitos inevitáveis no espaço urbano e suas configurações.

O cinema servir-nos-á, em jeito de conclusão, para evidenciar alguns dos contornos e manifestações que uma tal crítica pode tomar hoje, ou seja, para interrogar o eventual papel contemporâneo da psicogeografia, que passa por reclamar elementos do quotidiano tornados impercetíveis e esquecidos em zonas e fissuras da cidade, por manter viva a memória de alguns dos aspectos negligenciados e ignorados da cidade, como contraponto à tentativa de racionalizar e regular o espaço citadino como se fosse um processo de produção, o que passa por controlá-lo, monitorizando os movimentos aparentemente livres dos seus habitantes e estudando-os para os antecipar e prever. Os não-lugares de comércio, transporte, lazer são indissociáveis desse controlo. É o que reflecte o filme de Harun Farocki, *Counter Music* (2004), com as suas imagens operativas que determinam e controlam hoje o dia-a-dia da cidade. Por sua vez, a experiência do andar na cidade, de Michel de Certeau, surge como forma de escapar, de resistir a este olhar panóptico (na sequência da terminologia de Foucault).

«Sob a escrita universal e mecânica da tecnologia, permanecem lugares opacos e persistentes» afirma de Certeau (1984a, p. 201), mas, «na nossa moderna paisagem tecnológica, cada vez mais homogénea e regulada, dominada pela vigilância hostil ao pedestre, são agora o romancista e o poeta, ou o cineasta, que estão a revelar e a celebrar esses recantos esquecidos da cidade» (Coverley, 2010, p. 107).

A ortodoxia psicogeográfica do situacionismo é redirecionada cinematograficamente através da possibilidade de expor dimensões dos lugares ofuscadas pelo fluxo do dia-a-dia e sublinhar a ameaça para a identidade da cidade no sentido tradicional de muito do desenvolvimento urbano. Ou, ao contrário, sublinhar a potência afectiva e criativa, em termos de poder libertador e de resistência, dos elementos decadentes e tendencialmente opressivos do espaço urbano capitalista. Uma das características fundamentais das cidades de hoje é que não cessam de se deslocalizar. «Se o lugar importou quase sempre no seu início – altura, fortaleza, cruzamento, proximidade do rio e do mar – ele perde progressivamente a sua importância e a cidade liberta-se destes marcos iniciais» (Nancy, 2011, p. 8). A cidade já não se deixa apreender a partir dos lugares clássicos, no fundo antropológicos, que fizeram dela o monograma da civilização. Por conseguinte, num certo sentido, e nos termos de Jean-Luc Nancy, a cidade «inciviliza-se», dominada por lugares históricos que passam a lugares de memória e por

não-lugares, propagando-se de forma indefinida. Isto torna a sua imagem obscura, mas ao mesmo tempo permite penetrar um outro mundo feito de outras configurações, doutros lugares simplesmente, doutras formas de ter lugar – o que de algum modo um filme como *Bernie loves L.A.* (Reyner Banham, 1972)⁴ não deixa de intuir e de retratar. As cidades «incivilizam-se» para lá dos lugares tradicionais e surge toda uma outra tipologia de lugares. Por conseguinte, a relação aos lugares também se transforma, com consequências não só para a teoria e prática do quotidiano urbano, mas também para as visões das cidades oferecidas por autores e realizadores, mesmo as moldadas por topografias imaginárias e peculiares.

Se pensarmos no que permite especificar as ideias distintivas da psicogeografia – a deriva, a reelaboração psíquica e imaginativa da cidade, a tentativa de ir ao encontro do inconsciente dos lugares, as descobertas inesperadas criadas pelas justaposições resultantes da deambulação urbana, as novas formas de vivenciar bairros familiares –, percebe-se porque pode o cinema fazer-se eco e herdeiro da ideia crítica de transfiguração do espaço existente pela experiência e arte subjectiva do caminhar (presente de Apollinaire aos surrealistas) e pelas técnicas situacionistas de deriva, hoje

4 *Bernie loves L.A.*, é um filme de 1972, do teórico da arquitectura e do urbanismo Reyner Banham, que se traduz num elogio da cidade de Los Angeles, e que a interroga justamente do ponto de vista do visitante distante e da dificuldade que Los Angeles – «super-cidade do futuro» - representa, para quem queira perceber as condições da sua constituição e definição da sua natureza, dado que contrasta com os modelos clássicos de cidade do passado, com as figuras que se foram formando e projectando relativamente ao que se espera das cidades. A certa altura do início do filme somos confrontados com a dificuldade do autor em destacar quais os sítios ou lugares que poderiam ser ditos característicos desta cidade, à qual falta justamente a dimensão antropológica de se constituir de lugares relacionais, identitários, históricos, ou mesmo do que posteriormente resta dessa vivência dos lugares, os lugares de memória, com a sua carga turística típica feita, por exemplo, de um centro antigo e monumental.

À excepção do que nos é mostrado no início do filme – alguns simulacros de lugares antropológicos tornados lugares de memória –, uma das características fundamentais da cidade de L.A. é que a sua origem coincide com um princípio de permanente descentramento e deslocalização. Se o lugar importa desde logo na fundação de uma cidade, mesmo num caso como L.A., ele perde progressivamente a sua importância. A localidade deixa-se substituir por uma extensão impossível de delimitar. Fala-se de megalópole e deixa de se saber o que é a cidade. A cidade estende-se, sem demarcação clara entre actividades, funções, fluxos, postos em jogo pelas diferentes ordens e sectores da vida social, até dispersar e decompor os traços que lhe podiam dar figura. Isto significa uma degenerescência de certas realidades que nela se costumavam inscrever, interessante para reflectir sobre os lugares das cidades, as suas configurações antigas – o mercado, o governo, a justiça, em geral a praça pública que as sondagens e os *media* vieram substituir – e as suas novas configurações como, por exemplo, os lugares que se compõem de realidades urbanas mistas.

limitadas a aparecerem como as únicas formas de metamorfose do espaço, face ao poder da finança e à pressão especulativa do mercado.⁵

5 O *détournement* também é para aqui chamado, como método situacionista que guia a remontagem dos fragmentos urbanos dispersos que se querem reordenados de outro modo para ir ao encontro da possibilidade de uma vida mais intensa. No entanto, o que é perseguido através deste procedimento de fragmentação e remontagem não deixa de apontar para um ideal uno de cidade e de sociedade, que já estava presente nas utopias políticas colectivas dos anos vinte e no modo como se projectavam no espaço urbano. Neste sentido, a comparação entre o género sinfonias da cidade e o cinema situacionista é reveladora disto mesmo, no modo como se exprime na tensão entre as imagens-fragmento e a totalidade orgânica do filme, por um lado, na reordenação pela montagem de imagens *ready-made* e *found-footage* vindas da sociedade do espectáculo, por outro. As sinfonias da cidade dos anos vinte, de que os exemplos mais paradigmáticos são *Berlin, Sinfonia de uma cidade* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, *O homem da câmara de filmar* (*Человек с киноаппаратом/Chelovek s kino-apparatom*, 1929), de Dziga Vertov, ou *Manhatta* (1921), de Charles Sheeler e Paul Strand, podem ser vistas como representando uma metrópole particular a partir da unificação, num movimento que as transcende, das contribuições de milhares de pessoas (trabalhando com tecnologias que se foram desenvolvendo ao longo de séculos), mas também o modo como a visão do realizador traduz uma certa utopia de comunidade que se projecta na cidade que o filme epitomiza. Esta visão, no fundo, assentava na crença de que o cinema podia capturar e transmitir o estado presente de uma revolução poderosa e durável dos modos de vida e da sua materialização no espaço urbano como produto disso mesmo – a excitação com o advento da moderna industrialização conjugada, ora com uma sede de ordem social, na Alemanha, ora com o comunismo na Rússia, ora com a democracia bem-sucedida na América. Com o fim das utopias socialistas e nacionalistas, com o fim do optimismo metafísico do cinema como arte total das massas, a cidade passa a ser a expressão cinematográfica, no pós-guerra, justamente de uma sociedade que permitiu o intolerável. Nela o homem passa a ser um personagem que deambula, observa as ruínas e escuta os sons emitidos pelos destroços do mundo anterior, incapaz de intervir e de mudar o curso trágico das coisas, tornado independente da vontade humana. Ao mesmo tempo as energias produtivas autonomizaram-se de qualquer ideal político de comunidade, para serem prioritariamente funções de um capital tecnológico, associado a uma sociedade de controlo e a uma cultura do espectáculo.

Em reacção a esta aparente crise de capacidade de projecção colectiva num agir histórico transformador do mundo e emancipador do homem, o situacionismo propõe então a possibilidade de uma nova totalidade orgânica, fruto da articulação entre teoria e prática da vida quotidiana e urbana. É assim que, contra e com o cinema, o *détournement* cinematográfico, feito da reutilização, entre outras, de imagens «roubadas» à história do cinema, à publicidade, à actualidade televisiva, iria permitir, ao mesmo tempo, meter em cena a dissolução do cinema – dada a ligação inerente das imagens apropriadas à alienação do espectáculo e o princípio da não intervenção característico do procedimento de *détournement* –, e reinventar o tempo vivido – através da criação de um espaço, agora de natureza cinematográfica, em que a repetição, ao pôr em causa a irreversibilidade do tempo linear do capitalismo espectacular, ressuscitaria um outro tempo individual e colectivo, subtraído à cronologia e feito de uma variedade de tempos autónomos, ligados entre si, relançando assim o mundo e os seus possíveis. Com efeito, ao repetir as representações, imagens em segunda mão, o cinema situacionista em geral e o de Guy Debord, em particular, desloca-as, e fá-las assim entrar em relação, fora do espaço do horizonte da representação, com o tempo de vida a libertar. Deste modo, uma das consequências imediatas seria a provocação crítica do espectador, numa interrogação da condição de separação entre vida e representações, subjacente aos usos disseminados do dispositivo cinematográfico.

Seguindo uma sugestão inaugural de Debord, sobre a obra de Jean Cocteau, *Les Enfants Terribles* (1929), como espécie de inspiração, sobretudo em relação ao modo de recortar e remontar livre e mentalmente a cidade reconstituída como espaço virtual a partir dos procedimentos da deriva e do *détournement*, o filme homónimo (1950), de Jean-Pierre Melville, permite exhibir a adequabilidade do cinema à exploração e aplicação de conceitos espaciais à arquitectura e, por extensão, ao espaço urbano. «O prestígio de *Les Enfants Terribles* sobre toda uma geração prende-se com o clima criado por uma construção inusitada de um lugar, e o *parti pris* de aí viver exclusivamente: um quarto abstracto, uma cidade chinesa com muralhas de biombos. “Um único quarto ilha deserta rodeada de linóleo”» (Debord, 2006a, p. 108). O filme retoma o livro e todas as hipóteses de aventuras contidas numa casa na sequência de um erro nos planos clássicos de arquitectura, tal como enunciado na frase: «tinham reparado numa das suas virtudes e não a menor: a galeria derivava em todos os sentidos, como um navio amarrado por uma só âncora. Quando nos encontrávamos em qualquer outra divisão tornava-se impossível de a situar e, quando nela penetrávamos, de tomar consciência da sua posição em relação às outras divisões» (ibid., p. 109).

A desterritorialização pelo urbanismo conducente a um urbanismo não utilitário – o *décor* determina-nos e, mesmo no estado actual das cidades, segundo Debord, está para lá dos actos que contém, por sua vez fechados nas linhas imbecis das morais e das eficácias primárias – deveria inspirar-se

Desde os primeiros filmes que Debord pretende deslocar os poderes do cinema da sua subordinação ao espectáculo e torná-lo apto a transmitir o que se lhe quisesse confiar, o que corresponde entre 1952 e 1961, a um modo de emprego do *détournement* considerado na óptica das posições situacionistas, enquanto expressão da negação e desvalorização do passado cultural e prelúdio da realização da tarefa histórica totalizadora de realização das respectivas ideias na vida prática.

Esta relação cinematográfica entre fragmento e todo orgânico que espelha a visão de uma comunidade ideal, numa primeira fase, síncrona com o cinema, e numa segunda fase, em ruptura com as suas representações, tem como contraponto, na contemporaneidade, em filmes como, por exemplo, *Mur Murs*, (1981) de Agnès Varda, *Los* (2001), de James Benning ou *Get out of the car* (2010), de Thom Andersen, o que poderíamos designar de contra-sinfonias ou sinfonias invertidas da cidade. Nestes, todos filmes sobre Los Angeles, uma ideia unitária de cidade dá lugar a uma ideia fragmentária, sem articulação possível entre fragmentos, e é acompanhada de visões cinematográficas que incorporam na sua própria forma a fragmentação, indeterminação, indefinição, instabilidade e desorientação que caracterizam as imagens que as cidades de hoje projetam de si próprias e do seu futuro. A cidade contemporânea designa justamente a dispersão que caracteriza a sociedade, a relação do que por si não está em relação.

no charme exercido por tais *décors*, construções e arquitecturas, não as abandonando nestas fracas e parcas evocações cinematográficas, mas utilizando-as em construções novas. O cinema serviria assim de referência e de ferramenta de investigação para a projecção de um novo espaço urbano.

De facto, como refere Patrick Keiller (2014a, pp. 147-148), o cinema oferece a possibilidade, mesmo que com limitações, de experienciar espaços não existentes, e em particular de experienciar qualidades espaciais que raramente se encontram na experiência ordinária.

Estes espaços podem ser não existentes quer porque ainda não foram produzidos, quer porque já não existem. «Espaços que ainda não foram produzidos» podem existir fisicamente, mas não experiencialmente ou socialmente, enquanto que «espaços que já não existem» podem ainda existir fisicamente, mas não socialmente, ou podem já não existir de todo. Os filmes podem representar fisicamente espaços ou lugares imaginários, ou espaços para serem realizados no futuro (ibid., pp. 147-148).

No entanto, nos nossos dias, por relação às cidades e aos seus lugares, o mais interessante é a sua capacidade para transformar espaços já existentes ou dotá-los de um reverso mítico, histórico, ficcional, que vá além da sua mera descrição aqui e agora, que redobre essa descrição antropológica da sua condição de lugares e de não lugares contemporâneos de uma crítica do espaço urbano e arquitectónico.

Terminamos, a este propósito, com a evocação de *London* (1992), de Keiller, um filme constituído por uma série de considerações psicogeográficas sobre Londres, em que as implicações do contexto político dos anos *Tory*, na sequência do Thatcherismo, se articulam com incursões literárias sobre a história da cidade a partir de alguns dos escritores que por ela passaram, e sobre o destino contemporâneo do *flâneur*, oferecendo precisamente uma crítica implícita e explícita do espaço actual da cidade, suspensa no carácter irresolúvel de como conciliar, na teoria e na prática da vida urbana quotidiana, o facto de «o espaço que contém as precondições apercebidas de uma nova vida, ou de uma outra vida, ser o mesmo que impede o que essas precondições tornam possível».⁶

6 Lefebvre, 1974, pp. 189-190, citado por Keiller, 2014b, p. 185.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio (1995), «Gloses marginales aux Commentaires sur la société du spectacle», in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris: Éditions Payot et Rivages, pp. 83-101.
- AGAMBEN, Giorgio (1998), «Le cinéma de Guy Debord», in *Image et Mémoire*, Paris: Éditions Hoëbeke, pp. 65-76.
- AUGÉ, Marc (1992), *Non-lieux*, Paris: Seuil.
- CERTEAU, Michel de (1984a) [1980], «Indeterminate», in *The Practice of Everyday Life*, Steven Rendall (tradução), Berkeley: University of California Press, pp. 199-203.
- CERTEAU, Michel de (1984b) [1980], «Spatial Stories», in *The Practice of Everyday Life*, Steven Rendall (tradução), Berkeley: University of California Press, pp. 115-130.
- CERTEAU, Michel de (1984c) [1980], «Walking in the city», in *The Practice of Everyday Life*, Steven Rendall (tradução), Berkeley: University of California Press, pp. 91-110.
- CHTCHEGLOV, Ivan (1953), «Formulaire pour un urbanisme nouveau», disponível em <http://debordiana.chez.com/francais/is1.htm#formulaire> (consultado a 15 de Setembro de 2018).
- COVERLEY, Merlin (2010), *Psychogeography*, London: Pocket Essentials.
- DEBORD, Guy (2006a) [1953], «Manifeste pour une construction de situations», in *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, pp. 105-112.
- DEBORD, Guy (2006b) [1955], «Introduction à la critique de la géographie urbaine», in *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, pp. 204-209.
- DEBORD, Guy (2006c) [1956], «Théorie de la dérive», in *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, pp. 251-256.
- DEBORD, Guy (2006d) [1957], «Rapports sur la construction des situations», in *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, pp. 308-328.
- DEBORD, Guy (2006e) [1958], «Internationale situationniste n° 1», in *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, pp. 358-363.
- DEBORD, Guy (2006f) [1959], «Constant et la voie de l'urbanisme unitaire», in *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, pp. 445-451.
- DEBORD, Guy (2006g) [1960], «Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire», in *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, pp. 511-518.
- DEBORD, Guy (1992) [1967], «La séparation achevée», in *La Société du spectacle*, Paris: Éditions Gallimard, pp. 13-32.
- KEILLER, Patrick (2014a), «Film as spatial critique», in *The View From the Train*, pp. 147-157.
- KEILLER, Patrick (2014b), «Imaging», in *The View From the Train*, pp. 173-187.
- LEFEBVRE, Henri (1970), *La Révolution urbaine*, Paris: Gallimard.

LEFEBVRE, Henri (1971) [1968], *Everyday Life in the Modern World*, Sacha Rabinovitch (tradução), New York: Harper.

LEFEBVRE, Henri (1974) [1968], *Le Droit à la ville*, Paris: Seuil.

LEFEBVRE, Henri (2000a) [1973], *Le Droit à la ville II : Espace et politique*, Paris: Anthropos.

LEFEBVRE, Henri (2000b) [1974], *La Production de l'espace*, Paris: Anthropos.

NANCY, Jean-Luc (2011), «La ville incivile», in *La ville au loin*, Paris: Éditions de La Phocide, pp. 5-10.

UM CAMINHAR QUE DESCONCERTA, UM JOGO QUE ABRE ESPAÇO: OBSERVAÇÕES A PARTIR DE FRANCIS ALÿS

NÉLIO CONCEIÇÃO*

1. Uma cidade improvável

O primeiro plano de *Reel-Unreel* (2011)¹ mostra uma cidade de casas aparentemente precárias, ocupando uma encosta e estendendo-se por um vale. O segundo plano dá as referências: «Cabul, Afeganistão. Novembro de 2011». Há muito que esta cidade afegã entrou no espaço mediático, ressoando no nosso imaginário como um lugar de conflitos ligados a motivações geoestratégicas, a extremismos religiosos ou àquela espécie de expiação-retaliação que se seguiu ao 11 de Setembro de 2001. Mas este filme não trata de conflitos, pelo menos directamente. No terceiro plano começa um jogo cujo desconcerto provém não apenas do cenário, mas também dos protagonistas.

* IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0040, do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

1 Francis Alÿs, *Reel-Unreel*, Kabul, Afghanistan, 2011; 19:32 min. Em colaboração com Julien Devaux e Ajmal Maiwandi. Disponível em: <https://francisalys.com/reel-unreel/> (consultado em 16/08/2022).

Ao contrário do que tantas vezes aparece nas imagens graves e urgentes dos locais assolados por guerras, nestas o que ganha destaque é a imersão das crianças na brincadeira do arco e da gancheta, fincando camiões, motos e rebanhos, por entre caminhos e estradas, quase sempre de terra batida, entre o cinzento e o castanho, cores de pedra, adobe e pó. De repente, um plano de ligação faz-nos olhar para o céu, não para o lugar dos sonhos, mas para um helicóptero. Reminiscências da guerra? Talvez. Talvez a vigilância do helicóptero seja também uma forma de nos manter vigilantes. O gesto de uma criança enquadra-o no filme. E o jogo prossegue, só que o arco é agora uma bobine e a gancheta são os próprios braços dos miúdos: o que vai à frente desbobina a fita de um filme, o que vai atrás bobina essa mesma fita, num movimento que parece não ter fim e que enche as ruas com a algazarra e o som metálico das bobines. Tudo acaba quando a fita é acidentalmente queimada e uma das bobines rola pela encosta abaixo. De qualquer forma, foi um percurso conseguido, que atravessou a cidade e deu a descobrir outras imagens do seu quotidiano.

Tendo em conta os trabalhos anteriores de Alÿs, compreende-se facilmente que também este filme faz parte de uma acção incluída numa narrativa – poética, conceptual, gestual e política – de relação com o espaço urbano. Mas como este espaço em particular escapa aos lugares-comuns da tradição de crítica e tratamento das cidades modernas, torna-se ainda mais premente perguntar: por que razão um conceituado artista contemporâneo escolheu trabalhar em Cabul?

Convidado pela dOCUMENTA (13), patente em 2012 e subordinada ao tema «Colapso e Recuperação», a produzir um trabalho sobre o Afeganistão, o próprio Alÿs assume o seu cepticismo inicial: «o que é que um artista belga sediado no México poderia dizer sobre a situação no Afeganistão?» (Alÿs, 2014, p. 63). O encontro com o arquitecto local Ajmal Maiwandi contribuiu bastante para que esse cepticismo se fosse atenuando, pois permitiu-lhe ter acesso a um conjunto de experiências com os habitantes e com espaços que escapavam às restrições impostas pelas instituições que asseguravam as visitas das várias comitivas da dOCUMENTA (13). Com uma necessária dose de negociação, também entre a cultura ocidental e a muçulmana-afegã, Alÿs construiu um filme cuja mecânica foi

inspirada pelos jogos infantis locais, ao passo que o seu tema foi uma reflexão sobre a imagem real-irreal do Afeganistão veiculada pelos *media* do Ocidente. Assim que os parâmetros básicos da acção foram estipulados – as regras do jogo –, o desenvolvimento e o resultado do filme dependeram sobretudo da improvisação, a começar pelo *casting* dos protagonistas do filme que teve lugar na cidade velha de Cabul no primeiro dia de rodagem (Alÿs, 2014, p. 64).

Se ao longo dos anos os *media* transformaram este país numa ficção ocidental, o filme procura mostrar uma imagem reversa, ou pelo menos complementar, à da desumanização provocada por décadas de conflitos (o jogo semântico com o par *real-unreal* vai neste sentido). Daí que ele seja também uma forma de interrupção, uma acção cujo carácter desconcertante visa abrir espaço para imagens alternativas, e neste sentido está em consonância com o trabalho performativo de Alÿs sobre o espaço urbano. Embora neste caso o próprio artista não seja o protagonista, *Reel-Unreel* relaciona-se ainda assim com um procedimento habitual nas suas obras: a procura de uma falha ou de uma brecha nos lugares, um espaço intermédio que se abra ao incidental. Ele também dá continuidade ao interesse de Alÿs pelos jogos de rua; no caso, o jogo do arco e da gancheta. O grupo de crianças toma conta do filme e da cidade e subverte a sua «normalidade».

O desconforto de Alÿs ao chegar a Cabul pode eventualmente prolongar-se no desconforto do espectador que assiste a um trabalho artístico apoiado por uma grande instituição da arte contemporânea e realizada num lugar que parece resistir a apropriações. Por outro lado, a própria dimensão da infância e do jogo não deixa de conter a sua ambiguidade, a qual nos obriga a uma redobrada atenção crítica: não se trata apenas de olhar criticamente para o modo de apresentação, para as *imagens* da infância veiculadas pelo filme, mas também para o alcance e os limites da *abordagem lúdica* perante forças sociais e políticas extremamente poderosas – não só em Cabul, mas também noutras cidades que estão mais próximas da cultura ocidental.

Dez anos após a realização do filme, muita coisa mudou e o drama do Afeganistão conheceu novos capítulos. Depois da retirada do exército dos Estados Unidos da América em 2021, o regime talibã rapidamente subiu ao poder e com ele deu-se também um regresso do seu regime

fundamentalista, o qual, entre outros aspectos, é extremamente repressivo para com as mulheres e a imprensa. Perante as esperanças de *Reel-Unreel* e a crença nas capacidades da imaginação, as engrenagens da história parecem ser impiedosas. No final do filme, e como uma espécie de contextualização conceptual do jogo, Alÿs conta que, em 2001, os talibãs queimaram milhares de películas do Arquivo Afegão de Cinema, tomados pelo receio do poder da imagem. Contudo, haviam-lhes sido dadas cópias, e não os originais dos filmes, pelo que eles queimaram aquilo que ainda podia ser reproduzido. Com mais ou menos ironias e enganos, a verdade é que a recreação das imagens e o poder da imaginação, embora possam deixar sementes importantes, estão sempre ameaçados por gestos destrutivos e pelos ciclos da história. Voltaremos a este tema na última secção.

2. *Reel-Unreel*: bobinar-desbobinar

Movimentos semelhantes ao de bobinar e desbobinar fazem parte da mecânica de outros brinquedos, tal como a do arco e da gancheta das crianças de Cabul, mas também a do pião ou do ioiô. No fundo, todos aqueles que incluem, segundo as palavras de Walter Benjamin, «dualidades enigmáticas» cujo magnetismo, por via da relação entre forças, movimentos e relações de domínio e perícia, permitem experimentar os ritmos básicos através dos quais nos apoderamos de nós próprios – antecâmara da relação com os outros e em particular da relação amorosa (Benjamin, 1991, p. 130). Esta referência é retirada da recensão «Brinquedos e jogos. Notas marginais sobre uma obra monumental», escrita a propósito de uma história do brinquedo de Karl Gröber. Na parte final do texto, que acaba por ser também um breve ensaio sobre o jogo, há uma indicação de três temas que permitiriam a renovação da teoria do jogo, em toda a sua amplitude antropológica e filosófica. Um deles remete exactamente para as dualidades enigmáticas. Um outro para o estudo dos gestos de jogo e da sua morfologia. E um terceiro para a lei da repetição (ibid., pp. 130-131). Ora, todas estas dimensões estão presentes em *Reel-Unreel* como procedimentos integrados na prática performativa, e são também estes que, aliados ao caminhar, fazem do lúdico uma forma de experimentação urbana e social. Uma experimentação com dualidades e ritmos, com gestos que estabelecem uma relação entre o individual e o intersubjectivo (também corpóreo

e sensorial), com as múltiplas formas de repetição e hábito requeridas pelo quotidiano. Abrindo-se à cidade, a teoria do jogo deixa de poder ser definida simplesmente a partir de um indivíduo isolado dos espaços de vida e das relações sociais. No caso de Alÿs – não só no trabalho sobre Cabul, mas também em muitos outros –, trata-se de uma experimentação normativa, regida quer pelas regras do jogo, quer pelas leis, de carácter antropológico e filosófico, que são postas em movimento pelo percurso e pela brincadeira, irrompendo pelo quotidiano da cidade.

E este irromper faz-se em processo. Seguindo algumas indicações de Thierry Davila a propósito dos trabalhos de Gabriel Orozco, do colectivo Stalker e de Francis Alÿs, é possível pensar o caminhar como uma forma de «fazer um gesto» (Davila, 2002, p. 173). Trata-se de uma «gestualidade cineplástica», para utilizar esta certa expressão que visa enfatizar o próprio trabalho artístico com e sobre o movimento e os gestos (ibid., pp. 7-45 e 157-182). Inseridos numa situação urbana particular, estes gestos têm o seu ritmo próprio, numa dinâmica imanente que ao mesmo tempo resulta do contexto e age sobre ele. Alimentando-se do processo que criam, autonomizam-se e abrem o quotidiano a novas camadas de experiência. Trata-se, portanto, de uma concepção de gesto que não se enquadra no tratamento canónico que é feito pela história da arte, porque remete para uma dimensão performativa e processual que não é facilmente redutível a uma relação de causalidade, nem ao esquema imagem-gesto-expressão, nem aos tratamentos iconográfico ou semiótico que facilmente transformam os gestos em formas simbólicas ou signos. Aproxima-se, como é mencionado por Davila (ibid., pp. 174-177), da noção de *praxis* que Giorgio Agamben desenvolve na sua leitura dos situacionistas, e que se relaciona também com o texto «Notas sobre o gesto» (Agamben, 2000), onde aquele analisa mais detalhadamente a ideia de «meios sem fins» no âmbito dos gestos.

No caso de *Reel-Unreel*, o processo desloca os jogos de rua, que têm o seu contexto específico e o seu quotidiano, integrando-os na dinâmica do filme ao ponto de tornar os gestos estranhos a si próprios. Por outro lado, importa também assinalar a questão da documentação, pois as performances de Alÿs são quase sempre documentadas e representadas em diferentes registos, como o vídeo, a fotografia e a pintura, pelo que as acções – e em particular os gestos e os movimentos – são como que fixadas, prolongadas, retrabalhadas, entrando numa outra ordem de jogo artístico.

Nas secções seguintes serão analisados aspectos da obra de Alÿs que permitem pensar a relação entre observação e desconcerto, a própria noção e prática do caminhar, bem como a ligação que a arte contemporânea mantém com elementos lúdicos, o acaso e a dimensão política dos gestos.

3. Da observação ao desconcerto

Alÿs mudou-se para a Cidade do México em 1989, cidade que, ainda na resaca do grande terramoto de 1985, enfrentava transformações profundas, por via de uma crescente modernização do centro histórico, da construção de novas vias de trânsito, de medidas de carácter neoliberal de relação com a cultura e de outras medidas que afastavam a população do centro, à semelhança do que acontece em tantas outras cidades. Neste contexto, a sua formação em arquitectura ter-lhe-á fornecido ferramentas importantes para a observação das particularidades da vida urbana.

Uma obra como *Turista* (1994), fotografia em que Alÿs se faz retratar (com uma placa que diz «Turista») junto de empregados a soldo que oferecem os seus serviços profissionais no espaço público, ocupa já um lugar intermediário em que a observação dá lugar à intervenção, sob a forma de participação jocosa. Ao mesmo tempo, esta obra visava também chamar a atenção, por via da interrupção humorística, para os aspectos sociais e as transformações de uma cidade que enfrentava um processo de modernização pleno de contradições. A propósito de *Turista*, Ewa Gorzałdek assinala a relação entre observar, evidenciar e pensar: «Alÿs não oferecia nenhuma competência em particular, mas simplesmente os seus serviços de observador, um turista dotado da capacidade de experimentar, interpretar e destacar coisas com o objectivo de criar formas alternativas de pensar sobre um dado contexto» (Gorzałdek, 2014, p. 155).

Porém, a própria categoria da observação torna-se curta para dar conta do rumo que tomarão os trabalhos seguintes, e uma obra em particular anuncia já uma série de mudanças. *If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen* (1996)² é um vídeo que

2 Francis Alÿs, *If you are a typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident to happen*, Cidade do México, México, 1996; 10:05 min. Disponível em <https://francisalys.com/if-you-are-a-typical-spectator-what-you-are-really-doing-is-waiting-for-the-accident-to-happen-bottle/> (consultado em 16/08/2022).

acompanha o destino de uma garrafa vazia numa das principais praças da Cidade do México, destino determinado por aleatórios elementos naturais e humanos. Ao perseguir a garrafa depois de esta ter sido projectada para a estrada, Alÿs foi atropelado. O acidente não foi grave, mas a partir daí algo se alterou. Ele toma consciência quer da impossibilidade de permanecer numa situação de distanciamento em relação ao contexto, quer da necessidade de compreender as implicações da observação, passando a assumir riscos e a aprofundar a relação com os lugares ao nível político e histórico (Alÿs e Ferguson, 2007, pp. 11-15).

Em *The Collector* (1990-1992)³, Alÿs percorre as ruas da Cidade do México puxando uma espécie de carrinho cujos ímanes atraem os resíduos metálicos. No vídeo que documenta a performance, a caminhada atravessa a vida nocturna, abrangendo quarteirões residenciais, mas também zonas de diversão e o trabalho dos homens e das mulheres que fazem a limpeza das ruas e apanham o lixo. Numa outra performance, intitulada *Paradox of Praxis 1. Sometimes making something leads to nothing* (1997)⁴, empurra um enorme bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até este derreter. Em *Green Line* (2004)⁵ faz uma caminhada de dois dias ao longo da linha de cessar fogo acordada entre Israel e a Liga Árabe em 1948, deixando um rasto de tinta verde, obra já investida de uma dimensão política que se aproxima do grande jogo geoestratégico subjacente a *Reel-Unreel*.

Parecendo de alguma forma fúteis e sem propósito, estes trabalhos articulam observação, intervenção e desconcerto, visando o potencial criativo do absurdo ou da falha; visando também o alcance do acto poético como uma forma de revelar quer os limites existentes num determinado espaço ou organização social, quer as possibilidades de transgressão.

3 Francis Alÿs, *The Collector*, Cidade do México, México, 1990-1992; 8:56 min. Em colaboração com Julien Devaux e Octavio Iturbe. Disponível em <https://francisalys.com/the-collector/> (consultado em 16/08/2022).

4 Francis Alÿs, *Paradox of Praxis 1 (Sometimes making something leads to nothing)*, Cidade do México, México, 1997; 5:00 min. Disponível em <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/> (consultado em 16/08/2022).

5 Francis Alÿs, *The Green Line*, Jerusalém, Israel, 2004; 17:41 min. Em colaboração com Philippe Bellaïche, Rachel Leah Jones e Julien Devaux. Disponível em <https://francisalys.com/the-green-line/> (consultado em 16/08/2022).

4. Infantil e *flâneur*?

Voltemos ao gesto de *The Collector*. O *performer* atravessa as ruas da Cidade do México com uma espécie de brinquedo magnético, um carro (ou cão?) que é puxado por uma corda. Há de facto uma reminiscência infantil neste gesto, o qual é colocado ao serviço de procedimentos artísticos e, como vimos, de uma «cineplástica» que é também um meio de abrir o espaço urbano a outras formas de experiência e pensamento. Mas se pode ser chamado infantil, sê-lo-á sobretudo, como Michael Taussig argumenta, devido à «sua inocência estudada e ao seu egocentrismo, separado do mundo atarefado dos adultos, das mães chatas e dos pais exigentes. Como um jogo de crianças, o seu trabalho navega por mares desconhecidos» (Taussig, 2014, p. 122). A «inocência estudada» (expressão que é desde logo um oxímoro) remete para uma tentativa de recuperar e potenciar a liberdade de acção, a qual nada tem que ver com ingenuidade. Por outro lado, e desviando-se ligeiramente o foco da análise, poder-se-ia dizer, com David Le Breton, que «As crianças são sempre *flâneurs* imprevisíveis» (Le Breton, 2000, p. 134). Da infância e do *flâneur*, Alÿs retém principalmente as dimensões da liberdade e da imprevisibilidade, incorporando-as num estudo rigoroso e numa construção performativa. Se ele encarna em muitos dos seus trabalhos a tarefa de compreender e subverter a vida moderna, fá-lo também com uma recuperação particular da infância, recuperação que, de resto, tem antecedentes muito célebres.

Baudelaire diz, a propósito de Constantin Guys, o seu protótipo do pintor da vida moderna, que o «génio não é mais que a *infância reencontrada* sem restrições, a infância agora dotada, para se exprimir, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permite pôr em ordem a soma de materiais involuntariamente acumulada» (Baudelaire, 2006, p. 286). Guys teria algo desta potência infantil, à qual aliava as faculdades de observação do *flâneur* que mergulhava na multidão para dela retirar a sua energia e as imagens dos seus desenhos. Recupere-se, a este propósito, as palavras de Baudelaire:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, escolher domicílio no mundo, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito, é um imenso prazer. Estar fora da sua casa mas sentir-se em casa em toda a parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer escondido

do mundo, tais são alguns dos mínimos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que só desajeitadamente a língua pode definir. O observador é um *príncipe* que em toda a parte desfruta do seu incógnito (Baudelaire, 2006, p. 287).

Há no *flâneur* um carácter de resistência muito particular. Embora se sinta confortável na multidão, não quer perder a sua individualidade. O seu lado detectivesco, de leitor de sinais, alimenta-se das energias da cidade, «desenvolve formas adequadas ao ritmo da grande cidade» (Benjamin, 2006a, p. 43); contudo, não se quer deixar transformar numa peça da divisão do trabalho e move-se com uma lentidão que perturba a velocidade da metrópole. Em todo o caso, a figura do *flâneur* tem uma história, um contexto e características que não a tornam necessariamente relevante para a compreensão da realidade das cidades contemporâneas e das práticas artísticas que nelas e com elas trabalham. Alÿs assinala este aspecto:

O *flâneur* é uma figura muito própria do século XIX. Faz-se acompanhar por uma espécie de romantismo que não tem muito espaço numa cidade como a Cidade do México. Esta é demasiado rude e crua, e tudo parece acontecer num presente imediato. Não há espaço para a nostalgia (Alÿs e Ferguson, 2007, p. 32).

Alÿs não é exactamente um observador incógnito nas ruas e na multidão. Mas da mesma forma que a lentidão e os gestos do *flâneur* interrompiam algo do fluxo de mercadorias da Paris do século XIX, também os gestos, as *performances* e o caminhar desenvolvido de Alÿs mergulham na quotidianidade para dela arrancarem fluxos e temporalidades que não são redutíveis à lógica de funcionamento das metrópoles. Se o *flâneur* era por vezes associado àqueles que passeavam tartarugas pelas passagens (cf. Benjamin, 2006a, p. 57), seguindo as leis do acaso animal, Alÿs puxa brinquedos magnéticos que recolhem os despojos da cidade, ou empurra um bloco de gelo até este derreter. No fundo, são também gestos de interrupção ou demora que fazem parte de uma tradição de reflexão sobre o caminhar e sobre os elementos de perturbação que este movimento, aliado à observação e ao jogo, pode originar. E é neste sentido que «Alÿs está do lado dos passeadores de tartarugas: *demorando-se*, ele constrói um modo

de resistência no meio do tumulto da circulação urbana» (Davila, 2002, p. 94). Esta circulação pressupõe quer as deslocações e os ritmos dos seus habitantes, quer a circulação que sustenta a própria economia de mercado e a lógica de rentabilização do espaço.

Portanto, a figura do *flâneur* – já de si difícil de descrever em todos os seus aspectos sociais, culturais e económicos, pese embora o contributo seminal de Baudelaire e Benjamin, que acabou também por definir o entendimento que fazemos dessa figura –, não é facilmente compatível com os traços multiformes e as exigências das cidades dos séculos XX e XXI. Por outro lado, pode dizer-se que a observação e a demora improdutivo se articulam profundamente com o caminhar, entendido como prática artística e estética que tem o potencial de descobrir novos aspectos, ou aspectos latentes, na realidade que nos é familiar.

5. Caminhar

Aquém de noções com uma história já bastante longa, aquém dos próprios gestos artísticos e das práticas estéticas, ensaiemos uma análise, relativamente livre, do que é caminhar, bem como de alguns níveis de desconcerto ou perturbação que lhe são próprios.

Caminhar é um daqueles movimentos humanos que, aprendidos nos primeiros meses de vida, rapidamente se tornam naturais, automáticos e inconscientes. Na nossa vida quotidiana, tem um forte lado instrumental, pois é frequentemente um meio de deslocação entre um lugar e outro para cumprir um determinado objectivo. Contudo, pode não ter uma finalidade espacial bem definida quando, por exemplo, visa o próprio prazer em si ou as coisas positivas obtidas pelo movimento: caminhar para interromper um trabalho que obriga a estar sentado muito tempo ou para esticar as pernas após uma longa viagem.

Num outro sentido, caminhar refere-se a uma actividade humana que só se torna consciente – consciente da sua própria execução, dos movimentos e do que estes implicam – quando ocorre um problema, seja um problema físico ou a existência de uma barreira, construída ou imaterial, que restringe os movimentos. Estas barreiras implicam frequentemente uma dimensão normativa; por exemplo, quando durante uma pandemia os governos decretam que, exceptuando circunstâncias justificáveis, não

é permitido sair de casa ou ir além dos limites do concelho de residência. Pode então dizer-se que nos tornamos mais conscientes da própria *existência* ou *execução* do caminhar quando existe algo que provoca adaptações, dor ou limitações. O cansaço também pode causar uma sensação semelhante, porque pode mudar ligeiramente o modo de caminhar, ou pelo menos fazer descobrir particularidades do corpo ou alterar a disposição em relação ao movimento. Portanto, desde logo ao nível físico, dinâmico e mecânico, caminhar implica uma tensão entre consciência e inconsciência, entre a necessidade de prestar atenção e automatismo, entre perturbação e fluidez. E as questões normativas, sociais e culturais acrescentam diversos níveis de complexidade a esta tensão.

Caminhar é uma actividade que, normalmente, coloca o corpo e os sentidos numa relação directa com o espaço envolvente. Em contexto urbano isto implica quer um ponto de observação particular, quer uma abertura ao próprio movimento e aos estímulos. Neste sentido, é possível identificar dois elementos estéticos que são determinantes quando se considera o acto de caminhar numa cidade. O primeiro é o ritmo, não só o do próprio corpo do caminhante, mas também a heterogeneidade e a sobreposição de ritmos num ambiente urbano: naturais, cosmológicos, sociais, profissionais, tecnológicos, interpessoais, etc. O caminhar urbano é assim uma parte integrante da ritmanálise proposta por Henri Lefebvre (2004).

O segundo elemento diz respeito à percepção sensorial e, em particular, às diversas formas como os nossos sentidos são solicitados, estimulados e muitas vezes sobrecarregados.⁶ Isto relaciona-se com a análise seminal de Georg Simmel acerca da «*intensificação da vida nervosa* que resulta da mudança rápida e ininterrupta de impressões internas e externas» (Simmel, 2004, p. 76). Neste sentido, estar alerta tem uma contrapartida, relacionada com a necessidade de protecção, que muitas vezes se confunde com um certo estado de desatenção, e com as múltiplas adaptações psicológicas que nos são impostas pelo exterior, tecendo a estrutura da nossa subjectividade.

6 Sobre a importância dos ritmos e da dimensão sensorial no caminhar urbano, cf. Le Breton, 2000, pp. 121-146.

Passemos a um outro nível de análise, desta feita relativo à casa, entendida como espaço familiar e como lar, e ao modo como o acto de caminhar é pensável em função da casa. As seguintes palavras de Rita Felski são bastante elucidativas quanto à importância da casa quer para a organização do espaço na vida quotidiana, quer como base para as incursões no mundo exterior:

experimentamos o espaço não de acordo com o olhar distante do cartógrafo, mas através de círculos de crescente proximidade ou distância relativos ao si-próprio que os experimenta [*experiencing self*]. A casa está no centro destes círculos. De acordo com Heller, a familiaridade é uma necessidade quotidiana, e a familiaridade conjuga-se com a promessa de protecção e aconchego para criar as associações positivas do quotidiano da casa (Felski, 2000, p. 85).

Muitos desses círculos são feitos a caminhar, ou pelo menos com deslocações que implicam formas mais ou menos amplas de deslocação pedonal. Assim, pode falar-se de uma negociação constante entre a dimensão da casa enquanto componente essencial da própria vida quotidiana, com tudo o que esta implica de conforto e familiaridade, e a dimensão de nomadismo enquanto componente fundamental da constituição do espaço. E, segundo Francesco Careri (2013), este nomadismo está também no cerne da constituição do espaço arquitectónico e das práticas estéticas que envolvem o caminhar. A própria descrição baudelairiana do *flâneur* aponta, como vimos, para uma dialéctica entre a inquietação das ruas e o conforto do lar: estar fora de casa, mas sentir-se em casa na multidão. Como Felski não deixa de enunciar, a tradição crítica da modernidade, celebrando o movimento, o exílio, o atravessar de fronteiras, assenta no «vocabulário anti-casa» (Felski, 2000, p. 86), de tal modo que a casa é muitas vezes considerada um símbolo nostálgico, um conceito que implica um falso conforto que visa suprimir o desabrigo existencial, ou até mesmo um desvio relativamente às tarefas exigidas pelo exterior. Esta é também uma herança da modernidade.

Embora a vida quotidiana esteja intrinsecamente ligada a noções como o familiar e o lar, embora os nossos passeios diários raramente escapem à repetição e à rotina, pelo menos potencialmente o caminhar urbano implica uma série de rupturas e práticas que põem em causa o entendimento que fazemos do familiar.

6. Procedimentos do acaso

Se é inegável que Alÿs prolonga a seu modo esta tradição nómada, pertencendo de pleno direito à categoria da «transurbância» proposta por Careri (pp. 155-167), não é menos importante atender ao modo como a vertente urbana dessa tradição se relaciona com o tema da experimentação artística. Neste sentido, existem duas tendências que são fundamentais nas práticas artísticas contemporâneas que envolvem o acto de caminhar. Por um lado, uma tendência crítica da – e em relação à – modernidade que tem um duplo desejo: mergulhar na vida quotidiana e subvertê-la (no limite, pôr em causa o conforto da «casa»); por outro lado, a tradição da *performance* relacionada com a experimentação, com a exploração do acaso e da dimensão lúdica.

No livro *Chance*, Margaret Iversen refere o papel seminal de Marcel Duchamp, John Cage ou do grupo Fluxus na exploração dos «procedimentos do acaso» (Iversen, 2010, pp. 12-15). Estes implicam uma perturbação da relação de causalidade entre meios e fins que, por sua vez, transforma a própria noção de autoria; implicam também a introdução de elementos que têm em vista sobretudo a dimensão processual. Não se trata, de qualquer forma, de uma espontaneidade sem freio nem de um puro caos, mas sim de operações que ocorrem no contexto de condições predeterminadas. É iniciado um processo que tem resultados imprevisíveis, e que assim se assemelha a um baralho de cartas ou a um par de dados (ibid., p. 19). O acaso, o jogo, ou a incorporação do erro fazem parte dos elementos autoreferenciais que caracterizam os processos criativos na arte moderna e contemporânea, marcando uma ruptura com a autonomia e a unidade orgânica das obras de arte enquanto objectos – contribuindo para abrir e instigar processos. Esta linhagem da arte moderna, que tem uma forte afinidade com o dadaísmo e o surrealismo, adoptou frequentemente mecanismos baseados na aleatoriedade, na montagem, na experimentação dos materiais.

Nas notas preparatórias para o ensaio «A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica», e depois de assinalar a importância de Duchamp e do gesto de retirar os objectos dos seus contextos funcionais para um novo entendimento da arte, Walter Benjamin faz uma referência ao surrealismo nos seguintes termos: «A produção de objectos surrealistas, na qual se atribui grande espaço ao acaso, tornou-se para muitos pintores deste círculo uma ocupação apaixonante» (Benjamin, 2006b, p. 503).

A segunda versão do ensaio enfatiza, por outro lado, a dimensão de jogo da arte, que num certo sentido estabelece uma confluência com a dimensão do acaso e com a própria retirada dos objectos dos seus contextos funcionais. Por outro lado, do ponto de vista da relação com a cidade e o caminhar, esse espaço dado ao acaso era também uma forma de passar da cidade banal para a cidade inconsciente, aquela que não é facilmente apreensível por via da funcionalidade, nem facilmente representável por intermédio das expressões artísticas habituais (cf. Careri, 2013, pp. 71-83).

Observemos um caso seminal no plano da arte contemporânea de inspiração performativa. Em *Following Piece* (1969), Vito Acconci escolhe aleatoriamente estranhos nas ruas de Nova Iorque, perseguindo-os até estes entrarem num edifício privado. Os aspectos conceptuais e performativos deste trabalho pressupõem, entre outros aspectos, uma experimentação da vida pública e quotidiana, onde o corpo e o caminhar surgem como mediação espaço-temporal da sociabilidade e dos seus limites. Acresce a isto que, dentro do plano estabelecido, a escolha aleatória e a imprevisibilidade retiraram ao *performer* o papel de controlo.

Ora, como vimos, vários trabalhos de Alÿs são também acções aparentemente sem propósito que incorporam o acaso a fim de explorar o espaço urbano e criar uma perturbação na vida quotidiana. Daí o seu interesse pelos encontros acidentais como formas de entrar no inconsciente social (Iversen, 2010, p. 18). A própria caminhada potencia isto, no sentido em que «é simultaneamente o material a partir do qual produzir arte e o *modus operandi* da transacção artística. E a cidade oferece sempre o cenário perfeito para que aconteçam acidentes» (Alÿs e Ferguson, 2007, p. 31). O artista não é aqui um *omnipotens creator*, mas sim um interveniente activo na redistribuição da circulação urbana, perturbando-a e deslocando os fluxos (Davila, 2002, p. 86).

Por outro lado, é importante apontar que o elemento do acaso não tem um papel fundamental na concepção «lúdico-constructiva» dos situacionistas. A *dérive* não implicava simplesmente um caminhar ao acaso, embora este pudesse de alguma forma ser incluído em procedimentos mais amplos. O fundamental na *dérive* seria mesmo a criação de percursos que, atravessando ambientes diversos, conduzissem ao «reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que a distingue completamente das noções clássicas de viagem

ou de passeio (Debord, 1956, p. 19). Caminhar, um dos movimentos mais automáticos e naturais do ser humano, seria assim um meio de investigar a cidade, de aceder a camadas de experiência que não estariam submetidas ao planeamento e aos diferentes processos e poderes socioeconómicos que moldam a vida quotidiana.

7. Observações finais: sabedoria, política, mitologia

O trabalho de Francis Alÿs dialoga, de modo directo ou indirecto, com as diversas tradições artísticas e estéticas analisadas nas secções anteriores. A deriva situacionista, dando continuidade e ampliando os antecedentes dadaístas e surrealistas, está no coração da sua prática performativa de estudo e transformação da experiência da cidade. Como temos observado, o caminhar urbano implica não só uma multiplicidade de dimensões estéticas, mas também uma dialéctica, ou uma tensão constante, entre imersão e interrupção. Trabalhar com essas dimensões e essa tensão pressupõe a capacidade de descrever ou representar a vida quotidiana, mas também de criar processos de estranhamento que podem ser obtidos através de imagens ou acções.⁷

Mas aquém de todas estas linhagens existe uma sabedoria que nasce da própria prática de caminhar e que marca a potencialidade estética, filosófica e antropológica deste movimento humano. Alÿs relaciona essa sabedoria com uma forma de consciência, com uma atitude:

Não há uma teoria do caminhar, apenas uma consciência. Mas pode haver uma certa sabedoria envolvida no acto de caminhar. É sobretudo uma atitude, e uma que me assenta bem. É um estado em que podes estar simultaneamente alerta em relação a tudo o que se passa na tua visão e audição periféricas, e ainda assim completamente perdido no teu processo de pensamento (Alÿs e Ferguson, 2007, p. 31).

7 Sobre a importância do estranhamento e da desfamiliarização na sua relação com o caminhar – numa leitura que analisa contributos tão distintos como os de Robert Walser, de Virginia Woolf, dos situacionistas, de Viktor Chklovski, desembocando em Francis Alÿs –, cf. Davila, 2002, pp. 159-164.

Sublinhe-se esta simultaneidade: *atenção ao exterior e imersão em processos internos*. Ela dá conta de uma atitude que integra as próprias contradições da vida quotidiana e urbana, as quais se estendem por outros pares de conceitos, como vigília e ensimesmamento ou estranheza e hábito. Estas contradições, que são acima de tudo desafios colocados pelas cidades aos seus habitantes, também fazem parte dos modos como a arte se desenvolve em contexto urbano. Dar espaço à sabedoria do acto de caminhar é por sua vez um gesto político, mesmo que indirecto, no sentido em que põe em jogo a compreensão das subjectividades que habitam espaços colectivos e partilhados.

A atenção à gestualidade lúdica das crianças faz parte dessa compreensão. Por outro lado, e como temos visto ao longo do texto, o trabalho sobre os gestos e o caminhar, envolvendo a sensibilidade, a corporeidade e o domínio da expressão, é profundamente estético. Mais particularmente, implica a «partilha do sensível», expressão de Jacques Rancière que remete quer para os elementos de inclusão e partilha comunitária, quer para os elementos de exclusão e de dificuldade de acesso ao campo do sensível (cf. Rancière, 2000, pp. 12-25). Dado que as cidades são também espaços de conflito e dissenso, artistas como Alÿs acabam por se focar na observação e perturbação dessa partilha, abrindo espaço para outras possibilidades de configuração do domínio do sensível.⁸

Para lá das questões lúdicas e da experimentação, a questão da imagem e da visibilidade também é fundamental no trabalho de Alÿs. Taussig (2014, p. 131) assinala que a dimensão política de *Reel-Unreel* resulta também da perspectiva adoptada para filmar: ao nível dos joelhos ou da cintura, portanto, mais próxima da perspectiva das crianças e das bobines, pelo que a própria paisagem urbana é assim transfigurada. A atenção dada à perspectiva é também fundamental em duas séries fotográficas, *Ambulantes* (1992-presente) e *Sleepers* (1999-presente). A primeira incide sobre os trabalhadores da Cidade do México que respigam os despojos, transportando-os de formas muitas vezes improvisadas nos seus carrinhos (de novo o gesto de puxar um carro, aparentemente lúdico, mas pleno de relevância social e económica). Por norma trata-se de retratos que acompanham os protagonistas

8 Sobre o alcance e as limitações das tarefas políticas da arte (e do trabalho de Alÿs em particular), sobretudo se estas forem pensadas a partir de uma espécie de eficácia directa ou radicalmente transformadora da experiência urbana, cf. Alÿs e Ferguson, 2007, pp. 39-40.

no seu movimento, com um enquadramento neutro e equilibrado, dando-lhes destaque sem os retirar da sua quotidianidade. *Sleepers* retrata pessoas e cães que dormem nas ruas, e o ponto de vista está quase sempre ao nível da cabeça dos retratados, por isso está muitas vezes próximo do chão, onde dormem os sem-abrigo. Esta deslocação do olhar, na sua simplicidade, tem também um efeito desconcertante, não só porque somos levados a observar quem não se sabe observado, mas também porque somos forçados a ver, frontalmente, o que a nossa perspectiva habitual tende a obliterar.

Estabelecendo uma relação entre *Paradox of praxis 1* (em que, recordemos, Alÿs empurra um cubo de gelo pelas ruas da Cidade do México até este derreter) e a mitologia do labirinto, Taussig aponta para uma outra linha de interpretação, relativa ao trabalho sobre o esquecimento das nossas conexões com a mitologia antiga e com a história. Assim, a própria questão do gesto ou dos jogos infantis acaba por remeter para a questão da perda histórica, e em particular para a própria perda dos gestos de jogo tal como têm vindo a ser praticados ao longo do tempo. Estes tornam-se também sintomas epocais e culturais que se manifestam no momento em que estão a desaparecer, sintomas que Benjamin procurou analisar na sua arqueologia da modernidade. Neste sentido, vale a pena recuperar uma passagem que remete exactamente para a capacidade que cada infância tem de ligar a novidade ao mundo das mitologias.

Só um observador desprovido de ideias pode negar que existem correspondências entre o mundo moderno da técnica e o mundo arcaico e simbólico da mitologia. À primeira vista, é certo que o que é tecnicamente novo só produz efeito como novidade. Mas logo a primeira recordação de infância o faz mudar de semblante. Toda a infância traz algo de grande e insubstituível à humanidade. No seu interesse pelos fenómenos técnicos, na sua curiosidade por toda a espécie de invenções e maquinarias, toda a infância liga as aquisições da técnica aos velhos mundos simbólicos (Benjamin, 2019, p. 590 [N 2a, 1]).

Embora o trabalho de Alÿs implique sobretudo o envolvimento corporal potenciado pelos gestos de jogo e pelos processos que estes desencadeiam, e menos a própria questão da técnica, a verdade é que a capacidade de «ligar os avanços da técnica aos antigos mundos dos símbolos»

pressupõe um poder redentor, a capacidade que toda a infância possui para transfigurar as funções mais imediatas de um objeto ou estado de coisas.

Em *Reel-Unreel*, as afinidades rememorativas do jogo do arco e da gancheta são colocadas ao serviço de uma relação com o passado recente de Cabul, apontando também para uma expectativa quanto ao poder da imaginação. Os gestos de destruição são assim reintegrados na esperança do passado. Recuperemos, a este propósito, as palavras de Peter Szondi: «É assim que o espírito utópico de Benjamin se aproxima do passado. Esse era o pressuposto da planejada história originária da modernidade. A tarefa é tão paradoxal quanto a união de esperança e desespero que se manifesta nela» (Szondi, 2009, p. 22). Esta tarefa paradoxal e o seu sentido utópico atravessam também os trabalhos de Alÿs, desde os pequenos gestos até à solução desconcertante que encontrou para lidar com os ciclos de destruição e esperança de Cabul.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2000), *Means without End. Notes on Politics*, Vincenzo Binetti and Cesare Casarino (tradução), Minneapolis/London: University of Minnesota Press, pp. 49-59.
- ALÿS, Francis (2014), «Sometimes Doing Right Goes Wrong, and Sometimes Doing Wrong Turns Right», in *Francis Alÿs: Reel-Unreel*, Andrea Viliani (edição), Naples/Warsaw: Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina/Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, pp. 63-65.
- ALÿS, Francis e FERGUSON, Russell (2007), «Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs», in *Francis Alÿs*, Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson e Jean Fisher (edição), London/New York: Phaidon, pp. 7-55.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), «O Pintor da Vida Moderna», in *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Pedro Tamen (tradução), Lisboa: Relógio D'Água, pp. 279-317.
- BENJAMIN, Walter (2006a), «A Paris do Segundo Império na Obra de Baudelaire», in *A Modernidade*, João Barrento (tradução), Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 9-102.
- BENJAMIN, Walter (2019), *As Passagens de Paris*, João Barrento (tradução), Lisboa: Assírio & Alvim, 2019.
- BENJAMIN, Walter (2006b), «Comentário sobre “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica (terceira versão)”», in *A Modernidade*, João Barrento (tradução), Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 460-506.

- BENJAMIN, Walter (1991), «Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk», in *Gesammelte Schriften*, Volume III, R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (edição), Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 127-132.
- CARERI, Francesco (2013), *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, Frederico Bonaldo (tradução), Barcelona/São Paulo: Gustavo Gili.
- DAVILA, Thierry (2002), *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris: Editions du Regard.
- DEBORD, Guy (1956), «Théorie de la dérive», in *Internationale Situationniste*, Número 2, pp. 19-23.
- FELSKI, Rita (2000), «The Invention of Everyday Life», in *Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture*, New York/London: New York University Press, pp. 77-98.
- GORZĄDEK, Ewa (2014), «Francis Alÿs. To Show each Thing by its Rightful Image», in *Francis Alÿs: Reel-Unreel*, Andrea Viliani (edição), Naples/Warsaw: Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina/Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, pp. 153-161.
- IVERSEN, Margaret (2000), *Chance*, London/Cambridge, MA: Whitechapel Art Gallery/Mit Press.
- LE BRETON, David (2000), *Éloge de la marche*, Paris: Éditions Métailié.
- LEFEBVRE, Henri (2004), *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, Stuart Elden e Gerald Moore (tradução), London/New York: Continuum.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris: La fabrique.
- SZONDI, Peter (2009), «Esperança no Passado – Sobre Walter Benjamin», Luciano Gatti (tradução), in *Artefilosofia*, Número 6, pp. 13-25.
- TAUSSIG, Michael (2014), «Politics, Play, and Art. Documenting “Afghanistan”», in *Francis Alÿs: Reel-Unreel*, Andrea Viliani (edição), Naples/Warsaw: Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina/Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, pp. 119-133.

III. EXPERIMENTAR E IMAGINAR

MONUMENTOS E ANTI-MONUMENTOS

HUMBERTO BRITO*

Considerarei lado a lado os livros de Felipe Russo e André Cepeda, *Centro* (2014) e *Anti-Monumento* (2019). Visto que estão os dois connosco¹ e irão referir-se ao que fizeram com conhecimento de causa, posso dizer o mínimo possível sobre circunstâncias e intuítos. Interessa-me antes esquetizar alguns pontos de contacto, quer por semelhança como por contraste e até por simetria. Devo, no entanto, começar por enquadrá-los numa continuidade histórica nunca por eles reclamada, ou que quase de certeza não lhes passou pela cabeça em momento algum do processo. Há noventa anos, Walker Evans (1930, p. 128) referiu-se às imagens de Atget por palavras que descrevem bem estes livros. «A sua toada geral», escreveu Evans,

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Departamento de Estudos Portugueses. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

1 Este texto foi lido no dia 13 de Abril numa sessão do «Ciclo de Seminários: A experiência da cidade entre arte e filosofia» em que ambos os fotógrafos participaram como oradores convidados. O seu contributo foi registado e pode ser consultado neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=cOyUW9J-gf4>.

«é uma compreensão lírica da rua, uma observação treinada da mesma, uma afeição especial pela pátina, um olho para o detalhe, coisas todas estas sobre as quais infunde uma poesia que não é “a poesia da rua” nem “a poesia de Paris”, mas a projecção da pessoa de Atget.» É esta a qualidade destes livros. André Cepeda e Felipe Russo estão numa minoria entre os fotógrafos. São herdeiros *punk* de Atget.

O facto de terem percursos separados e nem sequer paralelos, excepto no sentido cronológico (Cepeda é apenas três anos mais velho), torna ainda mais interessante a comparação, comparação cujas cidades relevantes são, curiosamente, o Porto, São Paulo e Paris.

Feitas no Porto entre 2014 e 2015, as imagens de *Anti-Monumento* surgiram pela primeira vez em forma de painel, em Paris, na Fundação Calouste Gulbenkian, na exposição colectiva *Au sud d'aujourd'hui. Art contemporain portugais [sans le Portugal]* (cur. de Miguel von Hafe Pérez, 2015) e meses depois, também como painel, na exposição individual de André Cepeda no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (cur. Sérgio Mah, 2016), intitulada *Depois*, e no livro publicado por esta ocasião pela Pierre Von Kleist. Também o trajecto de Felipe Russo teria um destino parisiense: de há anos a esta parte, é professor do Paris College of Art. Tinha acontecido antes uma quase intersecção, que tomo a liberdade de socorrer-me de um excerto de correspondência com ambos para a descrever. Descrevia-lhes nessa correspondência uma coisa que tentarei sugerir mais à frente: que *Anti-Monumento* e *Depois* têm, tal como *Centro*, origem na cidade de São Paulo, onde Cepeda realizou uma residência na FAAP em 2012, de que resulta *Rua Stan Getz* (2015). Julgo que esse é um momento de viragem no modo de fotografar de André Cepeda. Nessa altura, já Felipe Russo saía antes de amanhecer para fotografar as ruas de São Paulo, no âmbito do seu projecto de mestrado no programa de fotografia de Hartford. Ocorreu-me então perguntar-lhes se se tinham cruzado no Brasil. Eis a resposta de Felipe Russo:

Não nos encontramos em São Paulo, não sei a razão. Escutei algumas vezes de amigos que deveríamos ter nos encontrado. Ronaldo Entler, professor da FAAP e um bom amigo me disse que tinha encontrado com André e que tinha pensado em mim. Comentou dos desafios de se deparar com os espaços da cidade carregando uma câmara de grande

formato. Tenho uma cópia do livro *Rua Stan Getz* que gosto muito. Algumas imagens me marcaram com força. Como alguém que nasceu e viveu na cidade, fui tocado pelo percurso que André propõe. André, foi muito bom ver minha cidade vivida por você. No livro tem uma foto do Mirante do Vale, prédio onde era meu estúdio. Talvez eu esteja lá, dentro do prédio, trabalhando em imagens de São Paulo.

Horas depois, a resposta de André Cepeda não só confirmava que conhecia e acompanhara com igual admiração o trabalho de Felipe Russo, como que vira bastante trabalho dele durante a estadia em São Paulo, partilhando a pena por não se terem chegado a cruzar. Vista no prisma do desencontro, que não poderia ser previsto, a monumentalidade daquela imagem do edifício Mirante do Vale² adquire um sentido próprio, um começo de ficção. Dois sujeitos embrenhados na história privada e nos pequenos dramas solitários do seu próprio processo artístico surgem aqui diluídos contra o pano de fundo da megalópole; metáfora da irreconciliabilidade de experiências particulares, as próprias dimensões da cidade engendram um afastamento ou uma impessoalidade de escala em que existe todavia um aspecto quase bondoso. Apetece dizer que a cidade tem um modo próprio de os manter afastados para o bem deles: para não se distraírem com afinidades e inibições; para que não haja contaminações recíprocas. Ambos procuravam singularizar intuições e não deviam ser incomodados. Há algo de optimista neste panorama. No ponto de vista do desencontro, aquela imagem é uma refutação casual do solipsismo.

Ronaldo Entler toca ali num ponto em torno do qual poderia rodar toda esta apresentação («os desafios de se deparar com os espaços da cidade carregando uma câmara de grande formato»). Ambos os autores se forçam a trabalhos pesados, que a indústria fotográfica hoje vê como anacrónicos e, por isso, desnecessários. Sobre o desfasamento a todos os níveis entre a fotografia enquanto indústria e o entendimento da fotografia que estamos a considerar seria inglório enumerar motivos, visto que tal entendimento da fotografia já era desfasado da indústria nas épocas de Atget e de Walker Evans. Num tempo marcado pela velocidade e pela urgência, são

2 O Mirante do Vale é o prédio mais alto de São Paulo, com 170 m de altura e 51 andares. Terminado em 1966, foi projectado por uma dupla de engenheiros, Wladomiro Zarzur e Aron Kogan.

menosprezadas, para não dizer votadas ao esquecimento, as vantagens de câmaras arcaicas: entre outras, o tipo de «experiência» associado a estas câmaras, cujos processos obrigam a um ritmo particular e a modos particulares de apropriação espacial e de relação com o lugar; as obras de Cepeda e Russo prendem-se com um certo tipo de experiência da cidade, que não é completamente subsumível na experiência da *flânerie*. Nenhum bom *flâneur* se obrigaria a carregar tanto peso; além disso, o fotógrafo, ao contrário do *flâneur*, está envolvido numa actividade produtiva. Está, como muitas vezes se diz, «a produzir trabalho».

De passagem, essa experiência, no que se prende com a caminhada pela cidade, é muito bem descrita por Sérgio Mah (2016, p. 9) na introdução a *Depois*: «a caminhada (o passeio, a ronda)» pode ser vista «como um *processo*, um exercício de confrontação e entrosamento entre corpo e espaço, olho e mente. Trata-se também de pensar a formação de uma outra perspicácia, um olhar com motivações heurísticas, isto é, que procura uma outra compreensão da natureza das coisas, de um saber (ou melhor, de um não-saber) que privilegia o sensível e o subjectivo.» Num depoimento, Felipe Russo (2015, pp. 11-12) descreve este processo igualmente bem, explicando como as suas imagens surgem do encontro de três forças: «a própria imagem» enquanto «acto de transcrição do mundo»; «a busca pelo encontro com a subjectividade»; e o eixo do «mundo» enquanto «possibilidade de encontrar e perceber uma dimensão de entendimento das coisas (...) mais rica e significativa. Caminho por horas na esperança de acessar um nível de atenção ou desligamento (não sei ao certo) em que essas forças se equilibrem e a única possibilidade que me reste seja olhar e perceber.» A descrição de André Cepeda (2015, p. 91)³ vai no mesmo sentido:

A decisão de virar à esquerda ou à direita ou de ir sempre a direito é fascinante e fisicamente exigente. O desconhecido e a descoberta a cada minuto que passa, tudo é novo e a determinação, grande. (...) Quero nunca desviar-me deste caminho sem fim, quero que as ruas falem comigo e me ensinem a observar e me digam como agir. O que me guia são as imagens e são elas que me fazem ver o que quero ver, e descobrir o que nunca vi.

3 Excepto referência contrária, todas as traduções são da minha autoria.

Não só o género de imagens que encontramos nestes livros não pode ser compreendido separadamente de peculiaridades técnicas e de um processo particular na sua origem, em cujo cerne está a caminhada, como o próprio acto de mostrar uma coisa, seja ela qual for, ainda por cima, coisas da cidade cujo interesse visual escapa à maioria dos cidadãos, o próprio acto de apontar para uma coisa, quando se usa uma câmara assim, é em si mesmo um acto valorativo muito particular, um acto, em certa medida, político. Carregar uma câmara grande envolve um género particular de tenacidade e de esperança no que a cidade tem para nos ensinar: envolve um certo género de optimismo. Esse optimismo de fundo é adequadamente descrito por Marria Morris Hambourg (2000, p. 23) num retrato de Walker Evans:

Quando o artista reconhece algo no mundo exterior que se assemelhe com aquilo que esteve a incubar, o seu pensamento inconsciente é libertado para uma imagem, que adquire a sua forma peculiar no fluxo do presente e nunca se pode saber qual é antecipadamente. Ou, como disse Eliot, «Não sabemos, até a casca partir, em que género de ovo tínhamos estado sentados.» Para Evans, o processo era subliminar e quase místico. «Se me interessar», disse, «vem ter comigo ... naturalmente».

Falando entre pessoas muitas das quais já conhecem tudo isto, sinto que não alcanço muito em prosseguir a apresentação *preaching to the choir*. Deixo por isso de lado as questões do grande formato e do encontro com a cidade e passo de uma vez aos livros. Talvez seja bom começar por comentar um contraste flagrante entre *Centro* e *Anti-Monumento*: o modo como cada um deles tira partido de situações de luz absolutamente distintas.

As imagens de *Centro* são fotografadas todas bastante cedo (entre as cinco e as sete, oito da manhã) e quase não há sombras em todo o livro, ou antes, os objectos são banhados por uma luz natural constante ou em bolsas de luz indirecta (se há sombra, explica Felipe Russo, tudo está dentro da mesma sombra), o que lhes concede uma visibilidade sem hierarquias. Tudo o que é importante é importante da mesma maneira, com a ressalva de que quando vemos objectos isolados (isto é, quando as imagens enquadram unidades e não conjuntos), esses objectos adquirem uma construção escultórica – e, nessa medida, uma prioridade visual – mas só por via técnica. Por outras palavras, a partir de objectos encontrados, Russo produz

esculturas com recurso não a lances de luz mas aos movimentos da câmara. São fabricações. Tirando partido das virtualidades da câmara de grande formato, fotografa-os como totalidades cuja volumetria tende a ocupar o centro do enquadramento; essa totalidade tanto pode ser dada pela estrutura encontrada como constituída enquanto tal pelo acto fotográfico. Não precisamos de ser platonistas a este respeito e mobilizar o protesto perfunctório de que não vemos realmente a coisa sob *todos* os seus aspectos. O que aqui importa é termos diante de nós imagens cuja construção escultórica presume um certo modo de contemplação da parte do observador: a passagem destes objectos para o plano bidimensional dota-os da capacidade de serem tomados como monumentos; incita-nos a isso. São, segundo o autor, pequenos monumentos à experiência da cidade, ponto a que voltarei mais à frente.

Por contraste, todas as imagens de *Anti-Monumento* são feitas muito tarde, ou aparentemente tarde, tirando sempre partido da luz artificial. Em vez de totalidades, temos recortes, visões parcelares. Aquilo de que são recortes («o *Monumento ao Empresário* (inaugurado) em 1992 pelo então Primeiro-Ministro Aníbal Cavaco Silva», (Mah, 2016, p. 9)) é aqui da maior importância mas permitam-me falar sobre isso sob a perspectiva da luz em que o artista o encontra. Lembra Sérgio Mah (ibid.) que «Cepeda fez estas imagens durante vários meses, entre 2014 e 2015, período em que o espaço público em Portugal era assolado pelos escândalos financeiros e pelos efeitos da dramática crise económica e social». Sobre este período, há duas coisas a considerar a respeito do processo de Cepeda. Em primeiro lugar, que o *Monumento ao Empresário*, fazendo parte dos seus trajectos quotidianos, era para si uma némesis por uma boa série de motivos. Por um fascínio pelos materiais (vidro espelhado, ferro, madeira, cimento); pela não menos fascinante forma da escultura; pelas singularidades da sua degradação (quer por actos de vandalismo, quer por falta de manutenção, ou seja, por erosão autárquica), mas também – e naquela fase mais do que nunca – por aquilo que o monumento evoca (de novo, nas palavras de Mah (ibid, p. 9): «pela sua enorme carga ideológica, na homenagem que presta a um modelo de crescimento económico que supostamente iria aproximar Portugal dos níveis de desenvolvimento dos países do centro da Europa»). Diante desta escultura, situada num cruzamento da Avenida da Boavista com a Marechal Gomes da Costa, instalara-se por aqueles dias um posto de apoio a toxicod dependentes, um posto de distribuição de metadona.

A contiguidade irónica entre dezenas de vidas tolhidas pela alienação e aquele monumento caduco a um modelo de sociedade colapsado (o último mandato de Cavaco Silva na política portuguesa sugeria o fim de um grande ciclo na nossa vida colectiva) não pode senão ter sido percebida de forma muito áspera. Mostrando (ibid., pp. 9-10) «pontos de vista ora parcelares, ora aproximados de segmentos da escultura», as imagens de *Anti-Monumento* são por isso um gesto político: operam «uma fragmentação da [mesma, configurando-a] enquanto anti-monumento, como reversão crítica da homenagem ao empresário (...), assinalando o interesse do artista em articular uma atitude estética com o escrutínio da história».

Em segundo lugar e pelas circunstâncias já conhecidas, o *Monumento ao Empresário* acende-se enquanto tópico de interesse fotográfico ao mesmo tempo que as luzes da cidade se apagam. André Cepeda tem explicado em várias ocasiões que, para poupar na despesa, a Câmara Municipal do Porto viu-se obrigada naqueles anos a desligar a iluminação pública em partes da cidade. A transfiguração da paisagem urbana por este acto administrativo não podia senão ser cativante para o autor de *Rien* (2012) e de *Ontem* (2010), livros profundamente sombrios. Se nesses livros o autor procurou lidar com um fim da linha, se quiserem, o fundo da *polis*, o fundo parecia agora alastrar para o centro; ei-lo à luz do dia, na Avenida da Boavista; ei-lo ao anoitecer, na escuridão forçada municipal. As imagens a que me refiro foram o ponto de partida da exposição e do livro *Depois*, o que de certa maneira admite que nos perguntemos «depois de quê?» Depois da troika? Depois do leite derramado? Depois de anoitecer? Voltando um pouco atrás, gostaria de sugerir que o uso que André Cepeda dá àquela transfiguração da cidade denota uma inflexão no seu trabalho, inflexão que deve tanto à cidade do Porto como à sua passagem por São Paulo. Num sentido, e como escrevi na altura, uma resposta completa à pergunta deve incluir a parcela: depois de *Rua Stan Getz*.

Nem que fosse pelo uso predominante da cor, predominante e não mortiço, as imagens que formam *Depois*, embora um pequeno número delas seja mais antigo, são claramente marcadas pela passagem do autor pelo Brasil.⁴ *Ontem* e *Rien* tinham um aspecto asfíxiante que deixa de ter

4 Neste parágrafo e no seguinte, uso com pequenas modificações passagens da minha recensão a *Depois* publicada no *Observador* em 20 de Junho de 2016, por ocasião da exposição e da publicação do livro: Brito, 2016.

prioridade nessa série, passando para primeiro plano a busca de um refinamento cromático e composicional cujo recorte e abordagem, apesar de diferenças óbvias, tem mais parecenças com algumas das imagens de *Rua Stan Getz* do que com trabalhos anteriores. Como observa Mah (2016, p. 7), Cepeda procura «estabelecer uma congruência fecunda entre o tipo de lugares e o tipo de abordagem fotográfica», no entanto, as diferenças tópicas apenas acentuam uma visão forte, um denominador comum. *Depois* era, a esse respeito, uma *tour de force*. A sua paleta aliás magistral, cujas inovações, estou convencido, advêm directamente da passagem do autor por São Paulo, era delimitada pelo espectro cromático das imagens que formam o *Anti-Monumento*, a que me referirei dentro de momentos.

Antes, gostaria de considerar duas outras imagens de *Depois*. Na exposição no Chiado estas imagens surgiam separadas; no livro, surgem lado a lado. A primeira mostra um balcão de falso mármore em tons de sabão azul e branco, iluminado de dentro, reflectindo a sua imagem caótica sobre feixes de azul e cinza e reflexos débeis de púrpura num chão de mármore verdadeiro. Ao mesmo tempo que me parece um (consciente ou não) fantasma paulista projectado algures no Porto, esta imagem recupera ainda o *leitmotiv* da luz emanada de objectos inanimados, metáfora para a ideia de que as superfícies nos falam, ou nos chamam, ou que se acendem para nós, *leitmotiv* encetado em *Depois* logo no conjunto a preto e branco que abria a exposição e o catálogo (a luz reflectida que acende um tampo branco, dando a ideia de uma luz própria; a imagem recuperada de *Rien*, um símbolo solar descoberto nas trevas). Ao lado dessa imagem, surge então no livro, num esquema de cores idêntico, embora resolvido em objectos diferenciados, um mostruário de candeeiros de luz fluorescente: seis rectas brancas delimitadas por suportes de alumínio, em fundo cinzento, contra uma parede turquesa. Se a primeira me parecia um fantasma e um *leitmotiv* (que é em si mesmo uma espécie de fantasma fabricado), a segunda é uma escultura da primeira (o género de escultura que Felipe Russo poderia ter igualmente construído). Voltando ao ponto de partida e por contraste com *Centro*, em *Depois* e em *Anti-Monumento*, toda a luz é artificial. Esta última escultura é, assim, um monumento à pretensão da luz artificial ao estatuto de luz natural: se quisermos, um monumento insólito à espécie humana. Na pior das hipóteses, um monumento à iluminação pública, que deixámos de poder dar por garantida.

Boa altura para nos questionarmos: os monumentos construídos por Felipe Russo, são monumentos a quê? Um rápido inventário talvez nos seja útil. (1) Pegadas no concreto; (2) um saco cinza com livros; (3) um assento de cartão sobre azulejos (para nos sentarmos a ler os mesmos livros? um convite cortês? «sente-se aqui para não se sujar»); (4) uma laje ligeiramente levantada pela pressão do solo; um sinal de trânsito vergado à horizontal, sem sinal agarrado (que género de signo é ainda?); (5) um pilar comido até ao osso; (6) um par de caixotes equilibrado contra a parede (lembra uma figura encostada à espera de alguém, ou uma estátua a um homem-estátua); (7) um portão pós-funcional; (8) uma estrutura de traves no alcatrão, inespecífica; (9) um pneu pousado sobre uma tábuia (será banco à paisana?); (10) papelão colado a fita cola numa calçada anónima (será um tapete? será um tapume? será um telhado com casa por baixo? um lugar de venda ambulante? ou, como pergunta Guilherme Wisnik (2014, p. 52), «uma cama usada durante a noite que recém termina? Uma espécie de tampa improvisada para cobrir buracos superficiais no piso?» – faz-me imaginar um penso improvisado sobre uma ferida, como se a cidade se tivesse envolvido numa briga de bar, deixando passar a bebedeira antes de voltar a casa); (11) (uma das minhas preferidas) uma árvore com raízes numa insólita base quadrangular (parece espremida como pasta de dentes por acção de uma latência tectónica; percebe-se depois que o tijolo do canteiro desapareceu; quem o deixou assim?); (11) um monte de pedras rosa e cinza a encher uma estrutura de ferro negra, possivelmente um poste de iluminação, rimando com a paleta do pavimento e do livro inteiro (uma paleta sonolenta, como refere Wisnik (ibid.), «cinza, ocre, bege, branco, rosa»); um súbito rasgão na calçada (será dali a origem das mesmas pedras?); etc. «Vejo os objectos fotografados como monumentos que celebram pequenos gestos de transformação», explica Felipe Russo numa entrevista⁵. Vale a pena voltar ao princípio. Considerados no prisma da primeira imagem, ela adquire assim uma leitura alegórica, ou torna-se um resumo simbólico.

Todo aquele inventário corresponde no fundo a pegadas no concreto. Quando o fotógrafo se defronta com elas, é impossível saber quem as deixou. Para todos os efeitos, são marcas deixadas por mão invisível,

5 «Fotolivro do brasileiro Felipe Russo está entre melhores do ano pela revista TIME», Revista ZUM online, 09.12.2014: <https://revistazum.com.br/radar/fotolivro-centro/> (consultado a 06.12.2021).

cuja anonimidade faz pensar na cidade como entidade dotada de entropia e agência próprias. O livro de Felipe Russo esboça um gesto na direcção de nos mostrar a cidade sob esse ponto de vista impossível, mostrando acções particulares, pequenas violências, esquecimentos, configurações efémeras, sob uma escala extra-humana. A classe de coisas que descrevi como «pegadas no concreto» são aqui como que marcas deixadas *na cidade pela cidade*. Em parte, é a isso que o seu livro ergue monumentos.

O que nos transporta directamente a *Anti-Monumento*. Antes ainda, façamos, porém, um breve desvio por uma analogia e uma desanalogia entre a fotografia e a arquitectura. A fotografia parece-se com a arquitectura no sentido em que ambas são modos de organizar o espaço. Ao contrário, porém, da arquitectura, a fotografia não altera o mundo. A arquitectura é normativa e política. Num vocabulário filosófico, lida com *oughts*. A fotografia trabalha na esfera do *is*, lida com bocados específicos de tempo e de espaço. No seu melhor, a arquitectura melhora um pouco o mundo. No seu melhor, a fotografia aceita o mundo como é. Ajusta-se a ele; não o corrige; deixa-o tal como o encontra. (Fraco consolo, o de tentarmo-nos convencer de que as nossas imagens acrescentam clareza ao mundo ou de que mudam consciências. Nenhuma fotografia resolve qualquer problema, excepto os problemas suscitados pela própria fotografia.) Parece então irónico e paradoxal que muitos de nós tomem como objecto de interesse aquilo que nos frustra e causa sofrimento: os males do mundo, a injustiça, a alienação, a violência, a paisagem alterada, as nossas vidas pessoais. Qualquer fotógrafo sério já se defrontou nalgum ponto da sua vida com este conflito embaraçoso: o de querer que o mundo seja de outra maneira e precisar de que ele seja exactamente como é.

Ilustrando quão comum este conflito é, a fotografia tem um interesse comprovado pelo que está mal. Tanto que Szarkowski (2000, p. 38) sentiu uma vez a necessidade de a defender da exprobração de que a fotografia «[se sente] mais em casa com as más notícias». Isso atribui-se na sua perspectiva a uma tendência mais geral da arte: a de «às singularidades das más notícias [ser] mais fácil dar uso artístico do que às singularidades da felicidade.» Sintomaticamente, muitos de nós não vivem onde querem fotografar e não fotografam onde querem viver; e aqueles de nós que fotografam em redor de casa, tendem a vê-lo sob o prisma do anómalo e do avariado. Com demasiada frequência, o charme das más notícias faz as vezes da perícia

técnica e da perícia humana; substitui-se à paciência, à densidade, à perspicácia visual. Que a fotografia fez mais do que qualquer outra arte para democratizar a esfera de aplicação do conceito de «beleza» (se posso usar esta palavra sem ser mal-entendido), devemos dá-lo de barato. O atrito, o detrito, o esquisito, o destroço, a desordem – para os fotógrafos e, de modo particular, para André Cepeda e Felipe Russo – qualquer coisa existente é visualmente elegível; que coisa, de que maneira ou porquê, nunca se sabe de antemão e nunca se sabe completamente. Assim, todo o fotógrafo atraído pelo «não-eu» conhece bem o conflito, vivido por vezes com ironia e até com sarcasmo, entre desejar que as coisas sejam de outra maneira e afeiçoar-se pelo modo como são.

Uma qualidade destes dois fotógrafos é o silêncio quase absoluto a respeito deste conflito, a tal ponto que este praticamente se dissolve. O gesto de escala de Felipe Russo é um modo de lidar com esse conflito em referência às transformações brutas sofridas pelo centro de São Paulo no arco de memória que se estende da sua vida à vida dos seus familiares mais antigos. Já *Anti-monumento*, em toda a sua democraticidade visual, não deixa de sugerir um sofrimento genuíno com origem num sofrimento colectivo e a justa cólera em relação àquilo que evoca o *Monumento ao Empresário*. Castigada pelo vandalismo e pelas intempéries, pela fuligem automóvel assim como pela negligência política, no fim de contas, marcas *na* cidade *pela* cidade, a escultura de José Rodrigues absorve ali todos os erros da *res publica*. Assume a condição de bode expiatório a espelho e ferro, uma metonímia amarga e conspícua que Cepeda se sente impelido a derrubar, ainda que por ela esteja tomado de fascínio. Enquanto «reversão crítica da homenagem ao empresário» (Mah, 2016, p. 10), o painel de oito imagens mostrado na Gulbenkian de Paris e mais tarde no Museu do Chiado, na medida em que se propõe como «anti-monumento» tem, todavia, um último obstáculo a superar, visto que continua a oferecer-se à contemplação como totalidade gloriosa, pese negativa. (Lembra um pouco o gesto de Rousseau analisado por Pessoa (2014, p. 248) nesta passagem: «Jean-Jacques Rousseau é o homem moderno, mas mais completo que qualquer homem moderno. Das fraquezas que o fizeram falir tirou – ai dele e de nós! – as forças que o fizeram triunfar. O que partiu dele venceu, mas nos lábaros da sua vitória, quando entrava na Cidade, viu-se que estava escrita, como lema, a palavra “Derrota”.»)

A reformulação em livro (agora, em vez de oito, composto de catorze imagens divididas ao meio) cria um dispositivo que funciona como um anti-monumento, cancelando repetidamente a percepção de uma totalidade – para ver a imagem seguinte, a imagem anterior tem de se auto-destruir, dividindo-se ao meio e sendo engolida para dentro da escuridão. Torna-se um objecto com o qual convivemos na condição de estarmos impedidos de aceder à sua totalidade: a condição de cada movimento da máquina que este livro fabrica é a divisão, a fragmentação: o desaparecimento do todo às mãos do leitor.

Referências Bibliográficas

- BRITO, Humberto (20-06-2016), recensão crítica a *Depois*, in *Observador*, disponível em <https://observador.pt/2016/06/20/depois-o-maior-triunfo-de-andre-cepeda/> (consultado em Outubro de 2022).
- CEPEDA, André (2010), *Ontem*, Bruxelas: Le caillou bleu.
- CEPEDA, André (2012), *Rien*, Lisboa: Pierre Von Kleist.
- CEPEDA, André (2015), *Rua Stan Getz*, Lisboa: Pierre Von Kleist.
- CEPEDA, André (2016), *Depois*, Lisboa: Pierre Von Kleist.
- CEPEDA, André (2019), *Anti-Monumento*, Lisboa: Ghost.
- EVANS, Walker (1931), «The Reappearance of Photography», in *Hound & Horn*, Número 5, Outubro-Dezembro, Harvard, pp. 125-128.
- HAMBOURG, Maria Morris (2000), «A Portrait of the Artist», in Maria Morris Hambourg, Jeff L. Rosenheim, Douglas Eklund e Mia Fineman (edição), *Walker Evans*, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art e Princeton University Press, pp. 2-27.
- MAH, Sérgio (2016), «No chão dos olhos», in *Depois*, Lisboa: Pierre von Kleist, pp. 7-10.
- PESSOA, Fernando (2014), *Livro do Desassossego*, Richard Zenith (edição), Lisboa: Assírio & Alvim.
- RUSSO, Felipe (2014), *Centro*, São Paulo: edição de autor.
- RUSSO, Felipe (2015), «Caminhando ao centro», in *OLD*, Número 47, pp. 11-12.
- SZARKOWSKI, John (2004), in Harriet Schoenholz Bee (edição), *Atget*, Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- WISNIK, Guilherme (2014), «Cidade com sono», in Felipe Russo (edição), *Centro*, São Paulo: edição de autor, p. 52.

UM MUNDO DE SILÊNCIOS A HISTÓRIA E A HISTORIOGRAFIA DE ALGUMAS DAS FOTOGRAFIAS DE LISBOA ENTRE 1947 E 1958

PAULO CATRICA*

1. Introdução

What the photograph inaugurates is history itself, and what takes place in this history is the emergence of the image.[...] The photograph is always related to something other than itself. Sealing the traces of the past within its space-crossed image, it also lets itself be (re) touched by its relation to the future.

Cadava, 1997, p. 63

* IHC – Instituto de História Contemporânea, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0001 do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

Inscritas com a hipótese de relacionar acontecimento, tempo e espaço, as fotografias fixam, projectam e iludem a História. Evocando o carácter transversal e polissémico das fotografias, este ensaio pretende convocar e discutir o contexto de produção, a leitura historiográfica e o espaço discursivo de algumas fotografias de Lisboa entre 1947 e 1958. O resgate considera fotografias diversas na sua origem, umas enquanto ensaio e prática artística, outras produzidas por encomenda institucional ou de âmbito editorial. Revelando contradições e silêncios, estas fotografias são entendidas como fragmentos, *flashes* da história, e a sua crítica pretende reconfigurar a relação destas imagens com os acontecimentos e com a sua inscrição histórica.

Este argumento tem a sua matriz nas «teses da fotografia da história» de Eduardo Cadava, e no reconhecimento da historiografia e das fotografias como meios de investigação histórica. Segundo a tese de Cadava, alicerçada no pensamento crítico de Walter Benjamin e na sua estrutura de citação, «escrever história significa, portanto, citar a história», implica convocar a historiografia para o estudo destas fotografias. Sob o título *Words of Light*, Cadava nomeia as analogias entre história e fotografia, linguagem e fotografia, afirmando que «não há palavra ou imagem que não seja assombrada pela história». A ideia remete para o aforismo de Benjamin de que «a história não pode ocorrer sem o evento da linguagem, sem o correspondente surgimento de uma imagem» (Benjamin, 1989, apud. Cadava, 1997, p. xvii).

A necessidade de resgatar as fotografias e a historiografia como um modelo de pensamento crítico histórico tem como objectivo questionar a iconografia poética que a história da fotografia (re)criou com as fotografias humanistas. Importa discutir, rever e reposicionar estas e outras fotografias, afirmando a sua condição arqueológica como fonte e matéria primeira.

2. Avant-propos. Pontos de vista: a política e a estética das fotografias

A dimensão pública das fotografias e do cinema, no período entre as duas Grandes Guerras (1918-1939), possibilitou a criação de uma nova cultura visual. Impressas nas páginas de jornais, revistas e livros, ou em cartazes de rua, quase sempre articuladas com o *design*, as fotografias

serviam inúmeras aplicações, do fotojornalismo à publicidade, à moda ou à propaganda institucional. A conjuntura política e social resultante da Primeira Guerra Mundial, aliada ao impacto da Revolução Soviética e ao cenário de devastação e de crise económica, influenciou decisivamente as motivações e os interesses políticos de muitos artistas. Foi um período de ruptura crítica, política e estética, de afirmação das vanguardas artísticas históricas, assente no experimentalismo e na *montagem*, características das fotomontagens dadaístas e expressionistas ou da *factografia* soviética. Estes ímpetus utópicos experimentais seriam reprimidos ou assimilados na voragem dos acontecimentos políticos que conduziram regimes autoritários ao poder na Europa. Os aparelhos de propaganda do fascismo italiano e do nacional-socialismo alemão recorreram a formatos expositivos e editoriais próximos das vanguardas artísticas: as exposições *Mostra della Rivoluzione Fascista* (Roma, 1932) e *Die Kamera. Ausstellung für Fotografie, Druck und Reproduktion* (Berlim, 1933), assim como o Pavilhão de Portugal na Exposição Internacional de Paris, em 1937.¹ Quando Walter Benjamin, a 27 de Abril de 1934, leu em público o seu ensaio «O autor enquanto produtor» (1932) no *Institut pour l'étude du fascisme* em Paris, todas as organizações soviéticas que mantiveram práticas de vanguarda na década de 1920 tinham sido liquidadas ou tornadas obsoletas (Gough, 2002, pp. 53-83, sobretudo p. 73).

Nesta conjuntura histórica, a ambivalência do termo «documentário», utilizado pela primeira vez por John Grierson em 1926, denuncia e afirma um posicionamento político alinhado com a ideia de «reforma social». Assentava na pretensa neutralidade do ponto de vista e na crença de que a capacidade pedagógica das imagens, quer na fotografia quer no cinema, poderia estimular a consciência social – ver para (re)conhecer e mudar, para renovar. A crise económica e social, agravada com o colapso da bolsa de Nova Iorque em 1929, torna urgente a discussão em torno das questões sociais e de distribuição da riqueza. Esta tendência de reformismo social é explícita na criação em 1937 da Farm Security Administration, instrumento de propaganda das políticas do *New Deal* nos Estados Unidos da América. O fotojornalismo europeu da década de 1930 fez também eco deste quadro reformista, sobretudo os casos particulares de publicações

1 Ver Ribalta, 2008. A propósito do exemplo português, ver Lobo e Alves, 2017.

com fotografias, como a *VU* em França, a *Picture Post* em Inglaterra, a *Life* e a *Photography* nos Estados Unidos, instrumentais na disseminação dos ideais do Estado Social. O reformismo liberal ganhou expressão eleitoral com o fim da guerra e estimulou um ciclo de expectativas sociais em muitos países ocidentais. Do entendimento dos países vencedores da guerra nasceria a Organização das Nações Unidas em 1945, decisiva no enquadramento e afirmação da Declaração Universal dos Direitos do Homem (1948). A rua e a cidade construíram o território-metáfora da literatura, do cinema e das fotografias no pós-Guerra. A *street photography* deste período admite uma infinidade de paradigmas visuais, tendo sempre a figura humana como motivo e o espaço público como cenário: os foto-livros de Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* (Paris, 1952), a proposta radical de Ed Van Der Elsken em *Love on the Left Bank* (Paris, 1954), William Klein em *New York 1954.55* (1956) ou Robert Frank em *Les Américains* (Paris, 1958).² Esta pluralidade de olhares «humanistas» da fotografia do pós-Guerra adquiriu projecção mundial com a exposição *The Family of Man*, inaugurada em Janeiro de 1955 no MoMA em Nova Iorque, com curadoria de Edward Steichen. A exposição, na íntegra ou em versão parcial, seguiu um périplo por trinta e sete países e terá sido vista por cerca de nove milhões de pessoas. No contexto político da Guerra Fria e do macartismo, esta exposição foi uma persuasiva ferramenta de propaganda. No texto de abertura da exposição, Carl Sandburg afirma enfaticamente:

There is only one man in the world
and his name is All Men.

There is only one woman in the world
and her name is All Women.

2 Ver Hamilton, 1997, pp. 75-150. Ao investigar como as fotografias humanistas representavam questões sociais e de identidade nacional em França no pós-Guerra, Peter Hamilton arrola o conceito de «paradigma», definido por Thomas S. Kuhn, para as práticas da fotografia humanista, procurando assim «entender os fotógrafos que partilhavam uma perspectiva comum sobre a representação [...] e uma agenda comum sobre a visão de mundo.» A premissa essencial desta investigação entende a produção fotográfica «como um corpo de práticas e valores estéticos que segue uma estrutura paradigmática», de modo a focar «a atenção nas interações entre as concepções dos fotógrafos ao criarem as suas imagens e o contexto de utilização das fotografias».

There is only one child in the world
and the child's name is All Children.

A camera testament, a drama of the grand canyon of humanity, an epic
woven of fun, mystery and holiness – here is the Family of Man!

(Sandburg, 1955, p. 5)³

3. A abertura de uma avenida



Figuras 1 e 2. Judah Benoliel, Visita do Presidente da Câmara Municipal de Lisboa às obras da futura Rua Fausto Guedes Teixeira, cruzamento da Avenida do Brasil, Dezembro de 1947. Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, ref. JBN004697 e JBN004698.

Na paisagem das fotografias encomendadas, a construção de uma avenida era um momento decisivo; era imperativo um ponto de vista institucional do acontecimento, acompanhando o antes, o durante e o depois. Muitas obras públicas do Estado utilizaram a montagem em sequência destes momentos imagem como dispositivo convincente na promoção dos planos

3 A propósito de *The Family of Man*, Emília Tavares (2009, pp. 68-69) contextualiza o debate crítico que envolveu a exposição, enquanto ferramenta de propaganda do governo americano, destacando o argumento de John Roberts onde afirma que «(...) Steichen operou uma acção radical, alinhando fotografia com cultura de massas sustentada na leitura rápida de imagens anónimas. (...) destacando o “compromisso social” das imagens em detrimento da consagração ou organização autoral (...)».

de urbanismo.⁴ Na época, estas fotografias serviram a propaganda, forneciam a imprensa diária e as publicações institucionais; hoje, através do arquivo, são fragmentos/imagens da história.

No cenário de obra do Bairro de Alvalade, no cruzamento da Avenida do Brasil e da futura Rua Fausto Guedes Teixeira, a sequência das fotografias de Judah Benoliel revela três momentos distintos da mesma cena. Em duas das três fotografias, os trabalhadores em mangas de camisa abrem uma cova; em segundo plano, o motivo, a comitiva de homens vestidos com elegantes sobretudos e chapéus, que caminham da esquerda para a direita. Em fundo, no cimo de um talude, três crianças e uma mulher assistem à passagem do cortejo e parecem estar vestidas com parte dos trapos que cobrem duas tendas improvisadas. A legenda destas fotografias no Arquivo Fotográfico Municipal não refere quem integra a comitiva e a data refere apenas «[195-]»; no entanto, uma fotografia de Ferreira da Cunha, datada de 15 de Dezembro de 1947, mostra o que parece ser a mesma comitiva masculina enfarpelada em visita à Avenida de Roma, com o Hospital Júlio de Matos em fundo e uma elevação do lado esquerdo, onde supostamente ficava o conjunto de construções precárias.⁵

Um território de especialistas, de políticos, engenheiros e arquitetos, os autores e agentes da construção da cidade moderna, nas fotografias de Judah. A comitiva camarária visita a obra, sob a direção do presidente da Câmara de Lisboa, Álvaro Salvação Barreto, envergando um sobretudo escuro na dianteira da comitiva. Partidário indefectível do ditador e do Estado Novo, Salvação Barreto dirigiu a Censura desde o golpe de 28 de Maio de 1926 até 1944, foi deputado na Assembleia Nacional entre 1938 e 1944, ano em que foi convidado por Salazar para assumir o cargo de presidente da Câmara de Lisboa.

A política de municipalização dos solos, iniciada durante a gestão camarária de Duarte Pacheco, seguindo o Plano Director de E. de Gröer, permitiu executar o Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa (PGUEL) de 1938, que incluía o bairro de Alvalade, o Areeiro, a Praça de Londres e o eixo

4 Ver Marie e Marville, 1994. O trabalho de Charles Marville entre 1856 e o final da década de 1870 em Paris é um dos momentos inaugurais deste modo de pensar e utilizar as fotografias como metáfora da cidade moderna, neste caso, a encargo do urbanismo historicista de Georges-Eugène Haussmann. A propósito do modelo urbano de matriz historicista, ver Shelley, 1997 e Choay, 1969.

5 Sob a legenda «O presidente da Câmara Municipal de Lisboa visita as obras do bairro de Alvalade», a fotografia de Ferreira da Cunha (1901-1970) tem data de 12 de Dezembro de 1947 / cota 2718 FDM001573 B091503. Disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/>

Entrecampos-Sete Rios. A expectativa do regime de construir uma cidade moderna foi idealizada e inicialmente dirigida por Duarte Pacheco; após a sua morte num desastre de viação em 1943, viria a ser executada durante a gestão de Salvação Barreto. Este período seria marcado pela especulação fundiária, com a venda de terrenos municipais a privados, motivo pelo qual a Câmara seria alvo de uma sindicância em 1955, a qual se arrastaria até ao final da presidência de Salvação Barreto, em 1959 (Gomes, 2006, p. 78).

Pouco se sabe sobre Judah Benoliel (Lisboa, 1900-1968). Filho de Joshua Benoliel (falecido em 1932), seguiu a profissão do pai e manteve a actividade de fotógrafo até à sua morte em 1968. Fotografou sob encomenda da Câmara Municipal de Lisboa em diversas ocasiões e o seu espólio, ou parte dele, pode ser consultado no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. Esta sequência de fotografias faz parte de um vasto corpo de trabalho no qual Benoliel registou a expansão da cidade para norte. A edificação do bairro de Alvalade e deste conjunto de avenidas foi empurrando muitos daqueles que viviam em quintas e em baldios para a margem da nova malha urbana. A partir de 1950, o número de barracas e construções clandestinas aumentou consideravelmente, demarcando uma fronteira social no perímetro norte das Avenidas do Brasil, D. Rodrigo da Cunha e Almirante Gago Coutinho. Estes bairros clandestinos de barracas e de autoconstrução foram crescendo e mantiveram-se até finais do século XX (Gomes, 2006, p. 79).



Figuras 3 e 4. Judah Benoliel, Barracas junto à Avenida do Brasil, s/ data – provavelmente finais da década de 1940. Arquivo Municipal de Lisboa – Fotográfico, ref. JBN004701 e JBN004702.

Desconhecemos a data precisa e o motivo que originou estas fotografias. Terá sido no ano de 1947 ou no de 1948 que Judah fotografou estes habitantes das cercanias da Avenida do Brasil? Talvez estas fotografias tivessem nascido do modelo dialéctico de registar o antes e o depois da obra pública? De facto são dissonantes do restante espólio de Judah Benoliel que se encontra no Arquivo Fotográfico Municipal. Teria sido o início de um projecto mais vasto que posteriormente seria abandonado? Ou estas fotografias teriam nascido da própria iniciativa do fotógrafo e não puderam figurar no imaginário oficial por conta da evidência da miséria e das condições de vida que mostram?⁶

4. Todas estas fotografias foram feitas em Lisboa⁷

Um anúncio de jornal publicado em 1956 ou 1957 informava que dois jovens arquitetos se propunham «documentar» fotograficamente a cidade. A estratégia revelar-se-ia perfeita, pois Victor Palla e Costa Martins mostravam o recorte de jornal com o anúncio sempre que eram confrontados nas ruas de Lisboa quanto ao motivo da sua *flânerie*, o que andavam a fazer e para que finalidade (Palla, 2000, p. 32). Justificavam assim a sua presença, evitando possíveis dissabores e ampliando o seu espaço de manobra. Influenciados pelos paradigmas visuais da fotografia humanista do pós-Guerra, Palla e Martins tinham a intenção de «participar», de captar «o espírito do ordinário, do quotidiano, das pessoas a serem elas próprias (e não transtornadas pelo excepcional), movendo-se dentro de um ambiente familiar, conhecido» (Palla e Martins, 2009, pp. 60-61).

A presença de uma máquina de fotografar em determinados lugares impunha a adopção de estratégias de legitimação, a desconfiança e a denúncia eram prática quotidiana do regime repressivo de Salazar.

O léxico visual humanista influenciou determinantemente as práticas fotográficas de muitos fotógrafos autodidactas portugueses da década de 1950, em particular o grupo que juntou Gérard Castello-Lopes, Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet e Sena da Silva. Provenientes de famílias

6 Referência ao álbum que Eduardo Portugal realizou para a Câmara Municipal de Lisboa (ver Santos, 2015, pp. 369-390).

7 Palla e Martins, apud Aragão, 2018, p. 7.

da classe média e com formação académica, o contexto cultural destes fotógrafos autodidactas envolvia outras práticas que incluíam o *design*, a pintura, a escultura e a edição. A paisagem taciturna e anacrónica de Portugal contrastava com o mundo que conheciam, e admiravam, através de viagens que empreendiam ou do que viam em livros, revistas ou nos filmes, em particular nos países da Europa Ocidental, vencedores da guerra, onde a democracia experimentava o estado social. Conheciam e assinavam revistas internacionais de fotografia como a *Picture Post*, a *Life*, a *Popular Photography* ou a *Modern Photography*. O seu estatuto social e profissional garantiu-lhes o acesso à tecnologia e uma certa liberdade de movimentos que lhes permitiram experimentar diferentes modos de fotografar e de ver a «realidade».

A prática fotográfica de Gérard Castello-Lopes derivou da «necessidade» de libertação de um ambiente cultural e político de «chumbo», revelando-se assim um «testemunho», nas suas próprias palavras, afirmando que sentia a urgência de fotografar «a rua, os campos, o povo, os que trabalhavam com as mãos, as crianças e as mulheres.»⁸ Esta motivação é reafirmada no texto que escreveu para o catálogo da exposição de Carlos Afonso Dias, na galeria Ether, em 1989:

Essa geração esquecida foi, tanto quanto sei, a primeira que fotografou Portugal, não como um «hobby» academizante destinado a provincianos «Salons» e honoríficas medalhas, mas como uma necessidade, uma tentativa de resolver a questão que cada um de nós tem consigo mesmo, como dizia Alexandre O'Neill. Não se tratava de prémios, honras ou medalhas mas, segundo os pendores de cada um, de testemunhar, de exprimir uma liberdade então clandestina, de mostrar a imagem de um real geralmente confrangedor, por via dela, imaginar um pouco ingenuamente, é certo, que se contribuía para que as coisas mudassem (Sena, 1998, p. 261).

Este argumento de Castello-Lopes projecta uma dicotomia simplista e redutora entre fotógrafos «esquecidos» que mantiveram uma prática clandestina como forma de resistência intelectual, por oposição ao ambiente

8 Em entrevista na rádio TSF (2004), Gérard Castello-Lopes reafirma os motivos e convicções da sua prática fotográfica.

retrógrado dos foto-clubes e dos salões. Esta tese encontra justificação no isolamento e no desconhecimento que Emília Tavares refere ter existido entre os diversos grupos de fotógrafos. Segundo esta autora, esta dissidência foi «mais construída historicamente a posteriori do que uma tomada de posição informada e fundamentada na época (...) *Salonismo fotográfico* tornou-se sinónimo de fascismo, posição em grande parte reforçada pela abordagem historiográfica de António Sena» (Tavares, 2009, p. 66).⁹ Os *salons* promovidos pelos foto-clubes juntavam fotógrafos amadores e profissionais, as fotografias eram submetidas a concurso e seleccionadas por um júri que as agrupava tematicamente. Associadas a legendas e títulos enfáticos, a rigidez do formato inibia por vezes as possibilidades discursivas das fotografias, esteticamente predominava um naturalismo pictorialista.¹⁰

Os fotógrafos profissionais, que trabalhavam para a indústria, para as instituições do Estado e para a imprensa, mediam o limite do que podiam fotografar pela necessidade de manter a carteira profissional. O seu trabalho era subalterno a decisões editoriais, já de si limitadas por um regime de censura, o que os fazia fotografar entre a autocensura e a censura de facto. A violência da censura era errática e sem limites precisos e, ao contrário da pretensa abertura que o regime promovia nos circuitos diplomáticos internacionais, o pós-Guerra foi um período de enorme opressão sobre artistas e intelectuais.

Para além de questões formais, o pretense humanismo dos temas ou as convicções políticas dos autores não projectam *per si* a hipótese de contra-imagem ou de contra-discurso. Sendo ainda certo que muitos fotógrafos profissionais trabalharam em iniciativas oficiais pela necessidade de sobreviver, sem nenhuma convicção política.

9 Em nota, a autora reforça o seu argumento do desconhecimento e do isolamento que existia entre os diversos grupos de fotógrafos: «A este propósito, Gérard Castello-Lopes continuou a ser o mais crítico em relação aos salões fotográficos. Numa recente entrevista a Carlos Afonso Dias, este autor admitiu a falta de informação aprofundada que existia na época, sobre as obras e os autores ligados ao salonismo, reconhecendo a alguns deles a excelência e a originalidade do seu trabalho, como é o caso de Jorge Henriques, já mencionado».

10 Sobre a organização dos salões de fotografia, ver Tavares, 2009, p. 66.

5. A palavra e as imagens, o acontecimento e a contra-imagem

Durante seis anos vivemos numas águas furtadas da Rua das Pretas. O António ensinava matemática num colégio de meninas ao Largo do Andaluz e à noite dava explicações. Eu fazia cópias à máquina e uma ou outra tradução que me aparecesse. Aquilo que ambos ganhámos e os papéis de crédito – poucos – que o meu pai, muito prudente, me tinha deixado davam à justa para não morrermos de fome e irmos pagando as prestações da mobília.

Às vezes, ao fim da tarde, descíamos a Avenida, depois a Baixa, íamos até ao rio. Nos dias de sol havia sempre junto da amurada crianças que olhavam, deslumbradas, para os barcos, ou que corriam alegremente atrás das pombas. Eu, subitamente infeliz, dizia ao António:

– Talvez tudo corra melhor para o ano. Podemos mesmo ter o menino, não achas? Gostava tanto... (Carvalho, 2018, p. 19).

Na manhã de segunda-feira, dia 18 de Fevereiro de 1957, a maré estava vazia no Tejo. Uma multidão de figuras recortadas na paisagem, de costas voltadas para o fotógrafo, olhava na direcção do rio e do horizonte desenhado por uma linha de barcos. Quando o fotógrafo se aproxima, percebemos que muitos destes espectadores tentavam um ponto de vista para a cena, mantendo o equilíbrio em cima de pedras. Percebemos que está a acontecer, ou prestes a acontecer, algo que não vemos; a multidão de chapéus torna-se mais compacta, uma figura vira-se num dos momentos em que Carlos Calvet disparou a sua Leica, deixando ver parte do arco da Rua Augusta. As fotografias de Calvet ignoraram o dispositivo mediático que envolveu a chegada ao Tejo do iate real *Brittania* e o desembarque da rainha Isabel II de Inglaterra e do príncipe consorte no Cais das Colunas. Na verdade, a rainha chegara dois dias antes de avião ao Montijo para se juntar ao seu marido, que há cerca de quatro meses andava em périplo por diversos países da Commonwealth. A reunião do casal real atraiu um enorme contingente de jornalistas estrangeiros a Portugal para cobrir o que designaram como uma «segunda lua-de-mel». O ditador António Salazar não se poupou a despesas e a visita foi planeada ao pormenor, a julgar por outras fotografias e imagens em filme que não as de Calvet. Uma imensa parada militar ocupava o Terreiro do Paço e, ao longo do percurso até ao cimo

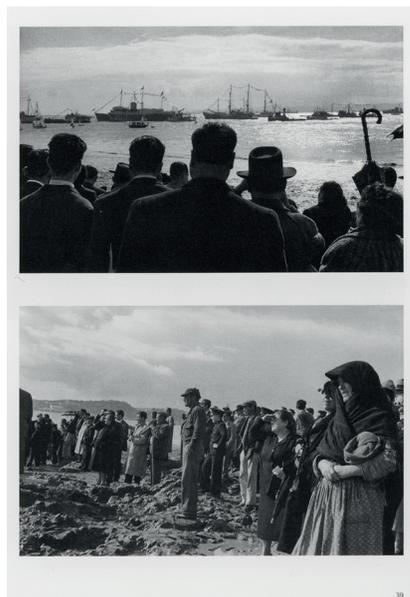
do Parque Eduardo VII, uma entusiasmada multidão de vários milhares de pessoas agitava bandeiras de Portugal e do Reino Unido – um cenário impressionou fortemente a jovem rainha de trinta anos, um país ordeiro e disciplinado, fiel ao regime; fachada que ocultava a ditadura e a repressão e mascarava as inúmeras dificuldades que Portugal enfrentava no cenário internacional nessa época. A admissão de Portugal na Organização das Nações Unidas (ONU) só acontecera em Dezembro de 1955, depois de ter sido vetada em 1946, aproveitando o *package deal*, uma contingência criada pela Guerra Fria que permitiu «superar o beco sem saída a que haviam chegado o Ocidente e o Bloco de Leste quanto à admissão de novos membros.» Em particular, os Estados Unidos e o Reino Unido, países amigos do regime de Salazar, foram decisivos para a entrada na ONU de um regime de ditadura que mantinha colónias em África e que violava sistematicamente os direitos humanos (Silva, 1995, pp. 5-50).

Os tempos eram politicamente conturbados e o aparato cenográfico da visita e a sua projecção nos *media* internacionais constituiu um enorme trunfo para o regime e um rude golpe para as expectativas e aspirações de muitos opositoristas e intelectuais, que acreditaram numa solução pacífica para a queda da ditadura apoiada pelas democracias ocidentais. A série de fotografias de Calvet é, no entender de Maria do Carmo Serén, uma metáfora da história que conhecemos: «As imagens na praia lembram um velório e uma capacidade de estar, vendo, esperando. Aquela fila de homens que crescem em altura e em visibilidade, erguendo-se os centímetros permitidos pelas pedras deslocadas, tensos num equilíbrio instável mas conseguido, é a imagem do país e uma das melhores fotografias da sua época» (Serén, 2004).

O momento marcou a entrada em cena de um novo instrumento de propaganda do regime: a televisão pública. Dirigida e fomentada por Marcello Caetano, então Ministro da Presidência, a Rádio Televisão Portuguesa (RTP) antecipou a estreia das reportagens em televisão, cobrindo todos os momentos da visita da rainha. Emitindo experimentalmente desde Setembro de 1956 a partir de um estúdio em Palhavã, onde se localizava então a Feira Popular, a televisão pública montou um improvisado esquema de cobertura do evento sob a direcção de Baptista Rosa. Diversas equipas de operadores munidos de pequenas câmaras de 16 mm registaram todos os momentos da visita, sendo depois o material recolhido, revelado e editado

para transmissão em diferido. As emissões surpreenderam a população que se juntava nas Casas do Povo ou nas montras das lojas de electrodomésticos para ver o acontecimento-imagem. O desembarque da rainha Isabel II no Cais das Colunas fixa o momento inaugural que marca o declínio da fotografia como imagem preferencial da propaganda e do acontecimento em Portugal. Na década de 1960, e até à queda do regime em Abril de 1974, a propaganda do regime sob a direcção de Marcello Caetano recorreu à televisão pública como a ferramenta principal de propaganda.

O guião cinematográfico da visita da rainha envolveu a aquisição em Londres de um Rolls-Royce Phantom III de 1937, propriedade do príncipe indiano de Berar. Depois de restaurado e pintado de preto, o carro transportou o casal real ao longo de um périplo que envolveu a visita a lugares e monumentos reconhecidos como fotogénicos e históricos pelo regime: o Palácio de Queluz (onde a comitiva inglesa ficou hospedada), os mosteiros dos Jerónimos, de Alcobaça e da Batalha, a Nazaré e uma breve passagem pela cidade do Porto.



Figuras 5 e 6. Carlos Calvet in Calvet, Carlos (2004), *Carlos Calvet*, in Centro Português de Fotografia (ed.), (Porto), pp. 38-39.

Este assombroso conjunto de fotografias de Carlos Calvet revela uma sequência de planos distintos: a multidão na maré baixa, as figuras recortadas na paisagem num plano ligeiramente picado, as figuras de costas e a paisagem, as figuras de frente recortadas pelo céu, a multidão com planos mais fechados de diferentes escalas, cabeças e chapéus, as figuras recortadas em contraluz e a linha de barcos, a multidão e a maré vazia com a linha de barcos. Conhecem-se nove fotografias desta série que foram editadas em sequências diferentes em catálogos e publicações, dando a impressão de infinitas possibilidades de montagem. Seis destas fotografias foram publicadas em *Fotografias* (1956/75), no catálogo da exposição de Calvet na galeria Ether (1989), três delas em duas páginas dispostas na vertical. Em 1997, quatro das fotografias foram publicadas em página dupla no catálogo da exposição *Livro de Viagens, Fotografia Portuguesa 1854-1997* e três fotografias na *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997* (1998). Em 2004, o catálogo *Carlos Calvet*, editado por ocasião da exposição no Centro Português de Fotografia, publicou oito das fotografias desta série distribuídas por seis páginas. Do assunto/motivo vislumbramos apenas a linha de barcos e o iate real ao fundo em duas das fotografias.

A matriz surrealista da obra de Carlos Calvet insinua a relação deste conjunto de fotografias com as práticas do Mass-Observation Group do Reino Unido. Criado por Humphrey Jennings, Charles Madge e Tom Harrisson, com ligações ao grupo surrealista inglês, o M-O surge como resposta a dois eventos ocorridos no final de 1936: o incêndio do Palácio de Cristal e a abdicação de Eduardo VIII. Propunha «observar as massas por uma massa de observadores», e Deborah Frizzell situa as expectativas do M-O na criação de um «museu colaborativo» de textos e imagens, revelando os interstícios da cultura operária no Reino Unido, com o objectivo de educar e estimular a reforma (Frizzell e Spender, 1997). Sob o *impulso* de documentar a disparidade das acções e das intenções, em contradição com qualquer objectivo científico, o projecto produziu um conjunto complexo de pesquisas sociais, estatísticas, expressões surrealistas, realismo ingénuo, antropologia e reportagem.¹¹

11 O momento fundador do M-O foi a coroação do rei Jorge VI a 12 de Maio de 1937. Cerca de observadores anónimos, recrutados por um anúncio de jornal, misturaram-se entre a população que assistiu ao cortejo real, tendo como propósito observar e documentar (sob a forma de anedotas, comentários e entrevistas) os sentimentos da população sobre este acontecimento histórico

Na próprias palavras de Calvet, a sua relação com a fotografia foi sempre «acidental e... compulsiva», instigada pela «nobilíssima visão» de Mário Cesariny e pela obsessão da simbologia dos números. Em *Desembarque da rainha Isabel II de Inglaterra* (Terreiro do Paço, 1957) persiste a hipótese de experimentar cruzamentos entre a fotografia e o cinema, como uma «eclipse cinematográfica», não abdicando da possibilidade de as fotografias investigarem um território social (Marques, 2018, p. 224).

6. Discurso e equívoco: a história moderna das fotografias humanistas portuguesas do pós-Guerra

Inaugurando um período fértil e profícuo de exposição dos espólios adormecidos (ou silenciados?) pela conjuntura política adversa da década de 1950, a galeria Ether/ Vale Tudo Menos Tirar Olhos abriu portas em 1982. Mostrou as fotografias inéditas de Victor Palla e Costa Martins (1982), de Gérard Castello-Lopes (1982), de António Sena da Silva (1987), de Carlos Afonso Dias (1989) e de Carlos Calvet (1989). Sob a direcção de António Sena, manteve treze anos de actividade, perseguindo uma programação abrangente e ecléctica. As exposições eram acompanhadas da edição de um pequeno catálogo e a Ether, para além de fotografia histórica e contemporânea, expôs pintura e desenho, leccionou cursos de fotografia e iniciou a criação de um arquivo digital de imagens fotográficas.

A investigação de Susana Lourenço Marques editada recentemente – *Ether, um laboratório de fotografia e história* – permite compreender a extensão e abrangência das iniciativas da Ether e de António Sena. Num organigrama de 1977, Sena antecipa as «relações possíveis da História da Imagem Fotográfica em Portugal», que marcaram a sua profícuo e contraditória actividade (ibid., p. 14). Envolveu a redacção de artigos na imprensa, um programa de televisão, as exposições e as edições da Ether (em conjunto com outros colaboradores) e o comissariado de uma série de exposições noutras instituições em Portugal e no estrangeiro, tais como *Nível do Olho, fotografia em Portugal anos 80* (1987), *Portugal 1890-1990*, para a Europália

que servisse de confronto ao tom celebratório das comemorações oficiais e ao enunciado dos *media* sobre o acontecimento. O resultado foi posteriormente publicado sob a forma de um livro intitulado *May the twelfth: Mass-Observation day-surveys 1937 by over two hundred observers*, editado por Humphrey Jennings, Charles Madge e T.O. Beachcroft (1937).

1991, ou *Olho por Olho, uma história de fotografia em Portugal 1839-1992*, no décimo aniversário da Ether. Este ciclo terminaria em 1998 por decisão do próprio Sena, com a edição da *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*: nesta publicação, este grupo de fotógrafos *humanistas* autodidactas teria um destaque considerável no capítulo «A revolta silenciosa da intimidade, 1946-1959». Precedido de *Uma História de Fotografia* (1991), editado por ocasião da Europália, estas duas obras de Sena revelar-se-iam seminais para o estudo da história da fotografia em Portugal.

O revisitar dos espólios humanistas da década de 1950, sob a forma de exposições e de edições, foi uma parte importante de um conjunto de iniciativas que permitiu divulgar a história da fotografia e recuperar trabalhos e autores. Neste contexto, importa referir o aparecimento dos Encontros de Fotografia de Coimbra em 1980 e dos Encontros da Imagem de Braga, em 1987. Com periodicidade anual, estes eventos viriam a juntar autores contemporâneos e históricos, portugueses e estrangeiros, em muitas exposições, bem como novos trabalhos realizados por encomenda. Importa mencionar o convite da Secretaria de Estado da Cultura a Jorge Calado em 1989, por ocasião da celebração dos cento e cinquenta anos do aparecimento da fotografia, para proceder à aquisição de uma colecção internacional de fotografias. O reconhecimento institucional da importância dos arquivos e das colecções públicas de fotografia levaria à criação do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa (1992) e do Centro Português de Fotografia (1997).

Sob o regime democrático após o 25 de Abril, o predicado destas práticas fotográficas «esquecidas» e o enunciado de clandestinidade dos fotógrafos, por oposição aos salões de fotografia e à ditadura de Salazar, construiu um discurso romântico e uma condição iconográfica para estas fotografias. Assente numa cumplicidade discursiva entre António Sena e Gérard Castelo-Lopes, mais tarde perfilhada por Jorge Calado, o enunciado clandestino das práticas fotográficas e a importância destes fotógrafos – «uma dúzia de pessoas que pensava *fotograficamente*» – parecem preencher todo o espectro da fotografia humanista portuguesa do pós-Guerra (Sena, 1998, p. 261). Estes condicionalismos asseguraram a estes autores um lugar privilegiado na história da fotografia portuguesa e devem ser entendidos segundo o axioma de Benedetto Croce de que «toda a história é história contemporânea» e que o domínio do

presente é inegável na escrita da história. Como Jacques Le Goff (1992, p. XXIII) refere, «não importa quão distantes no tempo possam parecer os eventos que a história relata, na realidade a história está relacionada com as necessidades presentes e com as situações em que esses eventos encontram os seus ecos». Impôs-se a necessidade de nomear um cânone de fotógrafos portugueses alinhados esteticamente com os paradigmas visuais humanistas dominantes na fotografia em França, nos Estados Unidos e em Inglaterra, países onde a história moderna da Fotografia começou a escrever-se desde finais da década de 1940, valorizando a fotografia de acordo com características identificadas como intrínsecas ao meio.

Este entendimento formalista da história teve como esteios importantes Beaumont Newhall (curador de fotografia no MoMA entre de 1940 e 1947 e na George Eastman House, entre 1947 e 1971) e John Szarkowski (curador de fotografia no MoMA entre 1962 e 1991). Ao escreverem a história da fotografia a partir de um cânone de autores, estes e outros curadores e historiadores estabeleceram um conjunto de regras e ferramentas de validação da fotografia como produto colecionável no mercado da arte. Em meados da década de 1970, a teoria crítica manifesta nas teses de Jonh Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin ou Abigail Solomon-Godeau refuta a ideia da unidade da história da fotografia e da especificidade do meio fotográfico, afirmando que a *fotografia como tal* não tem identidade própria e que todo o significado é determinado pelo contexto (Batchen, 1997, p. 9).

Ao concentrar o discurso na figura do autor e na fotogenia de cenas e lugares, a historiografia das fotografias humanistas portuguesas da década de 1950 obscureceu a relação das imagens com os assuntos e com a história – ou seja, com o seu contexto de criação e produção. O formalismo dos modelos expositivos e editoriais privilegiou as fotografias como imagens isoladas, nas quais a estética da imagem confirmava a posição de autoridade do autor. Algumas destas premissas estavam também presentes no enunciado expositivo dos *salons*, enunciado que, por exemplo, privilegiava as fotografias como objectos que emanavam da perícia do fotógrafo.¹² Numa das suas últimas entrevistas, Victor Palla (2000, p. 32) refere o seu desagrado perante a forma como as suas fotografias foram exibidas enquanto

12 Esta premissa sustenta a exposição retrospectiva de Gérard Castello-Lopes (2011) comissariada por Jorge Calado e o argumento do catálogo (Calado, 2011).

provas individuais em diversas exposições nas décadas de 1980 e 1990 que atribuíam ao formato expositivo uma anulação do «desígnio cinematográfico» experimental que a montagem lhe conferia.

Enquanto exemplo singular e dissonante das *fotografias de rua* da Lisboa da década de 1950, o projecto de Victor Palla e de Costa Martins edifica a possibilidade da contra-imagem. Por iniciativa e patrocínio dos próprios autores, as fotografias foram objecto de duas exposições, uma em Lisboa e outra no Porto (1958) e posteriormente editadas e publicadas em fascículos sob o título *Lisboa Cidade Triste e Alegre* (1959). Mantendo a autonomia e o controlo sobre todas as fases do projecto, da produção à criação das fotografias, do desenho das exposições ao *layout* do livro, edição e distribuição, estes autores perfilham a proposição que Walter Benjamin enunciou no ensaio «O autor enquanto produtor» (1932).¹³ O enunciado político do projecto de Palla e Martins não assenta na estética das fotografias mas na ruptura, na vertigem da montagem das fotografias e do texto na página impressa. Palla relembra o seguinte sobre as fotografias:

[...] uma história curiosa: fomos convocados pelo Moreira Baptista, do SNI (Sociedade Nacional de Informação), porque ele queria ver se as fotografias poderiam servir para oferecer aos estrangeiros ilustres que visitassem Portugal. Dissemos logo que não, porque as fotografias não se coadunavam com as orientações da propaganda nacional [...] (Palla, 2000, p. 32).

As fotografias humanistas dos fotógrafos *esquecidos* nunca foram imagens de transgressão, algumas eram próximas das fotografias utilizadas pelo SNI. Em particular as fotografias que serviram a promoção turística do país – que na década de 1940 ganhou expressão oficial com as políticas de António Ferro, e que no pós-Guerra serviram como instrumento de propaganda – simularam a falsa abertura do país e do regime. Para além das paisagens pitorescas e dos monumentos históricos, o roteiro iconográfico do SNI utilizava retratos que variavam visualmente entre o naturalismo

13 Segundo Walter Benjamin, o controle sobre os meios de produção era uma premissa fundamental para garantir ao autor a independência política do seu projecto artístico (Benjamin, 1982).

e o estereótipo humanista.¹⁴ O estudo das fotografias humanistas adormecidas da década de 1950, recuperadas a partir de 1982, deve ir mais além do reconhecimento da condição do autor e das fotografias como arte. O contexto da sua criação deve ser aprofundado por estudos de caso que distingam práticas e autores, relacionando fotografias, assuntos e história – ou seja, um enunciado transversal que discuta e posicione criticamente as fotografias e outras práticas artísticas, como o cinema, a literatura, a arquitectura, as artes plásticas, o *design* e a edição. Exemplo primeiro desta hipótese de investigação pluridisciplinar das fotografias da década de 1950, é o ensaio de Emília Tavares em *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia Portuguesa dos anos 50* (2009), e os projectos, de Lúcia Marques em torno de «Lisboa, cidade triste e alegre» (2004) e de Susana Martins no campo das fotografias e da identidade nacional.¹⁵

7. Epílogo: o encontro do Café Gelo (sem data, entre 1956 e início de 1957)

Um final de tarde, Mariana e António – personagens de Maria Judite Carvalho – desciam a Avenida em direcção ao rio quando, dobrando a esquina entre a Praça D. João da Câmara e o Rossio, junto ao edifício dos Telefones, se cruzaram com um jovem estrangeiro que entrou apressado no Café Gelo. Elegantemente vestido, alto, magro e de rosto cortado e afilado, transportava uma máquina fotográfica Leica, o que prendeu a atenção de Carlos Calvet. Sentado a uma mesa no fundo do café, Calvet discutia com Cesariny o filme que ambos realizariam nesse ano de 1957. Outros convivas surrealistas habitavam as mesas com tampo de lioz do Café Gelo: Manuel Lima e Luiz Pacheco, Fernanda Alves, Ernesto Sampaio e Virgílio Martinho.

14 Um exemplo revelador desta iconografia oficial são as fotografias de Jean Dieuzaide (Yan) no livro *Portugal* (1957) de Yves Bottineau. O capítulo relativo a Lisboa, «Lisbon and the Banks of the Tagus», abre com uma fotografia de um rebanho de vacas e respectivo pastor na ponte de Vila Franca de Xira e inclui vistas da cidade e de monumentos (o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém, o Castelo de S. Jorge), as varinas, crianças em Alfama, procissões e festas populares, Sintra, o Palácio de Queluz, campinos e touros. Em diversas ocasiões, nas décadas de 1940 e 1950, o SNI adquiriu fotografias de Yan.

15 Certamente, no âmbito de programas de mestrado, doutoramento e de pós-doutoramento estão em curso outras investigações que desconheço. Ver Marques, 2009 e Martins, 2008 e 2011.

Chris Marker sentou-se e pediu um café. Jamais imaginaria que entre os frequentadores usuais do Café Gelo se encontravam muitos surrealistas, poetas e ensaístas, com os quais partilhava muitas afinidades no modo de pensar e de fazer. Calvet e Cesariny veriam com bons olhos as fotografias de Lisboa que Marker fez e incluiu na edição do guia *Petit Planète* dedicado a Portugal em 1957. Entre 1954 e 1958, Marker coordenou e editou dezanove destes guias para as Éditions du Seuil de Paris; cada um desses exemplares era dedicado a um país específico, cabendo a escritores diferentes a criação do texto de cada edição. Nas próprias palavras de Marker, os *Petit Planète* «não eram um guia de viagem, nem um livro de história, nem uma brochura de propaganda, nem impressões de viajante; equivaliam à conversa que gostaríamos de ter com alguém inteligente e bem versado no país que nos interessa» (ver Stevens, 2014). O que poderia ter resultado do encontro e da conversa de Marker com Calvet e Cesariny?

Na capa do guia *Portugal*, a fotografia da uma jovem mulher – todos os guias exibiam na capa o rosto de uma mulher – é da autoria de Jean Dieuzaide, fotógrafo francês que assinava com sob o pseudónimo de Yan, a quem o SNI comprou inúmeras fotografias para fins de propaganda oficial. Para além do próprio Marker, entre os autores das fotografias incluem-se Agnès Varda, Roger Violet, Lundh Violet, Roger Roche, Yan George Viollon, Roger Roche, M. Serrailier, Papon, Museu do Homem de Paris e Henri Cartier-Bresson.

Para Marker, os guias operavam como «cinema *ersatz*», combinando texto com fotografias, ilustrações, citações, colagens, recortes de jornal, mapas, poemas e letras de músicas. No livro, as fotografias têm formatos diferentes, desde *spreads* que ocupavam a página inteira, ou articuladas com blocos de texto, recortadas em páginas com fundos de cor, em sequência, em díptico com e sem legendas ou títulos, etc. Segundo refere Susana Martins (2010), os discursos visual e verbal sobrepunham-se e a montagem desconstruía em simultâneo o vocabulário humanista e os arquétipos assunto das fotografias de propaganda. Os textos que acompanhavam as imagens descreviam os lugares, a geografia e a história, a música e a literatura, mas também o regime político, e do enunciado crítico do regime resultou a proibição do livro pela censura em 1957.

No tráfico discursivo das fotografias e das imagens, a sugestão de montagem de Marker certamente poderia incluir os habitantes clandestinos de

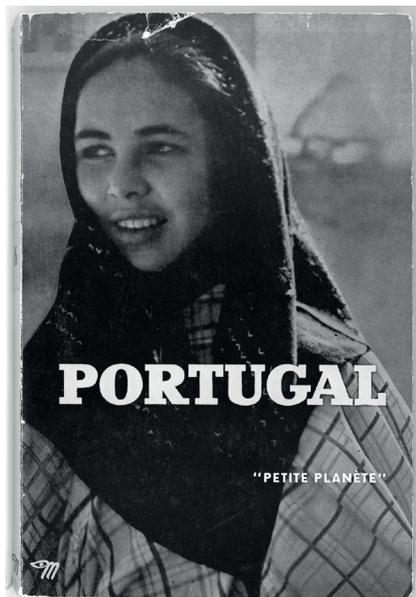
Alvalade fotografados por Judah Benoliel e a série do *desembarque* de Carlos Calvet. A propósito do conceito de montagem, Emília Tavares (2008, p.127) refere que este se opôs algures no debate histórico à estética do realismo, na renúncia da primeira à compreensão do todo em favor de uma práxis que «dispõe e recompõe, logo interpreta por fragmentos em lugar de querer explicar a realidade»¹⁶

Reconhecendo como inequívoca a relevância artística das práticas destes fotógrafos *esquecidos*, bem como a sua inscrição historiográfica, importa invocar e discutir os assuntos das fotografias como história, relacionando a forma com o conteúdo. Os figurantes das fotografias de Benoliel, os trabalhadores que abriam a vala na futura Rua Fausto Guedes Teixeira, os retratados junto às suas barracas, ou ainda a imensa multidão silenciosa de Carlos Calvet, reclamam o seu lugar na história. Como protagonistas e vítimas de um regime que Álvaro Salvação Barreto e Duarte Pacheco imaginaram, defenderam e construíram. Para Benjamin, a catástrofe da história era a insistência no modelo orgânico ou progressivo, em que «as coisas simplesmente continuam», considerando que não se podia pensar a história sem incorrer no efeito Medusa, sem a capacidade de imobilizar o movimento histórico, de isolar o detalhe de um acontecimento/evento do *continuum* da história (Cadava, 1997, p. 59).

Se, num primeiro momento, estas fotografias humanistas apenas enunciam o seu tempo histórico, hoje reconfiguradas como fragmentos estimulavam outros territórios para a investigação. Onde a história está para além da imagem, erigem um lugar fotográfico, tangencial e imaginado, reconstruído por um movimento elíptico que a história e a historiografia devem incitar. Implica avocar o conceito de imagens dialécticas como entendido por Walter Benjamin, que António Guerreiro esclarece como imagens esotéricas,

nunca ganham uma clarificação definitiva, sendo que esta noção de imagem não remete para uma representação figurativa, não é algo material que se oferece à visão, mas é uma elaboração intelectual a que deve proceder o historiador ou o sujeito histórico, para que possa emergir um modelo temporal da história que interrompe o curso homogéneo e vazio das construções ideológicas do historicismo (Guerreiro, 2018, p. 116).

16 Tradução da autora.



Figuras 7 e 8. Yann-Casa de Portugal, capa *Petite Planète* e Chris Marker in Villier, Franz (1959), *Portugal*, ed. Chris Marker (*Petite Planète*; Paris: Éditions du Seuil), p. 53.

Não poderiam existir fotografias de um encontro que nunca aconteceu. A verve surrealista no *Café Gelo* foi interrompida em consequência das manifestações do Primeiro de Maio de 1962. O local é hoje uma pastelaria desenxabida, frequentada na sua maioria por turistas *low cost* em trânsito de dois ou três dias por Lisboa, sem tempo para o imaginário cinematográfico que os *Petit Planète* instigavam. O *Café Gelo* havia sido palco de conspirações republicanas, maçónicas e anarquistas com ligações à Carbonária. Terá sido deste café que saíram Manuel Buíça e Alfredo Costa após o almoço no dia 1 de Fevereiro de 1908 e rumaram em direcção ao Terreiro do Paço. Do regicídio também não existem clichés. Joshua Benoliel, o pai de Judah, fotografou o desembarque de D. Carlos, de D. Maria Amélia e do Príncipe D. Manuel; no entanto, na urgência de fotografar a chegada da comitiva às Necessidades, seguiu apressado numa tipóia e já não estava na praça quando Buíça e Costa dispararam.

Referências Bibliográficas

- ARAGÃO, Rita Palla et al. (2018), *Lisboa «Cidade Triste e Alegre»*. *Arquitectura de um Livro*, Museu de Lisboa (edição), Lisboa: EGEAC - Museu de Lisboa.
- BATCHEN, Geoffrey (1997), *Burning with Desire, The Conception of Photography*, Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, Gary Smith (edição), Chicago: University of Chicago Press.
- BENJAMIN, Walter (1982), «The Author as a Producer», in Victor Burgin (edição), *Thinking Photography*, London: Macmillan.
- CADAVA, Eduardo (1997), *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton, N.J., Chichester: Princeton University Press.
- CALADO, Jorge (2011), Catálogo da exposição *APARIÇÕES. A Fotografia de Gérard Castello-Lopes (1956-2006)*, BES Art e Fundação Calouste Gulbenkian – Delegação em Paris (organização e edição), Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CASTELLO-LOPES, Gérard (2004), entrevista a Carlos Vaz Marques, Rádio TSF, programa «Pessoal e...Transmissível», disponível em <https://www.tsf.pt/programa/pessoal-e-transmissivel/emissao/gerard-castello-lobes-a-espera-da-fotografia-895363.html>
- CHOAY, Françoise (1969), *The Modern City: Planning in the 19th Century*, London: Studio Vista.
- CARVALHO, Maria Judite de (2018), «Tanta Gente, Mariana», in *Maria Judite Carvalho, Obras Completas*, Volume I, Lisboa; Minotauro.
- DIEUZAIDE, Jean (Yan) (1957), *Portugal*, Yves Bottineau (edição), London: Thames & Hudson.
- FRIZZELL, Deborah e SPENDER, Humphrey (1997), *Humphrey Spender's Humanist Landscapes: Photo-documents, 1932-1942*, New Haven, Connecticut: Yale Center for British Art/Paul Mellon Centre for Studies in British Art.
- GOMES, Joaquim Cardoso (2006), «Álvaro Salvação Barreto: oficial e censor do salazarismo», in *Media & Jornalismo*, Número 9, Centro de Investigação Media e Jornalismo, disponível em https://www.academia.edu/12931786/%C3%81lvaro_Salva%C3%A7%C3%A3o_Barreto_oficial_e_censor_do_salazarismo_Alvaro_Salva%C3%A7%C3%A3o_Barreto_officer_and_censor_of_Salazars_regime (consultado em 16 de Novembro de 2022).
- GOUGH, Maria (2002), «Paris, Capital of the Soviet Avant-Garde», in *October*, Volume 101/Summer 2002.
- GUERREIRO, António (2018), *O Demónio das Imagens, sobre Aby Warburg*, Lisboa: Língua Morta.

- HAMILTON, Peter (1997), «Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography», in Stuart Hall (edição), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres: Sage in association with the Open University.
- JENNINGS, Humphrey, MADGE, Charles e BEACHCROFT, T.O. (edição) (1937), *May the Twelfth: Mass-Observation Day-Surveys 1937 by Over Two Hundred Observers*, Londres: Faber and Faber.
- LE GOFF, Jacques (1992), *History and Memory*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- LOBO, Paula Ribeiro e ALVES, Margarida Brito (2017), «Espaço, fotografia e “factografia” na propaganda do SPN», in *Comunicação Pública*, Volume 12, Número 23, disponível em <http://journals.openedition.org/cp/1877> (consultado em 30 de Janeiro de 2019).
- MARQUES, Susana Lourenço (2018), *Ether, um laboratório de fotografia e história*, Porto: Dafne.
- MARQUES, Lúcia (2009), «A construção fotográfica da imagem da cidade: a partir da *Lisboa, cidade triste e alegre* de Victor Palla e Costa Martins», in *AG - Prata, Reflexões periódicas sobre a fotografia*, José Carneiro, Vítor Almeida e Susana Lourenço Marques (edição), Porto: FBAUP – Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.
- MARTINS, Susana M. (2011), *Portugal as Seen through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s*, Tese de doutoramento, Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.
- MARTINS, Susana M. (2008), «Between Present and Past: Photographic Portugal of the 1950s», in *Image [e] Narrative*, Volume 9, Número 3 (23), disponível em <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/martins.html> (consultado em Outubro de 2022).
- MARTINS, Susana S. (2010), «Petit Cinéma of the World or the Mysteries of Chris Marker», in *Image e Narrative*, Volume 11, Número 1, disponível em <http://ojs.arts.kuleuven.be/index.php/imagenarrative/article/view/57> (consultado em Outubro de 2022).
- PALLA, Victor (2000), «Procurar, Ver e Expressar o Mundo» (entrevista com Sérgio Mah), in Sérgio Mah (edição), *Arte Ibérica*, Lisboa.
- PALLA, Victor e MARTINS, Costa (2009), *Lisboa, Cidade Triste e Alegre*, Lisboa: Pierre Von Kleist.
- RIBALTA, Jorge (2008), *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928-55*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- RICE, Shelley (1997), *Parisian Views*, Cambridge, Massachusetts/Londres: MIT Press.
- SANDBURG, Carl (1955), «Prologue», in Steichen, Edward, *The Family of Man*, Museum of Modern Art (edição), New York: Maco Magazine Corporation for MoMA.

- SANTOS, Denise Raquel Fernandes dos (2015), «Representações fotográficas de um plano de reabilitação do espaço urbano: o caso do Bairro das Minhocas e do Bairro da Quinta da Calçada por Eduardo Portugal (1938-1944)», in *Cadernos do Arquivo Municipal*, Julho - Dezembro 2015, 2.ª Série, Número 4, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- SENA, António (1998), *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora.
- SERÉN, Maria do Carmo (2004), «Deambulações com mar ao fundo», in *Carlos Calvet*, Centro Português de Fotografia (edição), Porto: Centro Português de Fotografia.
- SILVA, A. E. Duarte, (1995), «O litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974)», in *Análise Social*, Volume XXX (130), 1.º, disponível em <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223379275O6tBL0an1Az23CC9.pdf> (consultado em 16 de Novembro de 2022).
- STEVENS, Isabel (2014), «On Chris Marker's "Petit Planète"», in *Aperture Magazine* Número 217, Winter, disponível em <https://aperture.org/blog/isabel-stevens-chris-markers-petite-planete/> (consultado em 18 de Novembro de 2022).
- TAVARES, Emília (2009), *Batalha de Sombras: Coleção de Fotografia Portuguesa dos anos 50*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- THÉZY, Marie e MARVILLE, Charles (1994), *Marville: Paris*, Paris: Hazan.

A EMERGÊNCIA DA PAISAGEM POÉTICA NOS VAZIOS INFORMES DA CIDADE. LEITURA CRÍTICA A PARTIR DO ENSAIO «TERRAIN VAGUE» DE IGNASI DE SOLÀ-MORALES

SUSANA VENTURA*

No seu poema «Six Significant Landscapes» (1916), Wallace Stevens dá-nos a «ver» várias paisagens, entre as quais aquela habitualmente representada pelos pintores chineses, em particular da escola do Sul da dinastia Song, que floresceu entre o final do século XII e o século XIII (Zhaoming Qiang, 1997, pp. 123-142). No poema, um velho homem, tranquilamente sentado à sombra de um pinheiro, observa as flores no limiar da sombra e como estas se movimentam com o sopro do vento (como que pinceladas), enquanto a água desliza pelas ervas.

* Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/ FER-FIL/32042/2017.

I
 An old man sits
 In the shadow of a pine tree
 In China.
 He sees larkspur,
 Blue and white,
 At the edge of the shadow,
 Move in the wind.
 His beard moves in the wind.
 The pine tree moves in the wind.
 Thus water flows
 Over weeds.

«O poema, à semelhança da pintura chinesa que representa, ilustra uma única impressão: a consciência da unidade de todas as coisas criadas» (ibid.)¹, revela-nos Zhaoming Qiang. Mais salienta: «o homem que vê o delfim [a flor] mover-se subitamente ao vento, no instante rápido de um pensamento, não tem mais consciência de si. Ele é aquele delfim, o delfim que revela a realidade universal» (ibid.). No seu poema, Wallace Stevens cria uma paisagem, simultaneamente, poética e visual (este é um dos seus exemplos de uma *ekphrasis* – a representação literária de uma representação visual), permitindo ao leitor não só ver a paisagem (que é a representação dessa outra pintada) diante dos seus olhos que lêem, como senti-la, gradualmente, a envolvê-lo, devindo, assim como o homem sentado, flor, pinheiro, vento e água, singularidades, duplamente, da paisagem e da pintura chinesas, que evocam a unidade entre homem e natureza.

Em 1998, o grupo de literatura de Detmold, coordenado por Brigitte Labs-Ehlert (quem veio a escrever o prefácio do livro de Peter Zumthor, *Atmosferas* (2006)), convidou vários escritores e poetas, como por exemplo Peter Waterhouse, Michael Hamburger e Yoko Tawada, para escreverem vários poemas sobre a paisagem rural junto a Bad Salzflén, na Alemanha, caracterizada pelas suas suaves e amplas colinas de verde húmido, pelas linhas ondulantes de árvores no horizonte e as suas zonas

1 Excepto referência contrária, todas as traduções são da minha autoria.

densas de floresta, onde clareiras nascem para admirar o céu e as estrelas. A poesia, como Stevens tão bem assume, no ritmo que lhe pertence, nas palavras e nos sons que ecoam no vazio e no pensamento, apropria-se, talvez como nenhuma outra forma de expressão artística, da força e das singularidades que compõem a natureza, permitindo àquele que a entoa penetrar na paisagem e senti-la no seu próprio corpo, corpo esse transformado, por sua vez, pelas palavras em paisagem. O ritmo da voz, do ar que sobe e desce pelas cordas vocais no interior do nosso corpo, unindo os pulmões ao cérebro, transforma-se em sopro de vento, em azul e branco e cheiro de flores, em chão húmido de água por entre as ervas. A poesia reage, imediatamente, às singularidades da paisagem, transformando as suas qualidades em sensações. Se nos é assim tão visceral uma paisagem criada pela poesia, poderão outras formas de arte compor, igualmente, paisagens poéticas?

Após a selecção dos lugares dos poemas pelos escritores e pelos poetas, o grupo de literatura convidou Peter Zumthor, arquitecto suíço, a desenhar um edifício para cada um destes lugares, onde o poema estaria guardado e onde poderia ser lido: uma casa para um poema. Um determinado lugar na paisagem era, então, interpretado duplamente: pelo poema e pela obra de arquitectura e ambos poderiam ser experienciados no lugar que lhes deu origem. Os vários lugares, percorriáveis entre si a pé, formariam uma paisagem poética, o que implicaria, por sua vez, uma deriva intensiva entre os vários lugares.

Os poetas seleccionaram momentos singulares da paisagem – onde três árvores se alinham geometricamente na planície, ou onde um grande plano horizontal fica coberto de folhas no Outono e se transforma em colina, ou ainda onde vários caminhos rasgam a floresta densa, encontrando-se numa clareira – num trabalho que Zumthor apelidou de *sismográfico*, como se esses lugares correspondessem a pontos de energia, pontos de êxtase, do corpo da paisagem, que, depois, «rastream e trouxeram a forma» (Zumthor, 2001) do edifício. «Mas o texto e o edifício não se tocam. O poema não se encontra no edifício, o edifício nada diz sobre o poema. O poema não conhece o edifício e não fala sobre isso. Mas tanto o texto, como o edifício, falam do mesmo lugar» (ibid.).

Os edifícios imaginados por Zumthor para o projecto «Paisagem Poética» marcavam a origem do poema na paisagem, enquanto

interpretavam, simultaneamente, esse lugar através da arquitectura, através da forma e dos materiais, que deveriam intensificar, à semelhança do poema, a experiência do lugar na paisagem. Olhando para os desenhos e para as maquetas realizados, os edifícios surgem em momentos de tensão, num declive acentuado, desafiando as próprias leis da gravidade e os fluxos aquíferos subterrâneos, ou no limiar de um plano, onde a paisagem muda de natureza e dois prados se juntam, ou entre um prado aberto e o início da floresta densa, onde parte do edifício poderia esconder-se.

Infelizmente, o governo local mudou e o projecto «Paisagem Poética» não se concretizou, no entanto, é a partir deste que Zumthor altera o seu próprio pensamento sobre a relação entre paisagem e obra de arquitectura, onde denotamos, igualmente, as influências de alguns artistas da *Land Art*, como por exemplo, Mario Merz, Robert Smithson, Joseph Beuys ou James Turrell, às quais Zumthor irá regressar, por diversas vezes, na sua obra. Num texto, que virá a ser publicado numa reedição de *Thinking Architecture*, intitulado «Architecture and Landscape», Zumthor descreve-nos a reflexão que teve início com o projecto «Paisagem Poética», partindo, implicitamente, do quadro *O Monge à Beira-Mar*, de Caspar David Friedrich:

Uma experiência estética: vejo um homem a olhar para a linha do horizonte do oceano de costas voltadas para o pintor. Como o pintor e o homem da pintura, olho para a paisagem, para o horizonte pintado, e sinto a grandeza e a vastidão. Uma certa melancolia aflora, imbuída da sensação de um mundo infinitamente maior do que eu, mas que me oferece santuário. Para além deste sentimento de que a natureza está perto de mim e, contudo, é maior ainda do que eu, a paisagem dá-me, igualmente, a sensação de estar em casa (Zumthor, 2017, p. 95).

Curiosamente, neste excerto encontramos ecos do comentário de Qiang ao poema de Stevens, acerca da unidade existente entre homem e natureza (e que advém tanto da pintura, como da filosofia chinesas), não obstante esta apresentar-se, muitas vezes, trazendo o desconhecido, o imensurável e o imprevisível consigo, as suas forças indomáveis. Zumthor, ciente de que a obra de arquitectura altera a paisagem, procura compreendê-la a partir dos seus mistérios e da sua matéria invisível.

Primeiro, tenho de olhar com atenção para a paisagem, para os bosques e as árvores, para as folhas, para as ervas, para a superfície animada da terra e, depois, nutrir um sentimento de amor por aquilo que vejo – porque não ferimos o que amamos. [...] Em segundo lugar, tenho de cuidar. É algo que aprendi com a agricultura tradicional, que utiliza o solo mas é, ao mesmo tempo, sustentável. Cuida das coisas que nos alimentam. Em terceiro lugar, devo procurar encontrar a medida certa, a quantidade certa, o tamanho certo, a forma correcta para o objecto desejado no seu ambiente amado. O resultado é harmonia ou, possivelmente, até tensão. [...] Mas como é que encontro a medida certa? Atrevo-me a afirmar que todos nós sentimos, de forma imediata, se a relação entre paisagem e edifício é disruptiva, se a paisagem não é enriquecida pela intervenção arquitectónica, mas ameaça, simplesmente, desaparecer. Além disso, esse tipo de percepção não é uma tarefa teórica; em primeiro lugar e, sobretudo, significa ter fé na percepção sensorial (ibid., pp. 98-99).

A percepção sensorial, a que Zumthor se refere, assemelha-se à sensibilidade molecular definida por Gilles Deleuze, um tipo de percepção ou atenção sensível que nos permite penetrar na paisagem, no animismo químico das suas componentes, e seguir os seus fluxos invisíveis, determinar as singularidades que a pontuam e dão nome à vastidão e ao infinito, compreender as rupturas e as fissuras da terra, a espessura a partir da qual a vida nasce. Revela-nos, ainda, Zumthor:

Eu tenho de amar a terra e a topografia. Amo o movimento da paisagem, o fluxo e a estrutura das suas formas. Tento imaginar quão espesso é o húmus. Vejo o ressalto no prado e pressinto o pedregulho debaixo de todas as outras coisas sobre as quais não sei muito, mas que me dão uma sensação maravilhosa. [...] E quando eu construo algo na paisagem, é importante, para mim, garantir que os materiais de construção combinem com a substância da paisagem desenvolvida historicamente. A substância física do que é construído tem de ressoar com a substância física da área. [...] Sem um deleite pela topografia e pela síntese dos materiais, não há forma (ibid.).

Os textos e a obra de Zumthor avivam-nos alguns conceitos de Gilles Deleuze, sobretudo a partir da relação que Deleuze e Guattari estabelecem

entre arte e território. Para estes autores, só existe território quando os meios e as suas componentes devêm matérias de expressão, o que ocorre quando cessam de ser direccionais e funcionais.²

Tomemos um exemplo como o da cor, aves ou peixes: a cor é um estado de membrana que aponta ele próprio para estados interiores hormonais; mas a cor mantém-se funcional e transitória enquanto está ligada a um tipo de acção (sexualidade, agressividade, fuga). Torna-se expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que faz dela uma marca territorial, ou antes, territorializante: uma assinatura (Deleuze e Guattari, 2007, p. 400).

O pequeno pássaro das florestas tropicais (o *Scenopoïetes dentirostris*) cria a sua assinatura ou marca territorial ao deixar cair todas as manhãs folhas da árvore, voltando-as, depois, ao contrário para que a face mais pálida da folha contraste com o tom escuro da terra («a inversão produz uma matéria de expressão...» (ibid., p. 400)) e sobre o galho do alto entoa o seu chilrear e abana o seu pequeno corpo, mostrando a raiz amarela de certas penas que se escondem debaixo do bico. Esta *performance* (ou, como a denominam Deleuze e Guattari, «obra de arte total») – que envolve o canto, as poses, os gestos e a *mise-en-scène* que prepara com as folhas – não possui qualquer justificação da ordem da função, não se trata de um qualquer ritual de sedução, de acasalamento ou de afastamento de possíveis inimigos. Mas poderemos, como Deleuze e Guattari questionam, chamar arte ao devir expressivo das componentes territoriais? E artista,

2 «A arte começa talvez com o animal, pelo menos com o animal que traça um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até se confundem por vezes no que se chama um *habitat*). Com o sistema território-casa, muitas funções orgânicas transformam-se, sexualidade, procriação, agressividade, alimentação, mas não é esta transformação que explica o surgimento do território e da casa, seria antes o inverso: o território implica a emergência de qualidades sensíveis puras, *sensibilia* que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão, possibilitando uma transformação das funções. Sem dúvida que esta expressividade está desde logo difundida na vida, e pode dizer-se que o simples lírio dos campos celebra a glória dos céus. Mas é com o território e a casa que ela se torna construtiva, e ergue os monumentos rituais de uma missa animal, que celebra as qualidades antes de extrair delas novas casualidades e finalidades. É esta emergência que é já arte, não apenas no tratamento de materiais exteriores, mas nas posturas e cores do corpo, nos cantos e gritos que marcam o território. É uma irrupção de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos (conceito filosófico de território)» (Deleuze e Guattari, 1992, p. 162).

ao pequeno pássaro? «As marcas territoriais são *ready-made*. E, também, o que se chama arte bruta (*art brut*) não é nada de patológico ou de primitivo, é só esta constituição, esta libertação de matérias de expressão. O *Scenopoïetes* faz arte bruta» (Deleuze e Guattari, 1992, p. 402). As qualidades expressivas ou matérias de expressão podem constituir-se a partir das impulsões internas (formando *motivos territoriais*) e/ou do meio exterior das circunstâncias (formando *contra-pontos territoriais*), sempre, porém, de forma autónoma (por vezes, entra na composição uma qualquer função, que, no entanto, surge já metamorfoseada no devir-expressivo das qualidades próprias, como por exemplo, da cor, do canto, da pose...).

Regressando à criação de uma Paisagem Poética através do entendimento de Zumthor, compreendemos que existe um procedimento prévio que implica uma forma diferente de olhar e compreender a paisagem, utilizando a sensibilidade e a intuição como modos de percepção, de modo a extrair da paisagem os seus traços de expressão, as suas linhas de força, as sensações que compõe (como a vastidão e o infinito), a origem da composição dos materiais (na espessura e na composição do solo, por exemplo). Seguindo a ligação que Deleuze e Guattari estabelecem entre matérias de expressão e território, compreendemos que a percepção sensorial (como Zumthor a denominou) terá de participar no processo de devir expressivo das componentes territoriais para a obra de arquitectura poder ela própria constituir-se como motivo e contra-ponto territorial. A paisagem deixa de ser uma paisagem natural para passar a ser uma paisagem fabricada, quando as qualidades expressivas da própria paisagem são metamorfoseadas em matérias de expressão da obra de arquitectura (qual a folha do pequeno *Scenopoïetes*).

Nos exemplos precedentes, pensámos e remetemos sempre para paisagens caracterizadas, maioritariamente, pela sua natureza intocada, em que, à semelhança do que sucede na performance do *Scenopoïetes*, as matérias de expressão pertencem, ainda que em potência ou num estado de virtualização, aos meios e às suas componentes. Mesmo nos projectos de Zumthor, como por exemplo na *Bruder Klaus Kapelle* (uma das obras onde encontramos ecos mais directos do projecto «Paisagem Poética»), verificamos que o betão adquire os tons da paisagem devido à sua composição inerte em que, por exemplo, nos dias de névoa mais densa, se transforma em espectro vertical dos campos em seu redor. Os materiais da obra de arquitectura combinam

com os estratos geológicos e históricos do lugar, como Zumthor aspira, não obstante entrem na composição da obra outras componentes, nomeadamente, externas e imprevisíveis, como por exemplo, quando a chuva, que entra pelo óculo superior da Capela, corrói o chão de chumbo criando padrões informais de ferrugem. Se a criação de uma paisagem poética corresponde à emergência das matérias de expressão de uma determinada paisagem (que, como vimos, implica uma transformação ou metamorfose, que nos interessa pensar que poderá ocorrer através de uma obra de arquitetura), como é que poderá surgir em paisagens, densamente, construídas?

A cidade é um dos territórios preferenciais para a actuação de arquitectos e urbanistas pelo seu modelo complexo, reflectindo, por sua vez, as «ligações nervosas» dos seus habitantes (como Simmel demonstrou) e os problemas que a vida, na plena abertura ao desconhecido, vai revelando no devir-futuro do presente inconstante e indefinido, não obstante as constantes forças de abstracção e de normalização. Massimo Cacciari, no seu livro *La Città*, descreve, brevemente, a história da evolução morfológica da cidade face à evolução, coincidente quase sempre, dos sistemas socioeconómicos: da cidade medieval cujo centro era o edifício da igreja do qual irradiavam as diversas ruas, passando pela cidade industrial de proliferação suburbana em torno das fábricas e dos caminhos-de-ferro, à metrópole ou *Großstadt* dominada pelas relações produção-mercado (consumo).

Agora, só existe uma *forma urbis*, ou melhor, um processo único de dissolução de toda e qualquer identidade urbana. Este processo (que, como veremos, atinge o seu ponto alto na cidade-território, na cidade pós-metropolitana) tem a sua origem na afirmação do papel central que o nexo lugar de produção e mercado representa. O sentido da relação humana reduz-se a produção-troca-mercado. (...) Desaparecem os lugares simbólicos tradicionais, sufocados pela afirmação dos lugares de troca, expressão da mobilidade da cidade, do *Nervenleben*, da vida nervosa da cidade (Cacciari, 2009, pp. 31-32).

Hoje, a cidade enfrenta o paradoxo que nos descreve Cacciari: o espaço indefinido e indiferente da cidade-território ou pós-metrópole não é tolerante à construção de lugares de habitar, contradizendo a própria condição física dos corpos que são, ainda e não obstante, lugares.

O lugar é o sítio onde paramos: é pausa – é análogo ao silêncio de uma partitura. Não há música sem silêncio. O território pós-metropolitano ignora o silêncio numa partitura; não nos permite parar, «recolher-nos» no habitat. Ou seja, não conhece, não pode conhecer distâncias. As distâncias são o seu inimigo. Cada lugar, no seu seio, parece destinado a encolher-se, a perder intensidade até se tornar em nada mais que lugar de passagem, um momento da «mobilização» universal (ibid., pp. 35-36).

O espaço pós-metropolitano será cada vez mais desterritorializado, atravessado por linhas de fuga cujo fim último tenderá para a dissolução absoluta dos lugares. No entanto, como Cacciari relembra: «Pedimos ao mundo externo que se dissolva num mundo virtual, enquanto continuamos a ser o lugar do nosso corpo, alguns milhares de moléculas que nos compõem e que têm determinada forma espacial. Como podemos fazer conviver o lugar que somos com a eliminação externa de todos os lugares?» (ibid., p. 47) .

Na viragem do século (XX-XXI), Ignasi de Solà-Morales, num ensaio intitulado «Terrain Vague», detectava nos espaços vazios e informes a condição correlata do sujeito pós-metropolitano e da experiência deste no seio da metrópole do tardo-capitalismo e da sociedade pós-europeia.

Estrangeiros na nossa própria pátria, estranhos na nossa cidade, nós, os habitantes da metrópole, sentimos os espaços, que não são dominados pela arquitectura, como reflexos da nossa própria insegurança, dos nossos deambulares vagos por espaços sem limites que, na nossa posição externa ao sistema urbano, de poder, de actividade, constituem, simultaneamente, uma expressão física do nosso medo e da nossa insegurança e a nossa expectativa pelo outro, pelo alternativo, pelo utópico, pelo porvir (Solà-Morales, 2002, p. 188).

Os vazios informais são tanto os espaços ausentes de ordenamento urbano, terrenos incultos, como são, igualmente, espaços outrora habitados que se tornaram obsoletos e, conseqüentemente, abandonados. Contudo, é esta sua condição informe, vaga e marginal que os transforma em lugares alheios às leis do mercado, à normalização, ao aparelho de Estado e às estruturas de poder.

No filme *Terrain Vague*, de Marcel Carné, realizado em 1960, muitos anos antes do ensaio de Solà-Morales, o realizador filma a transformação da cidade de Paris pós-Segunda Grande Guerra, evidenciando o contraste existente entre os grandes blocos de habitação social de linguagem modernista na periferia da cidade (percorrendo com a câmara o plano vertical de uma das fachadas, espreitando, pelas janelas, para as vidas condensadas das famílias que os habitavam) e a condição expectante dos baldios próximos, onde coexistiam ruínas, barracas e conjuntos fabris abandonados, dos quais se podia avistar o emergir dessa cidade compacta e inteiramente nova. Um grupo de adolescentes – os protagonistas do filme – apropria-se destes lugares informes para celebrar as suas práticas delinquentes e marginais, uma reacção que se poderá considerar tanto à própria transformação dos seus corpos, como à cidade onde rejeitam integrar-se. Os seus movimentos pela cidade – pelas avenidas e pelos grandes armazéns entre jogos e delitos, pelos edifícios que habitam e pelas fábricas onde se refugiam para renovar os pactos de sangue – descrevem uma deriva (que poderemos considerar) situacionista, na medida em que os vários espaços constituem uma psicogeografia do bando: dos seus desejos ao caos que a passagem à idade adulta gera, das dúvidas às brigas no seio do bando, terminando no suicídio de um dos seus membros (a linha de fuga da morte). Os personagens do filme de Carné são os sujeitos do ensaio de Solà-Morales, indivíduos «entre a sua consciência e inconsciência, entre desamparo e inquietude» (ibid., p. 190),³ que encontram nos vazios informes a experiência marginal à experiência da cidade regulada e normalizada, origem dos seus comportamentos desviantes.

A linha de fuga, como conceito deleuziano, é um vector de desterritorialização que desenha uma fuga da ordem, da norma e dos estratos (é a adolescência e a sua condição física). É uma linha feiticeira capaz de transformar as forças invisíveis (do espaço da cidade-território, por exemplo) em criação pura ou, por outro lado, em caos e morte. Nos vazios informais, encontramos, precisamente, algumas das linhas de fuga que atravessam o espaço da cidade-território. A criação ou transformação destes vazios em lugares de habitar – procurando responder ao paradoxo de Cacciari, advertindo

3 Solà-Morales não refere o filme de Marcel Carné no seu ensaio e não temos, por ora, qualquer referência que o conhecesse, embora, legitimamente, o possamos suspeitar.

contudo que o lugar que somos se constitui ou se forma, igualmente, sobre linhas de fuga, sobre agenciamentos maquínicos que nos conduzem a viagens em redor dos lugares de produção e consumo, procurando desbloquear as forças normalizadoras, num processo que é, também ele por sua vez, criador de dúvidas e perplexidade (não nos garantindo, por conseguinte, a salvação ou a aniquilação total pela morte ou pela loucura) – implica conservar o seu carácter residual, as suas forças improdutivas, que asseguram a sua posição fractal nos estratos. Solà-Morales pressente o mesmo perigo que Cacciari na arquitectura, de imobilização, de imposição de limites e formas, propondo pensar na intervenção nos vazios informes a partir de uma «escuta atenta dos fluxos, das energias, dos ritmos que o passar do tempo e a perda dos limites foram estabelecendo» (ibid., p. 192)⁴. E, convocando Deleuze, conclui: «Apenas uma arquitectura do dualismo, da diferença da descontinuidade, instalada na continuidade do tempo, pode fazer frente à agressão angustiada da razão tecnológica, do universalismo telemático, do totalitarismo cibernético, do terror igualitário e homogeneizador» (ibid., p. 192). Os vazios informais são, por conseguinte, lugares de resistência, de luta contra os estratos, contra as forças de normalização que, sobre as linhas de fuga que os atravessam, podem criar lugares de habitar, lugares de silêncio.

Uma das linhas de fuga que atravessa os vazios informes, que define a sua condição expectante, poderá, por exemplo, desencadear um projecto de arquitectura, inserindo-o na lógica de produção, votando-o às leis do mercado e aniquilando as qualidades intrínsecas e «mágicas» do outrora espaço em potência. Outra linha de fuga sugere-nos, pelo contrário, a criação de um lugar de habitar que, necessariamente, se construirá sobre outras linhas de fuga que atravessam esses mesmos vazios informes: as singularidades que pontuam o espaço liso (os movimentos da terra, os ventos, a composição do solo, entre outras, são singularidades que concedem a estes lugares a sua expressão, desenhando linhas invisíveis entre pontos de intensidade – pontos de êxtase, como diria Zumthor), os fluxos que o dinamizam e o mantêm do lado de fora dos estratos e das forças normalizadoras, potenciando, por fim, a revolução dos corpos que o atravessam (encontrando a pausa e o silêncio).

4 No texto em inglês, esta passagem corresponde ao final, enquanto no texto em castelhano aparece antes do exemplo dado por Solà-Morales (o projecto de Mies van der Rohe para a Alexanderplatz, em Berlim, em 1928).

Na descoberta destes lugares, existe, necessariamente, um carácter iniciático e um fascínio pelo tempo que circunscrevem sobre si mesmos: as cicatrizes e as feridas do tempo estão, ali, visíveis e inalteráveis. Apenas à Natureza é concedido o poder da metamorfose. Pela mesma razão, a vida que neles, estranhamente, aflora, torna-se objecto de encantamento e de maravilhamento, avivando-nos o que, muitas vezes, esquecemos, que a Natureza é gestatória e gestante. Na sua primeira visita à High Line de Nova Iorque, Joel Sternfeld, fotógrafo Norte-Americano, sentiu-se como Alice ao passar a porta pequena e vislumbrar o País das Maravilhas. Sternfeld fotografou, ao longo de aproximadamente um ano, esta linha de caminho-de-ferro sobreelevada, registando as mudanças e as transformações ocorridas durante as diferentes estações do ano.

A construção da High Line teve início no ano de 1929 para retirar a circulação de comboios do nível do solo devido aos acidentes mortais frequentes, perfazendo um percurso contínuo desde a 35th Street até ao terminal de St. John's Park na Spring Street num total de 21 km, passando através de edifícios para fazer a ligação directa a fábricas e armazéns. Por volta de 1960, a secção mais a sul, entre a Spring Street e a Gansevoort Street, foi demolida e, com o crescimento dos transportes de mercadorias e o consequente desuso da linha ferroviária, os comboios deixaram, por fim, de circular na High Line na década de 1980. Entre vários *lobbies* – uns a favor da demolição total da High Line para converter as áreas inferiores em terrenos para construção (e especulação), outros a defender a sua preservação – e vários processos judiciais, durante o mandato de Michael Bloomberg, em 2001, é concedida a possibilidade de reutilização da High Line como parque urbano, caso se provasse que esta transformação poderia ser um factor de prosperidade económica. Em 2004, é lançado um concurso de ideias, tendo ganhado a proposta da equipa multidisciplinar constituída por James Corner Field Operations, Diller Scofidio + Renfro e Piet Oudolf.

Desde os anos 1980 até ao início da construção do parque urbano, a Natureza encarregou-se de tomar conta da High Line. O vento e as brisas do rio Hudson foram trazendo sementes e pólenes, fazendo nascer, por entre os carris, as mais variadas e belas flores selvagens de diferentes cores, e vegetação rasteira, que foi crescendo ao longo dos anos e aprendendo as direcções do vento e as posições do Sol. Este mundo extraordinário crescia, espontaneamente, acima do olhar dos nova-iorquinos, quando Sternfeld, a

convite dos Friends of the High Line (o grupo responsável pela conservação e reutilização da High Line), começou a fotografar, no início da Primavera de 2000. As flores começavam a florescer, os verdes frondosos a reaparecer após o degelo e a criar um tapete contínuo por entre os edifícios de tijolo, armazéns antigos e chaminés de fábricas. «O espaço em abandono é o lugar onde as estações do ano acontecem» (Sternfeld apud Gopnik, 2012, p. 48). Onde cada estação do ano se mostra artista. Ali, as estações do ano cumpriam o seu desígnio, criando uma Nova Iorque a cada nova estação, porque os próprios edifícios em seu redor coloriam-se com os tons da estação e reflectiam a melhor combinação possível entre o sol, as partículas de ar e de luz. Como é a Primavera em Nova Iorque?

A Primavera em Nova Iorque parece-se com isto: gramíneas baixas e ervas daninhas abundam ao nível do solo e as folhas amarelo-acastanhadas dobram-se umas sobre as outras, como trigo de Inverno. A *romulea rosea* emite um cheiro ácido se se chegar perto, e o trevo empresta uma doçura. Plantas à altura do joelho, que parecem estragão, crescem em fileiras bem definidas e, quando se olha para Este, parecem formar um bloco compacto perfilado com a perspectiva dos desfiladeiros da *31st* e da *30th Streets*, assobiando em direcção ao *East River*. É calmo lá, e o Hudson, que enche a vista na direcção oposta, ou ocidental, de repente parece não ser aquela presença distante murmurante, mas o ponto óbvio da piada – a razão pela qual as pessoas resolveram permanecer na ilha em primeiro lugar. É um espelho, reflectindo a luz e provocando a brisa (Gopnik, 2012, p. 49).

Interessantemente, Solà-Morales inicia o seu ensaio estabelecendo uma relação entre o advento da fotografia e a construção das grandes metrópoles (o início do espaço metropolitano), interessando-lhe, sobretudo, a transformação dada nos anos setenta quando os fotógrafos começam a voltar o seu olhar para os espaços residuais nas cidades. «A fotografia comunica não apenas as percepções que poderemos acumular destes espaços, mas também os afectos, experiências que passam do físico para o psíquico, convertendo o veículo da imagem fotográfica no *medium* a partir do qual formamos juízos de valor sobre estes lugares vistos ou imaginados» (Solà-Morales, 2002, p. 119). De facto, as fotografias de Sternfeld da High

Line captaram um fragmento de espaço-tempo que já não existe mais, exercendo, porém, um fascínio, uma força criadora no desenho do novo parque urbano, especialmente, na escolha cuidadosa de Piet Oudolf das várias espécies de vegetação, cujas tonalidades, flores, crescimento e movimento relembram, por vezes, o manto espontâneo da High Line de Sternfeld, e onde o tempo, o vento e os ciclos da Natureza são convocados e participantes numa transformação contínua. É sempre um novo jardim, conservando, ainda, esse fragmento de incerteza e espontaneidade e a respectiva potência criadora. Inevitavelmente, o desenho regulariza, define limites e ocupações, estratifica, orienta, domestica, mas, também, conserva e, por vezes, transforma, intensificando as forças livres, as singularidades, da antiga linha abandonada. Há secções de carris originais conservadas, mas existe, sobretudo, um movimento contínuo e fluido, que, àquela cota de Nova Iorque – agora acessível com vários pontos de acesso –, segue impassível por entre as ruas, culminando em suspenso no ar. O jardim é um lugar de estar e um espaço de contemplação, apenas isso. A prática de desporto (correr, andar de bicicleta, etc.) não é permitida. Ocasionalmente, existem espectáculos de ópera e algumas obras de arte pública, que, de certa forma, se inscrevem no movimento cíclico da potência criadora da High Line. E espacialmente, é a pausa e o silêncio na cidade-território, por excelência.

Paradoxalmente, a High Line transformou-se numa marca e num factor de prosperidade económica, como desejava Bloomberg, exponenciando o valor dos terrenos e da construção em seu redor e, por conseguinte, inscrevendo-se no ciclo de produção-consumo-mercado. Este risco é inerente às próprias linhas de fuga. A sua estratificação virtual, no entanto, o espaço da High Line e o que nela existe de criação pura (o que o desenho soube operar na continuidade do tempo, como diria Solà-Morales) será sempre um acto de resistência reclamando a emergência da paisagem poética nos vazios informes da cidade.

Referências Bibliográficas

- CACCIARI, Massimo (2009), *A cidade*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- DAVIDSON, Cynthia (edição) (1995), *Anyplace*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix, (2007), *Capitalismo e Esquizofrenia 2: Mil Planaltos*, Rafael Godinho (tradução e prefácio), Lisboa: Assírio & Alvim.

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1992), *O que é a Filosofia?*, M. Barahona e A. Guerreiro (tradução), Lisboa: Editorial Presença.
- QIAN, Zhaoming (1997), «Chinese Landscape Painting», in *The Wallace Stevens Journal*, Volume 21, Número 2, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi (2002), *Territorios*, Barcelona: Gustavo Gili.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi (2002), «Terrain vague», in *Territorios*, Cynthia Davidson (edição), *Anyplace*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- STERNFELD, Joel (2012), *Walking the High Line*, Göttingen: Steidl.
- ZUMTHOR, Peter (2017), *Thinking Architecture*, Basel: Birkhäuser.
- ZUMTHOR, Peter (2001), Conferência apresentada no 9.º Encontro de Literatura, Schwabenberg, a 21 Janeiro de 2001 (consultada no arquivo de Peter Zumthor).

MONTAGEM E ARQUITETURA: LINGUAGENS DO MOVIMENTO, PERCURSOS IMAGINÁRIOS

SUSANA VIEGAS*

1. Memorial do espetador moderno

Há muito que o duplo movimento entre o cinema e a cidade se generalizou: das imagens cinematográficas para as qualidades cinematográficas que encontramos numa cidade e desta para os filmes que a retratam. Paradoxalmente, há como que uma trivialização desta implícita importância da cidade no cinema, o que tem sido desfavorável à sua plena explicitação, afirma David B. Clarke (1997, p. 1).

A cidade e as suas ruas foram os locais escolhidos para as primeiras imagens de cinema. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis Lumière, 1895), *Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon* (Louis Lumière, 1895) e *Place des Cordeliers* (Louis Lumière, 1895) fizeram parte do programa de

* IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória – DL 57/2016/CP1453/CT0031 e dos projetos UID/FIL/00183/2020 e PTDC/FER-FIL/32042/2017.

dez filmes projetados na primeira sessão pública no famoso Salon Indien du Grand Café. Com a vulgarização de panoramas e *travelogues* – como *Panoramic View of Monte Carlo* (Thomas Edison, 1903) e *Panorama from Times Building, New York* (Wallace McCutcheon, 1905) –, as imagens em movimento começaram igualmente a ser consideradas uma prática arquitetónica, prática consagrada nas sinfonias urbanas popularizadas mais tarde, nos anos 1920 – *Manhatta* (Paul Strand e Charles Sheeler, 1921), *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1926) ou *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927).

Porém, as imagens em movimento não se limitariam a ser um mero registo da realidade tal como ela é (pensando, por exemplo, nas possibilidades testemunhais que, desde cedo, encontrámos na forma de *travelogues* e panorâmicas das metrópoles). Rapidamente, o cinema tornou-se numa forma de arte que criava a sua própria realidade, um espaço e um tempo ficcionais, fílmicos. A «geografia criativa» correspondia, para o cineasta e teórico do cinema Lev Kuleshov, à criação de um espaço imaginário e mental através da montagem cinematográfica.

Do ponto de vista da fragmentação e da descontinuidade que caraterizam a paisagem da modernidade, de que modo seriam as imagens em movimento a forma mais adequada para mostrar os espaços e movimentos urbanos das novas metrópoles? O vínculo estabelece-se tanto a nível espacial, como a nível temporal. Justamente com a montagem, técnica que, segundo Sergei Eisenstein, cunhou o cinema como arte, é possível criar esse espaço imaginário, virtual, que posteriormente as vídeo-instalações iriam explorar expandindo, assim, as formas clássicas do que se entendia ser a experiência cinematográfica por excelência.

Já Walter Benjamin (1992) nos alertava para a problemática da modernidade e da velocidade urbana (das deslocações, mas também das renovações urbanísticas) e a conseqüente incapacidade para controlarmos as distrações, conceito que é, em Benjamin, sinónimo do próprio *ethos* dessa modernidade (ou seja, como uma forma de percepção que se adapta às novas experiências não contribuindo, no entanto, para a produção de mais capital). É, precisamente, nas grandes metrópoles que as distrações são mais procuradas. A problemática da modernidade centrava-se quer na experiência desatenta das descrições distraídas, quer, pelo contrário, na atenção excessiva das descrições minuciosas.

O paralelismo feito com o cinema é conhecido: a montagem cinematográfica distrai os espetadores impedindo-os de se concentrarem num só elemento ou numa imagem, fazendo-os negligenciar o tempo que deveria ser dedicado a cada uma das imagens, individualmente. São famosas as palavras de Benjamin:

O cinema é a forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação das pessoas aos perigos que as ameaçam. O filme corresponde a alterações profundas do aparelho de apercepção, alterações como as com que se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade (Benjamin, 1992, p. 107, n. 2).

Assim, através do fenómeno de distração, compreendemos de que modo é a arte cinematográfica (mas igualmente a arquitetura, diz-nos Benjamin) a expressão mais adequada aos novos movimentos, às novas experiências e antagonismos que surgem na modernidade pois, tal como não podemos parar cada uma das inúmeras imagens que a montagem sequencia a bem do contínuo fluxo narrativo, assim também não podemos abrandar ou parar o fluxo automático e imparável da vida moderna.

Torna-se pertinente destacar a relação que cedo se estabeleceu entre o contexto histórico, social, cultural e económico da nova geografia da modernidade urbana, o advento do cinema e o modo como se define o ato de ver através da postura corporal do espetador de cinema (imobilizado, de olhar fixo num ecrã bidimensional enorme, livre de distrações periféricas).

Na abordagem intermedial realizada por Giuliana Bruno, autora de *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari* (1993), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (2002), *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts* (2007), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (2014), questionar a dimensão espacial é também questionar os territórios de cada disciplina, encontrando diálogos, procurando sentidos paralelos. Deste modo, a arquiteta napolitana foi uma das pioneiras na interpretação do cinema como expressão artística de uma nova forma de ver, de viver e de perceber as grandes metrópoles, situando o cinema dentro da própria

história da arte contemporânea e da cultura urbana, em particular da arquitetura, arte que oferecia uma nova fisionomia às cidades.

É justamente na sequência da interpretação que faz da nova geografia da modernidade, que a cultura urbana da mobilidade se pauta por um ver que não se dissocia de um caminhar: «ver é uma atividade; olhar é caminhar» (Bruno, 2015, p. 97). A modernidade pauta-se por lugares de circulação, de mobilidade, de passagem, que, por sua vez, são projetados pelas novas formas arquitetônicas urbanas, tais como as estações de comboios, as passagens, os armazéns, os museus de cera, os pavilhões, etc., exemplos de uma arquitetura minimalista, moldada a ferro e vidro, na qual o fluxo (de passageiros, de visitantes, de mercadorias) se torna constante.

Consequentemente, a passagem por estes lugares faz do *flâneur* um observador-consumidor (de bens, de cultura, de lazer). Mas, ainda sobre a importância de evocarmos um contexto histórico, social, cultural e econômico, Giuliana Bruno lembra-nos que o cinema e os comboios têm uma ligação antiga, como ficara retratado não só no filme *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1896), mas também no próprio modelo que inspirou a criação e a imaginação da arquitetura da sala de cinema: com a criação de salas de cinema públicas, estabelece-se um modelo que perdurou durante décadas sobre a perfeita experiência cinematográfica. Este modelo surge, justamente, inspirado na «memória corporal» dos passageiros de comboio. A ligação entre o cinema e os caminhos-de-ferro não acontece apenas pela aparição desse meio de transporte nos filmes. Para Giuliana Bruno, o comboio, como o meio de transporte por excelência do início da modernidade, que marca a própria Revolução Industrial no início do século XIX, legou-nos também o modelo visual para a experiência cinematográfica: como passageiros, permanecemos sentados enquanto vemos a passagem rápida da paisagem enquadrada pela janela do comboio (Bruno, 2002, p. 20).

2. A arte mais próxima do cinema

Que ligação há entre, por um lado, a arquitetura e o cinema e, por outro, as emoções e as experiências urbanas vividas na modernidade? Há uma ligação tanto espacial como temporal. Como tem mostrado Giuliana Bruno, confirmando a importância da reflexão da dimensão espacial nos estudos

filmicos, arquitetura e cinema são uma dupla inseparável: duas formas de arte que se cruzam e que, singularmente, pensam as dimensões afetivas vividas na modernidade. «Tal como o cinema, a arquitetura – aparentemente estática – é moldada pela montagem do movimento espectral» (Bruno, 2002, p. 56). Citando René Clair, Bruno defende que «a arquitetura é a arte mais próxima do cinema» (2002, p. 27). Mas, como aproximar arquitetura e cinema para lá da análise da posição do espectador e da organização da sala de cinema, que, tal como Siegfried Kracauer (1995) observou, é já uma construção arquitetónica específica?

No mero enquadramento ou na escolha cenográfica, a arquitetura tem tido uma presença e uma influência indesmentível na criação cinematográfica. Se alargarmos o domínio do que entendemos por cinema para uma compreensão das imagens em movimento, compreendidas num sentido mais lato, notamos que essa relação poderá ser mais complexa e antiga do que imaginariamos. De um modo paradoxal e anacrónico, poderá ser localizada num momento bastante anterior à invenção da própria Sétima Arte: se a montagem domina na organização do espaço criando um espaço imaginário, puramente cinematográfico, ela também domina na organização dos momentos temporais. Eisenstein afirmava que a Acrópole de Atenas tinha sido pensada «cinematograficamente»: «A Acrópole de Atenas tem igualmente direito de ser chamada exemplo perfeito de um dos primeiros filmes» (Eisenstein, 1989, p. 117). Este anacronismo corresponde à introdução de um elemento temporal virtual na interpretação do próprio espaço arquitetónico no sentido em que percorrer a pé a Acrópole inclui determinadas vistas dos seus edifícios (Figura 1). Na verdade, nunca a compreensão de um edifício, ou de um conjunto arquitetónico, através do espaço e dos seus deslocamentos e percursos poderia ter sido pensada apenas espacialmente, sem a intervenção do tempo, elemento maior, característico da arte das imagens em movimento.

Assim, arquitetura e cinema partilham uma mesma noção moderna de um tempo cronológico narrativo: a compreensão de que há uma narrativa que se apoia na sequência de momentos isolados, que se desdobram temporalmente, a seu ritmo. Este processo de montagem centra-se, por sua vez, no ponto de vista de um sujeito ele próprio em movimento. Ora, para Giuliana Bruno, pensar-se a relação entre as imagens em movimento, num sentido mais lato, e a arquitetura é uma forma de se destacar a importância

do caminhar, do andar a pé pelos espaços arquitetônicos e audiovisuais das vídeo-instalações, tendo sempre em conta a escala humana do urbanismo e da arquitetura. Desse modo, oferece-nos uma nova leitura do *flâneur* como sendo um «turista», seja enquanto visitante de vídeo-instalações, seja enquanto espetador de cinema.

Bruno foi, desde o início da sua carreira académica, com o aclamado *Atlas of Emotion*, uma voz crítica do domínio narrativo-literário nos estudos sobre cinema. Este debate remete-nos para um outro, o da melhor maneira para se potenciar a experiência cinematográfica no espaço próprio que, desde o início, lhe foi dedicado – a sala de cinema. Porém, segundo Giuliana Bruno, nós não compreendemos o cinema, a arquitetura e as artes visuais apenas pela visão uma vez que as imagens em movimento não geram apenas um conhecimento visual ótico, mas também háptico. Daí, por exemplo, a alteração que faz do inglês *sight*, ou «vistas», para *site*, ou «local».

Esta dupla compreensão, tão marcada historicamente por um contexto artístico, cultural, e económico, da mobilidade de um sujeito, que não é um mero observador desatento, e de uma ideia de «todo» narrativo, que encerra um sentido maior do que a soma das suas partes, está presente no conceito de *promenade* em Le Corbusier e de montagem em Eisenstein. Ambos reconhecem e partilham uma mesma influência: a interpretação que o historiador de arte Auguste Choisy fez da Acrópole de Atenas.

Na interpretação de Choisy, através dos desenhos axonométricos que realizou da Acrópole, a assimetria na organização espacial dos diversos monumentos, construídos em diferentes épocas, a distância entre os diferentes monumentos e o aproveitamento do declive do terreno, com subidas e descidas, procuravam, em primeiro lugar, causar impacto no seu visitante: a Acrópole tinha sido pensada dessa forma, para que de cada ponto de passagem e de paragem tivesse um plano diferente (vistas 1, 2, 3 e 4 da Figura 1). É desse modo que Eisenstein lê a relação primordial entre montagem e arquitetura pois o visitante da Acrópole, ao caminhar entre os monumentos, ao deslocar-se pela organização assimétrica daquele espaço, como que vê um filme: o desenho axonométrico realizado por Choisy exhibe uma conceção moderna de espaço a partir de um ponto móvel (o espetador-móvel) como cortes espaço-temporais cuja sequência cria uma experiência única (o «todo» cronológico e narrativo que encerra um sentido maior do que a soma das suas partes).

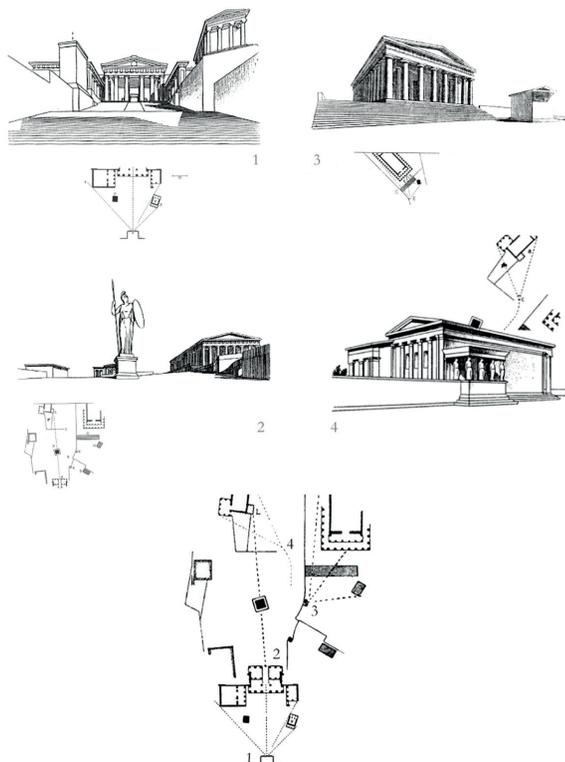


Figura 1. Desenhos axonométricos da Acrópole de Atenas por Auguste Choisy

«A aliança do cinema e da arquitetura, juntamente com o caminho perceptivo, pode assim implicar a peripatética» (Bruno, 2002, p. 56). Para melhor descrever esta relação peripatética (no sentido de itinerante, deambulante, com origem nos peripatéticos ou discípulos de Aristóteles) que liga o ver ao caminhar e ao visitar, Bruno evoca Eisenstein. Eisenstein teoriza sobre o seu interesse por diversas formas de arte, que não apenas o cinema, nas quais pudesse encontrar uma «intenção» de montagem: montagem de fragmentos, de imagens, de pontos de vista. Nesta procura, Eisenstein remonta às intenções arquitetônicas da Acrópole de Atenas.

Na sua leitura, o percurso pensado para o espetador-móvel, para o visitante da Acrópole, corresponderá ao primeiro filme alguma vez feito. «É difícil de imaginar uma sequência de montagem para um conjunto arquitetónico que seja mais subtilmente composto, plano a plano, do que aquela que as nossas pernas criam quando caminham entre os edifícios da Acrópole (Eisenstein, 1989, p. 117).

3. O «atlas da emoção» em Jane e Louise Wilson

Segundo Giuliana Bruno (2002, p. 6), um atlas não é apenas uma coleção de mapas de locais, mas antes uma coleção de mapas de movimentos e de viagens (culturais, históricas, etc.) que transformam o comportamento sedentário do velho *voyeur* de cinema na moderna e móvel viajante (*voyageuse*). Com esta metamorfose de género, Bruno recupera as ideias que tinha desenvolvido em relação à realizadora italiana Elvira Notari, personagem do seu primeiro livro (*Streetwalking on a Ruined Map*), justamente como símbolo maior da *flâneuse* moderna. As artistas britânicas, Jane e Louise Wilson, também o são a seu modo: «mulheres com uma câmara de filmar» (Bruno, 2015, p. 106).

É interessante notar que, para o seu segundo livro, *Atlas of Emotion*, Bruno se tenha inspirado em Madeleine de Scudéry, a autora da *Carte du pays de Tendre*. Esta «cartografia emocional» é, como o nome indica, um mapa das emoções, desenhando o percurso de uma viagem espacial, imaginária, ao interior da vivência das emoções, situando assim os afetos como lugares topográficos. Inspirada pela novelista do século XVII, compreendemos de que forma o atlas da emoção elaborado por Bruno é um conjunto afetivo e não apenas uma partilha arquivística de documentos ou de imagens realistas e fidedignas relativamente a um local referente. Em relação a este mapa, diz ainda Bruno que se trata de um mapa háptico que liga afetos e espaço e que representa as movimentações entre as «paisagens» exteriores e interiores.

Sobre esta movimentação entre as paisagens interiores e exteriores, entre o público e o privado, Bruno defende que a paisagem criada pela vídeo-instalação de Jane e Louise Wilson, *A Free and Anonymous Monument* (2003), também se transforma numa espécie de mapa interior, dos afetos e lembranças pessoais das artistas e da região de Inglaterra de onde são

naturais, Newcastle. Como? Através da montagem de imagens fragmentadas, cortadas assincronamente, tanto visual como auditivamente. Mas, simultaneamente a esse processo cartográfico pessoal, um outro ocorre: à medida que vamos percorrendo o espaço da instalação, «projetamos» o movimento das nossas próprias emoções.

Claro que estando o espetador imóvel, sentado na sala de cinema, a sua viagem no espaço e no tempo é apenas aparente. Sobre esta questão da imobilidade ou mobilidade mental do espetador na forma do cinema tradicional, Eisenstein insiste que, se o espetador parece imóvel, contradizendo assim a sua condição de viajante ou de turista de que fala Bruno, na verdade, ele percorre um percurso imaginário que é, justamente, aquele delineado pela montagem do filme que vê e que acompanha.

As experiências nas vídeo-instalações fazem-nos pensar em modelos alternativos para ver e percorrer as imagens em movimento. Elas dão-nos alternativas de visionamento às tradicionais salas de cinema. Não é, portanto, de estranhar que quando Peter Greenaway afirmava que o cinema tinha morrido (2007), com tal afirmação queria ele evidenciar uma mudança no paradigma tanto de exibição como de receção de filmes, mudança que era necessário pensar seriamente. Desse modo, Greenaway questionava o carácter imóvel e passivo do espetador tradicional das imagens em movimento, na sala de cinema como sendo um espaço arquitetónico histórico, desenhado e pensado unicamente para essa experiência e para melhor servir a experiência cinematográfica, questionando, igualmente, a própria estrutura da linguagem cinematográfica convencional, principalmente ao nível da narrativa e das suas possibilidades, da montagem de fragmentos, com maior ou menor duração, e da descontinuidade espaço-temporal fílmica entre imagens, e entre obra e espetadores.

Nas mais recentes imagens digitais, o espaço é reorganizado, a verticalidade da nossa relação com o ecrã (omnipresente no formato tradicional de ver cinema) é repensada podendo mesmo prescindir da existência de um ecrã. Assim, nos anos 60 do século XX, surgia uma nova prática artística de cinema expandido que não apenas mudou radicalmente o lugar adequado para o visionamento das imagens em movimento, como também levou a uma inevitável integração dessas imagens no pensamento estético.

Das várias experiências proporcionadas pelas imagens em movimento, a vídeo-instalação prefigura-se como a criação por excelência de uma

narrativa espacial: nela não se procura ocultar a montagem de imagens, numa sucessão invisível e contínua, mas antes a sua exibição, a vivência de um percurso imaginado e imaginário. Trata-se de evidenciar a descontinuidade, de exibir o próprio artifício.

A Free and Anonymous Monument torna-se assim numa obra paradigmática que permite expor em maior detalhe o pensamento de Giuliana Bruno e discutir a sua reflexão sobre «arquitetura mnemónica» presente na moderna experiência da cidade e sobre as imagens em movimento das vídeo-instalações que se apropriam dessa experiência. *A Free and Anonymous Monument* é uma instalação multi-ecrã na qual as artistas britânicas pensam conjuntamente a matéria arquitetónica e filmica, em particular do Pavilhão Apollo (1958) de Victor Pasmore e de toda a região de Newcastle. O Pavilhão Apollo é a arquitetura da própria instalação (Figura 2) que, numa leitura que o torna na construção mnemónica (no sentido em que potencia memórias), reproduz na galeria de arte o percurso que podemos realizar no próprio Pavilhão. A pesada estrutura em betão do Pavilhão, tão característica deste tipo de construção do modernismo britânico do pós-guerra, transforma-se em treze ecrãs de grande escala (13 canais de vídeo).

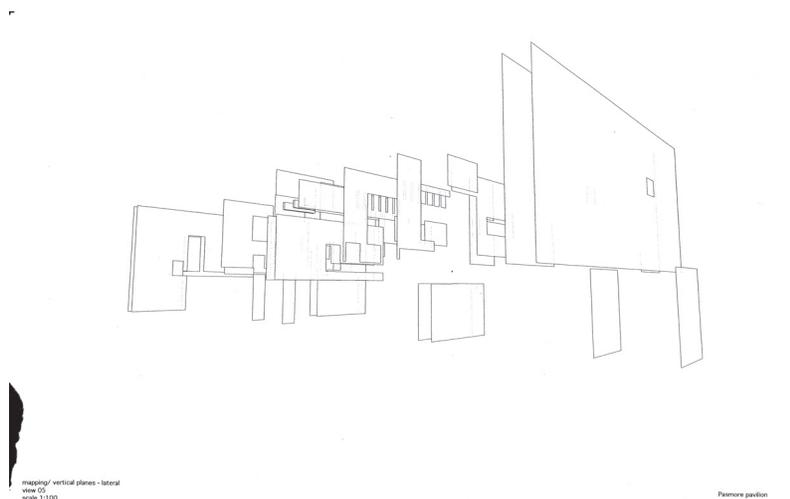


Figura 2. Jane e Louise Wilson, *A Free and Anonymous Monument*, 2003. Desenho axonométrico da instalação no BALTIC Centre for Contemporary Art, de 13 setembro a 30 novembro de 2003. Cedida pelas artistas e 303 Gallery, New York

Numa época de otimismo e utopia social e urbanística, os anos 1960 em Inglaterra, o Pavilhão Apollo foi construído em Peterlee New Town como passagem pedonal, realizando uma ponte sobre um pequeno lago. Para além de ser um meio de passagem entre as duas margens, o Pavilhão era também um local de diversão e de pausa. Para Pasmore, o Pavilhão é simultaneamente arquitetura, paisagismo e escultura públicos. Desta síntese interartes, vai resultar o movimento reversível entre o ser-se visitante e o ser-se espetador, segunda síntese que, diz Giuliana Bruno, «aciona», ou põe em andamento, a própria obra de arte (2015, p. 97). O visitante da vídeo-instalação das irmãs Wilson começa a sua visita guiada, no seu próprio ritmo:

Avançamos no nosso ritmo para outras formas de remanescentes arquitetónicos. As paredes que agora olhamos movem-se. Na verdade, são feitas de imagens em movimento. São paredes de luz e ecrãs de movimento. Os treze diferentes planos de projeção, criando duas câmaras de visão, estão orientados em direções opostas. Dissociados, chegam-nos de diferentes ângulos, estão refletidos no chão, e até pairam sobre nós. Nas superfícies inclinadas dos ecrãs posicionados de diferentes modos, vemos uma verdadeira profusão de imagens. São projetadas simultaneamente, em todas as paredes-ecrã, de todos os ângulos de visão. Imagens em sítios industriais e pós-industriais são projetadas em *loop*, e ficamos hipnotizados, enquanto vemos estes planos de luz explodindo em imagens. Andamos, paramos, olhamos e voltamos a andar, e começamos a ficar completamente imersos nesta multifacetada geografia visual (Bruno, 2015, p. 97).

Percorrendo a instalação, percorremos também o Pavilhão, e percorremos o Pavilhão quer como espaço mnemónico, quer como ponte ou passagem simbólica entre o seu passado e a revisitação da sua estrutura e função no presente – uma ponte entre diversas formas artísticas como a arquitetura, a escultura e o paisagismo, entre a cidade pós-industrial e os espaços verdes de parques e jardins públicos, quer ainda como espaço de exposições públicas, mas também de lazer e diversão para os quais estava originalmente destinado.

Mas, se no caso do Pavilhão, o visitante se tornava espetador pois o espaço tinha sido pensado como cinético (no sentido de forçar ao movimento pelo espaço), no caso da vídeo-instalação, o visitante é literalmente

espetador pois o espaço é aí pensado como cinemático, ou seja, a narrativa do percurso é uma síntese de uma montagem móvel filmico-arquitetónica.

Segundo Giuliana Bruno, as artistas britânicas levam ao limite as ideias que trazem do Pavilhão como um espaço aberto, leve e luminoso ao substituírem a estrutura pesada do Pavilhão por ecrãs de dupla face sem moldura e sem uma estrutura visível que os sustenha. Três espelhos angulares refletem e amplificam o espaço dando-lhe um aspeto caleidoscópico. Para além disso, cada ecrã tem uma proporção específica e mostra imagens diferentes numa montagem assíncrona, o que vem reforçar a fragmentação do espaço visual e a sua natureza, instável mas fluída (montagem visual à qual se junta o som das filmagens).

O objetivo não é apenas o de reconstruir um determinado espaço físico – fazem-no em relação ao Pavilhão, mas não em relação à região de Newcastle. Ao pavilhão no qual se basearam, as irmãs Wilson juntam imagens em movimento, que vão passando em *loop*, de outros locais icónicos da história e da paisagem industrial automatizada do Nordeste inglês e Newcastle tais como as fábricas a norte do rio Tyne, como a Atmel (de componentes eletrónicos e *microchips*) e a Cummins (fábrica de motores), uma plataforma petrolífera no Mar do Norte, um edifício-garagem em Gateshead (estacionamento, entretanto, demolido), mas também do próprio pavilhão de Pasmore.

Também neste aspeto, as artistas britânicas usam as superfícies dos ecrãs para formarem uma exposição da própria cultura urbana e industrial, lembrando, diz Giuliana Bruno, as apresentações das feiras de exposição internacional que ainda hoje se realizam. A montagem que as artistas fazem com as imagens, os silêncios, os sons e os ruídos gravados pela região de Newcastle operam uma outra geografia que inventa uma cartografia emocional das indústrias na região – da fábrica de motores e de perfuração petrolífera à fábrica de *microchips*, percorremos e visitamos uma história psicogeográfica e audiovisual. Criando um espaço novo, imaginado, que tece um encontro entre as histórias e memórias pessoais das artistas com as memórias coletivas de um lugar.

Devemos compreender que a nossa história é feita de diferentes ruínas. Nos tempos modernos, diferentes arquiteturas transportam a marca do tempo. A passagem do tempo não está simplesmente gravada na superfície

de pedra, mas está marcada na superfície de celuloide. Está impressa em outros tipos de arquitetura – os ecrãs translúcidos de instalações de imagem-movimento. As imagens em movimento escrevem a nossa história moderna. Podem ser testemunhos vivos em movimento dos efeitos da duração. As imagens em movimento são as ruínas da modernidade. Elas são os nossos tipos de monumentos (Bruno, 2015, p. 121).

Escrevemos a nossa história em «superfícies». Mas, como pensar a nossa relação com um espaço «superficial», sensorial, ao qual não podemos ficar indiferentes? O elemento háptico entra em cena na compreensão fenomenológica do corpo próprio e do espaço que o toca e é tocado. Não é de estranhar, portanto, que seja através do conceito de superfície, resgatado de um tema filosófico e estético menor. «Superfície» é precisamente um dos conceitos que Giuliana Bruno recupera de Kracauer – «O esplendor das superfícies elegantes é a marca registada do teatro de massas» (Kracauer, 1995, p. 323) –, para explorar os diálogos que se estabelecem entre diferentes artes (arquitetura, moda, pintura, cinema).

O corpo é uma das superfícies mais importantes: a começar pela superfície do nosso rosto (*surface*) e das suas micro expressões, passando pela pele e o modo como entra em contacto com o que a rodeia, pela roupa que vestimos, como que uma segunda pele, pela superfície das paredes dos locais que habitamos, e, por último, pela superfície dos ecrãs que invadem o nosso quotidiano. Apesar de omnipresente, a nossa cultura tende a desvalorizar as superfícies associando ao superficial algo que é considerado pouco relevante ou conotado negativamente (Bruno, 2014).

4. Conclusão

Procurei esclarecer alguns dos conceitos usados por Giuliana Bruno nas análises que faz do debate entre arquitetura e arte cinematográfica, percorrendo conceitos fundamentais como «cartografia emocional», «arquitetura mnemónica» e «superfície», com o intuito de os enquadrar teórico-conceitualmente nesse debate. Através da análise de *A Free and Anonymous Monument* (2003), das artistas britânicas Jane e Louise Wilson, procurou-se explicar a influência decisiva de Siegfried Kracauer, em particular do texto escrito em 1926, *Culto da Distração*, e de Sergei

Eisenstein, do seu texto *Arquitetura e Montagem*, para este debate. Assim, o vínculo entre arquitetura e cinema acontece tanto a nível espacial como a nível temporal. Através de uma maior atenção dedicada à dimensão espacial, procurou-se compreender a relação entre o caminhar por um espaço arquitetónico urbano e o visualizar a montagem fílmica, experiências reunidas em superfícies que partilham um ponto de vista de fragmentação e de descontinuidade.

Com a invenção do cinema, as nossas memórias passaram a ser memórias-em-movimento. Mas, ao invés de destacar a dinâmica e o choque criados pela oposição entre a mobilidade da câmara (ou das imagens em movimento) e a imobilidade do espetador, tal como Eisenstein, por exemplo, fez, Giuliana Bruno pretende destacar os afetos que se criam pela mobilidade dos corpos que percorrem o espaço sensorial, num percurso simultaneamente físico e imaginário. São as superfícies que medeiam o interior/exterior, o privado/público, uma dupla de opostos tão importante nas análises que faz das ligações entre as diversas artes. A superfície é a própria manifestação da matéria.

No caso das vídeo-instalações, Bruno nota (Oppenheimer, 2014) que, em vez de tornar o cinema clássico obsoleto, esta expressão artística tornou-se numa forma do cinema se reencontrar com o seu propósito inicial: pois nos primórdios do cinema os espetadores entravam numa sala de cinema, pensada especificamente para esse fim, para assistir a um filme, experiência que, por sua vez, era contemporânea das primeiras galerias de arte e museus públicos nos quais os visitantes percorriam um determinado percurso, também ele imaginado (tanto no sentido de arquitetado, como no sentido de fictício), observando uma determinada sequência de quadros e de imagens fixas. É justamente este movimento realizado pelo caminhar que é compreendido como uma forma de cinematografia fora do cinema. Assim, quando as imagens em movimento «entram» nos museus e nas galerias de arte, dá-se um encontro singular entre duas experiências de espetador/visitante que são muito semelhantes.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1992), «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica», in Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Maria Luz Moita et al. (tradução), Lisboa: Relógio D'Água, pp. 73-113.
- BRUNO, Giuliana (1993), *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton: Princeton University Press.
- BRUNO, Giuliana (2002), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso: New York.
- BRUNO, Giuliana (2007), *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, London: MIT Press.
- BRUNO, Giuliana (2014), *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago: The University of Chicago Press.
- BRUNO, Giuliana (2015), «Ruínas Modernistas, Arqueologias Filmicas: A Free and Anonymous Monument, de Jane e Louise Wilson», Susana Viegas e Sérgio Lavos (tradução), in *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, Número 2.1, pp. 94-122, disponível em <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/145/pdf> (consultado em 19 de Novembro de 2022).
- CLARKE, David B. (1997), «Introduction: Previewing the Cinematic City», in David B. Clarke (edição), *The Cinematic City*, London: Routledge, pp. 1-18.
- EISENSTEIN, Sergei (1989), «Montage and Architecture», in *Assemblage*, Número 10, pp. 116-131.
- GREENAWAY, Peter (2007), «Cinema is dead, long live cinema?», in *Caderno SESC Videobrasil*, Número 3, pp. 98-103.
- KRACAUER, Siegfried (1995), «Cult of Distraction», in Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, Thomas Y. Levin (tradução), Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 323-328.
- OPPENHEIMER, Sarah (2014), «Giuliana Bruno by Sarah Oppenheimer», in *BOMB*, Número 128, Summer, disponível em <https://bombmagazine.org/articles/giuliana-bruno/> (consultado em outubro de 2022).

CORPO E CIDADE: UM ESTUDO SOBRE O COMUM E OS *UNDERCOMMONS* NAS AÇÕES DE ELEONORA FABIÃO

ANA MIRA*

1. Corpo e cidade I

Rainbow in the fountain. He has to learn the word and the wonder. She is wholly concentrated with the difficulty and the urgency of the task. She watches with anxiety and jubilation as the wonder fills his eyes, his eyes becoming wet with laughter, until she sees the rainbow on them.

Lingis, 1994, p. 117

As *Ações* de Eleonora Fabião são *happenings*¹, ou acontecimentos, que decorreram em espaços públicos das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza (Brasil); Lima (Peru); Berlim (Alemanha); Bogotá (Colômbia),

* IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/FIL/00183/2020.

1 Enquanto permanecerem fora da instituição da arte e do seu público convidado consideramos que as *Ações* de Eleonora Fabião (2008-2015) são *happenings*, e não performances (excepto no que concerne à documentação audiovisual daí resultante, apesar das *Ações* terem sido captadas à distância, publicadas mediante a autorização dos seus co-participantes e muitas delas nem terem

Nova Iorque (Estados Unidos) e Montreal (Canadá), entre 2008 e 2015. A situação política² do Rio de Janeiro levou ao surgimento da primeira série das *Ações Carioca – Ações Carioca # 1: Converso sobre qualquer assunto*:

Ações Carioca # 1: Converso sobre qualquer assunto
 Eleonora Fabião, 2008
 Largo da Carioca, Rio de Janeiro
 Sentar numa cadeira, pés descalços,
 Diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha).
 Escrever numa grande folha de papel:
 CONVERSO SOBRE QUALQUER ASSUNTO
 Exibir o chamado e esperar.
 (Fabião e Lepecki, 2015, p. 12)

Suscitadas por uma partitura, tal como esta que citámos acima, as *Ações* de Eleonora Fabião (2008-2015) decorrem nas praças públicas e nas ruas de determinadas cidades e incluem o meio e as pessoas desses lugares. Alguns objectos quotidianos, como por exemplo as duas cadeiras de cozinha e a grande folha de papel que a artista leva de casa e dispõe na rua, delimitam o espaço das *Ações* e contribuem para o aparecimento de situações e imaginários individuais e colectivos. Através da presença do corpo e da sua expressão, a artista convoca a aproximação e a participação daqueles que se predispuerem a tal. Assim, a matéria das *Ações* centra-se no encontro e na relação entre Eleonora Fabião e a(s) pessoa(s) que participam em cada um destes *happenings*, através do desempenho de uma *ação* e da troca de palavras e gestos. Segundo a autora (*ibid.*, p. 14), durante as *Ações Carioca # 1: Converso sobre qualquer assunto*, contam-se histórias, dão-se opiniões, fala-se e escuta-se sobre, por exemplo, a infância, o trabalho, o policiamento e o roubo.

sido documentadas) (Fabião *in* Fabião e Lepecki, 2015, p. 14). É na sua condição de *happenings* que pretendemos reflectir aqui sobre as *Ações* de Eleonora Fabião (2008-2015).

2 Durante a elaboração deste texto, mais precisamente no dia 28 de Outubro de 2018, ocorreram as eleições presidenciais no Brasil que levaram Jair Bolsonaro ao poder. Ciente da importância do contexto sociocultural, político e económico determinante para qualquer experiência da cidade, e tratando este texto das *Ações*, de Eleonora Fabião (2008-2015), que decorreram em várias cidades do Brasil e de outros países, poucos anos antes, não posso deixar de mencionar como espero que esta reflexão filosófica possa juntar-se a outros pensamentos-acções e assim contribuir para a emergência de potências de vida incapturáveis nas cidades onde moramos.

Não é possível descrevermos aqui, senão resumidamente, a situação política do Rio de Janeiro que influenciou a emergência das *Ações Carioca #1: Converso sobre qualquer assunto* e as restantes. Segundo Lepecki (ibid., 2015, p. 336), houve o escândalo de corrupção política no Congresso Nacional do Brasil, conhecido como «mensalão», em 2005, o ano em que Eleonora Fabião diz que as *Ações* começaram a surgir, e do mandado de prisão do anterior Governador do Estado do Rio de Janeiro, em 2008, o ano em que a primeira *Ação* tomou lugar no Largo da Carioca. Iguualmente, temos acompanhado à distância, e por isso salvaguardamos qualquer desconhecimento de quem não tem uma experiência situada, como o Brasil vive um ambiente assombrado pelo legado colonial e da ditadura militar, e ameaçado pela actual disparidade económica e utopia neoliberal. Têm vindo a ocorrer nos estados brasileiros sucessivos golpes contra a população e suas minorias, através de um esbatiamento das fronteiras entre o policiamento, o crime, a lei, a corrupção, a impunidade e o medo. Na perspectiva de Pelbart (2017, p. 4), no Brasil, tem-se acentuado uma «guerra económica, política, jurídica, militar, mediática»³. No entanto, essa é também uma «guerra de subjectividades [que] aparece como um instrumento de produção de subjectividade, controle de condutas, investimento sobre esferas psicológicas, afectivas e micropolíticas» (ibid., p. 20). Consequentemente, é «uma guerra de percepção, sobre a percepção, e mais do que sobre a população, ela incide sobre o “público”», ora moldando desejos, pensamentos, crenças e medos, ora globalizando a percepção, tal como se tem vindo a assistir no Brasil, assim como em outros países, com mais evidência na presente década (ibid.). Perante esta situação de precariedade da realidade brasileira, o autor faz a seguinte pergunta:

3 Neste contexto, o termo «guerra» significa para Pelbart (2017, p. 20), na esteira de Eric Alliez e Maurizio Lazzarato, aquela que já não visa «os objectivos políticos do Estado, mas do Capital»: «A guerra contra-insurreccional visa, claro, não à segurança ou à paz, mas à manutenção de um estado de insegurança generalizado, de medo difuso, que justifique precisamente a mobilização incessante, mas que ainda produza uma espécie de pacificação». «Contra-insurreccional» ou a «biopolítica contra-insurreccional», quer dizer, segundo Pelbart (ibid., p. 21), influenciado por Michel Foucault, o modo como as múltiplas guerras contra as populações, hoje em curso no Brasil, criam divisões e distribuem diferencialmente a precariedade.

Não seria o caso menos de tentar ocupar o lugar daqueles que tomaram de assalto o Estado do que ocupar ruas, praças, escolas, instituições, espaços públicos privatizados, experimentar novas formas de organização, de autoorganização, de sociabilidade, de produção, de subjectivação, mas também, e justamente isso é que parece o mais paradoxal, novas modalidades de despossessão, de deserção, de destituição, de dissidência, de esquiva, de dessubjectivação? (ibid., p. 23).

Entrar no jogo dos valores de um poder vigente e das suas guerras implica proliferá-lo ou substituí-lo, ao invés de se libertarem outras potências de vida que a ele pudessem escapar. Numa «reapropriação do corpo e da cidade, um através do outro», segundo Eleonora Fabião (Fabião e Lepecki, 2015, p. 45), as *Ações* suscitam outros modos de subjectividade que, simultaneamente, reconhecem e resistem aos modos de subjectividade dominantes, como o «medo», o «mimetismo», a «amnésia histórica» do colonialismo e a violência exercida sobre a população. Por exemplo, na *Série Precários: Saudades do Brasil*, Eleonora Fabião encontra-se na costa da baía de Guanabara, com o Morro do Pão de Açúcar do outro lado do rio. Deita-se no chão em posições semelhantes àquelas das imagens do livro aberto e pousado à sua frente, e dá tempo ao tempo. Trata-se de um livro de fotografias feitas pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss a comunidades indígenas durante a sua viagem ao Brasil entre 1935 e 1939.

Série Precários: Saudades do Brasil
Eleonora Fabião, 2013
Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro

No chão: abrir o livro *Saudades do Brasil*, de Claude Lévi-Strauss

Registo de viagem com séries de fotos dos índios nambikwaras
(Estado do Mato Grosso, década de 1930).

No chão: deitar-me como os fotografados e dar tempo ao tempo.
(ibid., p. 150)

De modo a reflectir filosoficamente sobre uma experiência particular do corpo e da cidade, no presente texto, debruçamo-nos sobre as *Ações*, de

Eleonora Fabião (2008-2015), por entendermos que estas ocupam a cidade de uma maneira diferente daquela do poder vigente sem se submeterem, oporem ou reagirem a ele e, conseqüentemente, expandindo-o; antes, as *Ações* de Eleonora Fabião (2008-2015) evadem-se das tentativas de captura e apropriação por parte do poder vigente. Como lente de análise, o estudo sobre os conceitos de «comum», feito através das perspectivas de François Jullien (2008), Roberto Esposito (2010) e Bruno Latour (2011), e de «*undercommons*» de Stefano Harney & Fred Moten (2016)⁴, realizado na segunda e terceira parte deste texto, respectivamente, representa um movimento de aproximação às problemáticas do comum, *undercommons* e comunidade no campo da performance e filosofia. Na quarta e última parte, procuramos compreender a experiência do corpo e da cidade nas *Ações*, de Eleonora Fabião (2008-2015), à luz dos conceitos anteriormente analisados.

2. Do «comum» (Jullien / Esposito / Latour), um estudo

O conceito de «comum», segundo Jullien (2008, cap. III, p. 1), consiste num lugar de partilha, ou seja, «naquilo de que se tem parte ou aquilo em que se toma parte, que se partilha e aquilo em que se participa»⁵. Nesta condição, o «comum» não é lógico, e por isso vinculado à razão como o «universal», nem económico, e deste modo relacionado com a produção, como o «uniforme». A «partilha» no «comum» é o primeiro aspecto que faz com que ele seja essencialmente político, no sentido em que «aquilo que se partilha é o que nos faz pertencer à mesma cidade, *polis*» (ibid.).

Quanto ao «comum», ele é de facto o lugar de partilha e, como tal, directamente político: ele não invoca um *a priori* hipotético, como o universal, antes aponta para o fundo sem fundo no qual a nossa experiência se enraíza e ela mesma contribui para desenvolver. Ele é também indefinidamente extensivo. Sempre ameaçado de se inverter: de inclusivo, tornar-se exclusivo; em vez de se abrir a mais participação, de se tornar no seu contrário: comunitarismo (ibid., cap. Itinerário, p. 2).

4 Para um estudo mais aprofundado sobre o conceito de «comum», ver Laval e Dardot (2015) e Negri e Hardt (2005). Sobre o conceito de «comunidade», ver as seguintes obras: Nancy (1983), Agamben (1993), Blanchot (1983), Bataille (1976) e Lingis (1994).

5 Salvo indicação contrária, todas as traduções foram realizadas pela autora.

Para Jullien (ibid., cap. III, p. 1), o princípio de «extensão» da «comunidade» encontra-se nas suas duas dimensões seguintes: «em proporção, e ao mesmo tempo, naquilo que se partilha e naqueles que nela participam». Encontrando-se nos diversos planos da vida, do trabalho, do amor, o «comum» aponta para esse «fundo sem fundo», «onde nos ocupamos colectivamente» sem o podermos delimitar inteiramente, ou até mesmo medir, mas em cujo recurso investigamos ininterruptamente (ibid., p. 2).

Nesta perspectiva de Jullien (ibid., cap. Itinerário, p. 2) o «comum» «enraíza-se (...) na experiência», sendo através dela que o «comum» se desenvolve, ao invés do universal, da sua lei necessária derivada da razão e anterioridade a toda a experiência. Para o autor (ibid., cap. III, p. 3), o segundo aspecto que torna o «comum» político consiste na decisão de se «assumir as relações de pertença em que me reconheço ou de investir em novas», pois tal implica uma tomada de decisão acertada nos sucessivos planos de comunidade em que tomamos parte, definindo assim «as diversas esferas da minha existência». Assim, a «legitimidade» do «comum» é definida pela sua própria progressão, ou seja, o «comum» é, na sua extensão, gradual devido à forma como se concretiza nos diversos planos de comunidade que «graduam» a nossa existência através da participação com aqueles com quem temos o «comum», na cidade onde habitamos, no país ou conjunto de países, mas também com os seres não-humanos como os animais e as plantas (ibid.).

Apesar do carácter inclusivo, participativo e extensivo do «comum», definido por aquilo que partilho com outros, este pode fechar-se em si mesmo, excluindo os outros que não pertencem nem participam no mesmo comum «aberto», tornando-o no seu «oposto», quer dizer «próprio» ou «particular» e, conseqüentemente, fechando o «comum» na propriedade dos seus atributos («próprios») partilhados (ibid., p. 8). Porém, «a comunidade tem por vocação, não fechar-se, mas abrir-se», afirma Jullien (ibid., p. 9), através do despojamento dos princípios de identificação que encarceram o «comum».

Sobre a raiz da palavra «comum», Jullien (ibid., p. 7) sublinha, do latim, *com-munis*, que faz a ligação entre o prefixo *cum* = com, ou seja, aquilo que se comparte e se explora conjuntamente, e a palavra *munus* que remete à ideia de «obrigação» (ou função, dádiva, dever, tributo). Já nas palavras de Esposito (2010, p. 5):

Tudo de «*munus*» é projectado para o transitivo acto de dar. Não implica, de modo nenhum, a estabilidade da posse e ainda menos a dinâmica aquisitiva de algo que se ganhou, mas perda, subtração, transferência. É um «sinal» ou um «tributo» que alguém paga de uma forma obrigatória. O «*munus*» é a obrigação que é contraída com respeito a outrem e que convida um desprendimento adequado da obrigação.

Para Esposito (ibid., p. 4), «obrigação» oscila entre os três sentidos – *onus*, *officium* e *donum*. Nesses dois primeiros, está presente o sentido de dever [*dovere*]: «obrigação, ofício, oficial, posição e lugar». Quanto ao terceiro, o sentido de «dádiva» surge problemáticamente ligado ao de «dever». Jullien (2008, cap. III, p. 7), reportando a Esposito (2010), entende que a natureza implícita da «reversibilidade da dádiva» traz ao «comum» o carácter de troca: «É *com-munis*, literalmente, aquele que compartilha um cargo (uma tarefa, uma função); e desde logo quem está obrigado a desempenhar um ofício». Para Esposito (ibid., p. 5), é precisamente nessa noção de troca que reside o carácter da «obrigação» na dádiva, como retribuição, ou seja, «reciprocidade ou “mutualidade” em dar que delega uma obrigação de um para o outro».

A «obrigação» implícita ao acto de dar é o motivo pelo qual uma totalidade de pessoas se reúne num determinado «comum», pela perspectiva de Esposito (ibid., p. 6), em detrimento de se reunirem por «uma propriedade ou uma posse», portanto o «comum» forma-se por «subtração»: «algo que está para ser dado e por isso estabelecerá uma falta». Deste modo, a oposição entre o público (*communitas*) e o privado (*immunitas*), à luz dessa incompletude da «obrigação» como «dádiva» no «comum», pode ser entendida através, por um lado, do requisito de se desempenhar uma tarefa ou dádiva (*communis*) e, por outro lado, de se estar dispensado de fazer essa tarefa (*immunis*). O «comum» consiste naquilo «que pertence a mais do que um, a muitos ou a todos, e deste modo é aquilo que é “público” em oposição ao “privado” ou “geral” (embora também “colectivo”) em contraste com o “individual” [*particolare*]» (ibid., p. 3). Para o autor, o «comum» caracteriza-se pelo seguinte:

(...) o comum não é caracterizado por aquilo que é próprio, mas por aquilo que é impróprio, ou ainda mais drasticamente, pelo outro; por um esvaziamento, seja ele parcial ou integral, da propriedade para o seu

negativo; pelo remover daquilo que é próprio de alguém que investe e descentra o sujeito proprietário, forçando-o a ausentar-se de si mesmo, a alterar-se (ibid., p. 7).

Relativamente ao conceito de «comum», e em ressonância com a perspectiva de Jullien (2008), Esposito (2010, p. 3) elabora uma noção de comunidade a partir da etimologia do termo *communitas*, do latim: enquanto «*communis* [adjectivo correspondente ao substantivo *communitas*and] é aquilo que ganha significado na oposição àquilo que é próprio. (...) “comum” (*commun*, *comun*, *kommuri*) é aquilo que “não” é próprio [*proprio*], que começa quando aquilo que é próprio termina». Do grego *Koinos*, o «comum» significa o impuro, o contaminado, o profano, também em detrimento do que é próprio. Segundo Esposito (ibid., p. 7), o «impróprio» que caracteriza o «comum» arrasta igualmente a desapropriação daquilo que nos é mais próprio, ou seja, desapropria-nos da nossa «subjectividade»; desinvestindo-nos de nós mesmos, alterando-nos: «eles [sujeitos] não encontram nada excepto esse vazio, essa distância, estranheza que os constitui como faltando-se a si mesmos». Por isso, referimos acima o facto de, na comunidade, não haver identificação nem um fechar naquilo que lhe pudesse ser próprio, e dos seus sujeitos. No «comum» «aberto» de Jullien (2008, cap. 3, p. 8), o sujeito expõe-se àquilo que interrompe o fecho e o volta de dentro para fora, em consonância com a perspectiva de Esposito (2010, p. 7) exposta anteriormente.

Contudo, a violência da exposição ao aberto no «comum», por parte do sujeito que a experiencia, é igualmente mencionada por Esposito (ibid., p. 8): não deixando de ser uma ameaça e uma perda dos «limites» que garantem a nossa subsistência e que igualmente podem fazer ruir o «comum», este deslize que se aproxima de um despojamento total é criado no seio da comunidade. Encontramos aqui o «fundo sem fundo», referido por Jullien (2008, cap. III, p. 2), influenciado por Esposito (2010, p. 8): o nosso «chão comum», o fundo, não tem nada, no fundo. O comum ausenta-se e destitui-nos.

Para além da desapropriação que caracteriza o «comum», tal como expusemos anteriormente, Latour (2011, p. 39) afirma que «não existe mundo comum: é preciso compô-lo». O pluralismo do mundo impede a existência de um «comum» *a priori*, por essa razão é necessário construí-lo através das nossas acções numa variação contínua que forma e desforma o «mundo comum», gradualmente:

O mundo comum está a «compor-se», está tudo lá. Já não está enterrado numa natureza, num universo, escondido debaixo dos véus amarrotados das ideologias e das crenças e que bastaria suprimi-los para que o acordo se fizesse. É para ser feito, é para ser criado, é para ser estabelecido. E, por essa razão, pode falhar. É aí que está a diferença: se o mundo comum está a compor-se, podemos falhar a sua composição. A seta do tempo avança ou recua ou se interrompe, dependendo da forma como vamos compondo o mundo. Nada é inevitável. Nada é intransponível. Não há qualquer sentido histórico. E, ao mesmo tempo, sim, nós o vamos compondo gradualmente (ibid., p. 40).

Para o autor (ibid., p. 39), o «mundo comum» é dotado de um «pluralismo de culturas, de ideologias, de opiniões, de sentimentos, de religiões, de paixões», mas igualmente de «naturezas, de relações com os mundos vivos, materiais e também com os mundos espirituais»; impossibilitando a determinação de quem ou daquilo que compõe o mundo. Em concordância com a natureza não universal do «comum», referida anteriormente, trata-se aqui de uma questão de fundamento no sentido em que o «comum» assenta no desacordo de uma pluralidade cultural e relacional entre quem e o que vive, ou seja: não existe à partida algo de semelhante entre seres separados nem um mundo comum cuja composição possa conhecer-se *a priori*. Apesar de, segundo Latour (ibid.), tal acontecer quando a política, erroneamente tornada «ciência do mundo comum» e através das suas leis, elege princípios universais capazes de excluir metafísicas particulares. No entanto, o mundo compõe-se por variação e as nossas acções «multiplicam as hesitações sobre os sentidos e os caminhos da composição», escreve Latour (ibid., p. 40). No movimento de composição e recomposição do «mundo comum» entre as pessoas, as coisas, os assuntos, onde é preciso «hesitar, tactear, experimentar, retomar, recommençar sempre, refrescar continuamente o trabalho da composição», Latour (ibid.) apela à arte pública como «a criação de uma esfera pública», assumindo, tal como no «comum» e no «mundo», a inexistência do «público» desde sempre lá e que não precisasse de ser revelado através do trabalho incessante e por variação da composição.

3. Dos *undercommons* (Harney & Moten), um estudo

Os *undercommons* surgem como o espaço e o tempo que se encontra sempre aqui, na realidade e na fantasia, e onde fazemos parte do movimento das coisas:

Mas nós já somos. Nós já estamos aqui, a movermo-nos. Temos estado por aqui. Nós somos mais do que política, mais do que estabelecidos, mais do que democráticos. Nós circundamos a imagem falsa da democracia para a desestabilizarmos. Sempre que tentarem enclausurar-nos numa decisão, nós somos indecisos. Sempre que tentarem representar a nossa vontade, nós ficamos sem vontade. Sempre que tentarem enraizar-nos, nós fomos embora (porque nós já estamos aqui, a movermo-nos). Nós perguntamos e nós dizemos e nós lançamos o feitiço sobre nós, o que nos diz o que fazer e como devemos ser movidos, aqui, onde dançamos a guerra da aposição. Nós estamos num transe que se encontra debaixo e em nosso redor. Nós movemo-nos através dele e ele move-se connosco, para além daquilo que foi estabelecido, para além do re-desenvolvimento, onde a noite negra está a cair, onde odiamos estar sozinhos, para dentro e de volta para dormir até de manhã, beber até de manhã, planear até de manhã, como o abraçar comum, certamente dentro e à volta, no em-redor (Harney e Moten, 2013, p. 19).

Para co-habitar no espaço dos *undercommons*, é preciso considerarmos que aquilo que está partido permanecerá partido e não pode ser reparado, a dívida nunca vai ser restituída e, ao mesmo tempo, devemos tudo somente a nós. Estendermo-nos, assim, em direcção ao outro e ao lugar com o intuito de procurar uma conexão, cultivando o incluído e o excluído no espaço e no tempo dos regimes de vigilância. Então, com aquele espaço e tempo vigilante, mas na recusa da sua normatividade, por *aposição*, passam a coexistir movimentos de dissonância, ruído, desorientação, fugitividade, hapticalidade. Pela perspectiva de Harney e Moten (ibid., p. 11), a «aposicionalidade dos *undercommons*» consiste num «lugar onde não emerge, nem a autoconsciência nem o conhecimento do outro, mas uma improvisação que procede de algum lugar do outro lado de uma pergunta não feita?». Portanto, na política, quando o «comum» é ameaçado pela democracia, sua falsa aparência e promessa inatingível, cercamo-la para a desestabilizar.

Indecisos, sem vontade, fugitivos perante a exigência de uma decisão ou escolha, de uma vontade, de um ficar no lugar, continuamos em movimento onde aprendemos o próximo passo e como o fazer no limite exacto que o movimento nos ensina. O movimento, sempre ao redor, atravessa e move-nos enquanto o esculpimos, nós mesmos despossuídos.

Na leitura de Halberstam (in Harney e Moten, 2013, p. 7), os *undercommons* agem num lugar diferente do das zonas reguladas da sociedade e, ao mesmo tempo, existem e decorrem no tempo presente, no mundo onde estamos, quando escutamos «a cacofonia e o ruído que nos dizem que há um bravio para lá das estruturas que habitamos e nos habitam» e a sua chamada para a desordem ou selvajaria, já noutra mundo que *nós* fazemos, tal como no «jazz, na improvisação, no ruído». Os *undercommons* não são um lugar de rebeldia contra o vigente, antes um aqui feito por nós enquanto recusamos activamente as escolhas que nos são oferecidas e, nessa recusa, escutamos o ruído que fazemos e moldamo-lo.

No espaço dos *undercommons*, e assim no movimento das coisas, segundo Halberstam (ibid., p. 11), a «fugitividade» é definida, não por fuga ou «êxodo», antes pela nossa separação de qualquer ancoragem naquilo que estiver instituído. Nesse movimento, e como modo de nos prepararmos para o que estiver por vir, os autores (ibid.) propõem entrarmos em «estudo», não como nos é solicitado pelas instituições e os seus modos de produção de conhecimento, mas como modo de pensarmos colectivamente. Segundo Harney e Moten (ibid., p. 97), nos *undercommons* distanciamo-nos daquilo que se encontra estabelecido, «daqueles que se determinam no espaço e no tempo, que se localizam a si mesmos numa determinada história» e voltamo-nos para um sentimento de desestabilização juntamente com «aqueles que consentem não ser um»: o sentimento de «hapticalidade». Esse sentimento de que «aquilo que está por vir está aqui» consiste numa maneira de «sentir através dos outros, um sentimento de sentir os outros a sentirem-nos»; a «hapticalidade» não pode ser apreendida, contida (ibid., 2013, p. 98). Os *undercomomons* ensaiam modos de viver colectivamente, mais do que lugares, são instâncias onde nos movemos, estudamos e planeamos o que vem com o que existe aqui.

4. Corpo e cidade II

«Ações Carioca» é um projecto de desintoxicação: o acto de purgar as toxinas do medo através do contacto, fricção, diálogo. No Rio de Janeiro, assim como em outras áreas conflituosas, o medo é uma arma biológica sofisticada de controlo de massas. O que me guiou foi o simples desejo de sentir-me bem, de reclamar o que é meu (a cidade onde eu nasci e cresci), de habitar o meu espaço público, de esfregar-me nele, de o amar; de criar modos de pertença activa que recusam a cultura do medo e a lógica da violência. Uma reapropriação do corpo e da cidade, um através do outro. Ou melhor, uma apropriação do corpo e da cidade como corpo. Ambos corpos num processo de mútua formação, uma vez que a cidade faz-nos e nós fazemos a cidade (Fabião e Lepecki, 2015, p. 45).

Não tivemos oportunidade de co-participar nas *Ações*, de Eleonora Fabião (2008-2015), apenas assistimos a uma conversa em Lisboa, no Verão de 2014, em que a artista contou histórias desses *happenings* em diferentes cidades, mostrou alguns dos seus registos audiovisuais e partilhou as suas inquietações e reflexões sobre a sua experiência do corpo e da cidade, um através do outro, pelo acto performativo e num cruzamento entre a arte, a teoria e a filosofia. A performatividade do corpo e da oralidade ao longo dessa conversa e seus conteúdos afectou-nos; também pelo modo como as *Ações* fazem acontecer outras formas de vivermos juntos numa experiência do corpo e da cidade que, simultaneamente, se enraíza e diverge daquelas já lá existentes. Na quarta e última parte do presente texto, procuramos reflectir sobre a experiência do corpo e da cidade nas *Ações*, de Eleonora Fabião (2008-2015), à luz dos conceitos de «comum» e *undercommons* analisados acima.

O modo de fazer em séries das *Ações* instala uma prática performativa que se desmultiplica ao longo dos seus acontecimentos, por exemplo, nas *Ações Carioca*, Eleonora Fabião (ibid., 2015, pp. 18-44): corta da bandeira do Brasil as palavras «ordem» e «progresso», separa as letras e recombina-as na tira branca que coseu na parte cortada da bandeira para formar novas palavras (*Ação Carioca # 2: bandeira*); esfrega uma longa linha recta na calçada com uma escova e pasta de polir (*Ação Carioca # 3: Linha*); faz uma sessão de Reiki a alguém que convidou do mundo das artes e a quem

pede para se deitar sobre um cartão no chão (*Ação Carioca # 4: Reiki*); ao pôr-do-sol, lê alto e repetidamente, para as pessoas interessadas em ouvi-la e para os camiões, candeeiros, relógios, paredes e pedras, o sétimo capítulo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – «*O Delírio*», de Machado de Assis (*Ação Carioca # 5: Brás Cubas*); dá aos transeuntes pequenas impressões do Largo da Carioca em diferentes momentos da história, desde o início do século XVII até ao final do século XX, para conversar sobre a história do lugar, as transformações que ocorreram e imaginar transformações futuras (*Ação Carioca # 6: arquivo*); descalça, entorna a água de um jarro de prata para outro de barro e, assim, sucessivamente até que a água desapareça, oferecendo os jarros às pessoas que passam para poderem fazer essa acção também, ou apenas um dos jarros e fazerem-na juntos (*Ação Carioca # 7: jarros*); fica de pé no Largo da Carioca a segurar um copo vazio, à espera que a tempestade encha o copo para beber a água e secar com a brisa (*Ação Carioca # 8: tempestade*) – o que não chegou a acontecer porque não choveu naquele dia; num bar, apresenta a série das *Ações Carioca*, mostra as suas imagens na televisão desse sítio e conversa sobre o trabalho, come e bebe (*Ação Carioca # 9: conversa*).

As *Ações* de Eleonora Fabião (2008-2015) tomam lugar no meio do fluxo da cidade, onde algumas matérias ou objectos são dispostos no espaço público, mais especificamente numa rua ou praça, marcando ou delimitando uma zona naquele espaço e suas possíveis variações ao longo de cada *ação*. As duas cadeiras formam um círculo aberto, e a cadeira e a mesa, uma superfície de trabalho na rua; pelo acto de limpar desenha-se uma longa linha recta na calçada; a escuta pelo toque circunda a conexão entre dois corpos; a voz atravessa o espaço envolvente transmitindo histórias; as imagens do e no Largo da Carioca formam constelações de mão em mão e em alguns sítios onde são colocadas; entre os jarros de prata e barro, a água entorna-se ou evapora.

Pelas fotografias e testemunhos escritos destes acontecimentos percebemos uma presença do corpo particular, simultaneamente em coexistência com o meio da cidade e numa atenção-desperta à *ação*, à relação e ao encontro entre pessoas, matérias e objectos. Este último, é convocado por um detalhe que suscita, ou não, a aproximação de alguém, por exemplo, quando Eleonora Fabião (ibid., 2015, p. 35) segura mais tempo do que o esperado as imagens do Largo da Carioca cujo formato é semelhante ao

dos anúncios publicitários que nos passam frequente e repentinamente na rua (*Ação Carioca # 6: arquivo*). É precisamente nesses instantes que, por vezes, alguém interrompe o seu movimento e direcção na cidade e se volta para perceber o que a *ação*, através das matérias, dos objectos, da presença do corpo, dos gestos e das palavras, lhe transmite. Dependendo das pessoas, e a seu tempo, algumas delas passam a co-participar nas *Ações*. A partir daí, Eleonora Fabião e os co-participantes *entram em relação* entre si e, igualmente, com aquilo que cada *ação* suscita e cuida: as *Ações* são matérias da coexistência num lugar.

Aquele será um «lugar de partilha», ou «comum», segundo Jullien (2008, cap. III, p. 1), consoante o tomar parte, a partilha e a participação das pessoas envolvidas nas *Ações*. Sabemos, contudo, que este «lugar de partilha» apenas pode emergir e desenvolver-se através da experiência do corpo e da cidade que as *Ações* suscitam e fazem acontecer. A vivência definiria assim o modo de ser e estar do corpo e da cidade nas *Ações*, em que Eleonora Fabião e as pessoas tomam parte ao *fazê-las*, quer dizer, ao partilharem a matéria e também a imaterialidade do meio, dos objectos, das histórias, e ao participarem através dos seus gestos e palavras que moldam cada um desses acontecimentos, num cruzamento entre diferentes temporalidades. Deste modo, ao reflectir sobre a experiência do corpo e da cidade nas *Ações*, o «comum» parece emergir, no entanto, em fluídas e contínuas formações e desvanecimentos. Nessa intermitência do «comum» nas *Ações*, comunidades temporárias agregam-se e revelam-se no meio do fluxo quotidiano da cidade. Nas *Ações*, o «comum» progride, mas termina no espaço delimitado, ou contornado, de cada acontecimento; recordamos: círculo, linha, constelação. Que planos da existência atravessam as pessoas, nos seus actos... amor, trabalho, criminalidade? Que afecto de pertença urge naquilo partilhado e com aqueles que participam no «comum» investigado?

Juntamente com a ocupação do espaço público, é preciso que as matérias e o plano imaterial das *Ações* permaneçam partilhados e, ao mesmo tempo, não passíveis a se tornarem, segundo Jullien (*ibid.*, p. 8), próprios ao «comum» que emerge, o que, por sua vez, conduziria a um fecho do «comum». A volatilidade dos objectos e das histórias, que dificilmente se fixam, assim como as séries sucessivas das *Ações* e as várias reactivações de cada uma delas no mesmo lugar, impedem que aquilo que se partilha ganhe um valor de propriedade devido ao seu incessante processo de

transformação; mesmo quando, no plano da expressão, alguma imagem se suspende no espaço numa determinada duração – um corpo deitado no prolongamento da terra e da História.

Durante as *Ações* de Eleonora Fabião (2008-2015), em primeiro lugar, na bravura e desconcerto dos objectos, das palavras e dos gestos que passam de mão em mão, que trocam e compõem de outro e outro modo em intermitência, dificilmente o «próprio», ou «particular», domina o «comum» que emerge: se o «próprio» se afirma, se fecha e exclui aqueles que não tomam parte do «comum», logo ambos se evaporam (Jullien, 2008, cap. III, p. 8). Vemos na intermitência, o carácter pulsante da impossibilidade do «comum», ao mesmo tempo, que nela vemos o caminho pelo qual, por instantes, as *Ações* dão ao «comum» a forma que retribui em pertença (e não posse).

Em segundo lugar, que resta, então, das *Ações* quando cessam? Nas formações e desvanecimentos do «comum» e suas comunidades sensíveis, temporárias, outras, quando acontecem, circunscreve-se o elemento do imaginário convocado a mais do que um (junto com uma relação não oposta entre matéria e imaterialidade) e capaz de perturbar a realidade que insiste em consolidar-se. A experiência particular do corpo e da cidade nas *Ações* assenta no modo como acontecem no tecido de cada lugar com as pessoas que o habitam. Memória, história contada, pensamento, imagem encontrada – não é isso que resta das *Ações*? E àqueles que das *Ações* extraírem o vislumbre de um passado reconstituído, de um presente circunscrito ou até de um futuro possível no mesmo solo que pisamos todos os dias... Pudessem eles ter compreendido que tal como os seus dias e as *Ações*, o lugar e as pessoas têm vindo a compor-se ao longo da História. E se num recorte de espaço e tempo do «comum» suscitado pelas *Ações*, o corpo e a cidade forem atravessados pela possibilidade de se poder realmente refazer o já existente?

Dois outros aspectos que caracterizam a experiência do corpo e da cidade nas *Ações*, à luz do «comum», consistem na co-partilha de uma tarefa e na reciprocidade do acto de dar, pela perspectiva de Esposito (2010, p. 5) exposta acima. As condições de possibilidade para a emergência do «comum» naquela experiência do corpo e da cidade, podem ser compreendidas pelo modo como o fazer, desfazer e refazer de certos actos juntamente e, em particular, o acto de dar, em reciprocidade, alguma coisa sem que esta possa tornar-se posse (recordemos a *Ação Carioca # 7: jarros*), reúnem as pessoas em torno do «comum» naquele lugar formado, ainda que intermitentemente.

Assim, as comunidades temporárias que emergem nas *Ações* são aquelas que investigam e assistem ao surgimento e desvanecimento do «comum» nos sucessivos actos, suas reactivações e transferências. O facto de as *Ações* serem *happenings*, ou acontecimentos, parece-nos ser a condição pela qual o «comum» pode emergir nesta experiência do corpo e da cidade, no sentido em que, na duração de cada uma das *Ações*, se consegue, e não garantidamente, o seguinte: conjugar as possibilidades de tomarmos parte de um acontecimento e seu desenvolvimento através da experiência; de partilharmos aquilo que nele surge e com quem participa; de co-partilharmos uma tarefa (a que cada *ação* suscita); no recíproco acto de dar, não tomarmos posse das coisas; e, devido à preeminência do *entrar em relação* e do *ir ao encontro*, subtrairmo-nos da identidade de nós mesmos.

É no tecido da cidade que as *Ações* tomam lugar, ou seja, na mesma praça, calçada, dia, atmosfera, com as mesmas pessoas e objectos – apenas, de um modo um pouco diferente do que habitualmente. No pluralismo de uma cidade, na esteira de Latour (2011, p. 39), a formação do «comum» requer uma prática continuada (*práxis*) ciente e inclusiva do desacordo de quem e o que vive. A composição na experiência do corpo e da cidade nas *Ações* consiste na prática que, num espaço delimitado, mas aberto ao seu meio envolvente, e accionando uma partitura, põe em jogo o já existente e as suas múltiplas variações. Ao mesmo tempo, ensaiam-se mais conscientemente os caminhos da composição e suas hesitações, capazes de potenciar a relação e o encontro entre corpo e cidade em coexistência, reclamando o que lhes pertence por vivência.

No meio da noite tinha um arco-íris; no meio do arco-íris tem uma noite
Eleonora Fabião, 2015
Botafogo Cove e Parque do Flamengo, Rio de Janeiro

Convidar amigos para fazer um arco-íris resplandecer na noite da cidade.
Mover junto: 7 varas de bambu com 7 lâmpadas de halogéneo coloridas atadas nas pontas, todas conectadas por 150 pés de fio a um gerador, que, por sua vez, está conectado à bateria de uma carrinha puxada num carro de compras.

Tudo e todos entram na noite.

(Eleonora Fabião in Fabião e Lepecki, 2015, p. 253)

Nas citações e descrições das *Ações*, de Eleonora Fabião (2008-2015), que foram sendo feitas ao longo do presente texto, compreendemos a relevância de uma prática performativa na emergência de uma experiência estética e política do corpo e da cidade. É possível relacionar esta prática com o conceito de *undercommons*, pela perspectiva de Harney e Moten (2013), tal como expusemos acima, através do modo como as *Ações* se situam no espaço público, fazendo parte dele, o habitam através da atenção-desperta às sonoridades que o atravessam e da improvisação constante com o que nele existe, ora pela expressão na arte ora pela resistência *apositional* em seguir o fluxo quotidiano do corpo e da cidade; este último, cada vez mais conduzido pelos meandros da guerra do capital e dos regimes de vigilância. Ao mesmo tempo realistas e em conjugações do (im)possível imaginado, as *Ações* reinventam a conexão das pessoas e lugares na praça ou na rua, isto é: corpo e cidade, num caminho diferente daquele determinado. No início do poema *No meio do caminho*, Carlos Drummond de Andrade (2018, p. 253) escreveu: «No meio do caminho tinha uma pedra /tinha uma pedra no meio do caminho».

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, António Guerreiro (tradução), Lisboa: Presença.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (2018) [2001], *Antologia Poética*, 6.ª edição, Alfragide: D. Quixote.
- BATAILLE, Georges (1976), *La souveraineté*, in *OEuvres Complètes*, Volume 8, Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1983), *La communauté inavouable*, Paris: Minit.
- ESPOSITO, Roberto (2010), *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, Timothy Campbell (tradução), Stanford: Stanford University Press.
- FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André (edição) (2015), *Ações*, Rio de Janeiro: Tamandua Arte.
- FABIÃO, Eleonora (2017), «Eleonora Fabião», *Prémio Pipa*, disponível em <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eleonora-fabiao/> (consultado em 7 de Outubro de 2018).
- HARNEY, Stefano e MOTEN, Fred (2013), *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe: Minor Compositions.
- JULLIEN, François (2008), *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*, Paris: Fayard [versão digital].

- LATOUR, Bruno (2011), «Il n'y a pas de monde comum: il faut le composer», in *Multitudes*, Volume 2, Número 45, pp. 38-41.
- LAVAL, Christian e DARDOT, Pierre (2015), *Commun: essai sur la révolution au XXIe siècle*, Paris: La Découverte.
- LINGIS, Alphonso (1994), *The Community of Those Who Have Nothing in Common*, Bloomington: Indiana University Press.
- NANCY, Jean-Luc (1983), *La communauté désœuvrée*, Paris: Christian Bourgois.
- NEGRI, Antonio e HARDT, Michael (2005), *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, London: Penguin Books.
- PELBART, Peter Pál (2017), *Estamos em guerra*, São Paulo: n-1 Edições, disponível em https://issuu.com/n-1publications/docs/1_estamos_em_guerra_pelbart (consultado em 25 de Novembro de 2022).

MEMÓRIA, CIDADE E ARQUIVO

JOÃO OLIVEIRA DUARTE*

Um arquivo, mas não um atlas:
o objectivo aqui não é segurar o mundo nos ombros,
mas agachar-se na terra e escavar.
Allan Sekula

1.

Em *Cinco Conferências sobre Psicanálise*, Sigmund Freud estabelece uma comparação com a cidade de Londres. Não é, sem dúvida, a única vez em que a cidade surge como objecto de comparação com o funcionamento do consciente e do inconsciente – em *O Mal-Estar na Civilização*, por exemplo, fala de um tempo síncrono, de uma presença, impossível, de todos os

* IHA – Instituto de História da Arte, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa; CEEA – Centro de Estudos Arnaldo Araújo, ESAP. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/FIL/00183/2020, do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017 e da bolsa de doutoramento SFRH/BD/130366/2017.

tempos no mesmo espaço; mas talvez o exemplo a que recorre nos permita pensar as relações entre memória e amnésia, a presença ou a insistência hiperbólica do passado que, hoje mais do que nunca, é o nosso horizonte. E se se nota, sem dúvida, a presença de algo que constitui a dívida de Freud ao seu tempo – uma certa aposta na amnésia, uma necessidade de não se ficar preso ao passado, de o esquecer ou de com ele estabelecer relações «produtivas» –, é igualmente necessário lê-lo a partir dos seus próprios pressupostos, complicar aquilo que nele diz respeito a uma tonalidade «moderna» – aposta no futuro, necessidade de esquecer o passado, dedicação aos «afazeres (...) que as modernas condições de trabalho exigem». A citação é longa, mas instrutiva:

Se fizerem um passeio por Londres, encontrarão diante de uma das maiores estações de comboios uma coluna gótica ricamente trabalhada: a Charing Cross. Um dos antigos reis da dinastia Plantageneta, no século XIII, que mandou transportar o corpo da sua amada rainha D. Leonor até Westminster, fez erigir cruzeiros góticos em cada uma das estações onde o esquife foi deposto, e Charing Cross é o último dos monumentos que preservaram a recordação deste cortejo fúnebre. Num outro ponto da cidade, a pouca distância da London Bridge, poderão ver uma outra coluna, mais alta e moderna, abreviadamente designada *The Monument*. Esta coluna foi erigida em lembrança do grande incêndio que, no ano de 1666, deflagrou ali perto, destruindo uma grande parte da cidade. (...) Mas o que diriam de um londrino que nos dias de hoje ainda se detivesse tristemente diante do monumento do cortejo fúnebre da rainha D. Leonor, em vez de se dedicar aos seus afazeres com a pressa que as modernas condições de trabalho exigem ou de se alegrar com a rainha jovem e fresca que o seu coração elegeu? Ou a um outro que, diante do *Monument*, lamentasse a destruição pelo fogo da sua cidade natal, que, entretanto, há muito que se reergueu das cinzas com mais esplendor ainda. É como estes dois londrinos pouco práticos que se comportam todos os histéricos e neuróticos; não só recordam experiências dolorosas do seu passado mais remoto, como ainda estão afectivamente dependentes delas, não conseguem libertar-se do passado e negligenciam por ele a realidade e o presente (Freud, 2016, pp. 17-18).

Disjunção estabelecida por Freud: *ou* viver, impossivelmente, no passado, andar pela cidade de Londres como se fôssemos contemporâneos de acontecimentos que tiveram lugar há muito tempo, estabelecer com este passado e com a própria cidade uma ligação secreta, melancólica, vivendo *entre* o passado e o presente, como se fôssemos espectros vagueando melancolicamente pelas ruas; recusa ou impossibilidade em esquecer; *ou*, por outro lado, suspender qualquer dependência afectiva; saber, sem dúvida, que ali se deu um massacre, que aquele edifício foi refeito depois de um incêndio, que pessoas morreram naquela esquina num qualquer acontecimento político que não se presenciou e face ao qual a ligação, a existir, é ténue, mas não investir estes acontecimentos de qualquer carga afectiva, estabelecer um corte, uma cesura, entre passado e presente – mas tudo isto, claro, Freud irá complicar.

Freud apresenta-nos, portanto, uma disjunção, parecendo-se inclinar para esse corte com o passado. Mas não podemos esquecer que, mesmo parecendo defender, na proximidade da segunda das *Considerações Intempestivas* de Nietzsche, este trabalho do esquecimento como potência da vida – só o esquecimento seria saudável, só aquele londrino que não investe emocionalmente nos acontecimentos dolorosos do passado consegue ser contemporâneo do seu tempo, aquele para quem a frase «tudo isto é passado» surge como uma espécie de lema colocado no frontispício do seu tempo; mesmo parecendo, portanto, defender o esquecimento, Freud sabia bem o que é que este contém de perigoso, de recalçamento, repressão e retorno do recalçado – esquecimento e potência da vida não são, obviamente, a mesma coisa. Como o Moisés de *Moisés e o Monoteísmo*, cujo assassinato é esquecido por aqueles que o perpetraram, este esquecimento pode ser índice do império do passado: quanto mais morto mais poderoso, quanto mais desaparecido sem deixar rasto maior o olhar de medusa que o passado exerce sobre o futuro, mais a sua influência penetra nos mais pequenos actos, nas mais minúsculas partículas do pensamento e da acção. A conclusão, portanto, que se poderia defender a partir desta comparação que Freud estabelece com a cidade de Londres acaba por implicar uma visão algo pessimista, um bloqueio ao nível da nossa relação com o passado: *ou* históricos e neuróticos, recusando esquecer, vivenciando o passado

como se fosse presente, num «lamento sem luto»¹, sem a possibilidade do «trabalho», da «economia» que este implica, *ou* repressão, recalçamento, retorno sem fim, mas sempre diferente, do passado. Se quiséssemos, desta forma, prosseguir o pensamento de Freud e retirar dele consequências que o próprio talvez não aceitaria, acabaríamos por defender que aquele que não se detém nas marcas que o passado deixou inscritas, muitas vezes a fogo, no tecido da cidade, que não mantém com ele qualquer forma de dependência afectiva – neste sonho ou pesadelo de um sujeito que se dá a si próprio a sua própria possibilidade – e que prossegue com os seus «afazeres com a pressa que as modernas condições de trabalho exigem» acaba por se encontrar tão ou mais subjugado face aos acontecimentos passados do que aquele que se detém, tristemente, face ao *The Monument*.

Tudo isto, esta estranha economia entre recordação e esquecimento que trabalha de dentro tanto o indivíduo como, no exemplo de Freud, a relação que este mantém com a cidade, é já conhecida e surge como uma das explicações para a aporia que Stefan Zweig encontra quando redige o seu testamento e testemunho² – quando nota que entre aquele que prossegue os seus afazeres e o surgimento dos poderes infernais talvez não decorra uma distância assim tão grande.

No entanto, mais do que sublinhar esta proximidade entre memória e esquecimento, esta tensão em que ambas se mantêm, conviria encerrar a passagem de Freud como um sintoma e colocar em destaque duas

1 O termo chega-nos da leitura que Maria Filomena Molder faz de Goethe: «levam-no (a Goethe) para a Guideca e dispõem-se distantes ao longo do canal, e o poeta corre de um para o outro, para tentar capturar o eco das vozes: mal chega à beira de um e já o outro respondia e, quando, apressando-se, se chegava perto desse a sua voz morria de expectativa no último verso [...] O canto do solitário, para aquele que corre na noite à procura da música, à procura do canto, consolo e aflição. É impossível resistir à ideia de que esta *corrida suspensa de um lamento*, que cessa quando nos aproximamos e recomeça, longe, chamando-nos, e logo volta a procurar a origem da voz, da música, que enristece, que parece estar à nossa mão, e mal chegamos perto, ao longe já outra se sobrepõe» (Molder, 2014, p. 37, sublinhados nossos).

2 «Estava-nos destinado, tantos séculos passados, ver de novo guerras sem declaração de guerra, campos de concentração, torturas, pilhagens em massa e bombardeamentos sobre cidades indefesas, tudo bestialidades que as últimas cinquenta gerações nunca chegaram a conhecer e que as vindouras, assim o espero, não voltarão a conhecer. Mas, paradoxalmente, vi também, naquela mesma época em que o nosso mundo sofria um retrocesso moral de mil anos, essa mesma humanidade elevar-se a feitos inauditos nos domínios técnicos e espiritual, ultrapassando com um golpe de asa tudo o que tinha sido alcançado ao longo de milhões de anos. (...) Nunca, como até hoje, a humanidade, enquanto todo, se comportou mais diabolicamente e nunca como hoje conseguiu feitos tão próximos do divino» (Zweig, 2015, p. 15).

consequências que estão, de certa forma, contidas na comparação que estabelece. Em primeiro lugar, que actualmente ambos os gestos se tornaram modalidades diferentes, e tantas vezes antagónicas, de uma verdadeira «febre da memória» que tem capturado o discurso e se tem inscrito, de forma mais ou menos excessiva, na topografia das cidades³ – ao ponto de o futuro enquanto categoria ser hoje encarado a partir de uma relação com o passado e de não haver futuro que não traga consigo a necessidade de se lidar com acontecimentos mais ou menos distantes no tempo. Tanto aqueles que mantêm com o passado uma relação «afectiva» – muita das vezes sob a forma de uma «judicialização», de pedir ao tempo presente que responda por acontecimentos passados –, como aqueles que pretendem estabelecer um corte, uma cesura, a partir da qual o passado seria apenas «história», são modalidades diferentes de um «discurso memorialístico» que se tem vindo a impor progressivamente. Falando de uma «viragem em direcção à memória», Andreas Huyssen (2014, p. 16), coloca em destaque aquilo que hoje parece uma evidência: o desaparecimento do futuro enquanto categoria maior dos diversos tipos de discurso – entre eles o urbanístico e o arquitectónico – e a «emergência da memória como preocupação chave cultural e política» (Huyssen, 2003, p. 11) – sendo o futuro, hoje, encarado de forma catastrófica e substituído pelo passado como momento privilegiado para pensar o tempo.

Após o declínio das fantasias modernistas sobre a *creatio ex nihilo* e do desejo pela pureza dos novos começos, começámos a ler as cidades e os edifícios como palimpsestos do espaço, os monumentos como transformáveis e transitórios e a escultura como sujeita às vicissitudes do tempo. É claro que a maioria dos edifícios não são de todo palimpsestos. Como Freud uma vez observou, o mesmo espaço nunca poderá ter dois conteúdos diferentes. Mas, no seu alcance temporal, um imaginário urbano poderia bem incluir coisas diferentes no mesmo lugar: memórias do que se encontrava antes e alternativas

3 Mas não apenas das cidades: «Ele [Hermann Lübbe] demonstrou que a musealização já não estava limitada à instituição do museu, entendido em sentido restrito, mas tinha começado a infiltrar todas as áreas da vida quotidiana. O diagnóstico de Lübbe postulou um historicismo expansivo da nossa cultura contemporânea e o autor alegou que nunca antes um presente cultural havia estado obcecado com o passado a um nível semelhante» (Huyssen, 2014, p. 20).

imaginárias ao que existe. As fortes marcas do presente no espaço combinam-se, no imaginário, com vestígios do passado, rasuras, perdas e heterotopias (ibid., p. 7).

Contra um certo Freud, portanto, hoje talvez já não seja possível essa aposta desmedida no futuro e na amnésia – como se, de facto, o primeiro só existisse tendo como possibilidade a segunda. É neste sentido que se encaminha Huyssen com esta noção de «palimpsesto do espaço» – que, sublinhe-se, configura igualmente uma paradoxal noção de presente, que tanto se estende para capturar as outras duas dimensões, como desaparece para o mostrar derivado tanto do passado como do futuro: uma multiplicidade irreduzível de tempos diferentes joga-se, hoje, nas cidades; diferentes memórias, antagónicas por vezes, coexistem no mesmo espaço. A primeira consequência, portanto, é esta: ambos os gestos de que fala Freud, e nos quais vê uma disjunção, encontram-se hoje entrelaçados ao ponto de se terem tornado indistinguíveis, de já não conseguirmos separar os vestígios do passado da aposta mais vertiginosa no futuro.

A segunda consequência, no entanto, não se faz esperar. Encarado como sintoma, a passagem de Freud não aponta apenas para este «palimpsesto do espaço» de que fala Huyssen mas também para uma incapacidade de lidar com o passado que, já presente no tempo de Freud⁴, talvez atinja hoje um pungência nunca vista. De facto, não se trata apenas da coexistência no mesmo espaço de diferentes tempos, de diferentes memórias, não se trata apenas de conseguir coordenar estas diferentes temporalidades, mas de perceber que no fundo desse lado palimpséstico existe uma impossibilidade em lidar com certos acontecimentos, que tanto aquele que contempla melancolicamente o *The Monument* como o outro, que se apressa em esquecer e viver apenas no presente, são na realidade índices dessa impossibilidade. Transformado em mercadoria⁵, monumentalizado ou apenas

4 Basta pensar, de facto, no texto *O Mal-Estar na Civilização*, que é também uma forma de lidar com os acontecimentos da Primeira Grande Guerra.

5 Nada há hoje de novidade se nos lembrarmos do que escrevia Karl Kraus sobre um turismo que tomava a Primeira Grande Guerra como objecto. Com o seu tom moralista conhecido, é assim que ele descreve uma viagem pelos campos de batalha de Verdun: «Tenho na minha mão um documento que, sobrepujando e selando toda a infâmia desta época, bastaria por si só para indicar a essa massa de agiotas que se chama humanidade um lugar de honra num vazadouro cósmico» (Kraus, 2018, p. 189).

vestígio, vazio no espaço; celebrado, reprimido, objecto de discurso ou remetido ao silêncio, retirada a sua função como fonte de legitimação, o passado surge hoje tanto como inescapável como, igualmente, algo com o qual não se consegue lidar, mesmo quando, ou sobretudo quando, é transformado em mercadoria.

De facto, já não se trata apenas do desaparecimento da *historia magistra vitae*, que François Hartog pensa a partir de Chateaubriand e de uma aporia que encontra na obra deste, como se ela vivesse ainda segundo o espectro dessa forma de entender o passado mas, ao mesmo tempo, apontasse para o vazio em que assenta – *nem* o «regime de historicidade» anterior *nem* aquele que lhe irá suceder, onde o futuro surge como o horizonte a partir do qual se pensa o presente, mas a fenda na qual o presente já não tem passado não tendo ainda futuro.

O presente não tem mais o passado como modelo e não se mede mais por ele. Assim, não se vai mais do passado para o presente (mesmo que Chateaubriand ainda não esteja pronto para ir do presente ao passado, com o fim de o compreender). Desse modo, pela relação com o tempo que o constitui e por aquela que institui, o *Ensaio* mostra-se como esse texto único que, ao mesmo tempo, se fundamenta no desdobramento do *topos* da *historia magistra* e o recusa. No mesmo momento em que experimenta a sua obsolescência, apela para ele. O *Ensaio* traduz esse curto espaço de tempo em que, sob os efeitos da Revolução, o *topos* deixa de ser operativo mas no qual ultrapassá-lo não é ainda possível (Hartog, 2003, p. 178).

A partir de determinada altura, encontrando Hartog na obra de Chateaubriand um laboratório para pensar essa clivagem no tempo que transformou o «regime de historicidade» em que vivíamos, o passado deixou de ser encarado segundo esse modelo a partir do qual era objecto de repetição e de exemplo⁶ para se transformar numa cifra, algo cuja chave de entendimento já não possuímos. Nem Antiguidade, cujo modelo resplandecia ainda por momentos, nem Selvagem, passado

6 Encontramos algo de semelhante na famosa abertura do *18 de Brumário*, onde Marx critica essa tendência para encontrar modelos antigos (Marx, 1984, p. 21 e ss).

anterior à história – para usarmos as categorias que Hartog sublinha em Chateaubriand –, mas distância indecomponível a partir da qual o passado se transforma em *vestigio*, em objecto de uma arqueologia⁷ – e, segundo Hartog, em ruína, tal como ruína futura parece ser a condenação que impera sobre os nossos próprios monumentos, não andando distante, como facilmente se compreende, de Paul Valéry⁸.

Inversamente, o novo livro [Hartog refere-se a *Les Ruines ou Méditations sur les Révolutions des Empires*, de Volney, publicado em 1791] abre com uma longa meditação, no silêncio dos túmulos de Palmira, sobre o porquê das ruínas. Qual a razão pela qual tantas cidades, antigamente tão opulentas, não são hoje mais do que «abandono» e «solidão»? «De onde vêm tão funestas revoluções?» De seguida, salta do passado antigo a um futuro distante. Quem sabe se um dia, nas margens desertas do Sena ou do Tamisa, um viajante não chorará como ele hoje o faz naquilo que foi Palmira? Face ao que parece uma «cega fatalidade», não pode deixar de ser atormentado por uma «melancolia profunda» (Hartog, 2003, pp. 141-142).

É no preciso momento em que o passado recua na sua dimensão de modelo para o presente ou o futuro, no momento em que ele deixa de surgir como objecto de imitação, no momento, portanto, em que a sua relação ao presente se torna problemática, que ele surge como vestígio de um tempo cujo sentido é para nós doravante inapreensível. Como restos que deram à costa, para usar uma imagem de Pierre Nora, os monumentos, já ruínas, as ruínas, desde já monumentos, são vazios com os quais não sabemos lidar e aos quais não sabemos o que fazer.

7 A metáfora arqueológica encontra-se bastante presente em Freud. Basta referir, a esse nível, o texto que dedica a *Grádiva*, romance de Jensen (Freud, 1995).

8 Num texto bastante comentado, *La crise de l'esprit*, Paul Valéry olha para a Europa como um conjunto de espectros e para a civilização como mortal (não andando longe de um juízo epocal que vai de Spengler a Freud ou mesmo a Kraus): «Agora, num imenso terraço de Elsinore, que vai de Basileia a Colónia, que chega aos areais de Nieuport, aos pântanos de Somme, às argilas de Champagne, aos granitos da Alsácia, o Hamlet europeu observa milhões de espectros» (Valéry, 2016, p. 4).

2.

É nesta configuração, nesta tensão que se estabelece entre memória e esquecimento, neste ocaso, também, da história entendida como *historia magistra vitae* ou como conferindo fundamento a uma comunidade⁹, que o arquivo surge actualmente; decorrência, sem dúvida, desta problemática da memória, desta febre que capturou grande parte das sociedades contemporâneas, mas também linha de fuga onde memória e esquecimento são deslocadas e como que colocadas em suspenso.

De facto, nada parece ao mesmo tempo tão próximo e tão distante da memória, da sua capacidade de ligação do passado ao presente, da irrupção do passado neste último¹⁰, e da tensão que esta estabelece com o esquecimento, como o conjunto de papéis, tantas vezes já corroídos pelo tempo e pelo seu trabalho paciente, que constitui, normalmente, um arquivo. Na sua repetição enfadonha, na mera junção de informações que, tantas vezes, perderam há muito o seu interesse, nas vidas anónimas que neles se jogam, nos vazios que integra ou mesmo no sonho – delírio ou pesadelo – de uma memória total, sem falhas, pronta a ser reactivada a qualquer momento – de certa forma insone, *nem* consciente *nem* inconsciente –, o arquivo parece acomodar-se mal tanto a uma necessidade de recordar como, igualmente, a uma injunção a esquecer¹¹.

Se ele é a dobra da cidade em todos os acontecimentos ínfimos, em todos os seus «disparates»¹², se nesta heterotopia e heterocronia, neste tempo e neste espaço congelados onde o primeiro parece imobilizado mas, igualmente, num impasse; se, portanto, não parece permitir qualquer forma de esquecimento mas também, por outro lado, não parece dar lugar a qualquer memória, a «febre de arquivo» – para usar uma formulação tornada

9 Como afirma Huyssen: «A memória histórica já não é o que era. Costumava ser o signo da relação de uma comunidade ou nação relativamente ao seu passado, mas, actualmente, a fronteira entre passado e presente já não tem a força e a estabilidade que tinha» (Huyssen, 2003, p. 1).

10 Um caso paradigmático, bastante trabalhado, é Proust.

11 Esta injunção a esquecer é pensada de forma admirável por Nicole Loraux. Em *La cité divisée* o que se encontra em causa é exactamente essa injunção como forma de jogar o esquecimento contra a *stasis*, contra algo que, à partida, colocaria em causa a unidade da cidade – e como se a memória fosse, neste caso em concreto, uma ameaça constante. De uma forma um pouco paradoxal, na medida em que se deu um *juramento*, um acto consciente, para que toda a *Polis* esquecesse a divisão imposta pela guerra civil, esta primeira amnistia acaba por colocar como que entre parêntesis a memória, suspendendo os seus possíveis efeitos.

12 De dispar, movimento sem sentido, excêntrico.

famosa por Jacques Derrida – que, mais ou menos desde os anos 70 do século XX, tem feito com que tantos gestos artísticos o tenham tomado como inspiração ou como objecto, corresponde tanto ao ocaso da história como a um limite ao mesmo tempo interior e exterior à memória.

Ocaso da história: já não o tempo dos acontecimentos políticos, mas aquele outro, ínfimo, em que nada parece acontecer. São as duas cidades de que fala Nicole Loraux, uma, objecto do «historiador clássico», outra, do «antropólogo», ambas presentes em Homero:

De um lado, existe a cidade clássica, a cidade dos historiadores clássicos. Claramente separada daqueles que estão à margem da sociedade e desligada das suas raízes sociais (...), a cidade é um grupo de homens (do sexo masculino, para ser preciso. Os gregos diziam: *ándres*) associados entre eles por uma constituição (*politeia*) que tanto pode ser democrática como oligárquica. (...) a vida da cidade é política e militar, porque os *ándres* declaram guerra e, juntos na assembleia, tomam decisões baseados na maioria. A cidade tem uma história que os historiadores gregos, beneficiando os seus «colegas» modernos, já escreveram. (...) Não é nesse tempo, dos acontecimentos, que actua a cidade dos antropólogos, mas naquele, repetitivo, das práticas sociais – o casamento, o sacrifício –, no qual fazer é ainda uma forma de pensar (Loraux, 1997, p. 13).

É certo que, actualmente, esta divisão entre duas cidades que, de certa forma, se parecem ignorar mutuamente – aquela dos acontecimentos políticos, objecto do historiador clássico, e esta, do tempo repetitivo das práticas sociais – já não é em grande medida operativa. Em todo o caso, o arquivo situa-se algures entre ambas as cidades, tantas vezes fazendo com que uma se cruze com a outra.

Talvez seja algo de semelhante a esta distinção estabelecida por Loraux que está em causa em grande parte das obras de Christian Boltanski, cujo objecto, repetido em diversas entrevistas, é aquilo que chama de «pequena memória»:

Parte do meu trabalho tem sido sobre o que chamo de «pequena memória». A grande memória é gravada em livros, mas a pequena tem tudo que ver com pequenas coisas: *trivia*, piadas. Parte do meu trabalho tem

sido uma tentativa de preservar a «pequena memória» porque muitas vezes, quando alguém morre, essa memória desaparece. No entanto, é essa «pequena memória» que faz as pessoas diferentes umas das outras, únicas. São muito frágeis (Boltanski, 1997, p. 19).

É este tempo repetitivo, o conjunto de papéis sem interesse, as informações sempre iguais que nele estão contidas – esta «pequena memória» –, que se encontra em causa em grande parte das pesquisas que tomam o arquivo por objecto. Aquém ou além da memória, aquém ou além do esquecimento, encontramos este mundo dificilmente capturável, frágil, sempre à beira do desaparecimento, que diz respeito a vidas anónimas, a gestos sem importância. Nos inventários que Boltanski faz, e que começam na década de 70 do século XX, é esta banalidade que parece estar em causa, este mundo ao mesmo tempo igual a tantos outros, mas, também, diferente de todos os outros, como um som inaudível¹³, uma forma particular de dicção, uma tonalidade que parece passar despercebida, uma pequena mania singular. *Inventário de objectos que pertenceram a uma rapariga de Bordeaux* (1973) ou *Inventário de objectos que pertenceram a um rapaz de Oxford* – de todos os inventários, o único que utiliza apenas fotografia – são, neste aspecto, paradigmáticos. O que encontramos nesta particular declinação contemporânea do arquivo são objectos do dia-a-dia, iguais a tantos outros, sem qualquer tipo de importância, que pertencem a pessoas também elas anónimas, desconhecidas que, no caso dos inventários de Boltanski, não chegam sequer a ser nomeadas. O que se retira, portanto, deste conjunto de objectos cujo único interesse consiste na extrema banalidade que conservam, na igualdade face a outros objectos – mesmo que eles materializem aquilo que, do tempo, está condenado a desaparecer e, desta forma, conservem algo da beleza de que falava Baudelaire¹⁴ – é que o

13 Numa Sinagoga em Nova Iorque, Boltanski pediu a um conjunto de crianças da zona que contassem a história de como os seus pais e avós chegaram a Nova Iorque. Posteriormente, através de colunas, as respostas foram reproduzidas dentro da Sinagoga. Mas de forma tão baixa que só se ouvia um pequeno murmúrio.

14 «Todas as belezas contêm, como todos os fenómenos possíveis, qualquer coisa de eterno e qualquer coisa de transitório – de absoluto e de específico. A beleza eterna e absoluta não existe, ou, antes, não passa de uma abstracção desnatada à superfície geral das diversas belezas. O elemento próprio de cada beleza provém das paixões e, como temos as nossas paixões próprias, temos a nossa beleza» (Baudelaire, 2006, p. 28).

arquivo, neste conjunto de obras, diz respeito a uma ausência, não apenas da pessoa em causa, que já morreu, mas da própria história, entendido no sentido clássico, de que falava Loraux. É o que refere o próprio Boltanski quando fala de *364 Suisse Morts*, uma instalação que parece conservar algo de religioso, de ritualístico, religiosidade que, por sua vez, é contrariada tanto pelo seu lado de «inventário» como, igualmente, pelo uso da fotografia amadora, pelo *amontoado* que produz.

Se tantas vezes trabalhei com fotografias de suíços mortos foi porque os suíços são um povo sem história. São politicamente neutros e nada de relevante aconteceu na sua história recente. É por isso que eles representam o «homem universal», *l'homme sans qualité* (Moure, Jiménez e Clair, 1996, p. 113).

Esta ausência de qualidades, essa tensão entre a singularidade que rodeia os objectos dos inventários, que se refere, sem dúvida, a uma única pessoa, que conservam dela algo como uma tonalidade, um som inaudível, e, por outro lado, o carácter geral que faz com que aqueles objectos, tal como aqueles rostos reproduzidos em *364 Suisse Morts*, percam toda e qualquer particularidade, transforma este arquivo que Boltanski constrói numa ausência de história, uma ausência de acontecimentos: tempo repetitivo, nas imediações do biológico¹⁵ mas não se confundindo com ele, parecendo cego à outra cidade, à cidade política onde os eventos se sucedem, como se entre uma e outra não fosse possível encontrar passagens e ligações.

Um dos momentos em que memória, esquecimento e arquivo se pensam e se jogam uns contra os outros é, na obra de Boltanski, uma instalação que faz em Berlim, em 1990: *La Maison Manquante*, elaborada para a exposição *Die Endlichkeit der Freiheit*. Pensada por Rebecca Horn, Jannis Kounellis e Heiner Müller, esta exposição pretendia trabalhar um tema que, de forma paradoxal, permaneceu, durante bastante tempo, «esquecido» ou pelo menos não explicitamente tratado pelo contexto artístico: a divisão

15 Tempo biológico é um termo de Hannah Arendt. «Sem testamento ou, para clarificar a metáfora, sem tradição – que escolhe e nomeia, que transmite e preserva, que indica onde se encontram os tesouros e quanto valem – parece não existir continuidade no tempo e, conseqüentemente, em termos humanos, apenas uma mudança eterna do mundo e o ciclo biológico da criatura» (Arendt, 2006, p. 5).

que a Guerra Fria impunha à Alemanha e, em particular, em Berlim.¹⁶ De facto, tal como a *Luftkrieg*, a guerra aérea que devastou diversas cidades alemãs e sobre a qual imperou, segundo W.G. Sebald, um «tácito acordo vinculativo» que «determinou que era impossível descrever o verdadeiro estado de aniquilamento material e moral em que se encontrava todo o país» (Sebald, 2003, p. 17), também a divisão da Alemanha parece ter sido completamente ignorada pela literatura e pelos diversos gestos artísticos de então – Huyssen dá como resposta para esta ausência um «nacionalismo negativo» segundo o qual «os artistas do Leste ou do Ocidente não estavam, muito simplesmente, interessados em assuntos de unidade nacional ou cultural nacional» (Huyssen, 2014, p. 74)¹⁷. Desta forma, e tal como a *Luftkrieg*, presente no espaço urbano, mas paradoxalmente ausente de uma formulação discursiva ou artística que desse conta dessa presença, a divisão de Berlim – já depois da queda do muro, apesar do projecto ser anterior – foi o objecto que diversos artistas trabalharam, ao inscrever de ambos os lados do Muro as suas obras.

E, de forma inédita ou pelo menos rara num artista que, mesmo interrogando o museu, não tem privilegiado esta forma de «arte pública», Christian Boltanski trabalhou um espaço urbano que, no entanto, ainda hoje permanece vazio – nesse sentido, anda próximo de uma instalação de Ilya e Emilia Kabakov, *Two Memories About Fear*, também situado num espaço vazio. *La Maison Manquante*, inserido na zona leste de Berlim, num antigo bairro judaico, consistiu em dois gestos. O primeiro, foi transformar

16 Refere Huyssen: «Uma outra característica é comum à literatura e à pintura nas duas Alemanhas: referências explícitas à divisão causada pela Guerra Fria na nação em si estão grandemente ausentes. Com raras exceções, não é retratada na pintura, nem, além dos romances de espões, narrada extensivamente em ficção» (Huyssen, 2014, p. 73).

17 Há uma distinção que é necessário estabelecer nesta proximidade entre a guerra aérea e a divisão da Alemanha. Como se tornou notório pela discussão que o texto de Sebald provocou, que permanece, aliás, profundamente ambíguo no que se refere à transformação dos alemães em vítimas, o tema da guerra aérea tinha permanecido, durante muito tempo, património de um posicionamento político que, da Segunda Guerra Mundial, retirava apenas a destruição da Alemanha. Não é de estranhar, por isso, que Sebald relate, no final do seu texto, uma carta que recebeu de «um tal Dr. H.» que defendia «que o objectivo dos Aliados para a guerra aérea era separar os alemães da sua herança e origens através da destruição das suas cidades, abrindo assim caminho à invasão cultural e americanização generalizada que efectivamente se verificou a seguir à guerra. Esta estratégia deliberada, continua a carta de Darmstadt, foi delineada por judeus a viver no estrangeiro, na verdade graças ao conhecimento da psicologia humana, das culturas e mentalidades estrangeiras adquirido na sua itinerância» (Sebald, 2003, p. 89).

as paredes laterais dos edifícios adjacentes em fachadas, ao inscrever neles «placas comemorativas»¹⁸ com os nomes dos inquilinos e as suas profissões. O segundo gesto, já na parte ocidental de Berlim e nas ruínas de um museu, foi exibir, como se fossem objectos de história natural¹⁹, os resultados de pesquisas arquivísticas sobre esses mesmo inquilinos.

Trabalho de memória, sem dúvida, de resgate, de escavação, para usarmos um termo próximo a Benjamin²⁰: são essas pessoas anónimas, que pareciam condenadas a desaparecer, a serem esquecidas, que são de certa forma resgatadas, transportando o seu nome e as poucas informações que sobre elas restam a possibilidade de «saltar» para o presente²¹, de se tornarem «citáveis».

No entanto, ao mesmo tempo que se verifica essa possibilidade de resgate, essa capacidade, demonstrada pela obra de arte, de recordar, de *ir ao passado* buscar algo que estava perdido, há um outro movimento, antagónico a esse, que vai no sentido de estabelecer uma cesura entre passado e presente. De facto, mais do que aquilo que é exposto nas vitrines, nas ruínas do museu, é a própria forma de expor que aqui importa, ao referirem-se à história natural. Tal como no Musée de l'Homme aqueles objectos eram agora «inúteis, ou já ninguém os sabia usar», também este passado conservado, congelado, se tornou inútil, impossível de usar – e, em certa medida, impossível de resgatar. Tudo quanto Boltanski retira dos arquivos, todas

18 O termo é de Anne Bénichou: «Realizado em Berlim, em 1990, *La Maison Manquante* trabalhou o local onde um edifício bombardeado durante a II Guerra Mundial nunca chegou a ser reconstruído. Com a ajuda de estudantes berlinenses, Boltanski identificou os antigos ocupantes do edifício destruído e afixou nas paredes dos edifícios germinados, o mais próximo possível dos antigos apartamentos, *placas comemorativas* com o nome, a profissão e a data da morte de cada um dos habitantes. Os documentos de arquivo encontrados durante a investigação foram expostos em vitrines, ao ar livre, no local de um antigo museu industrial (*Berliner Gewerber Ausstellung*), também ele destruído durante a guerra» (Bénichou, 1997, p. 12, sublinhados nossos).

19 O gosto e a importância deste tipo de forma de expor para Boltanski é constantemente reafirmada: «Foi lá (no Musée de l'Homme) que vi uma grande vitrine em metal contendo pequenos objectos frágeis e insignificantes. Num dos seus cantos, havia uma pequena fotografia antiga e amarelada, mostrando um “selvagem” a manusear os pequenos objectos. Cada uma das vitrines mostrava um mundo já desaparecido: o selvagem da fotografia provavelmente já estaria morto, os objectos eram agora inúteis ou, pelo menos, ninguém os saberia usar» (Boltanski, 1997, p. 55).

20 O texto a que nos referimos é «Escavar e Recordar», presente em *Imagens de Pensamento* (Benjamin, 2004, pp. 219-220).

21 Esta mistura dos tempos é particularmente evidente com *Diese Kinder Suchen Ihre Eltern*, onde foram distribuídos, em 1994, cartazes com as crianças que perderam contacto com os familiares no pós-guerra.

as informações que convocam a história da Alemanha e a tornam tanto privada – referentes àquelas pessoas em particular – como geral, acabam por se transformar em vestígios arqueológicos cujo sentido, cuja chave de compreensão, é-nos em certa medida incompreensível: já nada podemos fazer deles e já não os podemos usar.

É também desta forma que podemos comparar este gesto artístico de Boltanski, no que se refere à articulação entre memória e arquivo, tanto com a instalação de Ilya e Emilia Kabakov, da mesma exposição, como com a obra de Peter Eisenman *O Memorial aos Judeus Mortos da Europa*, inaugurado em 2005. Ambas jogam, na realidade, com o local onde se situam. *Two Memories About Fear*, dois corredores formados por paredes de madeira – um do lado este, outro do lado oeste – foi colocado em Potsdamer Platz, local onde se situava o Muro de Berlim e onde ainda se notavam sinais do mesmo.

O local que escolhi chamava-se Potsdamer Platz. Era um enorme terreno baldio no meio do qual passava o Muro de Berlim e, mesmo depois de terem retirado os blocos de cimento que o compunham, o traçado do Muro permanecia, não tendo sido ainda coberto por erva. Um intrigante e horrível contorno dividindo dois mundos (Kunsthau, Haldemann, Seeberger e Beck, 2010, p. 37).

O local escolhido, de importância histórica significativa, mas também a forma escolhida, através de corredores por onde se passava, acabavam por transformar *Two Memories About Fear* numa espécie de tomada de consciência – impossibilitada, no entanto, de abarcar *ambos os lados* – dessa divisão que não era apenas física.

A obra de Eisenman, por sua vez, envolta em polémica – como parece ser o caso de cada vez que se tenta inscrever, na memória e no espaço, algo que diga respeito à Solução Final –, convoca a memória dos planos de Speer para Berlim. Como afirma Huyssen, é precisamente

a sul da Porta de Brandenburg e muito próximo de onde se situava a *Reichskanzlei* de Hitler, que a República de Berlim (*Berliner Republik*) irá construir o Memorial aos Judeus Assassinados da Europa. Após doze anos de controvérsias, múltiplos concursos, modificações de júris,

denúncias políticas e volte-faces radicais por parte de diversos dos participantes nos debates sobre a política, a estética e as finalidades de tal monumento, o memorial, projectado por Peter Eisenman como um espaço labiríntico com perto de 2500 lajes de diferentes alturas, complementadas por um centro de documentação, irá finalmente ser erguido (Huysen, 2003, p. 80).

Desta forma, no «centro de uma Berlim renovada, existirá um memorial aos crimes alemães contra a humanidade, essa última fractura da Civilização Ocidental que alguns encaram como emblemático do século XX» (Huysen, 2003, p. 81). Esta forma de inscrição do trauma no espaço leva ao limite a tensão entre memória e esquecimento. Há um episódio paradigmático, contado por Eisenman numa conversa de 2006 com Rem Koolhaas, que demonstra bem o momento em que memória e esquecimento se entrelaçam ao ponto de se confundirem. Conta Eisenman que recebeu um poster de um partido italiano – *Laici Socialisti Liberali Radicali* – que usou uma imagem do memorial sobrepondo à imagem das lajes de inspiração minimalista – de realçar que Eisenman começa a trabalhar com Richard Serra neste projecto, apesar deste último abandonar em 1997 – uma estrela de David, como se, de facto, *faltasse* qualquer coisa à obra de Eisenman.

O que me interessa no poster é a necessidade que eles sentiram de sobrepor a estrela de David sobre a área do nosso projecto em Berlim. Aparentemente, pensaram que ninguém seria capaz de ler o espaço sem ela e isto para mim foi significativo. Não parei de me perguntar: porque é que eles tiveram de o fazer? E então percebi que era esse o objectivo do nosso projecto: forçá-los a sobrepor a estrela judaica (Eisenman, Koolhaas e Steele, 2010, p. 11).

É interessante a forma como Eisenman articula a memória e o esquecimento neste episódio que relata: de facto, a necessidade de sobrepor à imagem das lajes a estrela de David demonstra que o memorial se situa, desde logo, do lado de um trabalho efectuado pelo esquecimento, que, na realidade, todo o memorial acaba por se tornar paradoxal: pretendendo recordar, acaba por esquecer. Mas não é apenas neste sentido que vai a

reflexão deste «acidente», deste «acaso» que revela, para Eisenman, um dos sentidos da obra. Porque além desta dialéctica já bastante conhecida, Eisenman alerta para a *necessidade* em recordar: o objectivo passa, então, por *forçar* a sobreposição, por *obrigar* a preencher o espaço vazio – porque é, em última análise, de um espaço vazio que se trata, como se lhe faltasse algo e esta falta estivesse desde sempre assinalada; quanto mais se esquece, portanto, maior a necessidade que se faz sentir em recordar, maior a necessidade em se sobrepor a estrela de David.

A obra de Boltanski, no entanto, parece deslocar esta problemática. Nem colocada no «centro» da cidade, inscrevendo a história no espaço, entrelaçando os tempos, nem também, como no caso de Kabakov, apelando a uma espécie de tomada de consciência – mesmo que seja uma consciência necessariamente fracturada pelo «muro na cabeça».

Retoma, sem dúvida, a história e apela para a memória: inscrita num antigo bairro judaico de Berlim, é a memória da Solução Final que é assim convocada; situando-se num espaço deixado vazio por um prédio que desapareceu num bombardeamento de 1945, é a *Luftkrieg*, cujos restos foram desaparecendo aos poucos de Berlim e de outras cidades, que é recordada. Mas tudo isto, no entanto, é encarado a partir dessa cesura entre passado e presente que as vitrines impõem. Memorial, por um lado, monumento, que as placas colocadas nas laterais dos prédios implicam; mas, por outro, arquivo, «pequena memória» que é reactivada sem que haja qualquer forma de retórica grandiloquente, sem que haja uma problemática da inscrição da história na consciência – individual ou social. São estes seres anónimos, que apenas o acaso fez com que deles chegasse alguma coisa, cujo destino cego os cruzou com a história do século XX a dada altura das suas vidas, que se encontram em causa nesta obra de Boltanski que se transforma numa metonímia²² para toda a «desordem, estupidez e crueldade» (Boltanski, s/d, p. 107)²³.

22 Como refere Bénichou, 1997, p. 8: «o genocídio nunca é directamente representado».

23 «[...] se estivéssemos a falar de cinema, eu contraporía dois cineastas de que gosto bastante. Um deles é David Lynch, cujas personagens são meras marionetas manipuladas por um deus ausente. O outro é Kieslowski, onde encontramos sempre a ideia de uma viagem iniciática. A heroína de *Blue*, por exemplo, progride rumo a um entendimento moral que lhe permite aceitar a vida e a infelicidade. Quando era jovem acreditávamos, talvez erradamente, que quando um Vietcong morria, fazia-o em nome de uma sociedade melhor. Nas guerras e nos horrores de hoje, muitas vezes não vejo nada além de desordem, estupidez e crueldade» (Boltanski, s/d, p. 107).

Esta distinção entre arquivo e memória parece particularmente aguda numa outra instalação, de 1994, intitulada *Menschlich*. 1200 fotografias de rosto, com as já conhecidas lâmpadas que acabam por lhes conferir uma aura religiosa, expostas num formato que, em Boltanski, é já clássico. O mais interessante é, sem dúvida, a mistura entre vítimas e carrascos, que tem como efeito não sabermos nunca se aquela fotografia que vemos se refere a uns ou a outros – e talvez haja aqui um diálogo com a exposição *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen, e a sua retórica humanista. Enquanto, desta forma, a memória tem um conteúdo narrativo, ético, aproximando os diversos tempos, com este arquivo cheio de «desordem, estupidez e crueldade», em que vítimas e carrascos se olham e nos olham, não há lição alguma a tirar.

Referências Bibliográficas

- ARENDT, Hannah (2006), *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, Nova Iorque: Penguin Books.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Lisboa: Relógio D'Água.
- BÉNICHOU, Anne (1997), «Christian Boltanski : les inventaires du quotidien pour ne pas perdre la mémoire du monde», in *Parachute*, Número 88, pp. 5-13.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Imagens de Pensamento*, Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 125-258.
- BOLTANSKI, Christian (1997), *Christian Boltanski*, Nova Iorque: Phaidon Press.
- BOLTANSKI, Christian (s/d), *Advent and Other Times*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Conselleria de Cultura.
- EISENMAN, Peter, KOOLHAAS, Rem, e STEELE, Brett (2010), *Architecture Words: Supercritical*, Londres: AA Publications.
- FREUD, Sigmund (1995), *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*, Lisboa: Gradiva.
- FREUD, Sigmund (2016), *Cinco Conferências sobre Psicanálise*, Lisboa: Relógio D'Água.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité*, Paris: Seuil.
- HUYSSSEN, Andreas (2003), *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press.
- HUYSSSEN, Andreas (2014), *Políticas de Memória no Nosso Tempo*, Lisboa: Universidade Católica Editora.
- KRAUS, Karl (2018), *Nesta Grande Época. Sátiras Escolhidas*, Lisboa: Relógio D'Água.
- KUNSTHAUS, Z., HALDEMANN, M., SEEBERGER, N. e BECK, H. (2010), *Ilya Kabakov - artist book - 1958-2009. Catalogue Raisonné*, Bielefeld: Kerber.

- LORAUX, Nicole (1997), *La cité divisée. Loubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris: Éditions Payot & Rivages.
- MARX, Karl (1984), *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte*, Lisboa: Edições Avante.
- MOLDER, Maria Filomena (2014), *As Nuvens e o Vaso Sagrado*, Lisboa: Relógio D'Água.
- MOURE, G., JIMÉNEZ, J. e CLAIR, J. (1996), *Christian Boltanski*, Barcelona: Ediciones Poligrafia.
- SEBALD, W. G. (2003). *História Natural da Destruição*, Lisboa: Teorema.
- VALÉRY, Paul (2016), *La crise de l'esprit*, Paris: Manucius.
- ZWEIG, Stefan (2015), *O Mundo de Ontem*, Lisboa: Assírio & Alvim.



(THE TERRITORY)

Paisagens do Enclave: Detritos, Ruínas e Espaços Expectantes em *London* de Patrick Keiller e na Lisboa do Cinema Feito em Portugal por Volta dos Mesmos Anos 1990

INÊS SAPETA DIAS*

* Arquivo Municipal de Lisboa – Videoteca; IHC – Instituto de História Contemporânea, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

Preâmbulo¹

London é um dos sete filmes realizados por Patrick Keiller, cineasta e investigador interessado no encontro entre o cinema e a paisagem, encontro sobre o qual tem trabalhado e escrito intensamente, escrita de que destaco uma ideia persistente: a ideia de que o cinema tem uma influência transformadora sobre (ou pelo menos uma relação de influência recíproca com) os lugares.² *London* foi filmado em 1992 – ano declaradamente acompanhado no filme (o que lhe dá uma concentração temporal) – mas foi lançado em 1994. Tem duas sequelas, nas quais Patrick Keiller envereda pelos subúrbios que começa a explorar neste primeiro filme, afastando-se gradualmente de Londres e do seu centro. Estas sequelas são: *Robinson in Space*, filme de 1997, feito, portanto, três anos depois de *London*, ainda com o mesmo narrador, Paul Scofield; e *Robinson in Ruins* de 2010 (já feito após a morte de Scofield; Vanessa Redgrave substituiu-o como narrador). Em todos, a voz

-
- 1 Este texto é em larga medida influenciado (e impulsionado) pelo ciclo «Topografias Imaginárias» que a Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa organiza desde 2015 e sobretudo pelos programas que, até 2017, abordaram o encontro entre o cinema e a arquitectura e que programei com Inês C. Monteiro e Alexandra Areia. Trata-se de um ciclo de visionamentos comentados (e não de sessões de cinema) onde se procura dar conta dos modos pelos quais o cinema imagina e reconfigura a cidade de Lisboa, tanto através dos filmes vistos e comentados, como através do próprio método das sessões (comentário feito a partir da projecção de fragmentos e só depois visionamento do filme inteiro). O método deste ciclo foi em larga medida influenciado pelo filme com que lida o primeiro fragmento deste texto: *London*, Patrick Keiller, 1992. Agradeço aos investigadores do projecto «Fragmentação e Reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia», especialmente a Graeme Gilloch, Maria Filomena Molder, Nélcio Conceição, Nuno Fonseca, Gianfranco Ferraro que participaram na discussão que se seguiu à projecção de *London* na Videoteca e que, com os seus comentários, observações atentas e pistas de leitura, em muito contribuíram para a finalização deste texto.
 - 2 Keiller (1994, p. 35) escreve: «Se fazer cinema é construir outros mundos, então, filmar em locais reais torna possível transformar o mundo em que vivemos – uma reconstrução feita através da poesia ou da ficção, através da fotogenia [*photogénie*]: uma política ficcional, uma solidariedade ficcional». Ou, num artigo intitulado «The poetic experience of townscape and landscape and some ways of depicting it» [«A experiência poética das vistas da cidade ou da paisagem e algumas maneiras de as retratar»], escreve: «A paisagem funciona de todas estas maneiras no cinema [“uma disposição geral das coisas” e “analogias paralelas entre um objecto e uma ideia”], talvez mais no cinema do que em qualquer outro sítio. O palimpsesto trágico-eufórico; a reciprocidade entre imaginação e realidade; cada sítio visto em termos de outro sítio e o cenário como estado de espírito são tudo fenómenos que coincidem nos filmes» (in Danino e Mazière, 2003, p. 75). Em ambos os artigos, Patrick Keiller descreve a vontade que lhe dá, ao ver um filme, de ir procurar e visitar os lugares filmados, na realidade. Como nota bibliográfica acrescento que Patrick Keiller publicou em 2013 um livro de ensaios que em parte retoma a reflexão em torno das paisagens do filme que vamos abordar aqui: *The View from the train: cities and other landscapes*. Todas as traduções são da minha autoria, excepto referência contrária.

deste narrador é a única no filme, e é uma locução, está fora e acrescenta-se aos planos visuais (voz *off*), ora descrevendo as deambulações e investigações de Robinson, que é uma personagem principal indirecta (por causa disto mesmo); ora, partindo dessas reflexões de Robinson, para reflectir sobre aquilo que no primeiro filme é denominado como «o problema de Londres» (*the problem of London*) e que gradualmente se vai tornando, nos filmes seguintes, «o problema de Inglaterra» (*the problem of England*).

O filme *London*, o único de que este texto se ocupará, desenha uma topografia particular, complexa, imaginária mas também crítica da cidade de Londres (não raramente aproximada das derivas situacionistas por aqueles que escreveram sobre o filme)³. Está constantemente a jogar com fragmentos (de diversas naturezas – já lá iremos), fragmentos que desloca, para depois relocalizar e reunir num conjunto que desfaz logo a seguir para refazer ainda depois de outra maneira ou noutra sítio – num movimento que em larga medida inspirou o método seguido nas sessões do ciclo «Topografias Imaginárias» (como digo na nota de rodapé 1). Este jogo com o fragmento na estrutura do filme interliga-se com um dos seus objectos, os vestígios da modernidade de Londres, objecto indirectamente abordado através da procura na cidade dos restos ou ecos da Londres de alguns poetas franceses que aí viveram exilados (Montaigne, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud...) – grupo que está no centro da investigação de Robinson, descrita pelo narrador; e investigação que, por sua vez, orienta as viagens (ou *ex-cursões*, para fora do centro) que pontuam, numeradas, o filme.

O texto ou os fragmentos que se seguem começam então com uma observação de *London* e, destacando (ou recolhendo) dessa observação as figuras (e imagens) que mais fortemente sobressaem da (e organizam a)

3 Derivas que aliás o próprio realizador refere a propósito do seu trabalho: no já citado artigo «The poetic experience of townscape and landscape and some ways of depicting it» Patrick Keiller dá conta da influência que sobre o seu trabalho teve a deriva (*drifting*, diz) e a «psicogeografia», que relaciona com as primeiras experiências de «experiência directa da cidade» organizadas por Breton (por volta de 1921) e depois com as experiências letristas que irão desenvolver-se nas situacionistas por volta de 1958 – apesar de não falar especificamente de *London* nesse artigo, fala de «um projecto» em que está a trabalhar, projecto que, dada a constelação de autores que convoca, poderá bem ser *London*. O investigador Iván Villarrea Álvarez dedica algum tempo a analisar esta afinidade no capítulo que dedica a *London* no seu livro *Documenting City Scapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film* (2015, pp. 74-86). E, finalmente, chamo ainda a atenção para o texto de Susana Nascimento Duarte integrado na presente publicação, onde trabalha precisamente o método situacionista, método de que também ela encontrará ecos em *London*.

textura do filme – ruína, lixo (ou acumulação de detritos), exílio (associado a baldio e subúrbio) – irá depois seguir essas mesmas figuras e imagens em Lisboa tal como foi tratada no cinema, não só português (fragmento 2), mas também no que cineastas estrangeiros (exilados) fizeram em Portugal por volta dos mesmos anos em que Patrick Keiller fez *London* (fragmento 3). Daqui resultará (na melhor das hipóteses) uma paisagem feita dos traços que ligam todas essas figuras persistentes, a partir da qual (na melhor das hipóteses, mais uma vez) será possível fazer perguntas – sobre o modo como o cinema interfere com a definição dos lugares mas também, em particular, sobre a possibilidade de estarmos perante uma nova paisagem ou um novo lugar europeu, comum (pelo menos enquanto expectante).

1.

De duas maneiras *London* participa no movimento da ruína – e se parece paradoxal associar «movimento» e «ruína», o que se segue procurará deixar claro que é precisamente enquanto movimento que *London* se apresenta como uma ruína (e não apenas tem ruínas). Uma das maneiras pelas quais participa nesse movimento é pela deslocalização dos fragmentos de naturezas diversas com que lida (texto dito, voz, planos, planos dentro de cada plano). Poderia também chamar a este movimento «descontextualização» ou «desvio», mas mantenho o termo «deslocalização» para ligar, na continuação deste texto, este movimento ao do exílio; e porque (mais importante) o filme não retira apenas cada fragmento do seu lugar, dá-lhes outro, e o termo «deslocalização» parece-me aquele que está mais perto desse movimento e daquilo que dele resulta tão importante em *London*: estar deslocado ou fora do lugar ou mesmo sem lugar (*out of place*), e que parece ser a condição da personagem, do narrador em relação a ela, da própria pesquisa (anacrónica) que orienta as viagens de ambos ou dos autores seguidos (exilados). A outra maneira pela qual *London* participa no movimento da ruína é a acumulação ou a justaposição (tectónica) de camadas na sua textura (não apenas visível). O intenso uso de citações está entre estes dois movimentos – deslocalização, acumulação - e confirma a relevância da ruína para uma abordagem ao filme. Mas vamos por partes.

Começemos pelo movimento da deslocalização.

A situação que Goethe vive na fronteira entre o Império Austríaco e Veneza, e que descreve na sua *Viagem a Itália*, tem potência para iniciar uma abordagem à ruína tal como é jogada em *London*⁴, por várias razões mas sobretudo por introduzir o modo específico como a constituição da ruína depende de um movimento de deslocalização. Goethe descreve como, quando se senta para desenhar o velho castelo de Malcesine, nessa fronteira, o guarda responsável pela fortaleza lhe tira o desenho das mãos e o destrói por suspeitar de que se tratava de um acto de espionagem. Goethe escreve então que, para sua defesa, explicou ao guarda que não vê ali uma fortaleza, mas uma ruína, comparando-a ao anfiteatro de Verona ou aos restos dos edifícios destruídos que espera vir a encontrar em Roma.

Nesta pequena peripécia, tal como é descrita por Goethe, estão elencados os principais pilares para uma definição de ruína. Há, primeiro, a questão (complexa) da percepção: Goethe vê na fortaleza de Malcesine uma ruína, o guarda, que ali trabalha, não. A definição de ruína (tal como a definição de paisagem, aliás, conceitos que colaboram um com o outro) depende de quem vê, depende de um modo de ver, e esse modo de ver tem uma especificidade, o ser a-teleológico: o guarda que ali trabalha não vê ruína onde Goethe, um viajante e visitante, que está de passagem, sim. Só quando um determinado edifício é percebido fora da sua função prática é considerado uma ruína (tal como a paisagem só se constitui fora da terra, isto é, quem trabalha um pedaço de terreno não lhe chama paisagem, usa outros nomes). Este movimento de afastamento em relação a uma função primeira ou original é fundamental para que determinado edifício seja considerado uma ruína.

A pequena descrição de Goethe remete ainda para um outro princípio, importante também para a definição de ruína, particularmente no ponto em que *London* lhe toca: a articulação. Goethe não indica apenas que vê aquele edifício despido do seu uso mas, a partir desse despojamento, o edifício torna-se apto a ser articulado (neste caso pela imaginação) com outras construções destruídas que espera vir a encontrar na sua viagem em direcção a Sul. Quando se considera determinado edifício uma ruína isso indica

4 Descrevo este episódio noutro texto que é importante referir aqui por complementar, encorpar este que agora escrevo (também no que diz respeito a estes conceitos: «ruína» e «paisagem»). O texto é «Paisagem: sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza» e está publicado em Grilo e Aparício, 2013.

que esse edifício está a ser considerado fora da sua função ou uso original; esse descarnar, esse movimento de esvaziamento e redução de um determinado edifício à sua estrutura mínima (e generalizável), que é também um movimento de abstracção, é o que torna a ruína uma imagem apta a ser articulável com outras.⁵

Este movimento de deslocalização tem, no contexto da ruína, outra especificidade, esta relacionada com a sua temporalidade ou, melhor, com as temporalidades que se cruzam e sobrepõem no espaço de uma construção destruída. Fragmento, resto (presente) de uma totalidade destruída (no passado), uma ruína carrega ao mesmo tempo o peso do passado sob a forma da ausência da coisa que foi e abre-se como espaço expectante, por ser atravessada por uma permanente potencialidade de renovação (aponta para uma acção possível, um futuro) ou, pelo menos, por ser imagem de uma sobrevivência que eventualmente se projecta para o futuro. É assim atravessada por uma ambiguidade: a ruína é ao mesmo tempo a imagem de uma persistência e de uma mutabilidade; o sinal de que qualquer coisa se perdeu, de uma ausência (ou falta), e um sinal da possibilidade de resistir, e mudar; uma imagem ao mesmo tempo de decadência e de latência, que aponta, de uma só vez para um acontecimento passado, uma possibilidade futura e uma condição presente.

Há qualquer coisa deste tempo paradoxal ou ambíguo a ser instalada logo no início de *London: «It is a journey to the end of the world»* («É uma viagem ao fim do mundo»)⁶ ouve-se o narrador dizer, enquanto no fundo

5 Num movimento que poderíamos aproximar do movimento alegórico, seguindo o célebre (e importante) paralelismo que Walter Benjamin estabelece em *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Paralelismo já profundamente e muitas vezes comentado, o que me demove de o fazer também aqui (fazê-lo de modo profícuo exigiria que este fosse outro texto). Acrescento ainda que o mesmo movimento encontra igualmente afinidades no pensamento e trabalho de Goethe, sobretudo talvez nas suas pesquisas em torno da morfologia das plantas (a procura pela forma originária, *Urpflanze*). Pesquisa introduzida por Maria Filomena Molder (1993) em *A Metamorfose das Plantas*, que também traduziu.

6 Ian Sinclair sublinha a inversão de expectativas (1994, pp. 12-15), mas aqui vou chamar a atenção para o eco de Joseph Conrad que se ouve nesta frase, que não é (aí sim, contra as expectativas) uma citação de *Heart of Darkness*. De cada vez que vi o filme procurei a frase no livro, e só quando percebi que não era a única a fazê-lo e que a procura seria vã, parei – Charlotte Brundson também procurou a frase no livro de Conrad, em vão, e descreve-o no capítulo «This is London» em *London in Cinema* (2007). Sublinho esta pesquisa em vão porque é resultado de uma das maneiras pelas quais Patrick Keiller cita, maneira que se repetirá (de modos quase sempre mais indelévels do que este) no filme: Keiller entra na atmosfera (na paisagem?) de alguns textos e de lá

o som de obras, de máquinas em trabalho de construção, acompanha os primeiros planos do filme (nos quais a London Bridge se abre para deixar passar um enorme navio cruzeiro). Há um intervalo, um desfasamento ou dissonância nessa que é a primeira frase e nesses primeiros planos, que acompanhará o resto do filme. Intervalo que é, desde logo nessa primeira frase, tanto temporal como espacial. Não só porque a viagem, a deslocação (*a journey*) é ao fim (*to the end*), mas, sobretudo, porque a própria palavra «fim» aponta tanto para o tempo como para o espaço. Em português dizemos: «aquilo é o fim do mundo» para falar de um sítio esquecido, abandonado, vazio ou sem interesse – um sítio que se define por estar arredado do centro, de qualquer centro (e esta ideia, que se relaciona com a de «subúrbio», também é importante neste filme); mas usamos a mesma expressão para falar de qualquer coisa que acontece no tempo: «vai ser o fim do mundo», dizemos para descrever a aproximação de um acontecimento, normalmente uma discussão, um encontro que se prevê que resulte em conflito, um conflito para o qual, paradoxalmente, não conseguimos ver o fim – ou prevemos que, em termos genéricos, não vai acabar bem. Este paradoxo e ambiguidade em relação ao tempo – o anúncio do fim no princípio, sob o som da construção – e em relação ao espaço – uma viagem (movimento) para o fim, para um beco sem saída (em inglês precisamente *dead end*), um sítio onde o movimento pára – é o ponto onde, através do movimento da deslocação, *London* participa na ideia da ruína. Esse movimento é seguido no filme de duas maneiras diferentes: através da citação (o filme está, na verdade, cosido por uma rede de citações, umas vezes claramente identificadas enquanto tal, outras vezes não) e através do intervalo (entre *voz-off* e imagens, entre planos ou entre diferentes camadas de um mesmo plano).

O segundo destes movimentos – a justaposição de fragmentos para a instalação de um intervalo – não pode ser separado do percurso que está a ser desenhado ou descrito na cidade.

Há uma sequência, quase no início do filme, na qual ouvimos o narrador falar das cabines telefónicas antigas tantas vezes retratadas nos postais ilustrados de Londres – descrição que imediatamente estabelece

sai com frases que, ou estão aí escritas (e umas vezes assinala que se tratam de citações mas outras vezes não), ou então poderiam estar, e cose-as umas com as outras criando uma inextrincável rede de citações mais ou menos explícitas, mais ou menos rarefeitas (num movimento que faz lembrar *A Máquina de Emaranhar Paisagens* de Herberto Helder).

uma imagem (todos já vimos fotografias dessas cabines telefônicas) – e o narrador refere-as para dizer que Robinson tem saudades do cheiro a urina e cigarros que essas cabines costumavam ter – qualquer coisa que desloca a imagem do tipo postal que ao mesmo tempo está em confronto com o que se vê no plano: uma cabine telefônica contemporânea, nova, cinzenta e feia, cheia de cartazes com a palavra «terrorismo» escrita em letras grandes e carregadas.⁷

Há vários caminhos a serem percorridos no filme, caminhos que não são facilmente destrincháveis (desembaraçáveis). Nesta pequena sequência que descrevi há a referência ao percurso pela Londres de Robinson, cidade cuja topografia é desenhada pelas memórias, preocupações ou investigações (perguntas) desta personagem (a que temos acesso exclusivamente pelas descrições do narrador). Essa cidade (a de Robinson) está ela própria *entre* uma Londres monumental e uma Londres das traseiras, dos baldios, dos espaços expectantes e vazios – há um plano, por exemplo, em que vemos uma vaca a comer a sua erva com aquilo que parece ser um palácio ao fundo, atrás (nas traseiras da tal Londres monumental). E mesmo nesta sequência que descrevi brevemente, há a referência a uma velha Londres e a uma Londres contemporânea, justaposição que resulta numa dissonância sarcástica, como acontece também noutros momentos do filme – num deles o narrador descreve o medo que Robinson tem do futuro depois de ter procurado em vão por poetas nos restaurantes do IKEA; noutro momento descreve a transformação da cidade como uma ameaça – «*On the South Bank, the whole district was threatened with reconstruction*» [No South Bank, a zona estava toda ameaçada pela reconstrução], diz (ambos exemplos desta dissonância sarcástica a que

7 Charlotte Brundson (2007, p. 32) também se refere a esta sequência: «Mas estas imagens de postal ilustrado nunca são deixadas sozinhas. Ou são contextualizadas por histórias de dissidentes (a Inglaterra como lugar de uma revolução burguesa falhada, a vergonha pelo bombardeamento de populações civis na Alemanha, a inconveniência que a quantidade de espaço que a família real ocupa, provoca); ou são mostrados de um ângulo estranho – os soldados com os seus chapéus altos [*bearskinned*] na cerimónia militar «Trooping of the Colour» a correrem, baralhados, para se alinharem, como numa dança minimalista; ou então é mostrada a sua realidade pouco adequada a um postal: o cheiro a urina e cigarros nas cabines telefônicas neo-georgianas. Estas imagens icónicas são contrabalançadas e contextualizadas pelas justaposições banais da beleza surreal da vida da cidade». Sublinho a ideia de interferência, o modo como o filme interfere e destabiliza as imagens previamente constituídas, estabilizadas («these postcards images are never left alone» [«estas imagens de postal ilustrado nunca são deixadas sozinhas»]).

me referia). Estes últimos exemplos, aliás, corroboram a influência da ruína sobre o filme, no que diz respeito à atmosfera temporal particular que o humor de Robinson instala, um pessimismo em relação ao futuro que ao mesmo tempo envolve espaços de uma catástrofe presente (por vezes literais, em momentos particularmente silenciosos no filme, em que a voz se sustém, enquanto na imagem se sucedem locais destruídos pelas bombas que em 1992 explodiram em Londres, locais filmados como cenas de crime: vedados, vazios e, nos poucos momentos de uníssono do filme, silenciosos); e, pessimismo, que impulsiona ao mesmo tempo um movimento de procura guiada pelo passado: os sinais da presença de alguns escritores franceses em Londres, objecto da investigação de Robinson, que orienta as suas incursões ou, melhor, *ex-cursões* topográficas.

O filme descreve então diferentes percursos – geográficos mas também temporais e imaginários - que se acumulam como camadas e, juntos, descrevem a cidade de Londres como sendo uma cidade de contradições e dissonâncias. Tal é estabelecido não apenas através daquilo que é dito, no contraste que estabelece com aquilo que está a ser visto, mas também através da montagem e justaposição dos elementos visuais, dentro e entre planos. De ambas as maneiras, *London* ressoa no modo como Gilles Deleuze descreveu a imagem-tempo, a imagem particular que aparece com a crise da imagem-movimento, no cinema moderno (e a palavra «crise» é aqui importante, sublinho-a).

Talvez a característica mais forte e aglutinadora da imagem particular do cinema moderno, para Deleuze, relacionada aliás com a ideia de crise, seja a da quebra da totalidade (do cinema clássico). Essa quebra implica não apenas uma nova relação entre imagens visuais, mas também uma nova relação entre imagens visuais e sonoras, que fará com que Deleuze afirme o aparecimento de um cinema autenticamente audio-visual (assim, justamente cindido). Em ambos os circuitos abre-se uma fenda, um intervalo, que por sua vez implica uma nova relação entre imagem cinematográfica (audio-visual) e realidade: os planos passam a abrir buracos, interstícios, fendas, dobras, entre si, e é através desses espaços que a realidade, deixada no seu estado ambíguo e complexo, é abordada, olhada, ou visada (Deleuze usa o termo *visée*). A realidade deixa então de ser reconstruída ou reproduzida por um sistema articulado de planos (como no cinema clássico), o que implica uma nova relação com o todo fílmico, que, mais uma vez, a ideia de

crise informa. A questão já não é: «será que o cinema nos dá uma ilusão do mundo?, mas antes: como é que o cinema nos devolve a crença no mundo?» (Deleuze, 1985, p. 237).⁸

A imagem-tempo nasce da ruína da imagem-movimento. Se na segunda, apesar de estar sempre a ser reconstituída pelas suas partes (os planos), existia ainda uma totalidade, um todo que Deleuze descreve como sendo aberto (por ser atravessado por esse movimento constante de re-constituição, pela montagem), na imagem-tempo o todo passa a estar fora, acessível, mas não reconstituído pelas suas partes (planos), e, aliás, aparece na sua distância. Isto descreve um outro tipo de montagem onde o trabalho é, não o de associar planos, mas de os separar, criando um espaço vazio, uma fenda entre eles.

A fissura passou a estar em primeiro lugar, e alarga-se enquanto tal. Não se trata já de seguir uma cadeia de imagens, ainda que sobre lacunas, mas de sair da cadeia ou da associação. O filme deixa de ser «imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras», e das quais nós somos escravos («Ici et ailleurs»). É o método do ENTRE, «entre duas imagens», que conjura todo o cinema do Uno (Deleuze, 1985, pp. 234-235).⁹

Para voltar à imagem da ruína e particularmente à ideia de fragmento, poderíamos dizer que no cinema clássico e na imagem-movimento as partes são segmentos, fragmentos de um mesmo todo, mesmo que este esteja sempre a mudar; no cinema moderno, e com a imagem-tempo, por outro lado, as partes são fragmentos de um todo que está noutra sítio, fora, ausente.

Com este novo tipo de montagem, aparece um outro tipo de paisagem. Uma paisagem de ruínas, detritos (ou restos) e espaços expectantes.

A ruptura da ligação sensorial-motora não afecta apenas o acto de fala, que se dobra e esvazia, e onde a voz já não se refere a nada senão a si própria e a outras vozes. Também afecta a imagem visual, que agora revela

8 Esta e as seguintes traduções do texto de Deleuze são de Nuno Fonseca.

9 Deleuze refere-se aqui ao filme que Jean-Luc Godard realizou em 1976, *Ici et Ailleurs*. O cinema de Godard é aliás fundamental a Deleuze na explicitação desta fenda que a montagem abre, no cinema moderno.

os espaços arbitrários, espaços vazios ou desconectados característicos do cinema moderno. É como se, uma vez que a palavra se retirou da imagem para se tornar um acto fundador, a imagem, por seu lado, está a levantar as fundações do espaço, os «alicerces», esses poderes mudos de antes ou depois da palavra, de antes ou depois dos homens. A imagem visual torna-se arqueológica, estratigráfica, tectónica. Não que sejamos enviados de volta à pré-história (existe uma arqueologia do presente), mas às camadas desertas do nosso tempo que enterram os nossos próprios fantasmas, às camadas lacunares que se justapõem de acordo com orientações e ligações variáveis (Deleuze, 1985, p. 327).

«The true identity of London», diz o narrador do filme a certa altura, citando Robinson, «is in its absence. As a city, it no longer exists (in this alone it is truly modern). London was the first metropole to disappear.»¹⁰

Há um movimento de deslocação que está constantemente a ser descrito no filme através dos intervalos da montagem, e do percurso particular que é desenhado e efectuado pela cidade. Não é por acaso que as viagens de Robinson o levam, a ele e ao narrador, para os subúrbios. Subúrbios que por definição estão sempre profundamente ligados à fragmentação da vida urbana, a um movimento *ex-cêntrico*, para fora do centro – se há algum consenso na definição de subúrbio é na sua identificação com a situação periférica, a sua definição como território subalterno em relação a um centro (*sub-urbe*), que só se define por e nessa relação.

A cidade compacta, de limites precisos, estilhaça-se num conjunto de fragmentos distintos onde os efeitos de coesão, de continuidade e de legibilidade urbanística, dão lugar a formações territoriais urbanas complexas, territorialmente descontínuas e ocupando territórios cada vez mais alargados. Nessa concepção, o subúrbio é a margem, o extra muros, o território impreciso e não consolidado do ponto de vista urbanístico (...). A periferia espontânea constrói-se, por isso, segundo um processo errático, formado por sucessivas adições, fruto de milhares de decisões isoladas e de escala e perfil funcional muito diverso: a racionalidade do planeamento é

10 «A verdadeira identidade de Londres está na sua ausência. Como cidade, já não existe (só nisto é verdadeiramente moderna). Londres foi a primeira metrópole a desaparecer.»

substituída pela dinâmica do investimento privado e pela variabilidade do mercado; a forma urbana resultante é, à primeira vista, não estruturada, caótica, incompleta, labiríntica e instável (Domingues, 1994, pp. 5-18).¹¹

Não é por acaso que a constelação dos autores no centro da investigação de Robinson seja formada por autores que estiveram exilados em Londres – e é a partir dessa situação de exílio que eles escrevem e se relacionam com a cidade. E que na procura pelos vestígios da Londres destes autores, Robinson e o narrador acabem à procura de poetas nos centros comerciais suburbanos. A unir exílio e subúrbio está o mesmo espaço do entre, a paisagem do enclave.

Estes escritores exilados são por vezes citados no filme e é também através da citação que o filme trabalha na deslocação.

Há apenas uma voz em *London*, a do narrador que às vezes cita Robinson, às vezes cita os autores que Robinson está a estudar, às vezes cita Robinson a citar e comentar estes autores; outras vezes até usa os seus textos (ou de outros autores que escreveram sobre Londres) sem dizer que os está a citar; e outras vezes ainda entra e reproduz o tom, a atmosfera dos textos sem estar, de facto, a citá-los (como na primeira frase dita no filme, já o vimos).

As citações são aqui também como ruínas: apontam ao mesmo tempo para a ausência do original e são transformadas pela textura – a paisagem – em que entram. Há uma citação de Montaigne, por exemplo, a certa altura do filme, que não está claramente identificada como tal (mas naquele caso não é difícil de identificar) enquanto vemos uma sequência de planos tomados na entrada de uma escola de inglês para estrangeiros com Montaigne no nome – *Montaigne School of English*. As citações são usadas aqui, não como excertos, mas como fragmentos, constantemente montados, desmontados e remontados ao longo do filme (como num jogo; em inglês diríamos *assembled*) – tal como os planos ou as camadas dentro dos planos, tanto de som como de imagem.

11 Neste texto, Álvaro Domingues sistematiza a definição (e também a discussão em torno da definição) de subúrbio e faz uma revisão bibliográfica de que destaco a confluência das datas das publicações sobre a condição suburbana no princípio dos anos 1990 (anos de *London*, precisamente) e sobre «a nova cidade região» (p.12). Alguns elementos dessa confluência: em 1990 Peter Hall publica *Disappearing City*, em 1991 J. Garreau escreve *A Edge City*, em 1992 Deyan Sudjic descreve a *100 Mile City* e Marc Augé estabiliza a noção de «não-lugar»; em 1995 Jonathan Barnett publica *Fractured Metropolis* e François Ascher publica *Metropolis*.

Isso leva-me ao segundo e último ponto que queria abordar na relação de *London* com a ruína, um ponto que não pode ser separado e na verdade é só a outra face, uma dobra nesta cidade dissonante que o filme descreve. É que, ao mesmo tempo que *London* trabalha através do intervalo e do conflito entre fragmentos – planos, imagens, sons, textos – também trabalha pela acumulação. Isso pode ser visto, por exemplo na maneira como o filme joga com várias camadas num só plano – o avião a levantar voo por cima do casario suburbano, a vaca nas traseiras de uma Londres monumental, as divagações do narrador sobre as origens do romantismo inglês por cima de uma imagem de um restaurante McDonald's com a bandeira inglesa a voar orgulhosamente acima da fachada. O caminho que percorremos através de Londres está sempre a ser cosido com uma dobra.

Há uma sequência particular, uma das raras sequências em que imagem, texto, som vão juntos num mesmo sentido, em que ouvimos o narrador a falar sobre as consequências de uma das explosões das bombas de 1992 e vemos uma série de destroços que, apesar de estarem em sequência, trabalham em acumulação: a fachada de um edifício destruído a ocupar completamente o enquadramento – são aliás recorrentes estes planos ao longo do filme, planos em que a textura de um edifício ou de um arbusto ou do rio ocupa todo o enquadramento criando uma textura abstracta; depois dessa fachada destruída, vem um plano em que se vêem destroços empilhados por baixo de um viaduto, e depois, noutro plano, está visível o fragmento de um cartaz de campanha do Partido Conservador do qual vemos apenas a palavra «futuro» e metade da cara do candidato – apenas o suficiente para podermos reconhecê-lo; o cartaz está em frente a um aterro, uma lixeira a céu aberto. «London is all waste without a future»¹² é dito, nesse fragmento do filme que tem o título «utopia».

O filme deixa visível a sua estrutura de camadas de tempos e espaços em conflito, e essa é outra das maneiras pelas quais funciona como a ruína.

12 «Londres é só lixo, não tem futuro.»

2.

Esta imagem de um edifício, um espaço ou construção que deixa visível, no presente, em acumulação, os vestígios dos tempos passados, imagem que aliás dá forma à ideia de ruína, é muito forte e persistente entre os filmes feitos em Lisboa por volta dos anos 1990 – por volta, então, dos anos em que Patrick Keiller fez *London*. Talvez se possa até dizer que esta é uma imagem persistente nos filmes que tratam Lisboa mesmo fora desses anos (mas sobretudo a partir dos anos 1960, quando o cinema começa a ser feito com mais intensidade na rua), e que talvez esta justaposição (tectónica) de camadas antigas e novas deixadas visíveis num mesmo edifício ou espaço seja, em geral, uma imagem relevante para pensar esta cidade (pelo menos tal como é abordada pelo cinema). É então a persistência desta imagem que permite iniciar uma aproximação entre *London* e alguns filmes portugueses feitos em Lisboa por volta dos mesmos anos. O que não faz com que esta deixe de ser uma proposta arriscada (e começo por essa ressalva): é desde logo uma aproximação artificial e forçada, Lisboa e Londres não são cidades parecidas e não há, tanto quanto sei, nenhum filme português feito em Lisboa do qual se possa dizer ter semelhanças claras com o filme de Patrick Keiller (talvez, muito tenuemente, o *Ruínas* que Manuel Mozos terminou em 2009, sobretudo por causa da relação entre as vozes *off* e as imagens, e os intervalos que por vezes são instalados aí; mas a proximidade é ténue, e este filme não se concentra em Lisboa como o outro em Londres). Há, contudo, e mesmo assim, para lá de tudo o que os afasta, uma estranha proximidade entre alguns dos temas seguidos pelos filmes feitos nas duas cidades por volta dos mesmos anos 1990, uma proximidade na paisagem, de que pode ter importância dar conta aqui.

O que se fará a seguir é então o exercício de pegar na ruína e em algumas das outras imagens que se destacaram no visionamento de *London* e observar o modo como trabalham nalguns filmes portugueses feitos por volta dos mesmos anos, agora em Lisboa. Será uma passagem breve apenas por alguns filmes desses anos, breve para permitir o aparecimento de uma paisagem geral desenhada a partir de fragmentos de filmes articulados então pela ruína e as imagens associadas do exílio, subúrbio e acumulação de vestígios, detritos ou lixo (*waste*). Imagens que no caso do cinema português feito em Lisboa se aproximam de outras ou tomam declinações específicas como a noite enquanto exílio, a literalidade da ruína, o movimento sem

deslocação das personagens, acompanhado pela fragmentação do espaço urbano na estrutura do filme (o que resulta por vezes numa topografia literalmente imaginária, cinematográfica, da cidade).

Começemos com uma imagem literal da ruína.

As ruínas que, no Chiado, resultaram do incêndio de 1988 têm presença nalguns filmes portugueses feitos por volta destes anos (não muitos), alguns acompanhando a reconstrução (por exemplo, o filme *Três Palmeiras*, que João Botelho fez em 1994), outros usando-as como cenário (apocalíptico no caso de *Força do Atrito* que João Pedro Ruivo fez em 1993). Num destes filmes, contudo, estas ruínas não fazem apenas parte de um impulso documental, de uma vontade de acompanhar a transformação da cidade (embora esse impulso ali seja reconhecível e o cineasta o tenha declarado), e não são apenas cenário, são também objecto, e fazem parte ou acompanham uma imagem geral de decadência que o filme instala sobretudo através dos movimentos da sua personagem principal. Refiro-me a *Recordações da Casa Amarela*, o primeiro filme da trilogia de João de Deus, de João César Monteiro, feito em 1989 (no ano logo após o incêndio) onde as ruínas do Chiado apanham a personagem (interpretada pelo cineasta) no início de uma espiral vertiginosa que começa com uma expulsão (da casa de hóspedes onde vivia depois de ter violado a filha da dona), passa por um aprisionamento (literal, no pavilhão panorâmico do Hospital Miguel Bombarda onde António Reis já tinha filmado *Jaime* em 1974) e só terá alívio no último plano do filme, quando João de Deus regressa à cidade saindo do esgoto, do chão, rodeado de fumos como em *Nosferatu* (numa referência clara ao filme de Murnau).

A sequência nas ruínas do Chiado é a mais silenciosa do filme. Um silêncio que assenta sobre o som neutro de uma permanente construção que ocupa o fundo sonoro como uma ladainha, suave e frouxa (e faz remotamente lembrar o início paradoxal de *London*). Só esporadicamente esse silêncio e som de fundo são interrompidos pelo bater metálico do bastão de João de Deus (mascarado de velho oficial de cavalaria) nos corrimãos da passagem provisória que permite atravessar as ruínas pelo centro. Um bater metálico que fica a ecoar pelos planos contíguos. Esse bater, acompanhado pelo uniforme que veste, marca a atitude autoritária e agressiva de João de Deus enquanto persegue, como um predador, as pessoas pela passadeira (há-de ser a perseguir ostensivamente uma mulher para fora do plano que terminará a sequência). Atitude persecutória que joga sarcasticamente com o uniforme

vestido e tragicamente com as ruínas, de tal forma que Manuel Mozos, numa conversa (publicada no catálogo de Panorama – Mostra do Documentário Português de 2015) identificou nessa sequência uma das figuras que considera mais recorrentes na cinematografia de João César Monteiro: a figura do desastre nacional. Para além de seguir a personagem a passear-se pela passadeira, a sequência inclui quatro ou cinco planos, muito rápidos, aflitos, só com as ruínas, e sempre, em *off*, o som permanente e baixo da construção.

No extremo oposto da década, em 2000, João Pedro Rodrigues fez *O Fantasma*, filme em que a circulação da personagem principal (Sérgio) tem, inesperadamente, algumas afinidades com a de João de Deus. Digo inesperadamente porque o tom dos dois filmes não podia ser mais distante (não há sarcasmo no filme de João Pedro Rodrigues) e as afinidades estão apenas nalguns detalhes, como os olhares furtivos que quebram barreiras e atravessam espaços (no *Fantasma* através das grades, em *Recordações...* através de jogos de espelhos), ou uma certa crítica da autoridade, ou ainda pela concentração nos percursos de uma personagem que entra, em ambos os filmes, numa espécie de vertigem de decadência e que culmina na ascensão do esgoto (*Recordações...*) ou na subida a uma montanha de lixo ao nascer-do-sol (*O Fantasma*).

O que de qualquer modo será importante destacar aqui, porque contribui para a tal paisagem geral de Lisboa no cinema português dos anos 1990, é a circulação específica que é desenhada na cidade. O filme circula numa cidade inferior – a câmara está muitas vezes literalmente posicionada ao nível do chão – seguindo a circulação de um homem que trabalha com lixo – alguém que trabalha nos bastidores da cidade, portanto, e sobretudo à noite (praticamente todos os planos são planos nocturnos). Esta circulação faz-se num particular bairro de Lisboa, Alvalade, um bairro desenhado de raiz nos anos 1940/1950, projectado para ser uma cidade utópica dentro da cidade. É aí que a personagem principal circula furtivamente através das traseiras, dos quintais, de baldios, às vezes transgredindo e criando fendas entre espaços (porque espreita). O filme desenha uma cidade que é o negativo (fotográfico) da cidade de Lisboa. Circula na dobra.

Essa espécie de circulação pelo negativo da cidade, por causa da noite, mas também pela paisagem de baldios, é aglutinadora entre os filmes feitos em Lisboa nos anos 1990, e acompanha a entrada de outros territórios da cidade no cinema (ou a saída do cinema para outros territórios da cidade, talvez seja mais certo dizê-lo assim).

Os Mutantes (Teresa Villaverde, 1998) segue os encontros e a circulação de um grupo de adolescentes que vivem numa instituição social (uma espécie de orfanato). O que o filme segue na verdade são as fugas, e tem um movimento centrífugo, de duas maneiras complementares: na habitação dos espaços e na habitação dos planos.

Primeiro, esse movimento está na circulação das personagens, que se faz sobretudo à noite (mais uma vez), em territórios desconhecidos e arredados do centro (os subúrbios) – o filme aliás começa logo com uma saída da cidade num comboio suburbano; em territórios reconhecíveis do centro onde é a habitação que não é reconhecível – flutuar numa bóia, à noite, no rio Tejo; ou, finalmente, por territórios onde não há sequer habitação – das poucas vezes que passam pela Baixa, as personagens circulam como visitantes ou turistas, estão fora do espaço, deslocadas (*out of place*), aquele não é um lugar para elas. Depois, o mesmo movimento centrífugo está no modo como essas personagens são filmadas: quase sempre em muito grande plano, com uma câmara sempre em queda (com ângulos oblíquos, picados, tortos). Movimento que é tornado literal na sequência da feira popular onde, com poucas palavras, as caras dos adolescentes institucionalizados em fuga são atravessadas pelas cores das atracções que só vemos nessa projecção colorida, e no movimento dos corpos e dessas caras, a rodopiar vertiginosamente em todos os sentidos, ou sem sentido.

Este «sem sentido» é importante, acompanha o estar fora do lugar das personagens não só em *Os Mutantes* mas nos outros filmes deste conjunto que se está a caracterizar aqui: circula-se muito nestes filmes feitos em Lisboa nos anos 1990 (as personagens tendem a estar constantemente em movimento), mas essa circulação raramente é deslocação. Há um plano recorrente em *Os Mutantes* que ajuda a perceber isto. Logo o primeiro plano do filme, por exemplo, é um plano muito apertado (um muito grande plano) sobre a cara da personagem principal, Andreia, pendurada sobre a linha férrea do comboio que sai para fora de Lisboa: a linha move-se muito rápido, e a posição de Andreia debruçada sobre a linha torna esse movimento uma vertigem que acompanhará todo o filme; mas porque é filmada de muito perto, apesar de tudo estar em movimento à sua volta, Andreia não sai do lugar. O mesmo tipo de plano aparecerá noutros momentos – na feira popular, na bóia no rio – e em todos, apesar de estarem em circulação

e de tudo à sua volta estar em movimento, porque são filmadas de perto e o plano as acompanha, as personagens estão paradas.

Há então no filme *Os Mutantes* uma confluência de algumas das figuras fundamentais do cinema português feito em Lisboa nos anos 1990: a noite, o negativo da cidade, as personagens que circulam mas não se deslocam e não têm lugar, a habitação de outros territórios nas margens da cidade (literais no filme de Teresa Villaverde onde as personagens estão muitas vezes na margem do rio), a habitação dos subúrbios ou a habitação suburbana do centro da cidade.

Há um outro filme que condensa todos estes movimentos. *Xavier*, filme de Manuel Mozos que acompanha toda a década de 1990, não apenas literalmente – o realizador começou o filme em 1991 e só em 2002 o acabou – mas também figurativamente – o filme resume muitas das imagens que, retrospectivamente, se tornaram importantes para caracterizar os filmes feitos em Lisboa durante esses anos. Voltamos a encontrar no filme o movimento da desgraça, a queda ou a vertigem de personagens jovens constantemente em movimento pela cidade, numa circulação sem objectivo (sem sentido), num enclave, e o estabelecimento de uma nova cartografia da cidade, não apenas por dobrar as ruas principais da cidade com as ruas das traseiras, mas também por criar um novo mapa de Lisboa – um mapa que só poderia existir no cinema – por aproximar territórios (às vezes até dos arredores) geográfica e politicamente afastados. Numa pequena sequência, por exemplo, a personagem principal, Xavier, está no exterior do Centro Comercial das Amoreiras e no mesmo percurso que aí começa, no plano logo a seguir, continua o passeio nos campos nas traseiras da cidade (numa citação declarada de *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha, 1963). A personagem circula entre estes espaços como se fossem contíguos. E isso acontece noutros momentos do filme, o que lhe dá uma estrutura fragmentada e frágil (por vezes parece um caleidoscópio) que acompanha e é justa em relação ao processo de realização do filme, mas que, sobretudo, acompanha e se ajusta à fragilidade da personagem e da sua (constante) circulação.

É então pelo desenho de uma dobra na cidade, pela habitação das traseiras e dos baldios, pelo movimento centrífugo (ou *ex-cêntrico*) que não só conduz as personagens para fora do centro mas também as deixa sem lugar ou fora do lugar – e é aí, fora do lugar, que elas paradoxalmente habitam –, é esta paisagem do enclave, resultado de um desastre (literal no caso do filme

de Patrick Keiller: as explosões), que estranhamente aproxima *London* de alguns filmes portugueses feitos em Lisboa por volta dos mesmos anos.

3.

Para terminar, em vez de concluir vou ainda acrescentar um fragmento e uma cinematografia a este texto. Não só porque ajuda a abrir o seu fim (e não podia senão ser em aberto que este texto termina), mas porque pode contribuir para localizar (dar território) a esta proximidade e a esta paisagem que começou a aparecer aqui.

– Jim, acho que estamos perdidos outra vez. Onde estamos? Continuamos a andar às voltas.

– Peter, estás sempre a dizer isso. Não consegues pensar em mais nada? Mas... espera lá, acho que se formos por aqui talvez encontremos a estrada que leva à Europa. Acho que se formos por ali só temos de andar uns 3 ou 4 km. Anda lá, vamos tentar.

– A Europa pequena ou a Europa grande?

– Qual é a diferença?

– Peter, para sairmos do parque, temos de sair da Europa. Mas para sairmos da Europa temos de sair do parque.

– Isso é incrível!

Há então uma última cinematografia para chamar a este texto, para acabar. Cinematografia que resulta de uma estranha confluência de cineastas que, mais ou menos exilados, vieram filmar para Portugal durante os anos 1980: Raoul Ruiz, *O Território* em 1981 (de onde foi tirado o excerto do diálogo em epígrafe); Wim Wenders logo a seguir com *O Estado das Coisas* que é lançado em 1982; e finalmente Robert Kramer com *Doc's Kingdom* em 1987. Estes filmes partilham território, cronologia, equipas e várias peripécias levaram (na imprensa da altura em que foram lançados) ou foram levando (nas raras investigações que se têm dedicado a esta confluência)¹³ a que se desenhasse uma trama complexa e novelesca, cheia de

13 João Monteiro tem desenvolvido uma investigação minuciosa em torno dos acontecimentos e coincidências que aproximam *O Território* e *O Estado das Coisas*, desde o momento, pelo menos,

suspeitas e insinuações, em volta da sua confluência (sobretudo a da rodagem dos dois primeiros filmes, o de Ruiz e o de Wenders) e que por vezes obscurece aquilo que aproxima estes filmes para lá dessas peripécias (mas eventualmente relacionada com elas, é difícil dizer): *O Território*, *O Estado das Coisas*, *Doc's Kingdom* partilham uma mesma paisagem do enclave. E é com esta que proponho fechar este texto (que acaba como um início).

Os três filmes desenham, ainda que de maneiras diferentes, através dos percursos ou da espera das suas personagens, uma topografia do espaço «entre». Seja porque estão trancadas num espaço (também cinematográfico: o plano) de onde não conseguem sair (*O Território*), seja porque estão à espera (uma equipa de cinema em *O Estado das Coisas*), seja porque estão só fora (Doc, o personagem exilado de *Doc's Kingdom*), os três filmes acompanham personagens deslocadas e, através delas, projectam no espaço uma particular atmosfera, de suspensão. Os espaços dos três filmes são assim, de diversas maneiras, expectantes. Em *O Território* um bosque indiferenciado (sabemos que é Sintra) e uma barragem onde, justamente a meio, as personagens têm um estranho encontro (com João Bénard da Costa e Artur Semedo), em *O Estado das Coisas* o velho hotel da Praia Grande ou um bar nocturno de Lisboa (o Texas) habitado durante o dia, em *Doc's Kingdom* o baldio junto ao rio onde Doc vive, num barracão, e cuja sala de estar, ao ar livre, tem como sofá um banco de avião (peça de um desses não-lugares que Marc Augé mapeou no início dos anos 1990).

De todas as maneiras, então, o espaço e o tempo destes três filmes estabelece-se no «entre» – é o espaço e o tempo de todas estas personagens, e da paisagem que é projectada a partir delas. Não é por acaso que Lisboa e/ou Portugal não sejam claramente identificados em nenhum dos três filmes: o «sítio qualquer» acompanha a condição de exilados dos personagens (que

em que o primeiro destes filmes foi programado numa secção do Festival de Cinema de Terror de Lisboa, MotelX em 2012 (festival do qual é um dos programadores). Parte dos meandros desta investigação e algumas das suas descobertas iniciais estão publicadas no artigo que escrevi para a *Blimunda* n.º 20 (Janeiro, 2014), num texto que tem o título «O Pólo Português» (citação do título do artigo que Serge Daney escreveu sobre a mesma confluência à qual acrescentou a rodagem de *Francisca* de Manoel de Oliveira; este artigo de Daney foi publicado no suplemento «Le Journal des Cahiers du Cinéma», no n.º 322 dessa revista em Abril de 1981). Agradeço ao João a sua generosidade na partilha da documentação e informação que está a compilar, e das teses que está a desenvolver sobre este encontro de Ruiz e Wenders em Sintra e em Lisboa, no início dos anos 1980 e deixo para ele o contar dessa história (a que não me vou dedicar aqui).

por sua vez acompanha a dos cineastas, aliás) e é projectado nas próprias paisagens, específicas, dos filmes, percorridas pelo mesmo movimento sem deslocação que identificamos no cinema português feito em Lisboa na década de 1990: as personagens perdidas e às voltas de *O Território*, a equipa de cinema à espera em *O Estado das Coisas*, Doc no seu percurso diário sempre igual entre o baldio e o hospital, onde trabalha.

O que estes filmes permitem perguntar, então, é, primeiro na relação com os filmes portugueses feitos pouco depois, se esse «sítio qualquer» não é qualquer coisa específica a Lisboa.

Serge Daney escreve o seguinte sobre a confluência das rodagens de *O Território* e *O Estado das Coisas* (a que acrescentou *Francisca*, de Manoel de Oliveira, a ser filmado em Lisboa, na Tobis, por volta dos mesmos anos), e referindo-se já a Robert Kramer (que estava em Lisboa a escrever o argumento com Wim Wenders, durante a rodagem):

Já há muito que nos habituámos a falar de cinema em termos de centros. Existem ainda alguns impérios de imagens em todo o mundo, desigualmente escleróticos ou mortos: Los Angeles, Paris, Moscovo, Bombaim, Hong Kong. A sua força não é tanto produzir, mas reproduzir através da fagocitação o que é criado nas margens ou através do exílio. Este é o destino de cada centro. Habituámo-nos a sonhar com um cinema que esquecesse até a ideia de centro, de um cineasta que, como o campista ou o associal, não pesaria mais do que as suas imagens. Esta utopia, a de um cinema de campo, é muito útil, não porque seja viável, mas porque põe a mexer. O que é importante no cinema não é nem o vampirismo do centro nem a multiplicação de centros, são as linhas de fuga. O que seria de Hollywood sem a soma daqueles que fugiram dela? Sem a dissidência surda daqueles que ela quebrou? Para onde quer que vá, um cineasta é um continente de imagens. Isto é também cinefilia (Daney, 1981).¹⁴

O que estou a perguntar aqui é se esta «linha de fuga» a que se refere Daney, que junta desde logo cinema e território, poderá ser particular no caso português uma vez que está não apenas no movimento

14 Traduzido por Nuno Fonseca, com adaptações minhas.

dos cineastas – exilados¹⁵, para fora do centro – mas na própria paisagem dos filmes. Se essa fuga, que está também nos filmes que cineastas portugueses fizeram em Lisboa, não é aquilo que caracteriza o «cinema de campo» (com que sonha Daney) possível neste território. E se o «sítio qualquer» destes filmes poderia ser noutra sítio qualquer, ou se é, paradoxalmente, específico e só poderia ser aqui.

A aproximação que foi possível traçar com *London* exige, contudo, abrir o âmbito (territorial) destas perguntas.

A sequência de onde foi retirada a citação com que abre este fragmento começa com o som do eco dentro de umas ruínas no meio do bosque (quase comidas por ele). É um eco claramente artificial, nada na paisagem o justifica – aliás, o espaço de *O Território* é sempre apertado (os planos nunca são mais largos que um plano de conjunto, com escala americana – pela cintura – e as personagens estão trancadas lá dentro). É nessas ruínas que se começa a ouvir falar do mapa, em *off*:

A cabeça representa o parque onde esta gruta está situada. Dentro da cabeça está a província que contém o parque. Dentro da província está todo o país. Depois a Europa. Depois o mundo. Dentro do mundo, como bem sabem, está a Europa, o país, a província. E aquele ponto minúsculo no centro, que mal se nota, deve ser onde estamos.

Esta descrição antecede o diálogo em epígrafe, localiza «o sítio onde estamos» num mapa imaginário da Europa – Europa onde estão a tentar chegar e não conseguem (o que é uma boa imagem para Portugal nesses anos, e talvez seja para todos os países dentro dela, desde sempre e ainda hoje).¹⁶

15 Daney (1981) também se refere a estes exílios: «Oliveira é um exilado do interior, um grande cineasta num país demasiado pequeno para ele (...) [estava a filmar *Francisca* na mesma altura, relembro]. Ruiz, já ele é um verdadeiro exilado, um exilado político. (...) Wenders é mais um exilado voluntário, tal como Robert Kramer que escreve, dia a dia, os diálogos do filme».

16 «E na sua crítica final, que é também a mais devastadora e por vezes hilariante, *O Anticristo* – publicado em 1895, seis anos após o seu colapso mental –, Nietzsche começa por caracterizar o “homem moderno” da seguinte forma: “*Não sei sair nem entrar; sou tudo quanto não sabe sair nem entrar*”. A desintegração a que Nietzsche se refere é uma desintegração de valores morais, sistemas de crenças, ordens políticas e poderes patriarcais. Muitos escritores anglófonos contemporâneos de Pessoa lamentá-la-ão (T. S. Eliot, Ezra Pound, D. H. Lawrence); mas outros celebrá-la-ão (James Joyce), considerando esta desintegração, citando Seamus Deane, “to be welcomed because it had been brought about by the coercive exercise of that very patriarchal authority that

Talvez a Europa não possa senão estar em desintegração.

«A verdadeira identidade de Londres», diz o narrador de *London* a certa altura, «está na sua ausência. Enquanto cidade, já não existe. Neste ponto é verdadeiramente moderna. Londres foi a primeira metrópole a desaparecer.» Talvez todas as cidades europeias tenham já desaparecido. E a nossa condição, enquanto europeus, seja a de sermos *sub-urbanos*, e estarmos perdidos, trancados, condenados a habitar numa paisagem do enclave.

Referências Bibliográficas

- AA.VV. (2015), «O desastre do presente (ou da antecipação da ruína): conversa sobre o “comentário” de João César Monteiro à 9.^a Mostra do Documentário Português» [conversa entre Amarante Abramovici, Ana Isabel Strindberg, Luís Miguel Oliveira, Manuel Mozos, Inês Sapeta Dias (que também editou) e Nuno Lisboa (que moderou)], in *Panorama 2015 – 9.^a Mostra do Documentário Português*, Lisboa: Apordoc.
- ÁLVAREZ, Iván Villarrea (2015), *Documenting City Scapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*, Londres: The Wallflower Press.
- AUGÉ, Marc (2016), *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Miguel Serras Pereira (tradução), Lisboa: Letra Livre.
- BENJAMIN, Walter (2004), *A Origem do Drama Barroco Alemão*, João Barrento (edição e tradução), Lisboa: Assírio & Alvim.
- BRUNDSON, Charlotte (2007), *London in Cinema*, Londres: BFI.
- DANEY, Serge (1981), «Le Pôle Portugais», in «Le Journal des Cahiers du Cinéma», *Cahiers du Cinéma*, Número 322, Abril.
- DELEUZE, Gilles (1985), *L'image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- DIAS, Inês Sapeta (2013), «Paisagem: sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza», in João Mário Grilo, Maria Irene Aparício (organização), *Cinema e Filosofia: compêndio*, Lisboa: Edições Colibri.

many other writers wished to rescue and re-establish” (cit Joyce)». [«ser bem-vinda porque foi provocada pelo exercício coercivo da mesma autoridade patriarcal que muitos outros escritores quiseram resgatar e restabelecer»], Ryan, 2016, pp. 53-54, o destaque na citação é meu. Neste texto, Bartholomew Ryan relaciona «alguns aspectos de uma Europa em desintegração, em 1915, com Orpheu e a sua apropriação desse mundo caótico na esteira de determinadas intuições e profecias de Nietzsche», ideia que poderá fazer parte de uma genealogia que dará corpo ao que se está a auscultar aqui (mas terá de ficar para outro texto).

- DOMINGUES, Álvaro (1994), «(Sub)úrbios e (sub)urbanos – o mal estar da periferia ou a mistificação dos conceitos!», in *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, 1.ª série – Volume X/XI, Porto.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1993), *A Metamorfose das Plantas*, Maria Filomena Molder (tradução e introdução), Lisboa: Imprensa Nacional.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2016), *Viagem a Itália*, João Barrento (tradução), Lisboa: Bertrand.
- KEILLER, Patrick (1994), «The Visible Surface», in *Sight & Sound*, Número 11 (Novembro).
- KEILLER, Patrick (2003), «The Poetic Experience of Townscape and Landscape and Some Ways of Depicting It», in Nina Danino, Michael Mazière (edição). *The Undercut Reader (Critical Writings on Artists' Film and Video)*, Londres: The Wallflower Press.
- KEILLER, Patrick (2013), *The View from the Train: Cities and Other Landscapes*, Londres: Verso.
- MONTEIRO, João (2014), «O Pólo Português», in *Blimunda*, Número 20 (Janeiro).
- RYAN, Bartholomew (2016), «Orpheu e os filhos de Nietzsche: caos e cosmopolitanismo», in *Nietzsche e Pessoa. Ensaios*, Bartholomew Ryan, Marta Faustino, Antonio Cardiello (edição), Lisboa: Tinta da China.
- SINCLAIR, Ian (1994), «London Necropolis of Fretful Ghosts», in *Sight & Sound*, Número 6 (Junho).

Filmografia

- Doc's Kingdom*, Robert Kramer, 1987
- London*, Patrick Keiller, 1994
- O Estado das Coisas*, Wim Wenders, 1982
- O Fantasma*, João Pedro Rodrigues, 2000
- Os Mutantes*, Teresa Villaverde, 1998
- O Território*, Raoul Ruiz, 1981
- Recordações da Casa Amarela*, João César Monteiro, 1989
- Ruínas*, Manuel Mozos, 2009
- Xavier*, Manuel Mozos, 1991-2002

A PROPÓSITO DE *LONDON*: SINFONIA URBANA, «VIAGEM POÉTICA» E ENGENHOSA SEDUÇÃO

GRAEME GILLOCH*

1. A sinfonia urbana¹

Quando vi o filme de Alex Barrett *London Symphony: a Poetic Journey through the Life of a City* (72 minutos) aquando da sua estreia no Reino Unido, em 2017, percebi que estava completamente enganado. Até então, a «sinfonia urbana» era um género cinematográfico que eu tinha erradamente consignado aos finais dos anos 20 e inícios dos anos 30 do século passado, esse período fecundo, mas curto, que testemunhou os trabalhos experimentais de cineastas modernistas e de vanguarda, tanto na Alemanha de Weimar (sob os auspícios da *Neue Sachlichkeit* [Nova

* Lancaster University. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

1 Uma versão anterior deste capítulo foi apresentada num colóquio, em Junho de 2018, no seio do AELab e do IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no arranque do projecto «Fragmentação e Reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia», financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia). Agradeço o convite para participar no evento e no projecto a todos os colegas que nele participaram e partilharam os seus pensamentos e comentários, e à FCT.

Objectividade]), como na Rússia Soviética (em nome do Construtivismo e do movimento do Cine-Olho). Filmes paradigmáticos como *Berlin Sinfonie einer Grossstadt* (*Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade*, 1927, 77 minutos) de Walter Ruttmann ou *O Homem da Câmara de Filmar* (1929, 68 minutos) de Dziga Vertov eram, certamente, documentos fascinantes do seu tempo e lugar. Além disso, como experimentos das possibilidades técnicas e formais do próprio cinema, eles foram, sem dúvida, marcos importantes no desenvolvimento da arte cinematográfica. No entanto, estes filmes foram também manifestações exemplares de uma sensibilidade estética modernista e formalista e, portanto, de movimentos e momentos cujo tempo próprio tinha já há muito passado. Assim, a «sinfonia urbana» não devia ser hoje mais do que uma antiguidade com interesse sobretudo para historiadores de cinema e arqueólogos dos *media*. Mas não! Longe disso!

Com efeito, até uma rápida olhadela na conhecida base de dados, Internet Movie Database (IMDb), mostra quão vivas e de boa saúde estão as «sinfonias urbanas» cinematográficas. É certo que numa lista actual de 32 filmes² sob a rubrica «sinfonia urbana» se encontram ainda inúmeros exemplos dos anos 1920 e 1930, obras clássicas e pioneiras tais como:

- *Manhatta* (Charles Sheeler / Paul Strand, 1921, 11 minutos);
- *Paris, Rien Que Les Heures* (Alberto Cavalcanti, 1926, 45 minutos);
- *Regen* (Mannus Franken / Joris Ivens, 1929, 14 minutos);
- *São Paulo: Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny / Rudolf Rex Lustig, 1929, 90 minutos);
- *Lisboa, Crónica Anedótica* (José Leitão de Barros, 1930, 88 minutos);
- *À propos de Nice* (Jean Vigo / Boris Kaufman, 1930, 25 minutos).³

Mas também não faltam versões mais recentes, «sinfonias urbanas» do século XXI, devedoras mas não totalmente derivadas das convenções e nomenclatura do género, como por exemplo:

2 Uma outra lista da IMDb conta 38 títulos.

3 Para uma discussão deste filme, veja-se Kracauer, 2004, *Band* 6.3, pp. 299-303.

- *Symphony of the Heaven City* (Lordan Zafranovic, 2004, 59 minutos);
- *Glimpses of Athens: A City Symphony* (Gorgichief Von Della Spanivlov, 2006, 45 minutos);
- *Sarajevo: City Symphony* (Zlatko Cosic, 2012, 33 minutos).

Mas há também inúmeras omissões nesta lista, como:

- *City Symphony Malmö* (Erling Björnvinsson and Richard Topgaard, 2009)⁴;
- *City Symphony* (Sarah Farhat, 2009, 9 minutos);
- *Flint: a City Symphony* (Sean Reed, Jeff Rofner, 2015, 13 minutos);
- *Brighton: Symphony of a City* (Lizzie Thynne, 2016, 48 minutos);
- *Osaka; a City Symphony* (Pezhmann Mokary, ainda em preparação em 2017).

E claro, ainda falta juntar à lista *London Symphony* (2017, 72 minutos) de Alex Barrett. Resumindo: a «sinfonia urbana» não é um fóssil cinematográfico. Na verdade, é evidente que a espécie não só sobreviveu até ao século XXI como sofreu várias mutações pelo caminho, garantindo que há agora uma verdadeira *ménagerie* de subespécies sinfónicas ainda vivas.⁵ Por conseguinte, os filmes classificados como sinfonias urbanas na IMDb e noutros lugares abrangem uma vasta variedade de abordagens e estilos cinematográficos. Algumas das denominadas «sinfonias urbanas», por exemplo, usam uma voz em *off* de um narrador para retratar uma viagem pessoal pela cidade de um único indivíduo (*London* de Patrick Keiller, 1994); outras seguem as passadas de personagens particulares cujas vidas se cruzam ao longo de um dia (*Suite Habana* de Fernando Perez, 2003)⁶; outras consistem em reflexões elegíacas acerca de uma paisagem urbana em transformação, contrastando experiências presentes e passadas (*I am Belfast* de Mark Cousins, 2015); algumas destacam a cidade como lugar de residência de várias cenas musicais locais (*Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* de Fatih Akin, 2005; *Finisterre* de Paul Kelly e David Kierans, 2003, que seguem

4 Ver <https://www.youtube.com/watch?v=KvFPHVγX77Q&list=PLC86BB5E6C865A210>.

5 Para relatos sobre o desenvolvimento da «sinfonia urbana» nos EUA, por exemplo, ver McDonald, 1997-1998, e Gartenberg e Westhelle, 2014.

6 Ver Skvirsky, 2013.

os passos do grupo Saint Etienne, residente em Londres)⁷; algumas das que aparecem na lista são até filmes de ficção que simplesmente enfatizam a cidade enquanto cenário, que é também uma «personagem» omnipresente (*Tokyo Story* de Yasujiro Ozu, 1953 ou *Der Himmel über Berlin [As Asas do Desejo]* de Wim Wenders, 1987); algumas têm apenas alguns minutos de duração (*Prica jednog dana*, o estudo sobre um dia na cidade de Belgrado, de Mak Kalmic, de 1941, dura apenas 9 minutos; *Hungerford: Symphony of a London Bridge* de Alex Barrett, 2008 [que não aparece listada na IMDb] tem uns meros três minutos) enquanto outras se prolongam por bem mais de uma hora; a maior parte foca-se em apenas uma cidade, mas por vezes várias cidades diferentes estão incluídas (*O Homem da Câmara de Filmar* de Vertov foi filmado em Moscovo, Kiev, Kharkov e Odessa); algumas são homenagens explícitas, inspiradas e dedicadas às sinfonias anteriores (*The Man who has a Camera* de Liu Na'ou, 1933, que retratava Tainan, Cantão, Fengtian/Mukden e Tóquio)⁸; algumas até evitam a autoria de um realizador em favor de um processo colaborativo recorrendo a uma combinação de filmagens amadoras ao som de música improvisada numa performance ao vivo (*City Symphony Malmö*, 2009).⁹

Dada esta heterogeneidade, a designação «sinfonia urbana» afigura-se como particularmente vaga, carecendo de critérios claros ou características incontestáveis e abrangendo, pelo contrário, uma diversidade de fenómenos cinematográficos. Mas há, talvez, alguns traços distintivos e partilhados que nos podem ajudar a distinguir, tanto quanto possível, as marcas definidoras do género. E para conseguirmos isso, aproveitemos esta ocasião para explorar um pouco mais de perto um dos filmes fundadores dessa forma que é a «sinfonia urbana»: o filme de Ruttmann, *Berlim*. Escrito pelo argumentista austríaco Carl Mayer, com o inventivo trabalho de câmara de Karl Freund e uma banda sonora composta por outro austríaco, Edmund Meisel, especialmente para ele, o filme de Ruttmann não era o primeiro documentário sem palavras que retratava um dia na vida de uma grande metrópole ao som de música (veja-se, por exemplo, os filmes de Charles Sheeler, de 1921, e de Alberto Cavalcanti, de 1926, já referidos).

7 Poderia adicionar-se a este subgénero ligado às cenas musicais urbanas ainda o recentemente lançado *Lisbon Beat (Batida de Lisboa* de Rita Maia e Vasco Viana, 2019, 75 minutos).

8 Ver Zhang, 2015.

9 Ver Björnvínsson and Hansen, 2016.

Contudo, foi *Berlim* quem definiu o modelo, por assim dizer, estabelecendo, ao mesmo tempo, os principais elementos deste novo modo de filmar e inspirando outros a replicar sinfonias urbanas tanto na época (o filme *São Paulo* de Kemeny e Lustig, dois anos depois) como agora (a *London Symphony* de Alex Barrett foi lançada precisamente para marcar o 90.º aniversário do filme de Ruttmann).¹⁰

Além disso, ao exemplificar o género da sinfonia urbana, *Berlim* claramente resume as limitações e ilumina os defeitos desta espécie cinematográfica particular. Consideremos agora as mais acutilantes e incisivas críticas ao filme de Ruttmann: as análises e reflexões feitas pelo famoso vulto da Teoria Crítica, Siegfried Kracauer. Escrevendo logo em 1927, numa imediata reacção ao lançamento do filme, e vinte anos depois, na sua controversa «história psicológica» do cinema de Weimar *From Caligari to Hitler* (1947), Kracauer considerou o filme *Berlim* «uma das mais notáveis realizações daquele período» (1947, p. 136) por um «grande talento» (2004, *Band* 6.2, p. 488) e, ao mesmo tempo, uma «terrível desilusão» (2004, *Band* 6.1, p. 411), «mais do que constrangedora» (ibid., p. 413), uma reacção paradoxal que será clarificada mais adiante.

2. *Berlim* de Ruttmann: uma sinfonia modelo?

Berlin – Sinfonie einer Grosstadt tem como temas as mais diversas estruturas, cenas, vistas e sítios de um dia normal do início da Primavera, na Berlim da época, uma cidade que havia crescido enormemente nas décadas anteriores em termos de população, indústria, comércio e formas de entretenimento. Abrindo com a chegada de um comboio à Anhalter Bahnhof logo pela manhã, o filme de Ruttmann usa uma variedade de técnicas e tecnologias inovadoras (diferentes velocidades de edição e montagem, câmaras portáteis pioneiras, ângulos de câmara inusitados, sobreposição) para captar os múltiplos e cruzados ritmos do mundo urbano quotidiano e, em especial, os novos tempos do trabalho, da indústria, do tráfego, dos meios

10 Martin Gaughan observa justamente que: «o filme e a sua recepção constituem um momento paradigmático na visualização e teorização da experiência da modernidade na República de Weimar» (in Shiel e Fitzmaurice, 2003, p. 42). E, no mesmo sentido, MacDonald (1997-1998, p. 3) recorda-nos que «a evocação de Berlim feita por Ruttmann não só deu um nome ao género da sinfonia urbana como forneceu a sua mais típica instância».

de transporte e das multidões na era da máquina. Para Ruttmann, a cidade é uma totalidade complexa e caleidoscópica, uma montagem [*assemblage*] de diferentes partes funcionais e interligadas, que integram tanto o humano como o maquinal numa espécie de «organismo ciborgue imbuído de uma vida própria» (Carsten Strathausen, in Shiel e Fitzmaurice, 2003, p. 27).

Tal como faz notar Kracauer (1947, p. 182), foi Carl Mayer – por coincidência, também o argumentista de *Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) – quem teve a inspiração inicial para a ideia de uma «sinfonia urbana» quando, num dia de 1925, foi subitamente arrebatado pelo espectáculo das multidões e do tráfego em movimento perto do Ufa Palast am Zoo. Frustrado pelas restrições e entediado com a artificialidade do estúdio de cinema e dos seus cenários teatrais, Mayer entreviu a possibilidade de um outro tipo de filme, o qual pudesse captar aquele dinamismo e a musicalidade da vida quotidiana contemporânea numa metrópole, revelando o «real» ao penetrar profundamente nas suas minúcias e detalhes. Partilhando com ele este entusiasmo pela representação sem pose nem guião da existência quotidiana na cidade, Karl Freund, colaborador de Mayer e operador de câmara, começou a filmar as ruas da cidade sub-repticiamente. Kracauer (ibid., p. 183) cita uma entrevista com Freund de 1939, na qual ele enaltecia este modo de filmar e as imagens que permite produzir: «É o único tipo de fotografia que é realmente arte», afirmava, «Porquê? Porque através dela é possível retratar a *vida*».

Mas talvez *vida* significasse algo um pouco diferente para Ruttmann: talvez significasse a vida de uma entidade híbrida – a própria metrópole – e não necessariamente a dos seus habitantes, e sobretudo não as vidas singulares daqueles cidadãos particulares. Ruttmann,¹¹ que se tinha formado como pintor e havia trabalhado nas suas próprias curtas-metragens, de inspiração formalista e geométrica, no início dos anos 1920 (*Opus I e II*), fora contratado para realizar, compor e montar os materiais acumulados por Freund. Valendo-se do seu pendor para combinar formas abstractas e música, e trabalhando em estreita colaboração com Meisel, ele compreendeu que a sua tarefa consistia no seguinte: construir um «corte transversal» cinemático da vida metropolitana quotidiana e representar os seus múltiplos ritmos. Isto devia ser conseguido

11 Para uma análise e apanhado do trabalho de Ruttmann, ver Cowan, 2014.

por meio de uma sincronização rápida entre imagens em movimento intercaladas e o acompanhamento musical especialmente composto para inculcar e enfatizar momentos e estados de espírito contrastantes – usando, por exemplo, percussões e metais para simular as sequências mecânicas. Ruttmann descreveu o seu propósito num texto publicado no *Berliner Zeitung am Mittag*: «construir a partir de material vivo, criar uma sinfonia cinematográfica a partir dos milhões de forças efectivas do organismo da grande cidade» (citado por Martin Gaughan em Shiel e Fitzmaurice, 2003, p. 43). Num artigo publicado em 1927 na revista *Filmspiegel*, estabeleceu quatro princípios orientadores para este empreendimento: «a concretização consistente de uma exigência musical-rítmica» (ibid.) pela própria montagem¹²; a *imediatez* por meio de uma técnica de câmara escondida, ecoando a visão de Freund sobre esta prática infiltrada; uma autossuficiência visual, que é o mesmo que dizer, a dispensabilidade de intertítulos ou comentários verbais; uma ênfase nas formas e nos padrões «abstractos, geométricos» (ibid).

Expandindo e ampliando os quatro preceitos de Ruttmann, sugiro que os seguintes possam ser vistos como paradigmáticos do género da sinfonia urbana:

(i) *inovação e experimentação fílmica*: trata-se de incursões conscientemente vanguardistas em formas novas e pioneiras de filmar documentários, técnicas e tecnologias habitualmente usadas por aqueles que trabalham fora das tendências dominantes e mais comerciais da indústria cinematográfica; como tal, estes filmes afastam-se e jogam com as estruturas narrativas convencionais, as perspectivas, os ângulos de câmara, as práticas de montagem, etc. A cidade retratada é, desse modo, sujeita a um processo de desfamiliarização que nos permite ver os seus espaços, as suas estruturas e habitantes com um novo olhar. Estas são formas de iluminação urbana, incitando à redescoberta e ao reconhecimento. A câmara de filmar revela aquilo que nós, enquanto cidadãos comuns, atarefados, transeuntes alienados, não conseguimos perceber por falta de tempo, atenção ou interesse. Documentando aquilo relativamente ao qual os nossos hábitos enraizados nos tornaram cegos ou indiferentes,

12 De modo revelador, trata-se mais da «montagem» do que do próprio material.

estes filmes introduzem-nos naquilo que Walter Benjamin (1936) celebradamente denominou o «inconsciente óptico» do quotidiano.¹³

(ii) *a primazia da integração / sincronização entre imagem e música*: seguindo Ruttman, o uso da locução / narração / comentário em *off*, se tiver de existir, deve ser mínimo e sempre subordinado ao verdadeiro foco e impacto do filme: a combinação e interacção de imagens urbanas e de uma composição musical extra-diegética. A banda sonora não é uma mera música de fundo, antes serve para realçar aquilo que é visto no ecrã, complementando a atmosfera [*mood*], intensificando os ritmos do movimento, a velocidade e o dinamismo, assegurando contrastes e contraponto. Estes filmes procuram criar um tipo particular de experiência estética em conformidade com esta visão vital, vibrante da cidade moderna: choque, dissonância, desorientação, agressão sensorial, distração, fragmentação. «Sinfonia» não será, talvez, sempre o termo mais exacto: é mais uma «diafonia», «cacofonia».

(iii) *o foco na cidade como lugar preeminente da modernidade*: com isto quero dizer que o género da sinfonia urbana enfatiza o ambiente citadino como caracterizado pelo movimento espacial e mudança temporal, sobretudo – e tal como Ruttman insiste – pelo «ritmo». As imagens descrevem incessantemente o movimento e a velocidade da maquinaria e do tráfego, o passo acelerado dos peões e o vaivém dos passageiros e trabalhadores suburbanos. Em toda a parte da cidade há algo em construção, demolição, reabilitação, regeneração e renovação pois que o tecido urbano é constantemente sujeito a transformação. A interacção dos humanos e da «primeira» e «segunda» natureza é sempre energética, repetitiva e cinética. É verdade que há alguns momentos dedicados à representação da calma e do repouso, mas eles servem principalmente como interlúdios ou como contrapontos ao dinamismo das sequências que os sustentam e delimitam. A cidade está quase sempre e em todo o lado num ritmo acelerado, *allegro*. Com efeito, a cidade nunca «é» definitivamente: está sempre «em devir», reinventando-se a si mesma, reexaminando-se a cada dia, a cada momento. A única constante: a batida da cidade, o seu pulso, acelerando, abrandando, mas nunca parando. Nem mesmo para recuperar o fôlego.¹⁴

13 Veja-se o famoso ensaio de Benjamin «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» (Benjamin, 2002, p. 117).

14 Veja-se Skvirsky, 2013, para uma discussão desta noção de modernidade e o seu significado particular em contextos urbanos pós-coloniais.

(iv) *tipicidade e colectividade*: mais uma vez em acordo com os princípios de Ruttmann, como a cidade é ela mesma o foco central destes filmes, as personagens humanas e as histórias individuais, ainda que estejam presentes, são secundárias, servindo apenas para mostrar aspectos do habitat urbano que, de outro modo, poderiam passar despercebidos. Pelo contrário, os humanos aparecem sobretudo como «tipos» (representando classes sociais, confissões religiosas particulares, grupos étnicos) e / ou várias colectividades: como «basbaques das montras» [*window-shoppers*], clientes de cafés, espectadores de teatro e cinema, consumidores em grandes armazéns, multidões de transeuntes em ruas, praças e mercados, passageiros em sistemas de transporte público. O principal arco narrativo é, pois, dado não tanto pela história idiossincrática do indivíduo mas antes pelo desenrolar de um dia normal na vida da cidade e dos seus cidadãos. As sinfonias urbanas representam todos mas ninguém em particular.

(v) *reflexividade*: em último lugar, e como seria de esperar por parte de realizadores experimentais, estes filmes são altamente reflexivos: o mesmo é dizer que o trabalho sobre o próprio meio fílmico – trabalho de câmara, do olho, do óptico – está frequentemente e de forma inequívoca incorporado nas próprias sequências de imagens.¹⁵ Montras de lojas exibindo filas de câmaras, uma noite no cinema, os rostos dos espectadores, pessoas na rua a tirarem fotografias de si próprias e dos outros – estas chamadas de atenção para o artifício da forma cinematográfica são ainda complementadas por gestos de reconhecimento e de jogo com o próprio género, pequenas homenagens que acenam cúmplice à história das primeiras «sinfonias urbanas» e que piscam o olho aos mais aficionados de entre os espectadores contemporâneos. Ao fazê-lo, demonstra-se e destaca-se a afinidade electiva entre a paisagem urbana (pessoas e coisas em movimento) e o cinemático (imagens em movimento).

15 Curiosamente, nos episódios disponíveis no *youtube* da «sinfonia urbana» de Mälmo, a execução da «música» está continuamente a ser exibida. Por vezes esquecemo-nos de que as sinfonias urbanas são tanto fenómenos «musicais» como visuais.

3. *London Symphony*: uma homenagem

Esta noção de reflexividade, do filme que presta atenção ao cinema e à sua história, leva-nos de volta ao muito consciente de si *London Symphony*. A «viagem poética» de Barrett não é certamente o primeiro documentário a juntar música e imagens para retratar e revelar os aspectos esquecidos e escondidos de uma «outra» Londres. Há, de facto, uma longa tradição desse tipo de documentários ou semi-documentários, desde o «delirante» [«trippy»] *The London Nobody Knows* (Norman Cohen, 1968, 45 minutos) até à deriva literária e psicogeográfica na companhia de Robinson em *London* de Patrick Keiller (1994), mas também as diversas odisséias musicais como *London: The Modern Babylon* (Julien Temple, 2012) e várias curtas da banda indie Saint Etienne (*Finisterre*, 2003). Mas distingue-se talvez pelo facto de prestar, de forma tão directa e inequívoca, homenagem à visão paradigmática do género da «sinfonia urbana» de Ruttmann e por abraçar essa nomenclatura e linhagem. Somos brindados por ambas: uma visita ao Museu do Cinema de Londres¹⁶ remete-nos para os primeiros dias do cinema; e há outros momentos que claramente ecoam de forma consciente o filme de 1927 de Ruttmann, tais como as imagens repetidas de comboios e pontes, as cenas no parque de diversões ou quando repentinamente e de forma totalmente inesperada se foca um texto que uma mulher está a ler, um dispositivo clássico do cinema mudo (na terceira parte do filme, aos 35 minutos). Há algo que vem bastante a propósito nisto tudo, pois, não só o compositor Edmund Meisel passou tempo em Londres depois de completar o filme *Berlim*, como foi para Londres que Carl Mayer – o argumentista que primeiro teve a ideia para a sinfonia urbana sobre Berlim – fugiu logo que os Nacionais-Socialistas ascenderam ao poder na Alemanha dos anos 1930. O próprio Mayer propôs a realização de uma sinfonia urbana sobre Londres, sugestão que acabou por não dar em nada. Mayer morreu no exílio: estando enterrado a poucos passos de Karl Marx no cemitério de Highgate.

O facto de o filme sobre Londres marcar o nonagésimo aniversário do filme de Ruttmann foi, todavia, fortuito e involuntário: na sequência do filme *Hungerford*, Barrett, McWilliam e Moledina tinham concebido a ideia de um filme-ensaio alargado sobre a cidade, em 2013, esperando trabalhar

16 Por coincidência, este foi o lugar onde assisti a uma rara projecção de *Brighton: Symphony of a City* em 2018.

nisso durante seis meses. Acabou por demorar quatro anos, tendo o diretor de fotografia inicial, Peter Harmer, desistido logo numa fase inicial.

Baseando-se nas primeiras sinfonias urbanas – e não apenas em *Berlim*¹⁷ – Barrett afirma inequivocamente que a sua intenção não era «parodiar ou fazer um pastiche desses filmes», mas antes, ao jeito de homenagem, aplicar o espírito orientador e os princípios gerais desse modo de filmar para a realização de algo novo e completamente contemporâneo. Este sentido, simultaneamente, de continuidade e de mudança, de interpenetração do passado e do presente, já tinha servido como chave para o filme *Hungerford* (focado na feliz justaposição da ponte ferroviária Charing Cross de 1864 e da ponte pedonal Golden Jubilee Bridge construída em 2002). A intenção de Barrett em *London Symphony* era expandir tais contrastes numa altura em que a cidade e a sua silhueta [*skyline*] pareciam estar a passar por drásticas transformações com uma série de remodelações e novos edifícios em construção. Barrett queria captar esse momento de metamorfose metropolitana. E não foi apenas a estrutura física da cidade que chamou a sua atenção. No decurso de políticas de austeridade impostas pelo governo de coligação liderado por David Cameron, Barrett alega que estava preocupado com o carácter crescentemente fracturante da vida social e política, a cada vez maior polarização da riqueza e intolerância perante o outro: aumento do racismo, islamofobia e xenofobia, em contraste com a rica diversidade e multiculturalismo da própria cidade. Ao apresentar a Londres do século XXI como uma «cidade de contrastes» num modo que «celebra a diversidade», o filme pretendia ser ao mesmo tempo crítica e politicamente empenhado. Voltaremos a este ponto.

17 É preciso notar que o filme de Ruttmann não foi certamente a única inspiração: com efeito, o motivo da ponte da cidade, que é obviamente central em *Hungerford*, e que também é recorrente ao longo de *London Symphony* deve mais a um contemporâneo de Ruttmann, o documentarista holandês Joris Ivens, e ao seu estudo cinematográfico sobre a Hefbrug, Koningshaven, em Roterdão (*De Brug*, 1928, 15 minutos). E a preocupação com a água e depois com a chuva na quarta parte do filme, ainda que invoque cenas e imagens de Ruttmann, é um aceno inequívoco ao filme de 1929 de Ivens, *Regen* (co-realizado por Mannus Franken, 14 mins), passado em Amesterdão, um filme a partir do qual, curiosamente, Hanns Eisler mais tarde (em 1941) escreveria uma série de partituras musicais, como parte de uma experiência por ele proposta sobre inovação musical e cinema. Algumas destas ideias foram posteriormente incorporadas no seu estudo de 1947 *Composing for the Films*, escrito em co-autoria com nada mais nada menos do que Theodor W. Adorno (Adorno e Eisler, 1994, pp. 32-33). Para uma discussão das obras de Joris Ivens, ver Bakker, 1999.

Correspondendo à estrutura sinfónica em quatro partes, o filme intercala imagens e motivos à volta de quatro temas implícitos:

Parte 1: foca-se na arquitectura;

Parte 2: concentra-se no movimento humano;

Parte 3: ocupa-se de noções de diversidade cultural e espiritual;

Parte 4: desenvolve padrões abstractos a partir do jogo entre a água (o Rio Tamisa, a chuva, poças de água) e a luz (iluminações nocturnas, luzes e reflexos).

O que pensar do filme de Barrett? Dada a sua dívida para com o trabalho pioneiro de Ruttmann, talvez uma breve consideração acerca da recepção crítica do filme sobre Berlim possa fornecer algumas indicações a este propósito.

4. Será isto Berlim?

Martin Gaughan (in Shiel e Fitzmaurice, 2003, pp. 44-45) dá uma ajuda ao dividir as reacções críticas ao filme de Ruttmann em três grandes categorias: os autores de críticas, em geral politicamente ao centro, que apreciaram e aplaudiram as ambições documentais do filme e a adequada realização do quotidiano da Berlim contemporânea numa nova forma cinematográfica, deixando a realidade «falar por si mesma», como disse um comentador; talvez, sem surpresa, os que se situavam politicamente à esquerda, apoiantes do Partido Comunista Alemão (KPD) e outros, lamentaram a incapacidade do filme para retratar criticamente as desigualdades, a exploração e alienação a que estava sujeito o proletariado na cidade capitalista; e, em terceiro lugar, havia os críticos culturais como Ernst Bloch e Siegfried Kracauer que pretendiam uma, não menos crítica mas muito mais complexa, compreensão da interacção entre a política e a representação cinematográfica.

Viro-me agora para Kracauer, o crítico / jornalista e, mais tarde, teórico do cinema, não só porque ele foi um dos mais astutos detractores do filme na época, mas porque as suas críticas apontam precisamente os defeitos que, aparentemente, voltam a aparecer no *London Symphony* de Barrett quase um século depois – apesar de ser bem-intencionado e visualmente cativante. Em muitos aspectos, poderíamos esperar que Kracauer

mostrasse um grande entusiasmo face ao filme de Ruttmann: o próprio Kracauer revelava um fascínio por essa «afinidade electiva» entre o cinema e o bulício da cidade contemporânea e, de facto, a redescoberta deste meio ambiente [*environment*], das qualidades do «real», através da superação do olhar cansado, indiferente, habituado do cidadão moderno acabaria por ser central na sua compreensão da própria tarefa do meio cinematográfico: a «redenção da realidade física», como ele enuncia no subtítulo do seu tantas vezes incompreendido *Theory of Film* de 1960. Almas gémeas, portanto? Nem um bocadinho. Embora retrospectivamente tenha reconhecido o filme de Ruttmann como «deveras importante» (1947, p. 182), viu, todavia, nele pelo menos três defeitos principais:

(a) *superficialidade*: que Mayer estivesse para se retirar do projecto da sinfonia urbana é, para Kracauer, um dado bastante revelador. Mayer lamentava que, em vez de penetrarem no «real», o sofisticado trabalho de edição de Ruttmann e a insistência na primazia da montagem rítmica fossem feitos às custas do próprio material, reduzindo o filme a um mero inventário de superfícies. Kracauer nota:

Quando Mayer criticava *Berlim* pela sua «abordagem de superfície» [*surface approach*] ele tinha provavelmente em mente o método de montagem de Ruttmann. Esse método equivale a uma «abordagem de superfície» na medida em que se baseia nas qualidades formais dos objectos em vez de nos seus significados. Ruttmann salienta os padrões puros do movimento (ibid., p. 184).

As rodas das máquinas giram, observa Kracauer para ilustrar o que quer dizer, mas sem qualquer sentido relativamente à sua função ou relação com a indústria e a produção. A velocidade, o ritmo e o próprio movimento – tais abstrações são apresentadas e celebradas em e por si mesmas. Portanto, o filme permanece desgarrado e desconexo, incapaz precisamente de fazer todas essas importantes ligações entre os diferentes fenómenos que poderiam dar-lhe sentido e propósito, deixando-os, pelo contrário, separados e «lado a lado» (*nebeneinander*), adjacentes mas inertes.

(b) *formalismo*: para Ruttmann, as considerações estéticas que informam a sua sinfonia urbana assentam mais num prazer audiovisual – uma escopofilia na padronização geométrica de linhas, objectos, estruturas,

luz e sombra, na sincronia da música com a imagem, no trabalho deliberadamente «artístico» dos ângulos de câmara, da montagem e edição rítmica – do que numa revelação genuína da confusão e dos significados da própria vida quotidiana.

Nos termos desenvolvidos por Kracauer em *Theory of Film*, a «tendência formativa» (*formative tendency*) do cinema (os preconceitos e as intervenções criativas dos próprios cineastas) toma aqui precedência relativamente ao material concreto sobre o qual afirmam focar-se – a matéria-prima das vidas mais banais, o impulso da «tendência realista», no cinema. A «sinfonia urbana» não ilumina o «real», mas antes foca-se numa versão melhorada, artificialmente embelezada e elevada «poeticamente». Não se trata da cidade como experiência mundana vivida, mas como um «ornamento» admiravelmente polido. O filme de Ruttmann é um triunfo da abstracção. Porque é o filme um tal fracasso? Kracauer não mede as palavras: «Porque os senhores não tiveram a menor ambição de mostrar uma grande cidade tal qual ela é, mas antes a presunçosa ambição de compor instantaneamente a «sinfonia de uma grande cidade». Eles eram maus compositores.» (Kracauer, 2004, *Band 6.1*, p. 412).

(c) «*neutralidade sem cor*»: mas porque é que a superficialidade e a abstracção importam? Porque, apesar das suas melhores intenções e até de um confesso propósito em *não* serem *acríticas*, é isso mesmo que acabam por ser as sinfonias urbanas: politicamente quietistas. Kracauer desesperava com o filme *Berlim* de Ruttmann por causa da sua ingenuidade política: imagens dos ricos a comer e a beber intercaladas com as imagens dos pobres esfomeados ou a comer efeições exíguas – sem, no entanto, um esboço de explicação, sem apontar com um dedo acusador as responsabilidades por tal penúria no seio da abundância. Quem deve ser acusado? O que deve fazer-se?

Esta abstenção política, sugere Kracauer, era aquilo que justificava a decisão de Mayer de abandonar o filme: Mayer «não censurava a montagem formal em si mesma; o que condenava era a atitude formalista de Ruttmann perante uma realidade que clamava gritantemente por crítica, por interpretação. [...] A “montagem” rítmica de Ruttmann é sintomática de uma preferência por uma neutralidade ambígua em detrimento da tomada de decisões básicas» (Kracauer, 1947, p. 187), em todo o rigor, de uma preferência pela «neutralidade sem cor da *Neue Sachlichkeit*» (ibid., p. 195).

«Imagens excelentes», dizia com aprovação Kracauer a propósito de *Berlim* na sua crítica de 1927, com «hábeis sobreposições», «tecnicamente irreprimível» e «sem falta de imaginação visual», mas, pergunta retoricamente, «será isto Berlim?». Ele mesmo responde: «Nem uma só vez Berlim figura neste filme» (Kracauer, 2004, *Band 6.1*, p. 411).

No seu *Caligari*, Kracauer toma a liberdade de citar o seu próprio veredicto sobre o filme a partir de um ensaio publicado em 1928 no *Frankfurter Zeitung*:

Em vez de penetrar no seu imenso tema com uma verdadeira compreensão da sua estrutura política, social e económica, Ruttmann ... capta mil detalhes sem os ligar entre si, ou, na melhor das hipóteses, liga-os através de transições fictícias vazias de conteúdo. O seu filme é talvez baseado numa ideia de Berlim como cidade do ritmo e do trabalho; mas trata-se de uma ideia formal que também não implica conteúdo e talvez por essa mesma razão intoxica a mesquinha pequena burguesia alemã na vida real e na literatura. Esta sinfonia não consegue apontar nada porque não consegue desvelar um único contexto com significado (Kracauer, 1947, pp. 187-188).

5. Portanto: será isto Londres?

A *London Symphony* de Barrett está, sem dúvida, elegantemente composta no que diz respeito às suas imagens digitais e à sua partitura orquestral e, sobretudo, no que respeita ao modo como estas funcionam entre si. E, enquanto invocação poética audiovisual de uma Londres do século XXI multicultural e cosmopolita, podemos com certeza considerar que tem o coração no lugar certo. E a própria tentativa de actualizar e reconfigurar a sinfonia urbana é, evidentemente, interessante e não lhe falta mérito. Mas, ao mesmo tempo, para mim, o filme também exemplifica precisamente aquelas limitações e ângulos mortos que Kracauer identificava no filme de Ruttmann noventa anos antes. As mesmas críticas poderiam ser levantadas também contra *London Symphony*:

(a) *superficialidade*: o filme preocupa-se em si mesmo com e mantém-se sempre à superfície das coisas, sem nunca trespassar o seu verniz exterior. E, portanto, vemos as fachadas arquitectónicas contrastantes do novo

e do velho, edifícios de pedra e entalhes ornamentais substituídos pelas transparentes superfícies reflectoras dos contemporâneos prédios de vidro e aço. Porém, estas imagens e música parecem impotentes para sondar mais fundo e mais criticamente: como está esta explosão edificatória a ser financiada nestes tempos de suposta austeridade? Estas novas estruturas são mais uma vez torres de grandes empresas feitas para essa elite financeira internacional que fez de Londres a sua casa, inflacionando de modo cada vez mais absurdo os preços dos imóveis e das rendas, ao ponto de impossibilitar os cidadãos londrinos com rendimentos estagnados de pagar casas na cidade. Imagens de nuvens reflectidas no vidro resplandecente destes complexos de arranha-céus não compensam a ausência de uma interrogação crítica relativa às suas origens e significado.

(b) *formalismo*: as considerações estéticas que informam o género da sinfonia urbana assentam mais num prazer audiovisual – uma escopofilia na padronização geométrica de linhas, objectos, estruturas, luz e sombra, na sincronia da música com a imagem, no trabalho deliberadamente «artístico» dos ângulos de câmara, da montagem e edição rítmica – do que numa revelação genuína da confusão e dos significados da própria vida quotidiana.

O filme de Barrett não lança luz sobre o «real», mas antes sobre uma sua versão melhorada, artificialmente embelezada e elevada «poeticamente». Não se trata da cidade como experiência mundana vivida, mas como um «ornamento» admiravelmente polido. Tal como o filme de Ruttmann que o inspirou, será *London Symphony* um triunfo da «abstracção»?

(c) *neutralidade*: apesar das suas melhores intenções e do confesso propósito de não ser crítico, isto é precisamente aquilo que o filme de Barrett parece ser. A título de exemplo, façamos uma pausa para considerar uma cena do filme que Barrett destaca como prova do seu carácter crítico: ao espectador é mostrado o funcionamento do banco alimentar local e dados cinco segundos para ler o sinal que nos diz algo acerca do crescente recurso a esse tipo de esquemas numa Grã-Bretanha do século XXI sob austeridade. Cinco segundos. Só isso. Há planos mais longos sobre a vida dos pássaros no parque. Então, apesar de todos os protestos de Barrett, este filme «poético» esquiva-se à questão política. Não temos simplesmente o direito, somos mesmo obrigados a perguntar: onde estão os conflitos, os problemas, os protestos e os desafios? Perante aquilo que nos aparece no ecrã, é fácil esquecermo-nos de que se trata de uma cidade com vigilância

de alta tecnologia e securitização generalizadas, sempre em estado de alerta máximo e sujeita a repetidos ataques terroristas. Trata-se de uma cidade que votou maioritariamente a favor da permanência na União Europeia e viu as ruas encherem-se de protestantes a denunciar o resultado estúpido do totalmente desnecessário referendo. Trata-se de uma cidade onde, apesar do seu multiculturalismo, o racismo institucionalizado e a discriminação são ainda abundantes e onde o populismo anti-imigração parece estar a crescer. E onde estão todos esses felizes e esforçados estudantes da SOAS - School of Oriental and African Studies da Universidade de Londres? Onde estão as manifestações que eles e milhares de outros como eles organizaram para protestar contra as propinas absurdamente altas, a substituição de bolsas sociais atribuídas em função de prova de insuficiência económica, a criação de uma geração endividada obrigada a pagar empréstimos privados com juros abusivos de 6%; e contra os inflacionados prémios de desempenho do vice-reitor e do administrador da faculdade? Ao filme de Barrett escapam irresponsavelmente todas estas cenas e lugares de protesto e confrontação. *London Symphony* é demasiado harmonioso: é um exercício de flagrante consenso cinematográfico, de flagrante cosmopolitismo.

Numa altura em que as estatísticas oficiais mostram que a sociedade britânica é mais desigual do que em qualquer outra época pelo facto de tais medidas terem sido tomadas, onde está o retrato genuinamente crítico da Londres do século XXI como centro nevrálgico nacional e internacional do neoliberalismo?

Por muito que possamos gostar do filme de Barrett – admirando a sua criatividade musicalidade e talento cinematográfico, apreciando e aplaudindo os seus sentimentos bem-intencionados – podemos e devemos, de facto, perguntar-nos acerca de *London Symphony*: *será isto realmente Londres?*

6. Londres «reconquistada»?

Será que a homenagem de Barrett ao pioneiro filme de Ruttmann – não obstante o seu vácuo político segundo Kracauer – constitui algo mais do que uma sincera e louvável celebração do multiculturalismo e cosmopolitismo de Londres? Uma coisa é certa: não pretende ser, com certeza, uma paródia ou pastiche do filme *Berlim*. Apesar do plano final que mostra uma raposa suburbana a vasculhar enquanto faz a ronda pelas ruas nocturnas e

a urinar contra um carro estacionado, há muito poucos momentos irónicos ou cómicos no filme: este é um filme que se leva a si – e à cidade que procura retratar – a sério. Mas não podemos ser demasiadamente apressados na nossa crítica ao filme. Não é, talvez, tão ingénuo quanto possa parecer à primeira vista. Com efeito, iria sugerir que aprendeu com *Berlim* e constitui algo diferente, algo mais do que uma espécie de simulação da sinfonia urbana do século XXI.

Efectivamente, numa análise mais detalhada, *London Symphony* constitui, sob a rubrica de uma «viagem poética», um modo de «sedução» – literalmente, um «desencaminhamento» – e é nisto que uma menos óbvia, mas, ainda assim, insistente, crítica política pode ser vislumbrada. O primeiro de entre os quatro «movimentos» individuais do filme é a este respeito exemplar. Tomando a arquitectura como fio condutor, o filme abre com imagens de uma variedade ecléctica de edifícios históricos filmados a partir de pontos fixos. Depois destes prédios antigos, o foco passa a ser a própria cidade e o trabalho dinâmico da construção e reconstrução metropolitana. Londres transforma-se numa silhueta de guindastes. O espectador é, então, agraciado com as inúmeras fachadas de vidro dos condomínios e dos insípidos complexos de escritórios, feitos à medida do centro da cidade, enquanto os viajantes suburbanos que os povoam submergem nas e emergem das entradas do metropolitano. O espectador é agraciado com planos sobre e a partir do rio Tamisa, que incluem apartamentos à beira-rio e séries de imagens feitas num barco turístico. Cenas e instalações desportivas dão então lugar a pontos de perspectiva contrastantes – o London Eye, panoramas sobre e através dos subúrbios, a vista a partir do Monumento [ao Grande Incêndio de Londres]. E, finalmente, imagens de estatuária e monumentos civis que ocupam as ruas do centro da capital – alguns celebrando o seu passado monárquico / imperialista, sendo que é dada particular atenção aos memoriais de guerra.

Destacam-se dois pontos desta excursão [*tour*] cinematográfica pelas estruturas e superfícies arquitectónicas: primeiro, o próprio sentido de que se trata de uma espécie de *excursão* visual/óptica, de que estamos a ser levados aqui e ali, guiados por entre um conjunto de sítios e vistas, de perspectivas e panoramas; acima de tudo – e tudo isto é ainda mais acentuado pela repetição de *leitmotive* musicais na própria partitura sinfónica –, de que se está de algum modo a circular, a circular à volta de algo; de que aquilo

que estamos a experienciar como espectadores dessas imagens é uma espécie de diversão ou circunlocução cinematográfica e musical, de que tudo é digressão, uma espécie de mágica e misteriosa excursão metropolitana cujo destino é ainda desconhecido. Sente-se que, não obstante as vagas ligações que parecem existir entre as sequências de imagens e a ampla variedade geográfica abrangida, a câmara está à procura de algo em particular. Existe método nesta deambulação.

Portanto, o que é que esta excursão «poética» compreende exactamente? A cidade como lugar do ornamental, do «ornamento das massas» arquitectónico, tal como ele é manifestado pelas estruturas de aço e vidro da própria paisagem urbana; como repetição arquitectónica e regularidade, como precisão simétrica e exactidão; como multiplicação de termos e compartimentos idênticos; uma estética da mesmidade, uniformidade e homogeneidade. A fachada da torre de escritórios é paradigmática com as suas infundáveis linhas atrás de linhas de painéis de vidro rectangulares e sempre idênticos. Esta não é uma arquitectura que, através da sua precisão geométrica e estética ortogonal, se tenha livrado das decorações ornamentais de estilos passados, mas antes uma que tem ela própria gerado, numa escala monumental, ornamentos de massa de aço, betão e vidro. O espaço edificado na metrópole contemporânea é composto de – e, de forma significativa, mostrado como – a própria «abstracção» que Kracauer lamentava como marca distintiva do filme de Ruttmann. Mas no filme de Barrett talvez vejamos esta abstracção *imaginada* como princípio constitutivo da cidade contemporânea e não tanto *emulada* como seu guia espiritual. Talvez seja isto que faz dele uma viagem «poética».

Mas qual é, onde está, o destino desta excursão, das várias estações, por assim dizer, deste filme enquanto composição em quatro andamentos? A escolha da nossa primeira «estação» / destino é quanto a isto reveladora: ironicamente, trata-se mesmo de uma estação, mas uma estação cuja importância não deve perder-se no banal vaivém dos passageiros suburbanos do quotidiano da cidade. Pelo contrário, a sua importância está ligada à catástrofe do momento histórico. A estação terminal a que o primeiro andamento da *London Symphony* nos leva é a Liverpool Street Station. Significativamente, a câmara não se arrisca dentro da própria estação, pelo contrário, permanece no exterior onde se demora nas figuras de bronze que compõem o monumento *Kindertransport – Arrival* (2006) do

falecido Frank Meisler. Depois de todos os desvios e diversões, chegamos finalmente à *Chegada* (*Arrival*). Esta estação, onde milhares de crianças chegaram da Europa nos anos 1930, fugindo do Nacional Socialismo e, em última instância, dos campos de extermínio onde os seus pais acabariam por morrer, era então o *seu* primeiro porto de escala e agora o *nosso*. O filme de Ruttmann começa com um comboio que se dirige a grande velocidade para Berlim e depois chega à Anhalter Bahnhof; o primeiro andamento do filme de Barrett conclui com um outro ponto de chegada para onde os refugiados de Berlim e de outros lugares fugiriam uma década depois.

A noção de sedução poderia sugerir um jogo semiótico baudrillardiano, de aparências e disfarces num jogo fascinante de alteridade erotizada, mas não é isto o que tenho em mente aqui (ver Baudrillard, 1990). *London Symphony* é um modelo de como chegar ao ponto crítico, ao cerne da questão, pelo único meio possível, a única via disponível que pode ser percorrida, ou seja, por meio do excuro e do rodeio [*indirection*]. Este é, claro, o caminho em que Benjamin e Kracauer tipicamente insistem: aquele que Benjamin uma vez descreveu como os velhos, meio esquecidos, trilhos sinuosos que os bandidos percorriam pelas montanhas, os únicos itinerários possíveis para o transporte ilícito de contrabando histórico.

Há método nesta *deambulação* porque a *deambulação* é o método.

A digressão é uma prática consciente que envolve a excursão como incursão, uma descida em espiral até ao próprio âmago das coisas. Refugiados do Holocausto lembrados e comemorados num tempo em que nenhum meio de transporte é incumbido de resgatar aqueles que estão hoje ameaçados pela perseguição e pela execução; um jovem sentado de pernas cruzadas no chão de um centro de apoio islâmico a ingerir a comida que lhe foi servida numa bandeja de metal; as portas de um teatro que são fechadas antes de se iniciar um espectáculo ou então sugerindo o encerramento e a suspensão das artes; a raposa matreira, essa figura por excelência da astúcia, uma criatura que conseguiu, mesmo sendo uma forasteira, safar-se no ambiente hostil da cidade, um trapeiro do mundo animal impõe uma pequena vingança sobre os sistemas mecânicos dos automóveis com os quais tem de tentar coexistir – estes são os quatro destinos para onde nos movem os diferentes andamentos da *London Symphony*. Estes pontos não combinam com uma visão crítica consistente relativamente ao nosso presente populista, neoliberal e catastrófico, mas talvez possam constituir

algo um pouco menos decisivo e didático, algo como coordenadas críticas ou uma constelação crítica. Cabe ao espectador unir os pontos, fazer as ligações, reconhecer o padrão.

Por mais hesitantes e imprecisas que sejam estas junturas e conjunturas da estética e da política, depois de todos os desvios que fizemos não deixa de ser com surpresa que a elas chegamos. Nesse caso, Kracauer deveria ficar, pelo menos, espantado conosco. Afinal de contas, em *Theory of Film* de 1960 ele esforça-se com dificuldade para mostrar como é que a interação entre música e imagem no cinema produzem momentos de redescoberta, momentos de redenção. Sob o título «A música reconquistada», podemos ler:

a lealdade ao meio [fílmico] pode revelar-se singularmente recompensadora. Precisamente na medida em que lança o espectador em gestas visuais, isso pode levá-lo ao íntimo da música que ele inevitavelmente subestima, de modo que se assemelha ao príncipe das fábulas que, após uma série de tribulações que põem à prova a sua devoção e firmeza, descobre finalmente a sua amada no lugar mais inesperado... Tendo penetrado as imagens, descobrimos no seu âmago, esperando-nos, a própria música que tínhamos sido forçados a abandonar (Kracauer, 1960, pp. 151-152).

Para que não nos esqueçamos: a sinfonia urbana é musical e não apenas visual. E talvez não seja apenas a música aquilo que deve ser reconquistado na sedutora e errante «viagem poética» de Barrett, mas talvez também a própria cidade. *Será isto Londres?* Talvez não. Mas talvez, em vez disso, *seja Londres «reconquistada»*.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. e EISLER, Hanns (1994), *Composing for the Films*, London: Athlone Press.
- BAKKER, Kees (edição) (1999), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam: Amsterdam UP.
- BAUDRILLARD, Jean (1990), *Seduction*, Brian Singer (tradução), London: Palgrave/Macmillan.
- BJÖRNVINSSON, Erling e HANSEN, Anders Høg (2016), «City Symphony Malmö: the spatial politics of non-institutional memory», in *Journal of Media Practice*, Volume 17, Números 2-3, pp. 138-156.

- BENJAMIN, Walter (2002), *Selected Writings, 1935-1938*, Volume 3, Edmund Jephcott, Howard Eiland et al. (tradução), Cambridge MA: Belknap Press of Harvard UP.
- COWAN, Michael (2014), *Walter Ruttmann and the City of Multiplicity: Avant-Garde – Advertising – Modernity*, Amsterdam: Amsterdam UP.
- GARTENBURG, Jon e WESTHELLE, Alex (2014), «NY, NY: A Century of City Symphony Films», in *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Volume 55, Número 2, pp. 248-276.
- KRACAUER, Siegfried (1947), *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton NJ: Princeton UP.
- KRACAUER, Siegfried (1960), *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton NJ: Princeton UP.
- KRACAUER, Siegfried (1995), *The Mass Ornament. Weimar Essays*, Thomas Y. Levin (tradução), Cambridge MA: Harvard UP.
- KRACAUER, Siegfried (2004), *Werke. Band 6.1 – 6.3*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- MACDONALD, Scott (1997-1998), «The City as the Country: The New York City Symphony from Rudy Burckhardt to Spike Lee», in *Film Quarterly*, Volume 51, Número 2, pp. 2-20.
- SHIEL, Mark e FITZMAURICE, Tony (edição) (2003), *Screening the City*, London: Verso.
- SKVIRSKY, Salomé Aguilera (2013), «The postcolonial city symphony film and the “ruins” of *Suite Habana*», in *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, Volume 19, Números 3-4, pp. 423-439.
- ZHANG, Ling (2015), «Rhythmic movement, the city symphony and transcultural transmediality: Liu Na’ou and *The Man Who Has a Camera* (1933)», in *Journal of Chinese Cinemas*, Volume 9, Número 1, pp. 42-61.

Sites Consultados

- <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/where-begin-city-symphonies>
(consultado em 29/8/2019)
- https://www.imdb.com/search/keyword/?keywords=city-symphony&ref_=fn_al_kw_1
(consultado em 29/08/2019)
- <https://www.youtube.com/watch?v=KvFPHVyX77Q&list=PLC86BB5E6C865A210>
(consultado em 29/8/2019)

Autores

Maria Filomena Molder é Professora Catedrática jubilada de Estética da Universidade NOVA de Lisboa. Doutoramento em 1992 sobre *O Pensamento Morfológico de Goethe* (INCM, 1995). Editou *Paisagens dos Confins. Fernando Gil*, Edições Vendaval, 2009; *Morphology. Questions on Method and Language*, Peter Lang, 2013; e também *Rue Descartes* n.º 68, «Philosopher au Portugal Aujourd’hui», 2010. Publicou vários livros sobre a relação entre filosofia, artes e literatura. Alguns deles obtiveram o Prémio Pen-Clube para Ensaio (*Semear na Neve. Estudos sobre Walter Benjamin*, 2000; *O Químico e o Alquimista. Benjamin Leitor de Baudelaire*, 2012; *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais*, 2018); o Prémio AICA (*Rebuçados Venezianos*, 2017) e o Prémio Ensaio Jacinto do Prado Coelho 2021 (*O Absoluto que pertence à Terra*, 2020). Escreve também para catálogos de arte sobretudo no contexto da arte portuguesa contemporânea e sobre filosofia, artes e literatura para revistas internacionais, como *Análise*, *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, *Sub-Rosa*, *La Part de l’Oeil*, *Rue Descartes*, *Gratuita*, *Europe*, *Cadernos Nietzsche*, *Lettre International*, *Electra*, *Diaphanes* e *Perspective*.

Gianfranco Ferraro (Messina, 1981) formou-se em Filosofia em Itália (Pisa) e em França (EPHE-Paris) e doutorou-se em Filosofia com uma tese sobre a ligação entre as práticas ascéticas e a filosofia. O foco do seu interesse de investigação, baseado nos estudos de Pierre Hadot e de Michel Foucault, é a questão da conversão na história da filosofia, no pensamento utópico e nas formas de espiritualidade. Sobre este tema publicou vários artigos e ensaios, tem programada a publicação de um volume sobre a conversão em Nietzsche e de um volume teórico sobre a conversão filosófica. É actualmente investigador do «Centro de Estudos Globais» da Universidade Aberta de Lisboa, onde coordena a Linha de investigação «Conversão e educação: o modelo jesuíta e as utopias pedagógicas globais». Na mesma universidade está a desenvolver um projecto de doutoramento sobre as origens e as influências filosóficas, teológicas e espirituais dos *Exercícios espirituais* de Inácio de Loyola. Colabora há muitos anos também com o IFILNOVA-FCSH, Universidade NOVA de Lisboa. Tradutor para italiano de autores da tradição utópica moderna e contemporânea, co-editou os livros *Rostos do Si: Autobiografia, Confissão, Terapia* (Vendaval, 2019) e *The Late Foucault. Ethical and Political questions* (Bloomsbury, 2020) e coordena os projectos de edição de uma *História global das utopias* e de uma *História global da conversão*. Também colabora com o *Dicionário Histórico-Crítico das Heresias* e com o *Dicionário Global de Espiritualidade e de Mística*. É membro da Red Iberoamericana Foucault e do Italian Thought Network. Co-fundou e dirige a revista de estudos utópicos *Thomas Project*.

Claudio Rozzoni obteve o seu doutoramento em estética e teoria da arte na Universidade de Palermo com uma dissertação sobre Marcel Proust e a filosofia. Em 2011, foi galardoado com o Prémio Nova Estética pela Società Italiana d'Estetica (SIE). Foi Visiting Scholar no Arquivo Husserl da Universität zu Köln (2013) e na UCLA (Universidade da Califórnia, Los Angeles), Departamento de Cinema, Televisão e Meios Digitais (2015). Foi Visiting Professor no âmbito do «MASTER Philosophie: Esthétique et philosophie de l'art» da Universidade Sorbonne (2022). Entre 2013 e 2021, foi investigador no Instituto de Filosofia da Universidade NOVA de Lisboa (IFILNOVA) onde ainda é presentemente membro colaborador do grupo de «Estética e Filosofia da Arte». Actualmente é Senior Assistant Professor de Estética na

Universidade de Milão. Para além de artigos e capítulos de livros, as suas obras mais recentes incluem a primeira edição italiana dos manuscritos de Husserl sobre «imagem e fantasia» (*Fantasia e immagine*, Rubbettino, 2017) e *Nell'immagine. Realtà, fantasia, esperienza estetica* (Le Monnier, 2017).

Bruno C. Duarte é doutorado pela Université Marc Bloch – Strasbourg, onde estudou com Philippe Lacoue-Labarthe. Foi investigador de pós-doutoramento na Freie Universität Berlin, investigador convidado na Brown University, e investigador convidado/bolsheiro Fulbright na Johns Hopkins University. <https://www.ifilnova.pt/en/pages/bruno-duarte>

Nuno Fonseca (n. 1974) é actualmente investigador integrado do Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA), onde coordena o grupo de «Estética e Filosofia da Arte» do *CultureLab*, e colaborador do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Investiga vários tópicos da estética e da filosofia da arte, focando-se sobretudo na experiência sonora no âmbito das práticas artísticas e musicais contemporâneas, mas também no contexto do quotidiano urbano. Leccionou, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (FCSH-UNL), no curso de Ciências da Comunicação, no mestrado em Estética, e vários cursos de curta duração. Licenciado em Direito (1998) e em Filosofia (2004) pela Universidade de Coimbra, concluiu no ano 2012 o doutoramento em Filosofia (Epistemologia e Filosofia do Conhecimento) na FCSH-UNL, trabalhando sobre questões de representação e de percepção. Para além de vários artigos e capítulos publicados nacional e internacionalmente, é também o autor da primeira tradução e edição integral da *Lógica de Port-Royal*, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Susana Nascimento Duarte é professora de Cinema e Vídeo na Escola Superior de Artes e Design / Caldas da Rainha, do Instituto Politécnico de Leiria – ESAD.CR/IPL –, onde coordena o Mestrado em Artes do Som e da Imagem. É doutorada em Ciências da Comunicação - *Cinema e Televisão* pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (Universidade NOVA de

Lisboa), com a tese *O figural no cinema contemporâneo*. É membro do Instituto de Filosofia da NOVA – IFILNOVA (FCSH-UNL) – enquanto investigadora do CineLab. Neste âmbito, é actualmente co-investigadora responsável do projecto exploratório *Mediating the Real. Philosophy and Documentary Film* (IFILNOVA, FCSH, UNL), e integrou a equipa de investigação do projeto *Fragmentação e Reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia* (IFILNOVA, FCSH, UNL). É editora da secção «Entrevistas» da *Cinema: Revista de Filosofia e Imagem em Movimento*. Trabalha também como realizadora.

Nélio Conceição é investigador integrado no Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Em 2013, obteve o seu doutoramento em filosofia (estética) na Universidade Nova de Lisboa, com uma tese que explora a relação entre filosofia e fotografia. Foi investigador visitante na PUC, São Paulo (2015) e no ZfL, Berlim (2016). A sua investigação centra-se na estética, na filosofia da arte e na filosofia contemporânea. Tem trabalhado sobre o pensamento de Walter Benjamin e as suas ramificações filosóficas e artísticas, os valores estéticos, o conceito de jogo, a filosofia da cidade e a estética urbana. Co-editou os volumes *Aesthetics and Values: Contemporary Perspectives* (Mimesis International, 2021) e *Conceptual Figures of Fragmentation and Reconfiguration* (IFILNOVA, 2021). Co-coordenou o projecto de investigação «Fragmentação e reconfiguração: a experiência da cidade entre arte e filosofia» (2018-2022).

Humberto Brito é fotógrafo e professor da Universidade NOVA de Lisboa, onde ensina Teoria da Literatura. É autor de quatro livros: *Avaria* (2019), *Regras de Isolamento* (com Djaimilia Pereira de Almeida, 2020), *Estrada e Fantasmas* (2020) e *A Interrupção dos Sonhos* (2021).

Paulo Catrica (Lisboa, 1965). Estudos de fotografia na Ar.Co., Lisboa (1985); Licenciatura em História, Universidade Lusíada, Lisboa (1992); Mestrado em Imagem e Comunicação, Goldsmiths' College, Londres (1997); Doutoramento

em Estudos de Fotografia, Universidade de Westminster, Londres (2011). Investigador do Instituto de História Contemporânea, Universidade NOVA de Lisboa. Tendo como objecto de investigação a História e a historiografia das fotografias, em particular o estudo das fotografias de paisagem, arquitectura e espaço público enquanto «lugar comum». No seu trabalho visual persiste a ideia de (re)criar um «lugar» fotográfico, simultaneamente tangencial e simbólico da memória colectiva, enquanto uma alegoria do lugar comum. Expõe e publica regularmente desde 1997. Publicações: *O desvio que fez a curva do rio* (2019), *Memorator* (2015), *Mode d'emploi* (2014), *TNSC* (2011), *Liceus* (2005) e *Periferias* (1998).

Susana Ventura (Coimbra, 1978). Doutorada em Filosofia, na especialidade de Estética, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (2013). Arquitecta pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (2003). Crítica e curadora em Arte e Arquitectura. Investigadora integrada no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (CEAU-FAUP). Membro da Associação Internacional dos Críticos de Arte (Delegação Portuguesa). Desde 2018, Professora Auxiliar Convidada na Escola de Arquitectura, Arte e Design da Universidade do Minho. Em 2014, recebeu o *Prémio Fernando Távora*.

Susana Viegas é investigadora em Filosofia do Cinema no Instituto de Filosofia da NOVA – IFILNOVA, Universidade NOVA de Lisboa. Doutorou-se em Filosofia (Estética) pela Universidade NOVA de Lisboa em 2013 com uma dissertação sobre a filosofia do cinema em Gilles Deleuze na qual explorou o movimento reversível entre as imagens cinematográficas e os conceitos filosóficos. Recebeu uma bolsa de investigação atribuída pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) (2007-2011) e foi bolseira de pós-doutoramento na Universidade de Dundee e na Universidade de Deakin com o projeto «Rethinking the Moving Image and Time in Gilles Deleuze's Philosophy» (2014-2019). É coeditora da *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento* (cjpmi.ifilnova.pt).

Ana Mira é professora na Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa e no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual. Estudou práticas somáticas e dança contemporânea na Europa e nos Estados Unidos. Completou o seu doutoramento em Filosofia (Estética) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa (2014) sob orientação de José Gil, como investigadora visitante do Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University e bolsreira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Foi investigadora visitante no Department of Performance Studies, Tisch School of the Arts, New York University como bolsreira da Fundação Calouste Gulbenkian (2007). Colabora com o grupo de investigação «Estética e Filosofia da Arte» do CultureLab no IFILNOVA e os centros artísticos Porta33 e c.e.m. – centro em movimento. Na performance de dança colaborou com Pauline de Groot, Russell Dumas, Rosemary Butcher and Deborah Hay. Tem publicado ensaios de dança e filosofia internacionalmente.

João Oliveira Duarte é licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tem um mestrado em Filosofia pela Universidade NOVA de Lisboa e encontra-se a concluir uma tese de doutoramento em História de Arte pela mesma instituição. Bolseiro FCT, tem diversos artigos publicados em revistas da especialidade. É crítico literário.

Inês Sapeta Dias é doutorada em Ciências da Comunicação com uma tese sobre a história da programação do cinema (financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia e orientada por João Mário Grilo). Organiza programas de cinema desde 2004, primeiro na Filmoteca de Catalunya (Barcelona), e depois sobretudo na Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa onde recentemente foi responsável pelo lançamento de projectos como *Traça – Mostra de Filmes de Arquivos Familiares*, *Topografias Imaginárias* ou *O que é o Arquivo?* Em 2011 teve carta branca da Cinemateca Portuguesa para programar cinco sessões num ciclo movido pela pergunta «o que é programar uma cinemateca hoje?» e em 2012 co-programou uma retrospectiva de cinema documental português nos États Généraux du Film Documentaire, em Lussas (França). E em 2008 finalizou o seu primeiro filme, *Retrato de*

Inverno de uma paisagem ardida (16mm, 40'), que contou com o apoio financeiro do ICA/RTP e foi projectado em diversos festivais e mostras de cinema nacionais e internacionais.

Graeme Gilloch é professor de Sociologia na Universidade de Lancaster. É autor de três monografias que exploram a teoria crítica: *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City* (1996); *Walter Benjamin: Critical Constellations* (2002); e *Siegfried Kracauer: Our Companion in Misfortune* (2015). É co-autor de *The Cinema of Nuri Bilge Ceylan* (com Bulent Diken e Craig Hammond [2018]) e co-editou três livros: *Walter Benjamin and City Cultures of the 21st Century* (com Changnam Lee [2020]); *The Detective of Modernity. Essays on the Work of David Frisby* (com Georgia Giannakopoulou [2020]); e, mais recentemente, *Siegfried Kracauer: Selected Writings on Propaganda and Political Communication* (com Jaeho Kang e John Abromeit [2022]). Publicou inúmeros artigos e ensaios sobre representações de cidades no cinema, na cultura visual e na literatura; sobre *cityscapes* e culturas e experiências urbanas; sobre memória, assombramento e fantasmas; e sobre a ficção contemporânea *noir / neo-noir*. Os seus projectos fotográficos com Michael Hall (School Gallery / Invisible Print Studio, London) incluem: *The Arca Project*; *Zentralpark*; e *Tatort Schmargendorf*.

O livro *Planos de pormenor: leituras críticas sobre a experiência da cidade*, cujo título joga com a semântica de um mecanismo fundamental do planeamento e do desenho normativo do território, visa introduzir na reflexão sobre as cidades a perspectiva crítica, igualmente rigorosa e indispensável, de um plano de cruzamento entre os conceitos filosóficos e as artes. Neste sentido, trata-se de um «guia» que tem como objectivo perturbar os passos urbanos demasiado seguros. As suas três partes – reler e recomeçar, caminhar e transgredir, experimentar e imaginar – congregam diferentes, ainda que complementares, atitudes ou operações possíveis perante um objecto teórico que desafia, desde logo, o próprio estatuto de objecto. A cidade não é, de facto, um objecto que possa ser observado de cima, de forma distanciada, é antes um meio complexo, um ambiente cheio de elementos e relações mútuas, que é preciso não só ver de perto, ao pormenor, como também experimentar, atravessar.

ISBN 978-989-755-880-1



9 789897 558801



IFILNOVA
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA NOVA



NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

fct

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia