

CRIAR CORPO, CRIAR CIDADE

ANA ESTEVEENS E SOFIA NEUPARTH (ORG)



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

CRIAR CORPO CRIAR CIDADE

COORDENAÇÃO

Ana Estevens e Sofia Neuparth

AUTORES

Aitor Varea Oro, Álvaro Fonseca,
Joana Braga, Marta Traquino,
Shahd Wadi e Julia Bentz

TRADUÇÃO

Filipe Matos

DESIGN

Susana Gama

IMAGEM DA CAPA

Ana Estevens

EDIÇÃO

Centro de Estudos Geográficos, Instituto
de Geografia e Ordenamento do Território,
Universidade de Lisboa

ISBN

978-972-636-269-2



Lisboa, Julho de 2018

Este livro é publicado no âmbito dos seminários de investigação CRIAR CORPO CRIAR CIDADE, 1ª edição, organizados pelo projecto Ágora Encontros entre a Cidade e as Artes: Explorando novas Urbanidades [PTDC/ATP-GEO/3208/2014] e o c.e.m - centro em movimento.

Este livro é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (UID/GEO/00295/2013).

ÍNDICE

- 04** **CRIAR CORPO CRIAR CIDADE**
ANA ESTEVENS E SOFIA NEUPARTH
- 05** **A ARTE DE PARTICIPAR**
AITOR VAREA ORO
- 14** **PENSAR A NATUREZA NA
CIDADE QUE-VAI-SEND0**
ÁLVARO FONSECA
- 22** **PERCURSO INTERROGATIVO
PELAS MEMÓRIAS E IMAGINÁRIOS
SINGULARES DE UM LUGAR:
TOPIAS URBANAS EM CHELAS**
JOANA BRAGA

- 36** **DIAGONALMENTE**
MARTA TRAQUINO
- 48** **CORPOS NA TROUXA.
HISTÓRIAS-ARTÍSTICAS-DE-VIDA DE
MULHERES PALESTINIANAS NO EXÍLIO**
SHAH D WADI
- 58** **ART FOR CHANGE
ARTE, ALTERAÇÕES CLIMÁTICAS
E CAPACITAÇÃO DE JOVENS**
JULIA BENTZ
- 65** **BIOGRAFIAS**

CRIAR CORPO CRIAR CIDADE

ANA ESTEVEENS E SOFIA NEUPARTH

CRIAR CORPO CRIAR CIDADE é um conjunto de seminários de investigação organizados em parceria entre o projecto *Ágora Encontros entre a Cidade e as Artes: Explorando novas Urbanidades* [PTDC/ATP-GEO/3208/2014] a decorrer no Centro de Estudos Geográficos, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa e o c.e.m. - centro em movimento.

A proposta destes seminários é abordar o movimento do corpo (sensação, percepção e gesto) na sua relação com a cidade (espaço, lugar e habitabilidade), privilegiando-se uma matriz de pensamento crítico na relação da arte com a cidade. Neste contexto, e numa perspectiva multidisciplinar de observação do corpo e da cidade, os convidados destes seminários de investigação são de diferentes áreas do conhecimento.

Ao longo de seis meses (entre Novembro de 2017 e Abril de 2018), na casa do c.e.m - centro em movimento, decorreram seis sessões do seminário de investigação CRIAR CORPO CRIAR CIDADE onde se ouviram diferentes visões sobre diversas realidades. Entre territórios mais micro e mais macro, percorreram-se espaços entre Valência, Lisboa (cidade), Chelas, Praça da Figueira, Palestina e o planeta na sua globalidade.

Para a 1ª edição de CRIAR CORPO CRIAR CIDADE contámos com a presença de Aitor Varea Oro, Álvaro Fonseca, Joana Braga, Marta Traquino, Shahd Wadi e Julia Bentz. Neste lugar de encontro e de partilha do que se está a fazer e a investigar, continuar a aprender esteve na base do processo, quebrando-se a pré-existência de fronteiras.

Nesta 1ª edição do livro CRIAR CORPO CRIAR CIDADE levantam-se questões que se dedicam a praticar e a pensar a experiência da cidade e a sua ressonância com a arte abrindo a hipótese para a existência de outras urbanidades. O espaço destes seminários, e agora deste livro, é abrir a possibilidade de criar plataformas de encontro, de discussão e de partilha entre áreas académicas e artísticas que geram novos discursos, que permitem outras formas de estar e que sustentam corpos atentos, críticos, abertos e dialogantes. Conhecer e dar a conhecer projectos que estão a criar-discutir-agir sobre a cidade e o mundo na contemporaneidade é um dos objectivos desta edição.

É neste diálogo colectivo e partilhado que pretendemos continuar a trabalhar.

A ARTE DE PARTICIPAR

AITOR VAREA ORO



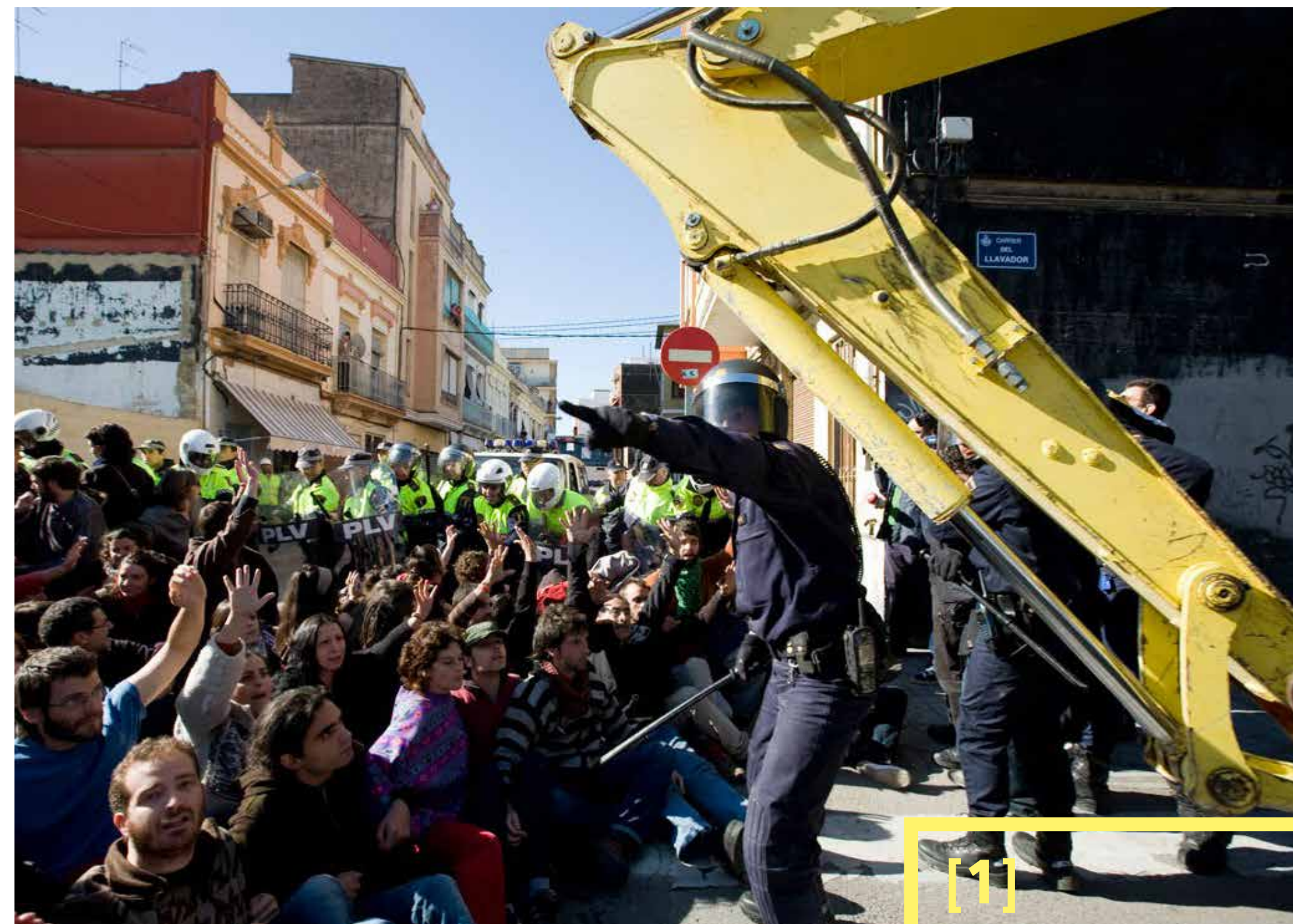
A ARTE DE PARTICIPAR

AITOR VAREA ORO

[1] 6, 7 e 8 de Abril de 2010. Um avultado número de pessoas coloca-se entre um conjunto de casas e as máquinas de demolição, mandadas pelo *Ayuntamiento*¹ de Valência. O protesto, pacífico, é quebrado com agressividade pela polícia nacional, que carrega contra a multidão. Quatro meses antes, o Ministério da Cultura do Governo Espanhol tinha paralisado o plano urbanístico que, desde 1998, ameaçava demolir 1651 habitações do bairro do El Cabanyal, a frente marítima de Valência, Espanha. Cinco anos depois, o plano seria retirado pelo novo executivo do *ayuntamiento*, um tripartido de esquerdas que viria substituir 21 anos de governo de direita, do Partido Popular de Rita Barberá. As instituições da cidade acompanhavam finalmente a realidade social, que andava 19 anos à frente, primeiro nas ruas do bairro e, depois, nas cabeças das pessoas pelo mundo fora. O politólogo espanhol Íñigo Errejón costuma utilizar uma metáfora que pode ajudar-nos a explicar a importância desta passagem. Uma batalha, diz o dirigente do Podemos, não é o momento em que dois exércitos colidem e, também, não se define por quem é que fica com mais

1 - Câmara Municipal

homens em pé. A batalha começa antes, com a conformação dos dois bandos (quem defende a minha causa e quem não) e com a criação do terreno e das regras com base nas quais se vai colidir (como maximizar as minhas opções de vitória). E isto é relevante para explicar dois aspetos importantes do caso do El Cabanyal. O primeiro é que os que defendiam as casas não eram os mesmos que viviam nelas; nem sequer eram todos moradores dum bairro que, em 1998, não lhes dizia respeito. Por que arriscaram levar uma autêntica sova por uma causa que, à partida, não era a deles? O segundo, é que o confronto físico não outorgou a vitória àqueles que tinham a força para se apropriar do espaço físico (o *Ayuntamiento* de Valência) mas àqueles que souberam construir a legitimidade necessária para se apropriar do espaço simbólico. A multidão foi espancada. As duas casas foram demolidas. Mas esse foi o primeiro dia em que o bairro começou a vencer no sentido social do termo.

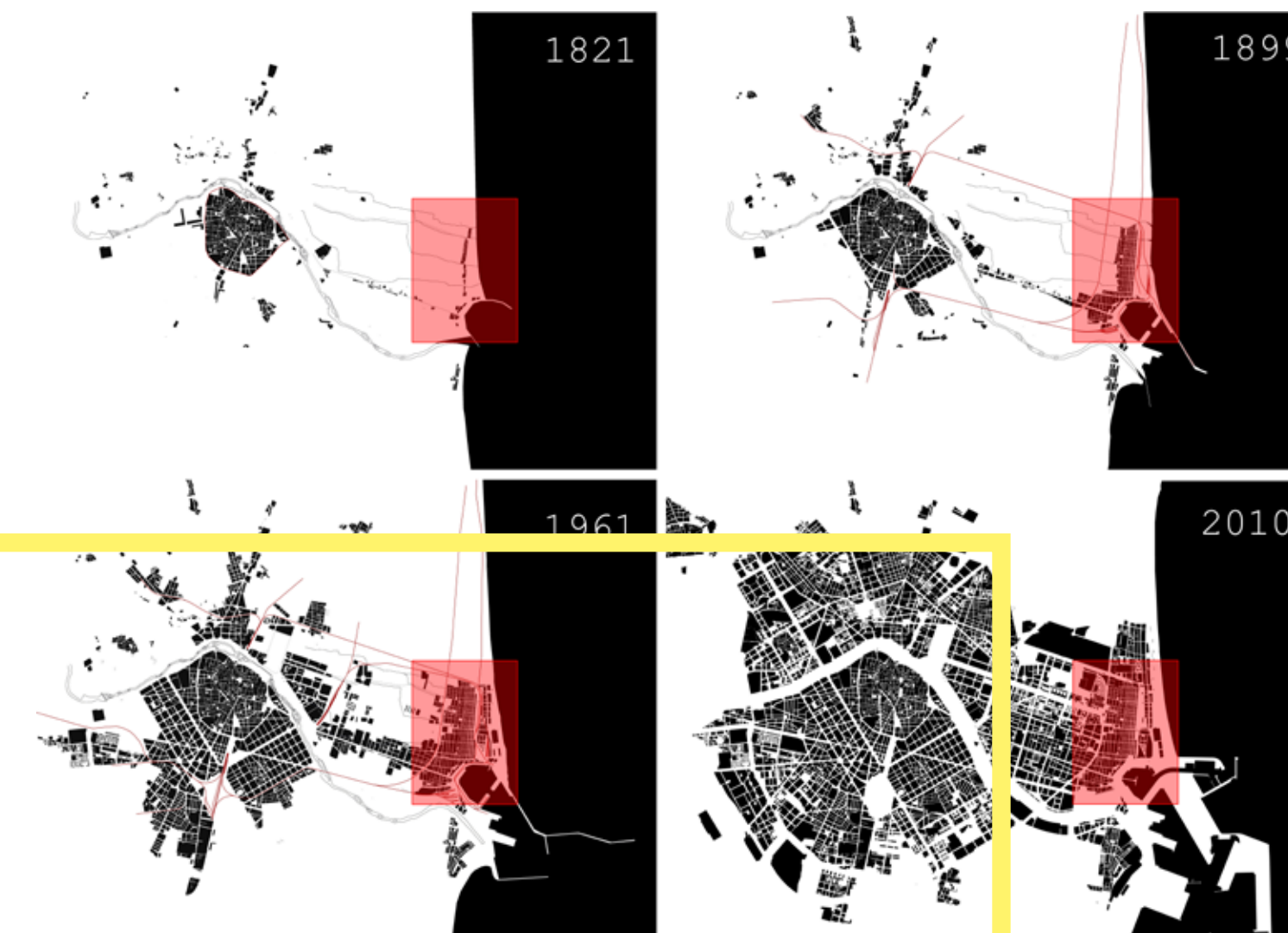


[1]

As demolições
de abril de 2010



Ambiente cabanya



Evolução histórica do El Cabanyal e anexação a Valência

O bairro e a cidade (El Cabanyal e Valência)

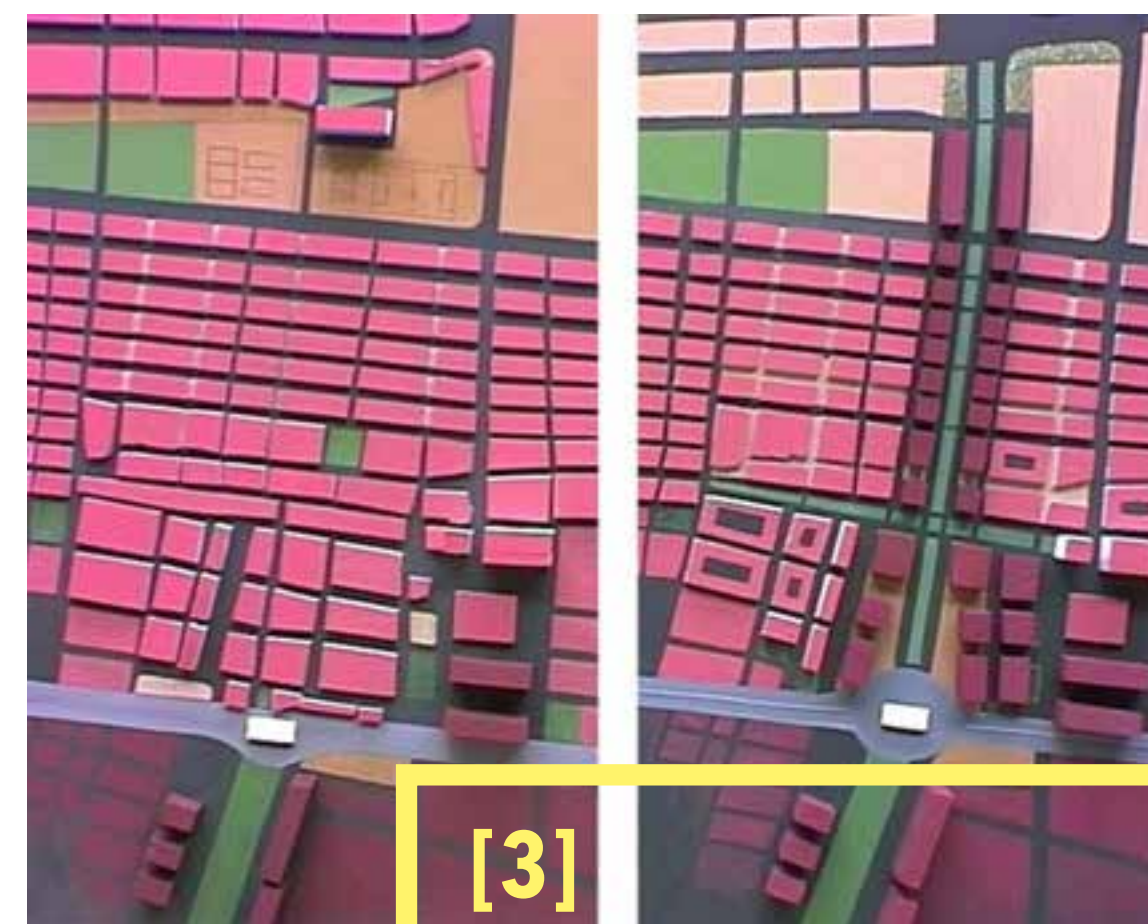
[2] O bairro do El Cabanyal sempre se debateu entre a autonomia e a dependência. Autonomia porque nasceu como município independente, separado da cidade por vários quilómetros de campos e caminhos rurais. Dependência porque a sua configuração física e social, tão diferente da de Valência, evoluiu sempre contaminada pela proximidade e pelo crescimento da cidade. A finais do séc.XX, Valência já tinha ocupado todo o espaço que a separava do bairro, e El Cabanyal era uma espécie de aldeia dentro da cidade, cujos moradores diziam "vou a Valência" quando queriam dizer "vou ao centro". Em 1993, as casas e ruelas do El Cabanyal foram declaradas Bem de Interesse Cultural e em 1998 foram declaradas Conjunto Histórico Protegido.

[3] Este convívio pacífico e produtivo foi quebrado pelo *Ayuntamiento* de Valência em 1998. Dez anos antes, o *Plan General de Ordenación Urbana de Valencia*², olhando para o bairro, resolveu que a cidade deveria tomar uma

2 - Plano Geral de Ordenamento Urbano de Valência

[2]

Colisão dos tecidos urbanos



[3]

Maquete do PEPRI



O PEPRI e a Rita Barberà

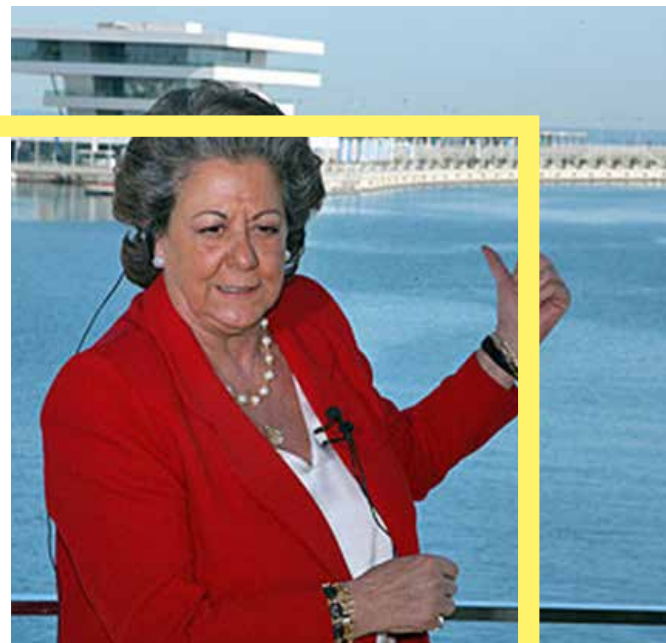


[4]

Os bandos - Salvem



Os bandos -
Impossibilidade
de comunicação



Os bandos -
Ayuntamiento

decisão: manter a estrutura dum bairro singular mas socio e economicamente em declínio ou prolongar através do mesmo a Avenida de Blasco Ibáñez, que com 100 metros de largura, estruturava o crescimento a nascente da moderna cidade. O executivo de Rita Barberà, que substituiu os socialistas no Ayuntamiento, escolheu a segunda opção. O chamado *Plan Especial de Protección y Reforma Interior* (PEPRI)³ seria imediatamente contestado por um movimento de moradores articulado à volta duma plataforma: Salvem El Cabanyal⁴. [4]

3 - Plano Especial de Proteção e Reforma Interior

4 - Salvemos El Cabanyal

O conflito ayuntamiento-Salvem.

A formação dos bandos

O modo específico como se organizou a resistência cidadã perante o planeamento urbanístico proposto pelo *ayuntamiento* permite expor a cidade, em toda a sua dimensão, como objeto em disputa. Não só o espaço: também os procedimentos técnicos, a burocracia ou a identidade cultural são objeto de apropriação por parte dos vários atores. A consecução de todos esses instrumentos, necessários para permitir a reestruturação urbana, requer seduzir ou coagir aqueles que os possuem. O conflito urbano pode ser analisado então como uma batalha pela legitimidade, em que cada bando tenta ter mais e melhores forças do que o adversário, lutando por mobilizar a seu favor determinados "símbolos" reconhecidos por todos.

Para vencer nesta disputa, mais do que defender uma posição, o objetivo deve ser mesmo construí-la. Construir a problemática que está em cima da mesa. Construir o inimigo que impede de avançar no sentido do progresso.

[5] Construir as razões pelas quais podemos acreditar e defender uma certa causa. E isto é inseparável da construção de certos universos simbólicos, com que cada ator se apresenta na arena pública com o objetivo de roubar espaço político ao adversário. Para criar identidades coletivas. Durante 19 anos, "prolongamento da avenida" ou "reabilitação do bairro" não foram apenas palavras: mais do que definir opções técnicas, designaram valores morais pelos quais valia a pena lutar e que permitiam espalhar a luta por todas as dimensões do quotidiano.

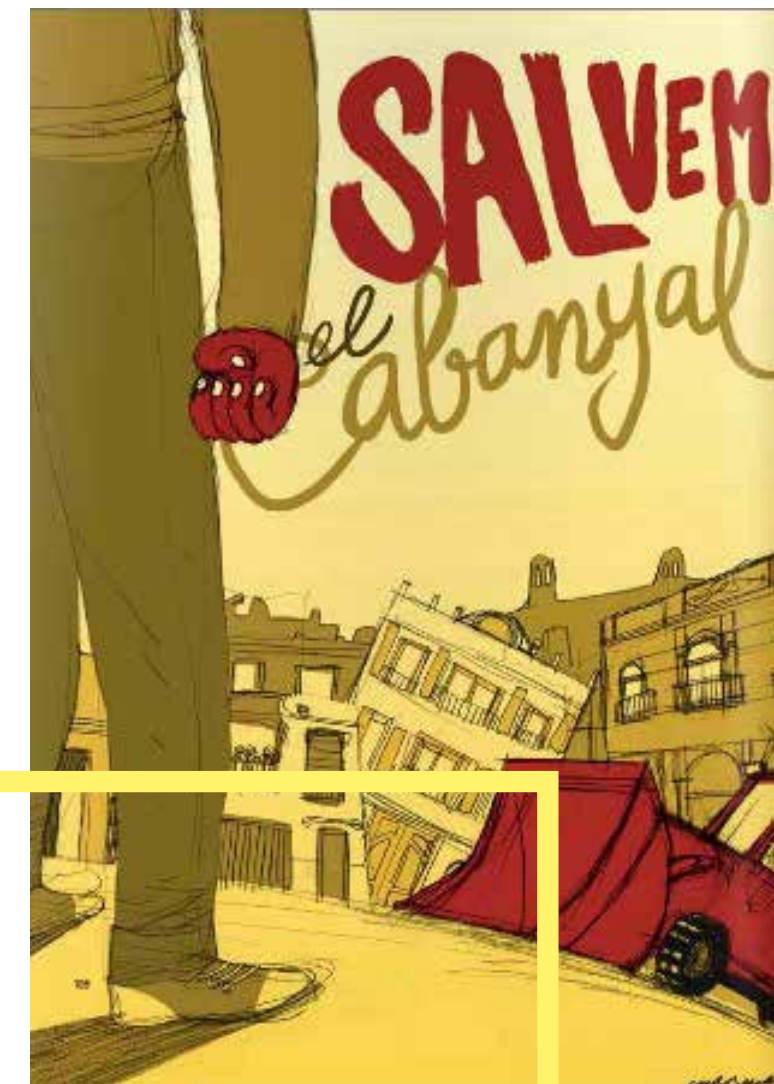
As estratégias do *ayuntamiento* e da Salvem não poderiam ser mais eloquentes.



[5]

Atribuição de papéis
- Rita Barberà repressão

Atribuição de
papéis - Rita Barberà
especulação



Atribuição de papéis
- Salvem proteção do
património

Atribuição de papéis - Rita
Barberà destruição



Demolir 1651 casas para defender a ordem institucional. O ayuntamiento e o PEPRi

[6] Escondida atrás duma aparente ingenuidade ("que bonita está Valência" era a sua frase de estimação) havia uma política feroz e de instinto. Sem Rita Barberá, no pode explicar-se o porquê do PEPRi e o rumo que seguiu. Presidente do *Ayuntamiento* de Valência durante 20 anos, foi a primeira a apoiar Mariano Rajoy aquando da primeira derrota eleitoral do galego, o que serviu, e muito, para consolidar o seu domínio no PP valenciano. Pela frente de Barberá passaram as várias esquerdas, primeiro em forma de candidatos e, depois, em forma de cadáveres políticos. Os adversários, entre os quais ex-ministros socialistas, não entendiam como podiam ser aniquilados eleitoralmente por uma personagem tão alérgica ao trabalho, viciada nos atos populares e festivos e, além do mais, sempre associada à corrupção.

Mas uma coisa é ter uma base de aderentes sólida e outra é defender um projeto que envolvia a demolição de 1651 habitações afirmando, apenas, que era um projeto "de que a cidade precisa para recuperar a sua auto-estima", e que "mudaria de maneira espetacular até a própria imagem que os cidadãos têm da cidade e da sua relação com o mar". Foram, de facto, argumentos que funcionaram bem durante os primeiros anos do conflito, quando a indiferença relativamente ao bairro era ainda grande e enquanto não se consolidava uma alternativa crítica e útil. No entanto, a necessidade de mobilizar outras razões que não as de "tocar a alma profunda da cidade" foi evidente com o passar do tempo. O *ayuntamiento* foi forçada, primeiro pela Salvem e, depois, pelos tribunais. Nunca o conseguiu.

Perante a dificuldade de legitimar a proposta, o *ayuntamiento* focou-se em legitimar o seu promotor e, assim, o Partido Popular escondeu-se atrás duma única ideia: o PEPRi resulta da vontade popular porque era parte do programa de governo dum partido que tinha maioria absoluta desde 1995.

A Salvem podia recorrer à Justiça.

Os técnicos podiam emitir pareceres.

Mas para a Presidente do *Ayuntamiento* de Valência:

"A vontade popular é a base da democracia, e ninguém pode suplantar essa vontade, e ainda menos um relatório de uma pessoa. Nenhum critério técnico nem científico pode suplantá-la".

Exponenciar este argumento envolve, necessariamente, construir toda uma superfície credível e coerente (não

[6]

Degradação
devida às
demolições



necessariamente verdadeira e muito menos legítima) sobre a qual inscrever a mensagem e torná-la impossível de apagar. O leque de ações e práticas é complexo. O manual é simples: exagerar a percepção de apoio ao PEPR; minimizar ou desacreditar as opiniões críticas; potenciar a degradação física e social. Durante quase 20 anos, e sob o mandato férreo de Rita Barberà, o PP foi uma máquina constante, precisa e implacável, que instrumentalizou desde os funcionários públicos até à televisão regional. Tudo o que o aparelho do partido e o poder das instituições permitiam. Tudo para escrever uma história que recorda constantemente aos outros quem é quem. Os que se opõem ao PEPR, inimigos do progresso. Quem defende a reabilitação, especulador do seu património.

O Governo de Espanha, a voz da rival Catalunya, e os membros da Salvem vulgares e violentos antissistema que não respeitam a democracia. Deles, Barberà chegou a dizer que "da mesma maneira que não se negocia com a ETA, não falamos nem falaremos com a Plataforma Salvem el Cabanyal".

Apoiar o PEPR era, sem dúvida, defender o orgulho e a dignidade da nobre terra valenciana. Demolir 1651 casas não era destruição: era defender a ordem institucional.

Reabilitar as casas para garantir os direitos sociais. Salvem e a "reabilitação sem destruição"

O primeiro porta-voz da Salvem pertencia a uma família muito conhecida no El Cabanyal. Bairrista, contundente e de linguagem bélica, Faustino foi sucedido, passados uns anos, por Maribel: artista, professora nas Belas Artes, de tom afável e conciliador. A mudança no porta-voz da

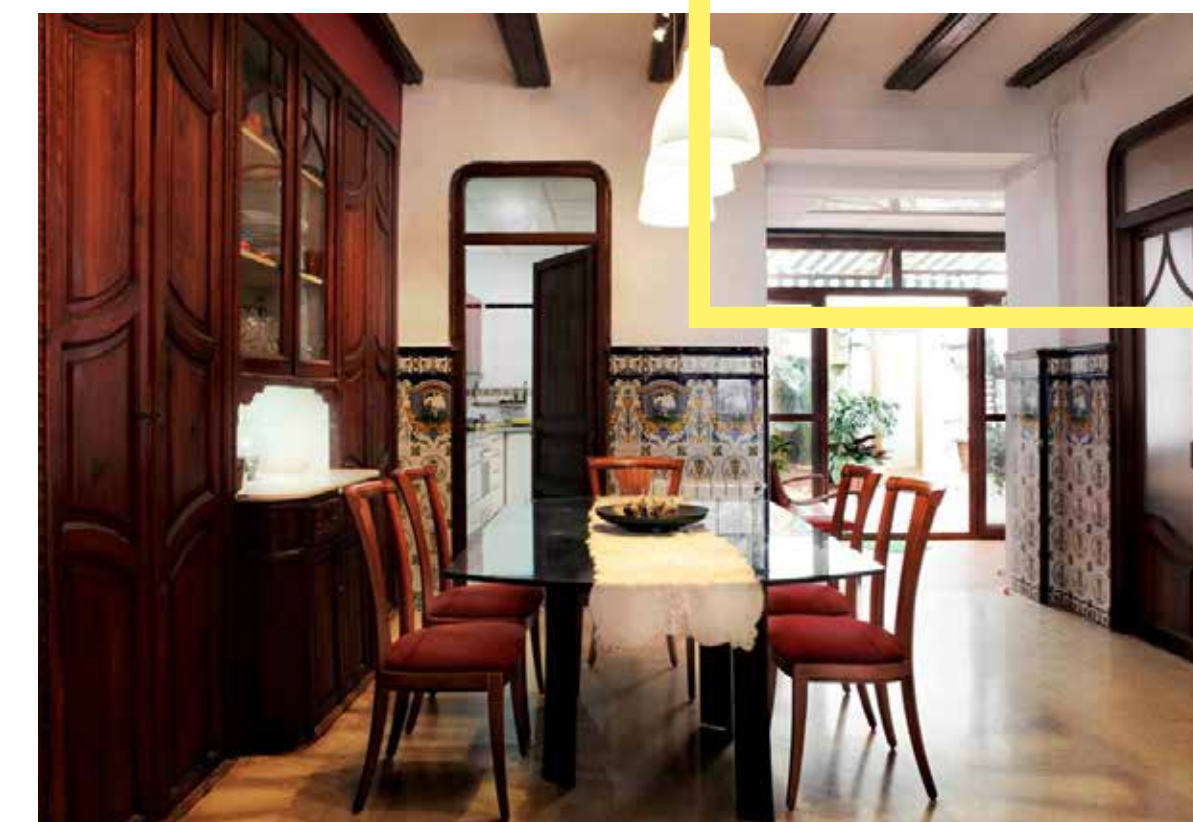
Salvem foi, também, a do seu discurso público e da sua estratégia. Não nos enganemos: o principal trunfo da plataforma era mobilizar o capital do próprio bairro, aspirando a que os seus valores patrimoniais obrigassem a Justiça a paralisar o plano, como finalmente aconteceu. Mas a Salvem foi suficientemente inteligente para não falar só em leis e tijolos. Para resistir e pressionar, era essencial criar um espaço social que antes não existia, aumentando o número de aliados e forçando uma batalha cujo resultado não dependesse do controlo da burocracia, do orçamento municipal ou das máquinas de demolição. A grande habilidade da Salvem foi construir uma narrativa que permitisse ir além da defesa dum território concreto, tornando o El Cabanyal num símbolo de problemáticas com as quais se pudessem identificar tanto potenciais simpatizantes da causa como rivais políticos do PP. A galope da sedução, a plataforma conseguiu tecer alianças com instituições académicas, representantes do mundo da cultura, tecido associativo e cidadania consciencializada. A legitimidade do *ayuntamiento*, que era apenas eleitoral, podia então ser disputada, assumindo Salvem aquela que decorria de falar em nome de cada um dos aliados. Materializando Salvem a ética e a estética, o conhecimento técnico e o direito dos cidadãos a participar da tomada de decisões, o *ayuntamiento* passava a ser simplesmente uma instituição administrativa, burocrática, especuladora e autoritária.

[7] Neste processo de criação duma nova identidade coletiva, a arte teve uma grande importância. É certo que os métodos de protesto popular existiram durante as duas décadas. Mas as greves de fome, os protestos com tachos ou as assembleias semanais não chegavam. Não



[7]

Valorização do cabanyal - Portes obertes





[8]

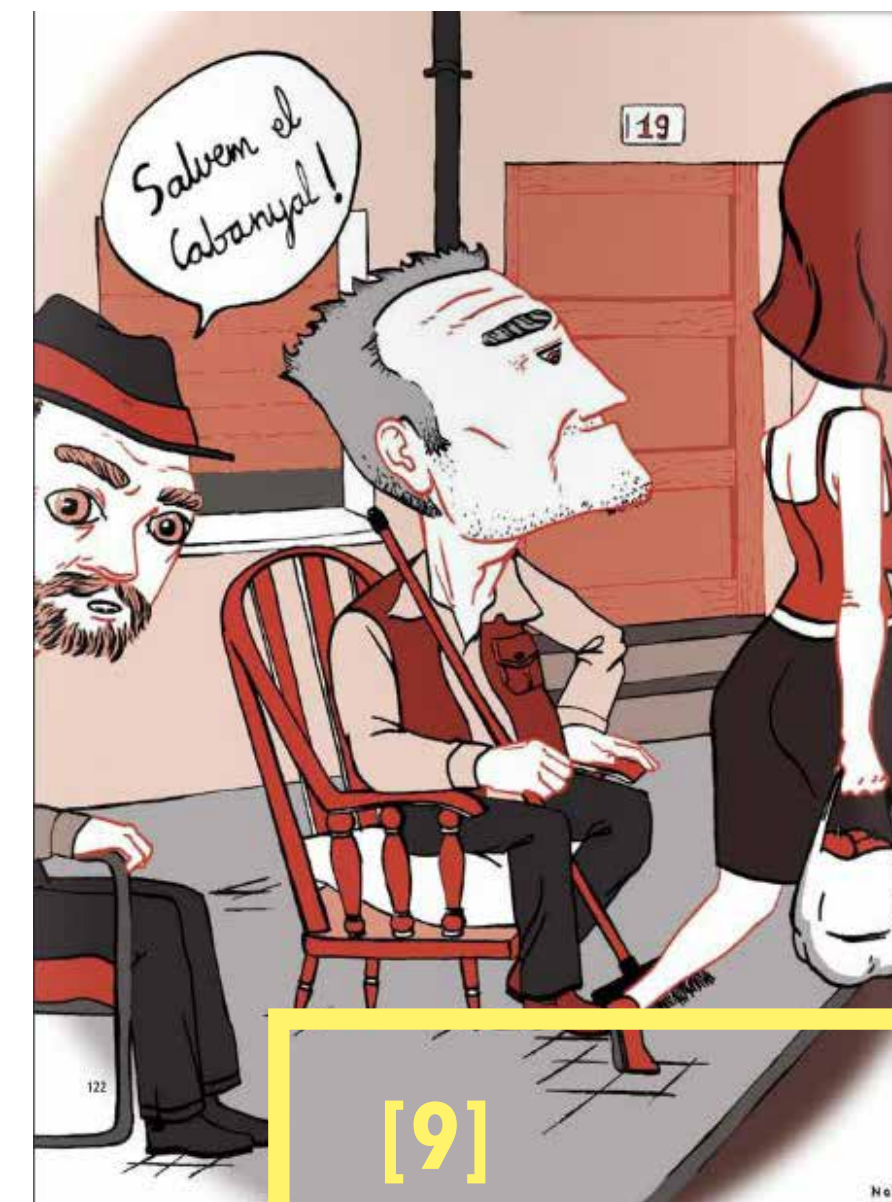
Oportunidades políticas para a Esquerda. Monica Oltra. Antiga oposição e nova vicepresidente do governo regional

para manter a tensão e vitalidade quando o processo judicial dá notícias de cinco em cinco anos. Não quando o que se quer vender é unidade e alegria. A arte foi o elemento aglutinador e multiplicador para consolidar o respeito pelo património como a alternativa credível e preferível ao PEPRI. Aglutinador porque iniciativas como *Cabanyal Portes obertes* ou *Cabanyal Intim* (exposições de arte e peças de teatro dentro das casas) levavam os residentes do resto da cidade ao bairro durante 2 semanas todos os anos. Multiplicador porque este pano de fundo permitia passar a imagem de que o que se estava a exibir era, no fundo, as casas. Ou melhor, um modo de ser, um modo de viver.

O dia em que se anunciou que os tribunais paralisavam o plano, a preservação do património foi celebrada como a queda duma ditadura. Por isso, quando 4 meses depois,

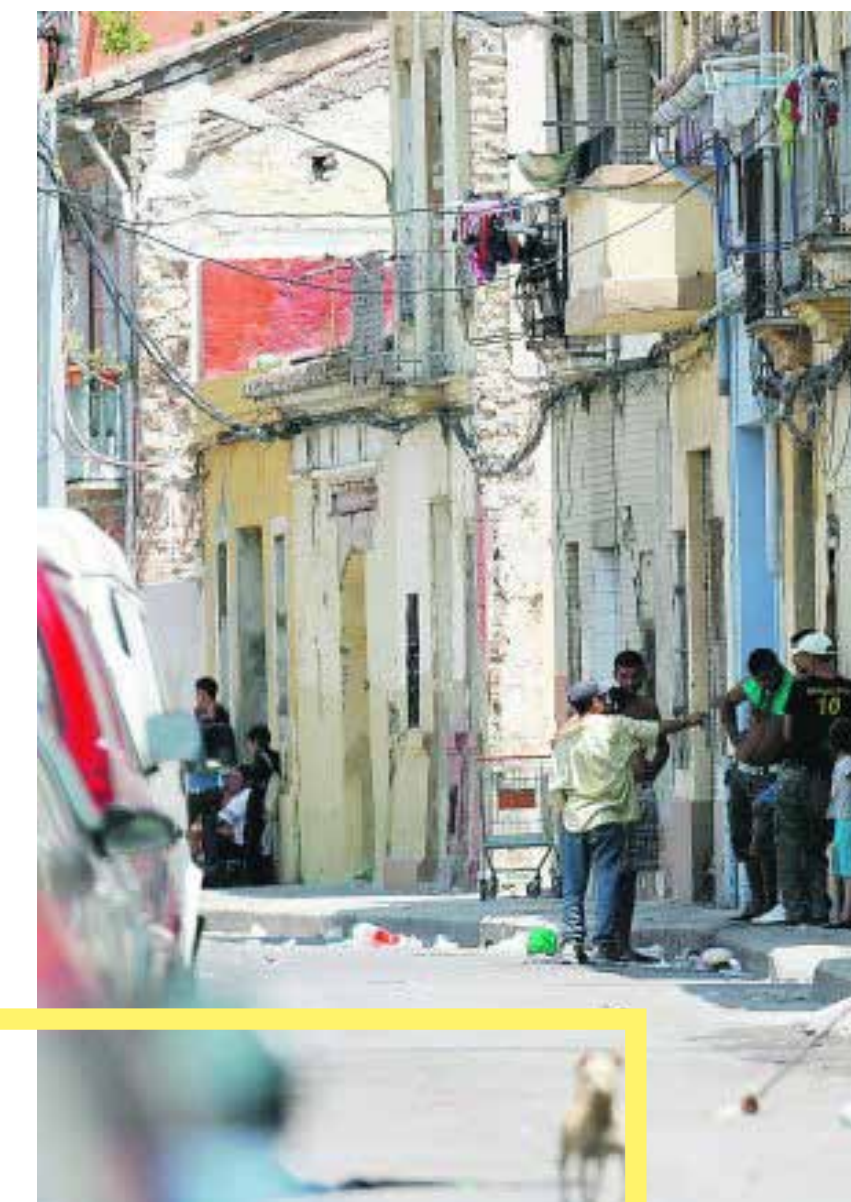
as máquinas de escavação avançaram contra as casas, não espantou ver alguns dos representantes da esquerda entre a multidão. A futura vice-presidente do governo regional valenciano, para dar um exemplo.

[8] O antigo candidato socialista à vereação de urbanismo, para dar outro. Por isso, quando muitos cidadãos, esses mesmos dias, foram esmagados na defesa das casas, o relato tornou-se hegemónico. Em Valência, em Espanha e no mundo. O conflito tinha ganho escala. Uma presidente autoritária estava a maltratar os cidadãos e a destruir um bonito bairro de pescadores onde toda a gente se conhecia como se fosse família. E além do mais, era património reconhecido como tal pelo Ministério da Cultura. A posição do PP era inadmissível. Jurídica e socialmente. Missão cumprida?



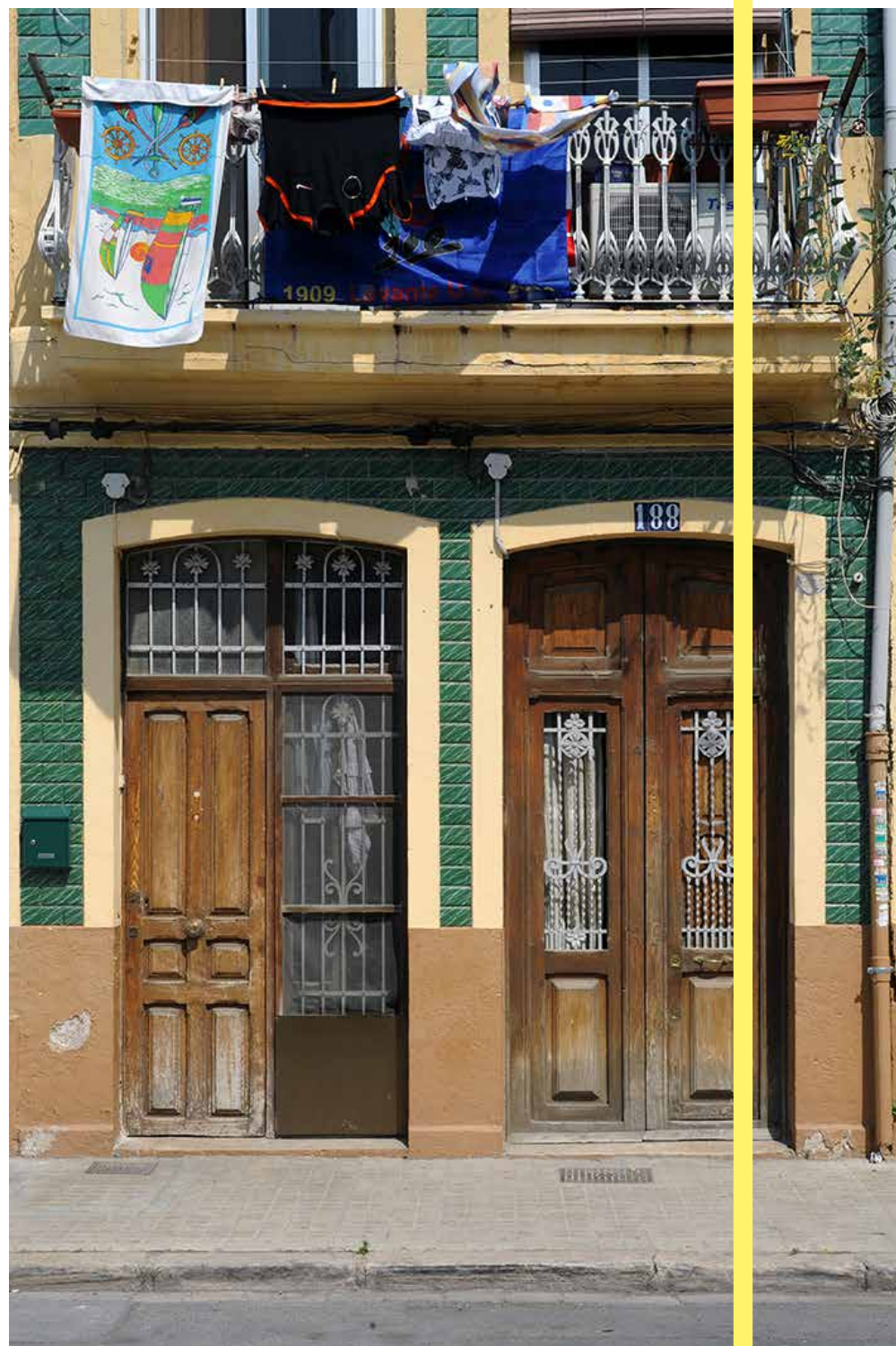
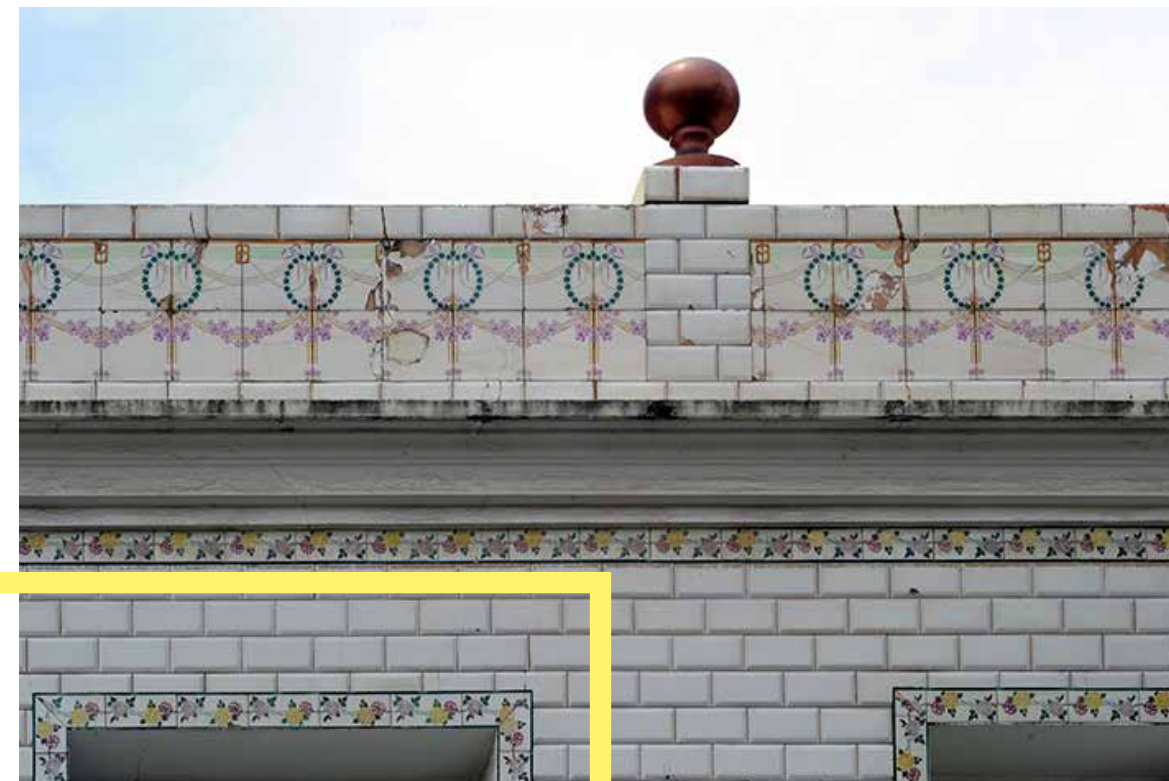
[9]

Contradições - uso da rua



Salvar El Cabanyal

Março de 2013. Um conjunto de famílias ciganas reúne-se num rés-do-chão do edifício de 7 andares em que residem. Ocupado na sua maior parte por moradores sem recursos, este é um dos edifícios que menos tem a ver com as casinhas de pescadores defendidas da ameaça do PEPRI. Nem as casas têm os característicos e coloridos azulejos na fachada, nem alojam o residente típico. [9] [10] Mas cá, onde todos realmente se conhecem e são verdadeiramente (como) uma família, onde todos vivem a rua como se fosse a casa deles, ouvem-se conversas muito semelhantes às do resto do bairro: "Isto está cheio de pessoas de mau viver"



[10]

Contradições:
tipologias
arquitetónicas

"Trouxeram cá os ciganos romenos, que são uns criminosos"

"O *ayuntamiento* está a tentar criar um esquema de corrupção urbanística"

Passavam já 15 anos do início do conflito e faltavam dois para a retirada do plano. E o que realmente espanta é ouvir um conjunto de pessoas tão diferentes do morador típico a repetir, ponto por ponto, o catecismo anti PEPRI:

"Cá sempre vivemos ciganos e não ciganos e nunca nos demos mal"

"Juntávamo-nos todos no São João e no Santo António. Como uma família"

Este é, possivelmente, o episódio mais ilustrativo da vitória da Salvem. Das suas limitações, infelizmente. Que a plataforma acabou por marcar o sentido do debate é um facto inegável. É revelador que, quando interrogados sobre a situação do bairro, estes moradores, que teriam razões para falar em direitos sociais, expressam-se em termos de preocupação sobre a chegada de novos moradores "de mau viver". E, também, em termos de preocupação pelo património. "Estas casas são património da cidade. Foram sempre ocupadas por trabalhadores, e deveriam ser ocupadas por trabalhadores". Os argumentos são os mesmos, mas nem toda a gente está no mesmo barco.

Os ciganos, durante muito tempo instrumentalizados pelo *ayuntamiento* (foi quem os pôs lá) e identificados como agentes degradadores pelo resto do bairro (que encontravam na repulsa aos ciganos uma maneira de ultrapassar a divisão PEPRI sim/PEPRI não), estavam a tentar apresentar-se como moradores legítimos do El Cabanyal, enquanto os seus vizinhos lhes viravam as costas.

A experiência do bairro valenciano mostra que, produzindo sentido à volta de ideias partilhadas por um conjunto desarticulado de atores, é possível construir novas maiorias sociais e, com isso, fazer com que as batalhas pela apropriação do espaço urbano sejam vencidas por atores que, em princípio, contam com menos forças do que o adversário. Agora, uma coisa é travar o PEPRl. E outra é Salvar El Cabanyal. Salvou-se El Cabanyal? A resposta mais exata seria dizer que a ameaça mudou de forma. Se em 1998 se falava em possível demolição, em 2015 a "Reabilitação sem destruição" preconizada pela Salvem já cheirava a possível gentrificação. Em 2018, não falamos de ameaça, mas de facto consumado. Para os moradores com menos recursos, e não apenas os ciganos (e não apenas os pobres) passou-se de "Salvem El Cabanyal" a "Salvem-nos de El Cabanyal".

A plataforma teve a habilidade de integrar certas preocupações emergentes dentro duma visão conjunta e compartilhada. Mas a realidade acabou por encaixá-las na ordem existente. O património podia ser um enquadramento vencedor para a Salvem mas, como se viu, forçava as famílias ciganas a lutar não no sentido da transformação social mas sim no de gerir a escassez a que eram sujeitos. Isto é, lutando contra outros pobres. Infelizmente, os instrumentos utilizados pelos atores emergentes só se ativaram dentro de um enquadramento compatível com a matriz de pensamento dominante, e que mantém a transformação social dentro de moldes bem definidos. Possivelmente, não se pode conquistar as instituições sem as questionar desde fora. E possivelmente, não se pode transformar a sociedade sem mudar essas instituições a partir de dentro.

EPÍLOGO

Abril 2010. Javi, estudante de arquitetura, é agredido pela polícia. Abril 2018. Tomás, cigano, lê que o bloco de habitação em que reside de maneira ilegal pode ser demolido. Lamenta-se o cigano de que há programada, frente ao bloco, uma intervenção de 2 milhões de euros que visa construir um moderno pavilhão polidesportivo aberto a todos os moradores (que possam pagar a entrada). Francesc, o professor reformado da Salvem, que ensinava o seu vizinho cigano a ler, já partiu deste mundo há alguns meses. Os três poderiam fazer parte duma maioria social vencedora, mas nem sequer se conhecem. Os seus projetos seriam compatíveis mas hoje são invisíveis. Fala-se com frequência do sucesso da Salvem e da excecionalidade do empoderamento cidadão que conseguiram atingir. Farão bem outras experiências em não esquecer outra palavra que também começa por "e", igualmente bonita mas mais estigmatizada: Emancipação.

Como criar uma maioria social à volta disto é algo que o autor destas linhas gostaria, e muito, de saber. Entretanto, o novo Plan Especial del Cabanyal (PEC) avança em 2017. Cumprirá com a legalidade (respeitará o património). Mas sobre o resto (as pessoas, a exclusão social), nada diz a lei. O Partido Socialista, à frente da vereação de urbanismo e responsável pelo PEC, luta por parecer-se ao Ciudadanos, que lhe fica à direita mas que lhe tira eleitores. O Podemos, que impulsionou o primeiro processo participativo no bairro, luta por recuperar o espírito do movimento de indignados e o Compromís, o terceiro partido da esquerda, não consegue capitalizar em votos algumas ações de intervenção social no bair-

ro. Integrantes do mesmo governo, lutam hoje por diferenciar-se uns dos outros.

As autárquicas estão próximas. O Cabanyal é parte dessa realidade que os partidos podem mobilizar para ter mais aliados do que os adversários. Para tentar mudar o terreno onde se dá a batalha eleitoral. Mas é só uma das peças do tabuleiro da cidade. A vida segue. Os interesses, também.

PENSAR A NATUREZA NA CIDADE QUE VAI SENDO

ÁLVARO FONSECA



PENSAR A NATUREZA NA CIDADE QUE VAI SENDO*

ÁLVARO FONSECA

"Natureza é uma palavra perigosa. Nunca é o que pensamos que seja".

Neil Evernden

"(...) a vitalidade da natureza reside na ausência da sua razão de existir, no seu constante devir. Em se surpreender a si própria."

Bayo Akomolafe

"(...) espécies e corpos são contínuos processos de devir, alteram a sua natureza pela constante troca entre si e com o meio."

Donna Haraway

* - Partes deste texto resultaram da adaptação de excertos dos seguintes 'posts' escritos para os blogues do Festival Pedras: <http://pedras14.wordpress.com/2014/07/04/o-bosque-no-pedras14/>, <https://pedras15.wordpress.com/2015/07/03/o-campo-que-irrompe-por-entre-as-pedras/>, <http://festival.pedras16.blogspot.pt/2016/06/refugio-nas-minhas-deambulacoes-pela.html>, <https://pedras17.wordpress.com/2017/06/29/o-que-pode-um-jardim/>

O título deste texto tenta descrever um conjunto de práticas que tenho vindo a exercitar com o c.e.m - centro em movimento desde 2014 e que cruzaram algumas perguntas que eu trazia do meu percurso profissional na área das ciências da vida, assim como questionamentos mais recentes sobre a contemporaneidade e a chamada crise eco-social global, com a investigação e práticas do c.e.m. com pessoas e lugares e com os seus próprios questionamentos sobre os processos interligados de devir dos corpos em relação com a cidade de Lisboa. Aquelas práticas tiveram momentos de concretização-aparição durante as edições do Festival Pedras¹ entre 2014 e 2017, mas envolveram processos de investigação e experimentação em diversos espaços da cidade, a partir de algumas questões: Sabemos o que será afinal 'natureza'? Como nos relacionamos com os elementos 'naturais'?

1 - O Festival Pedras é organizado todos os anos pelo c.e.m.-centro em movimento e tem lugar na primeira semana de Julho em vários locais da Baixa Lisboa e bairros limítrofes.

não-humanos? Qual a relação da cidade e dos seus habitantes com os outros seres vivos? Existe relação-correspondência entre os processos de transformação que ocorrem nos espaços 'naturais' (não urbanos) e os que estão a ocorrer na cidade? A cidade é artificial ou natural? De que modo estas perguntas determinam a nossa relação com os outros seres e com os lugares, e como informam a nossa visão de mundo? As práticas e as propostas que foram surgindo não foram planeadas ou desenhadas para responder a estas perguntas (algumas das quais emergiram durante o processo), mas constituíram modos de as manter relevantes na nossa forma de conhecer o mundo e de construir realidade, no nosso processo de devir em relação com tudo o que nos rodeia. A minha intenção não foi também a de tentar atravessar aquelas questões dum ponto vista biológico-científico, filosófico ou sociológico, embora tenha vindo a beber das diversas fontes de conhecimento e de vários autores

que têm investigado os mesmos temas². A minha abordagem foi mais vivencial, deixando surgir no corpo-pensamento os afectos (na acepção *spinoziana*) que foram emergindo durante o próprio processo de investigação e durante as práticas de demora em diversos locais da cidade.

No decorrer daquele processo, a cidade foi dando a ver o que vai sendo. Entre as várias camadas de realidade, saltaram à vista os vários processos de transformação que moldam a cidade e aos quais se vão dando vários nomes como mercantilização, gentrificação, turistificação ou neoliberalização, e que têm sido pensados e estudados por diversos autores e investigadores³. Mas por entre aquelas camadas abrem-se brechas de potência ou de resistência e fomo-nos cruzando também com outras formas de estar e de viver, com corpos que cuidam daquilo que conhecem e amam e não querem ver destruído, ou que pensam e agem numa postura de 'resistência', que com-vivem com a cidade. Nesses processos de permanente devir mesclam-se as várias facetas da cidade – a orgânica, a racional, a 'inteligente' (*smart*), a moderna (*cool*) – num processo de 'transgenização' que vai esbatendo a fronteira entre o 'natural' e o 'artificial', o genuíno e o simulacro. Parecem-me existir paralelismos evidentes entre os processos de mutação que se observam nos meios urbanos e aqueles que vêm acontecendo nos meios rurais e 'naturais', relacionados com tendências políticas e económicas que promovem a dominação, a domesticação, a mercantilização

2 - Ver p.ex.: Bill McKibben, 'O fim da natureza' (1989); Davide Scarso, 'Pensar a natureza na época do Antropoceno', (2015); Jean-Marie Pelt, 'A natureza reencontrada' (1977); Jürgen Mittelstrass, 'The Concept of Nature - from Plato's World to Einstein's World' (2014).

3 - Ver p.ex.: Ana Esteves, André Carmo e Sofia Neuparth (organizadores) 'cidade desassossegada' (s/data); Ana Esteves, 'A cidade neoliberal' (2017).

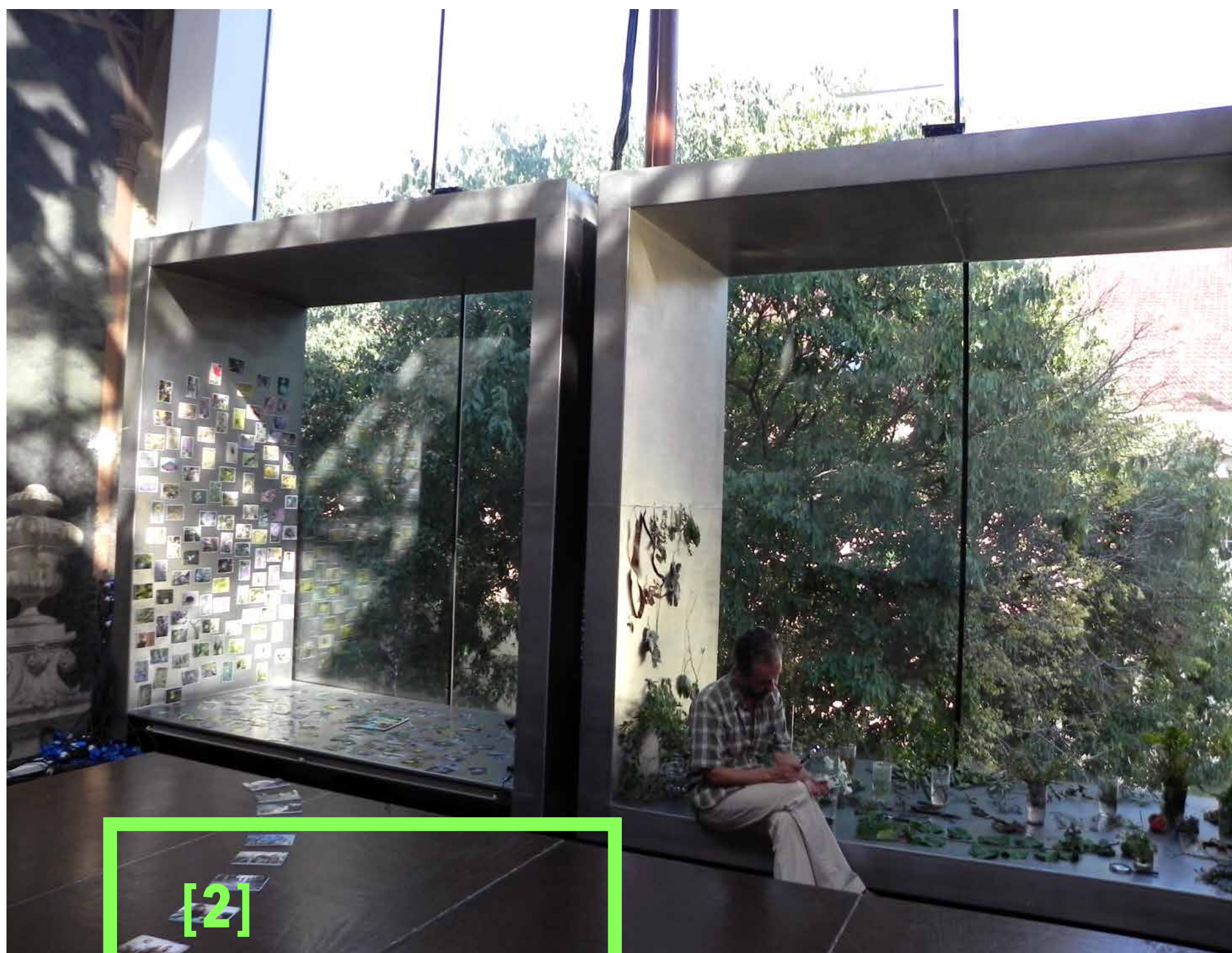
[1]

Natureza na cidade
- Beco do Castelo



ou a uniformização (vivemos a época das 'monoculturas'). No segundo tipo de meios assiste-se também ao emergir de resistências àqueles processos de transformação protagonizadas, por exemplo, por grupos ambientalistas ou conservacionistas, comunidades indígenas ou organizações de agricultura campesina. A própria noção de 'natureza' tem vindo a tornar-se cada vez mais elusiva, convivendo visões que vão desde entidade física ou fonte de recursos, às de construção cultural ou de entidade metafísica ou espiritual. Mais relevante ainda é a questão da relação dos seres humanos com a 'natureza' que, na perspectiva mais comum de 'mundo-não-humano', exclui as cidades do

'mundo natural', promovendo assim uma subalternização ou exclusão dos seres não humanos, e tornando as cidades em ambientes 'artificiais' ou pelo menos 'desnaturados' (na medida em que os seres humanos e os seus artefactos são predominantes). Não admira pois que as visões que retiram os humanos do interior da 'natureza' são aquelas que estão a conduzir quer à ruptura dos equilíbrios ecológicos nos meios não urbanos, quer à desumanização dos meios urbanos. Suspeito, no entanto, que esta acepção seja uma generalização grosseira e que a realidade é, muito provavelmente, bem mais complexa.



[2]

Pedras'14 -
Bosque no Jardim
de Inverno do
Teatro São Luiz

As propostas para o Festival Pedras de 2014 e 2015 foram construídas em conjunto com Graça Passos, pessoa com uma larga experiência de ensino das Ciências da Natureza e que mantinha uma colaboração com o c.e.m. desde há vários anos. Para o Pedras 14 ('O futuro foi assim') foi proposto o 'Lanche do Bosque' que consistiu na instalação nas escadilhas junto ao chafariz da Rua do Benfornoso (Mouraria) de uma variedade de plantas e alguns insectos recolhidos em vários locais dentro e fora da cidade, além de diversos livros sobre plantas, animais e fungos, transformando aquele local (habitualmente desprovido de vida não-humana) num pequeno gabinete de curiosidades naturais a céu aberto. A observação e manuseamento dos exemplares recolhidos foi complementada com uma conversa sobre a importância do olhar (e da presença atenta do corpo) como ferramenta central de conhecimento (apreciação da biodiversidade) e de mudança de percepção (ver-sentir o mundo). Falámos sobre a transição da visão antropocêntrica e hierárquica da vida para as modernas visões biocêntricas que colocam a biodiversidade que nos rodeia no contexto da evolução e onde os seres humanos são um mero galho numa árvore profusamente ramificada e povoada de estranhos seres de todas as formas e feitios. Partilhámos a nossa suspeita de que foi talvez esta estranheza que levou a que nos tenhamos afastado da imensidão da biodiversidade ao

ponto de a deixarmos de ver ou de apenas a considerarmos na estreita medida em que precisamos dela para a dominar ou para nos servirmos dela. Terá sido nesse caminho caracterizado pela redução, pelo controlo e pela mercadorização, que começámos a dar-nos conta do nosso impacto na perda de habitats e de biodiversidade, que parece levar-nos por um caminho insustentável - materializado nas ameaças do Antropoceno e da sexta extinção em massa. A possibilidade de não sermos arrastados nessa voragem é voltarmos a treinar o nosso olhar para a extraordinária diversidade que está mesmo ao nosso lado e nos deixarmos levar pelo ímpeto primordial da curiosidade e pelo fascínio da descoberta. Uma instalação análoga foi levada também para o Jardim de Inverno do Teatro São Luiz onde decorreu uma extensão do Pedras 14 (em Outubro do mesmo ano). Apesar do nome, aquele espaço está habitualmente desprovido de vida não humana. No entanto, foi possível criar um nicho de cores, formas e movimento num dos recantos com o auxílio de uma extensa colecção de fotografias de animais e plantas bem como de variados exemplares de plantas (e alguns insectos) recolhidos propositadamente para o efeito. O material ali instalado serviu mais uma vez de pretexto para partilhar com quem ali passou as perguntas e reflexões que nos tem suscitado o confronto com a diversidade e potência das formas de vida que nos rodeiam diariamente e cuja diversidade, complexidade e beleza teimamos em não querer ver ou a desconsiderar.

A proposta para o Pedras 15 ('A arte de caber em toda a parte') foi intitulada 'Saída de campo' e consistiu num percurso a pé pela Baixa e Mouraria que resultou de jornadas exploratórias naquelas zonas em que exercitámos uma forma de olhar as ruas e edifícios com que nos íamos cruzando, treinada para a observação e identificação de plantas e animais, e que é habitual nos percursos de natureza. Essas práticas permitiram-nos o encontro com as diferentes formas de vida não humana (principalmente plantas) que estão presentes na cidade, para além daquelas que são introduzidas intencionalmente nas praças e arruamentos ou nos parapeitos e varandas das casas. De cada vez que seguimos em deambulação os nossos sentidos foram-se apurando para o encontro com a (bio)diversidade e trouxeram-nos novas descobertas e novos detalhes. Os magníficos rudistas (fósseis dum grupo já extinto de moluscos bivalves que viveram há 100 milhões anos num mar tropical que ocupava grande parte do território nacional) incrustados no calcário de lioz que encontramos em numerosos pavimentos e paredes de edifícios. A variedade de plantas herbáceas espontâneas que os herbicidas ou o pisoteio não conseguiram eliminar e que despontam por entre as pedras da calçada, nas frechas das paredes, nas ombreiras das janelas ou nos telhados. Mas também a diversidade de arbustos e árvores plantados em ruas e jardins. Na interacção com as pessoas que nos acompanharam no percurso, partilhámos não só as nossas descobertas mas também as nossas reflexões sobre a ideia de progresso propagada pela narrativa dominante que nos empurrou para uma

relação pouco saudável com a natureza-não-humana - ora por via do seu controlo e da sua exploração, ora por via dum afastamento progressivo que nos dá uma falsa ideia de autonomia. Esta visão terá levado a seleccionar e confinar os elementos naturais nos meios urbanos a espaços bem delimitados como jardins e ruas ou a tentar eliminá-los por completo. Simultaneamente parece que os seres não-humanos foram substituídos pelas suas representações em variados elementos decorativos que observámos em edifícios e pavimentos - azulejos de fachadas, trabalho de cantaria, elementos decorativos em ferro forjado usados em portas e varandas, motivos na calçada portuguesa. Mas mesmo esses elementos só os encontramos nos edifícios construídos até meados do séc. XX e desapareceram por completo nas construções mais recentes. No entanto, um olhar mais atento revelou-nos que afinal 'a natureza' continua presente bem no coração da cidade. Esta pujança da vida pode também ela ser encarada como uma expressão exemplar duma arte 'natural' de caber em toda a parte.

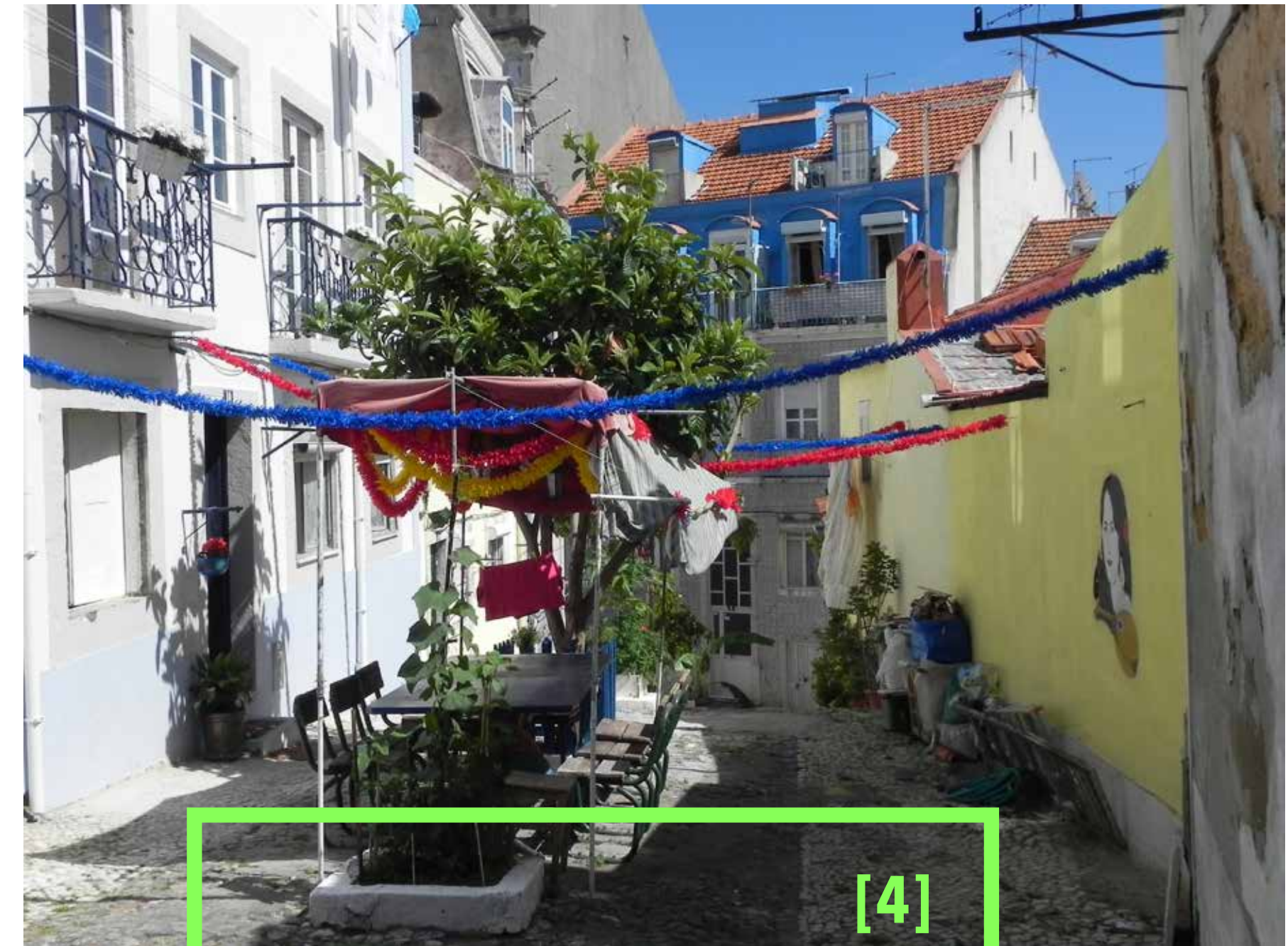
[3]

Pedras'15 - Saída de campo - Mouraria



A construção-criação da proposta para o Pedras 16 ('Casa connosco') envolveu caminhadas e estadias em algumas zonas da Mouraria que atravessámos na 'Saída de campo' de 2015. Nas minhas deambulações dei por mim a demorar-me em alguns recantos para onde fui atraído por uma sensação de tranquilidade e de tempo suspenso. Não porque fossem desprovidos de vida ou de movimento, mas porque me proporcionaram uma respiração e expansão do corpo que não encontrei noutros locais. Senti ali um acolhimento que convidava a um estar demorado que, por sua vez, me desafiou a ver-escutar o que ali estava e a considerar as vivências e as possibilidades do espaço. Aqueles lugares convidaram o pensamento, também ele, a deambular pelo que a cidade vai sendo e apuraram os sentidos para experimentar outras formas de estar-viver em diferentes recantos da cidade: as Escadinhas da Achada, o Beco da Achada, o Beco do Castelo, a Travessa das Fontainhas, o Pátio do Colezinho, o Largo das Olarias, o Beco do Alegrete. Entre os múltiplos pensamentos que foram surgindo, ocorreu-me um conceito da ecologia que parecia ressoar em particular sintonia com as interpelações que aqueles lugares foram convocando. Certas zonas com vegetação diferente do contexto geral da flora duma região são designadas por refúgios. A palavra refúgio é também usada para designar zonas confinadas onde se mantém um conjunto de espécies características duma região que desapareceram devido a alterações ambientais bruscas, como por exemplo glaciações, grandes incêndios ou inundações. Após o evento disruptivo as espécies dos refúgios podem recolonizar a zona original. Refúgio pode ainda ser usado no contexto da conservação

da natureza para designar zonas especiais de protecção ou reserva ecológica. No contexto urbano, a palavra refúgio surgiu como uma possibilidade de considerar os diversos processos, mais ou menos bruscos e mais ou menos drásticos, que a cidade está a atravessar e como diferentes lugares vão resistindo ou sucumbindo a esses processos. O questionamento acabou por se estender a conceitos mais abrangentes como natureza, progresso ou bem-estar e como estes se relacionam entre si. Surgiu assim o convite a uma demora na 'sala-de-estar' do Beco do Alegrete (conjunto de mesas e cadeiras num pátio de uso comum) para escutar-olhar-cheirar-tocar-pensar o que vai sendo um micro-cosmos da cidade, proposta a que dei o nome de 'Refúgio'. Nessa demora partilhei os álbuns de fotografias que respiguei durante as minhas estadias naquele local, algumas leituras, bem como algumas das perguntas que foram surgindo: como ampliar este lugar, este modo de estar, para outros espaços e tempos? como lidar com o sentimento de perda que aparece com a constatação dos processos brutais de transformação que acontecem na cidade, na natureza? como navegar-atravessar entre os diferentes mundos-níveis de realidade sem perder o sentido-sentimento de pertença-corpo-casa? como 'amar os nossos monstros' (na acepção do antropólogo e filósofo Bruno Latour) produtos da imaginação, criatividade ou engenho, mas cujos impactos não fomos capazes de prever nem controlar? como recentrar a política na natureza-ecologia, refocando o debate nos modos de vida que incluam o mundo-além-do-humano e conduzam à sustentabilidade, sobrevivência e bem-estar dos humanos e outros seres?



Pedras'16 - Refúgio - Beco do Alegrete

Em 2017 o questionamento sobre a relação natureza-cidade acompanhou-me em estadias no jardim Braancamp Freire (Campo Santana). Como 'espaço verde' desenhado para fruição pública trata-se dum lugar com um carácter aparentemente 'artificial', com caminhos, bancos e lagos, relvados e canteiros onde foram plantadas muitas espécies exóticas (mas também algumas nativas). Ali a 'natureza' apresenta-se de forma domesticada e controlada, convivendo num mesmo espaço plantas e animais

que dificilmente se cruzariam. Mas o mundo não-humano encontra sempre o seu modo próprio de devir e de se manifestar, proporcionando encontros de 'mútua não-anulação' (na acepção da escritora Maria Gabriela Llansol), em que cada ser é afectado e comunica aquilo que vai sendo sem perder a sua identidade própria. De cada vez que me adentrei no jardim, ele foi revelando mudanças subtis que dependiam não só do dia e da hora, mas também do percurso que eu próprio fazia e dos locais onde me detinha para observar e para escrever. As mais notáveis tinham que ver com as alterações na folhagem e na floração das diferentes árvores e arbustos, mas também com as movimentações das aves e das pessoas que habitam ou atravessam aquele espaço. Estas alterações não pareciam modificar significativamente a qualidade ou a essência do lugar. No entanto, pressenti que ocorriam transformações mais profundas que se operavam de forma inacessível aos meus sentidos primários, quer pelo seu ritmo, seguramente muito mais lento, quer pela sua natureza, como as inúmeras comunicações entre as plantas mediadas por uma linguagem bioquímica e biofísica que nos escapa. As transformações também foram surgindo em mim próprio: desde as primeiras abordagens, que tiveram um carácter mais exploratório, de reconhecimento do espaço e das plantas e animais que ali se encontram, para um olhar mais reflexivo que me levou a interrogar-me sobre as potencialidades do lugar, num cruzamento com as minhas interrogações anteriores sobre natureza, corpo e cidade. Surgiu então a proposta 'Um jardim de delícias' para o Pedras 17 ('Manual de estar') que consistiu num convite a uma estadia num dos relvados do jardim Braancamp Freire para saborear e investigar as qualidades sensoriais que o distinguem



[5]

Pedras'17 -
Um jardim de
delícias - Jardim
Braancamp Freire
(Campo Santana)

do contexto urbano em que se insere e quais os afectos que surgem nos corpos que o habitam. Propus, por um lado, ampliar a receptividade usando os sentidos para além da visão para usufruir do jardim - por exemplo, permanecendo imóvel (sentado ou deitado) ou movendo-se lentamente, de olhos fechados, recebendo sons e outras sensações que possibilitassem vivenciar a profundidade daquele espaço. Por outro lado, propus uma deslocação em grupos de dois até junto de uma das árvores onde pendurei cartões que identificavam a espécie e que tinham no verso textos sobre natureza seleccionados por mim e cuja leitura em voz alta poderia servir de pretexto para

uma conversa. A abertura do espaço público a formas diversas de fruição e de encontro surgiu assim como possibilidade de aumentar a sua potência e de procurar alternativas à domesticação imposta pelos modelos formais ou mercantis a que estão a ser reduzidas muitas zonas da cidade. Ocorreu-me também a consideração de trazer de volta à cidade outras componentes da natureza-não-humana, em vez de nos termos de retirar da cidade para exercitar aquilo que se tem designado por 'retorno à natureza'. Na verdade, existem já experiências diversas que potenciam outras formas de viver na cidade através por exemplo dos chamados 'jardins comestíveis' ou das hor-

tas urbanas. Uma outra alternativa seria a introdução de espaços baldios para o desenvolvimento de vegetação espontânea, minimizando a intervenção humana. A palavra 'campo', que é ainda usada para designar aquele e outros espaços da cidade, poderia assim recuperar o seu significado ancestral.

Talvez 'natureza' seja 'uma doença das nossas ideias', como escreveu Álvaro de Campos, ou uma ficção da antropologia ocidental, como defende Bruno Latour. Mas talvez não tenhamos ainda de abandonar o conceito se pensarmos a natureza, não como entidade exterior, mas como espaço vivido-habitado (ecossistema) em que nos inserimos, como forma de fazer face a uma série de sintomas que configuram aquilo a que se tem chamado 'crise ecológica global'. Há assim quem proponha pensar-sentir a natureza como casa, convocando a atenção e o cuidado que tornam possível vi-

ver nela-com ela. Não havendo essa relação correremos o risco - cada vez mais palpável - de que ela se torne inabitável, não só para nós como para muitos outros seres vivos com os quais partilhamos o mesmo espaço vital. Podemos talvez pensar a época que atravessamos não como 'artificial' mas como 'natureza criada', em oposição a uma 'natureza criativa' que operava até um passado recente (convocando os conceitos de '*natura naturata*' e '*natura naturans*' da filosofia grega, actualizados por Spinoza). Estas considerações parecem-me igualmente válidas para pensar a cidade. Ao voltarmos a considerar-nos co-habitantes da natureza ou da cidade, de as incorporarmos como 'casa comum', estaremos a recuperar a profundidade e intimidade necessárias para as vivermos e sentirmos, para as pensarmos politicamente, participando colectivamente, de forma atenta e amorosa, na sua gestão e cuidado.

PERCURSO INTERROGATIVO PELAS MEMÓRIAS E IMAGINÁRIOS SINGULARES DE UM LUGAR

TOPIAS URBANAS EM CHELAS

JOANA BRAGA



PERCURSO INTERROGATIVO PELAS MEMÓRIAS E IMAGINÁRIOS SINGULARES DE UM LUGAR

TOPIAS URBANAS EM CHELAS*

JOANA BRAGA

O projecto Topias Urbanas desenvolveu-se no seguimento de um convite feito pelo director artístico do Teatro Maria Matos, Mark Deputter, e da assistente de programação, Liliana Coutinho, a mim e à Fernanda Eugenio. Propuseram-nos o desenho de um projecto artístico, com uma dimensão participativa, que se desenvolvesse na zona de Marvila, em Lisboa, particularmente numa área dessa freguesia conhecida por Chelas. O Mark e a Liliana conheciam algumas práticas em que

tínhamos estado envolvidas anteriormente e estavam familiarizados com as nossas inquietações com a cidade e o modo como o espaço urbano é apropriado e transformado por quem o habita.

O convite tornou-se, pois, numa carta aberta para a concepção de um projecto duracional, que desdobrámos na proposta de uma prática e modo de operar situados. Esboçámos então um conjunto de linhas que guiassem o desenvolvimento do projecto que viria de-

pois a acontecer; deixando em aberto o modo como se concretizaria, uma vez que desejávamos que se viesse a construir em situação, através da relação que estabelecêssemos com esta área da cidade. Consequentemente, deslocámos o centro do Topias Urbanas dos objectos que viesse a produzir para o processo do qual emergiriam, o trabalho de campo que desenvolvemos no território, habitando-o diariamente, ao longo de 10 meses.

* - Neste texto estão incluídos livremente e de forma fragmentada excertos de um outro, que escrevi durante o projecto Topias Urbanas, e foi publicado na brochura que acompanhou as apresentações públicas dos objectos situação em Setembro de 2017.

Como matriz conceptual que guiou este encontro, a noção de que as idealizações sociais e políticas têm sido recorrentemente associadas à imaginação de espacialidades específicas. Utopia, distopia, heterotopia, a tríade de topias que emergiu em relação de tensão e que o projecto recuperou, repensando as suas significações e questionando a sua potência. Não o discurso da Utopia como idealização abstracta e totalizante do espaço social, modelo que quando concretizado conduziu várias vezes a distopias associadas a formas de controlo e classificação do espaço e do tempo, dos corpos e das suas relações afectivas e políticas.

O que nos interessava verdadeiramente era o facto destes projectos de controlo terem sido continuamente ignorados ou desobedecidos, mesmo que de modo precário e frágil, pela emergência de heterotopias, em que o espaço e o tempo, incorporando a potência da abertura e transformação, adquirem a qualidade de limiares.



[1]

Ortofotomapa 1. Amendoeiras; 2. Olival; 3. Condado; 4. Marquês de Abrantes; 5. Salgadas; 6. Alfinetes; 7. PRODAC Sul; 8 PRODAC Norte; 9. Vale Fundão; 10. Armador; 11. Flamengo; 12. Lóios; 13. Marvila Velha
© TOPIAS URBANAS

Procurámos assim mapear momentos heterotópicos que já se encontram no território e resgatar a noção de utopia como força múltipla para a reinvenção do espaço através do fazer situado, contingente e inacabado. Já não Utopia no singular, mas o conceito de "utopias activas", avançado por Zygmunt Bauman¹, que designa práticas capazes de introduzir brechas no presente através das quais outros futuros podem ser imaginados. Como é que os habitantes deste território se apropriam do mesmo, como o metamorfoseiam e transformam nas suas práticas quotidianas? Que modos de vida persistem, resistem, e se reinventam ali, para além daqueles que se regem pelo regime de produtividade e eficácia imposto pelo capitalismo tardio?

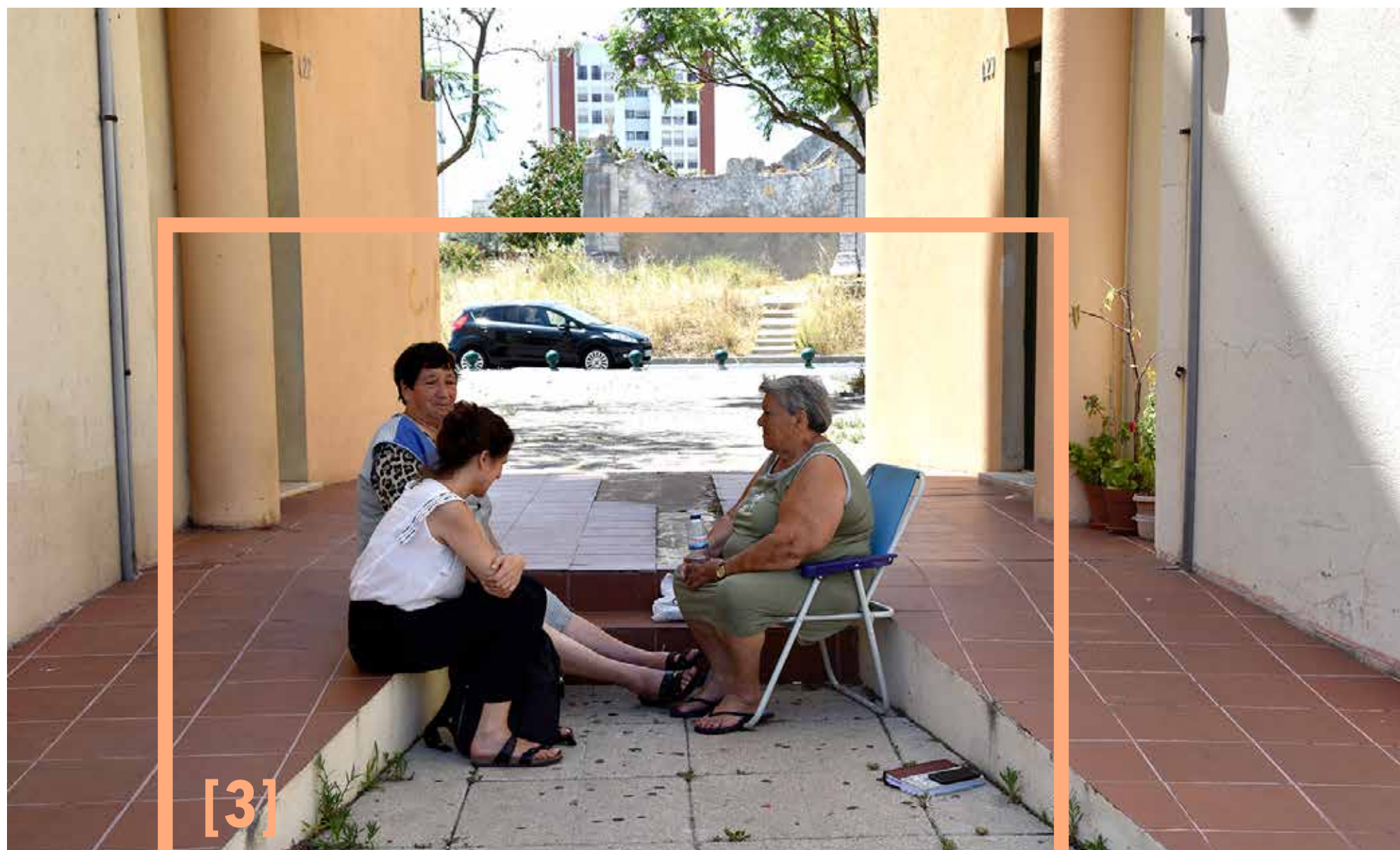
Topias Urbanas iniciou-se pela pesquisa de campo, exploratória, que alargada à vastidão e heterogeneidade de Chelas, área urbana que sabíamos nunca conseguir abarcar na sua totalidade. Caminhámos por este grande pedaço de cidade, experienciámos os seus contrastes, fracturas, mas não habitámos quotidianamente todos os lugares que o compõem. Este primeiro contacto momento concretizou-se na experiência corporizada do território feita pela prática diária de caminhadas colectivas, interrompidas por momentos de permanência atenta em pontos específicos do espaço, definidos ao longo do processo. Caminhar e permanecer, as duas modulações do movimento quotidiano dos corpos. Usámo-las como práticas operativas para mapeamentos situados, sensoriais e afectivos; partindo de duas partituras distintas. Por um lado, a deriva, marcada pela prática do desvio, que definindo regras específicas para o percurso, lhe atribui um outro propósito, activando uma

1 - Bauman, Z (1976) Socialism: The Active Utopia. Holmes and Meier Publishers, New York.



[2]

Imagem incluída na série imagens-situação. Série de imagens que, referenciando situações existentes, são capazes de mapear questões que atravessam o território. Aqui a emergência de espaços limiares através da extensão do espaço doméstico sobre as áreas de circulação dos grandes complexos habitacionais. Estes espaços limiares, onde a coexistência tem de ser negociada, potenciam encontros ao mesmo tempo que promovem conflitos. Lóios, Pantera cor-de-rosa.
© TOPIAS URBANAS



[3]

Permanência e encontro. Marquês de Abrantes.
© TOPIAS URBANAS

atenção crítica ao que o espaço urbano impõe, condiciona, sugere e propicia. Por outro, a caminhada pautada pelo desejo de criar a possibilidade do encontro: estar disponível e até mesmo provocar a relação, mais ou menos fugaz, com os estranhos com quem nos cruzássemos. Passámos quatro semanas a caminhar colectivamente por toda a área.

Como mote, o desenho de cartografias sensíveis desta zona da cidade composta por um conjunto de bairros

tão diversos tanto na materialidade urbana como na vivência quotidiana, e pelas grandes áreas de descampados expectantes que as separam.

Chelas, território heterotópico

A zona conhecida por Chelas é separada do resto da cidade por fronteiras físicas muito evidentes: a Ponte a Avenida Almirante Gago Coutinho, a Norte a Avenida Marechal Gomes da Costa, a Sul e Nascente a linha fer-



[4]

Rebanho em movimento. Marquês de Abrantes.
© TOPIAS URBANAS

roviária de cintura interna. Corresponde à área geográfica de Lisboa com a orografia mais acidentada, é atravessada por vários sistemas de colinas e vales, tendo permanecido rural até meados do século XX, ocupada por quintas, algumas ainda com produção agrícola. Somente a faixa ribeirinha, a Nascente do caminho-de-ferro, era área industrial desde meados do século XVIII.

Ao longo das décadas de 50 e 60 do século XX, assistiu-se a uma intensa migração rural para Lisboa. Estes migrantes encontraram neste pedaço de cidade, em particular nas construções em redor dos Palácios desabitados, e nos pátios e vila operárias da faixa ribeirinha, lugar para morar, encontrando trabalho nas fábricas da zona oriental. Assentamentos precários, dispersos por toda a área de Chelas, com maior expressão na proximidade dos seus limites, cresceram a partir de então e até à década de 90. A Nascente, fronteira com a linha férrea, cresceu o Bairro Chinês, o maior aglomerado de barracas da zona oriental da cidade, onde, no início dos anos 70 chegaram a habitar cerca de 8.000 pessoas². Na zona Norte, perto da Praça Do Aeroporto, cresceu um outro aglomerado que adquiriu dimensão significativa. Surgiu como bairro provisório (tendo permanecido até 1999), aquando da construção da Ponte 25 de Abril (no início dos anos 60), com o objectivo de alojar as populações do Vale de Alcântara, Bairro do Alvito e Casal Ventoso de Baixo desalojadas na sequência da construção dos acessos à ponte, como um conjunto de arruamentos de casas pré-fabricadas.

Toda a área de Chelas foi, em 1959, afectada a um grande plano urbano para resolver a grave carência habitacional de Lisboa, o Plano de Urbanização de Chelas que veio a ser promulgado em 1964. Com a sua materialização, este território sofreu alterações significativas, passando a estruturar-se a partir do novo traçado viário, que o dividiu em 5 porções onde foram construídas as zonas habitacionais: Amendoeiras e Olival (zona I); Condado (zona J); Marquês de Abrantes, Salgadas, Alfinetes

e Vale Fundão (zona L); Armador (zona M); Flamenga e Lóios (zona N); às quais se junta uma zona central comercial (zona O). Entre estas zonas, ou ilhas, grandes áreas de descampados, um mar que as separa. O PUC foi também um laboratório de formas de desenhar habitação social e modos de a integrar no urbano. Foi aqui que se ensaiaram grandes conjuntos habitacionais portadores de urbanidade nos quais a transição entre o espaço doméstico e o espaço público foi desenhada de modo fluido: escadas abertas à rua, galerias a envolver os vários corpos edificados e passagens aéreas a liga-los. A experimentação tipológica na habitação ocorreu na habitação social, de promoção pública, antes de se consolidar nos bairros burgueses de classe média, como Telheiras.



[5]

Malha H, complexo habitacional na Flamenga, desenhado por Raul Cerejeiro
© TOPIAS URBANAS

2 - Rebolo, João Manuel Teles. 2017. O realojamento do Bairro Chinês em Marvila: participação e auto-construção como processo - o caso da PRODAC (1970-1974). Tese de doutoramento. Pág. 202

[5]

Zona central de Chelas.
© TOPIAS URBANAS

Tendo como horizonte a criação de uma micro-cidade desdobrada em várias centralidades dispersas numa paisagem verde, a materialização desta experiência utópica de desenho de cidade, veio transformar Chelas numa área fracturada que manteve a sua insularidade em relação ao resto da cidade.

A implementação do plano sofreu desvios desde o início, vindo a ser sucessivamente adiada e levada a cabo de modo faseado. Inicialmente, pela simultaneidade com a urbanização do Plano dos Olivais e a falta de recursos para ambos; depois com a queda do Estado Novo e uma alteração significativa do contexto político, cultural e social no país; e somente na proximidade da Exposição Universal, a materialização do plano é concluída e o território assume a sua configuração actual. Um dos maiores eixos viários de Chelas, a Avenida Marechal Spínola, na continuação da Avenida Estados Unidos da América, que iria ligar este território a Alvalade só é realizada para a Expo'98, e o seu traçado, como via rápida que rasga Chelas, expressa bem as intenções que o precederam, a ligação da cidade burguesa a Norte com a nova centralidade moderna, o Parque das Nações.



Com o processo de implementação faseada e fragmentada do PUC, os bairros foram crescendo sem ligação ao resto da cidade. Contou um morador do Condado que quando foi habitar para ali, o espaço público não estava tratado: um conjunto de edifícios no meio de terra batida. Na altura, não havia nenhum transporte público que lá chegasse. Ainda hoje a acessibilidade por meio de

transportes colectivos é uma questão: alguns autocarros passam pelas zonas habitacionais, a linha vermelha do metropolitano cruza o território com paragem na zona central e nas Amendoeiras e o apeadeiro de Marvila fica na fronteira entre a zona pós-industrial e o Marquês de Abrantes, mas o comboio só para nos dias úteis, ao fim de semana cruza o território a alta velocidade.

Marvila Velha, junto ao rio, é assim separada de Chelas pelo traçado da linha de cintura interna que segue para Sintra, e atravessada por outra linha férrea, que se dirige para Santa Apolónia. Esta área, caracterizada por uma intensa vida urbana associada à população operária que ali trabalhava e habitava, ocupando pátios e vilas operárias, até às décadas de 80 e 90 do século XX, entrou num processo de decadência desde então, com o fecho e deslocalização das indústrias para áreas mais periféricas.

Nos últimos anos, este cenário alterou-se, esta zona pós-industrial voltada ao Tejo é agora alvo de pressões imobiliárias que aqui encontram o cenário perfeito para a construção de núcleos habitacionais de luxo. Veja-se, por exemplo, os Jardins do Braço de Prata, desenhados pelo arquitecto Renzo Piano, em que o apartamento mais barato custa 550 mil euros e os mais caros rondam os 2,5 milhões. Ao mesmo tempo, as instalações fabris abandonadas estão a ser ocupadas por agências de marketing e publicidade, espaços de cow-working;

em suma, tomadas pelas chamadas “indústrias criativas”. De repente, esta área torna-se outra coisa. A transformação que a assola não dialoga com as vidas daqueles que ainda lá habitam, nem com o contexto envolvente; e pode forçar os antigos habitantes a sair.



[7]

Marvila Velha
© TOPIAS URBANAS



[8]

Marvila Velha. Estaleiro obra Jardins do Braço de Prata,
projecto de Renzo Piano
© TOPIAS URBANAS

Foi lançada a hipótese de anular a linha que liga a Gare do Oriente a Santa Apolónia, transformando a última num jardim ocupado por um hotel de luxo. Se este projecto se concretizar, a área de Marvila Velha reforça a sua continuidade, permanecendo a fronteira entre essa zona, alvo de um processo de gentrificação, e o território ocupado pelos bairros de habitação social. Mas também Chelas aguarda um conjunto de transformações: está prevista a construção de um grande hospital público, Hospital de Lisboa Oriental, para a zona central, que substituirá a maior parte dos serviços prestados pelos hospitais da Colina de Santana; prevê-se, no âmbito do programa Lisboa Renda Acessível destinado à classe média, a construção de novos edifícios habitacionais, num total de cerca de 1000 novos fogos, distribuídos por 3 bairros: Marquês de Abrantes, Condado e Flamenga. As alterações urbanas em Chelas podem contribuir para a dissolução das fronteiras que a separam do resto da cidade. Contudo, há que ir atentando ao seu acontecer e aos efeitos que produzem, esperando que não se configurem como a frente de um plano de recomposição e segregação social muito mais profundo.

Cartografias sensíveis de Chelas

Depois do período inicial de pesquisa alargada à vastidão e heterogeneidade de Chelas, Topias Urbanas teve uma primeira apresentação pública no Teatro Maria Matos em Dezembro 2016. Propusemos uma experiência imersiva numa instalação de som e imagem: imagens que expressavam a percepção e afecção por aquele lugar; uma montagem sonora feita com som directo gravado durante as caminhadas e excertos de conversas entretecidas com



[9]

Topias Urbanas | Cartografias do Bairro.
Teatro Maria Matos, 17 Dezembro 2016.
© TEATRO MARIA MATOS





[10]

Cidade colagem. Marvila Velha, vista a partir do Marquês de Abrantes
© TOPIAS URBANAS

habitantes de Chelas. E depois uma conversa alargada. Infelizmente a Fernanda teve de se afastar do projecto. Continuei, acompanhada de um grupo mutável de investigadores e artistas que, em períodos maiores ou menores, abarcando todas as dimensões do projecto ou apenas algumas, o imaginaram e fizeram acontecer comigo: Ana Dinger, Ana Riscado, António Brito Guterres, Inês Veiga, Joana Pires, Mafalda Jacinto, Mariann Vas, Raquel Botelho, Sofia Borges e Tânia Moreira David.

Associando um carácter processual e relacional ao teor discursivo e reflexivo e ao fazer artístico, Topias Urbanas continuou a mapear e interrogar as múltiplas camadas deste lugar. Convocando um encontro com as práticas, formas de coexistência e coabitação, necessariamente diversas e dissensuais, que o compõem, propôs-se desafiar as representações habituais deste território, enquanto arquipélago de bairros habitacionais separado social e culturalmente do resto da cidade, e reflectir sobre o modo como foi e é moldado pela história alargada da Lisboa.

Depois desta primeira apresentação pública o processo focou-se em dois bairros específicos, muito diferenciados, Marquês de Abrantes e Lóios. Persistiu a escala maior deste território, articulada com a experiência mais profunda da investigação situada nestes lugares que mais nos interpelaram.

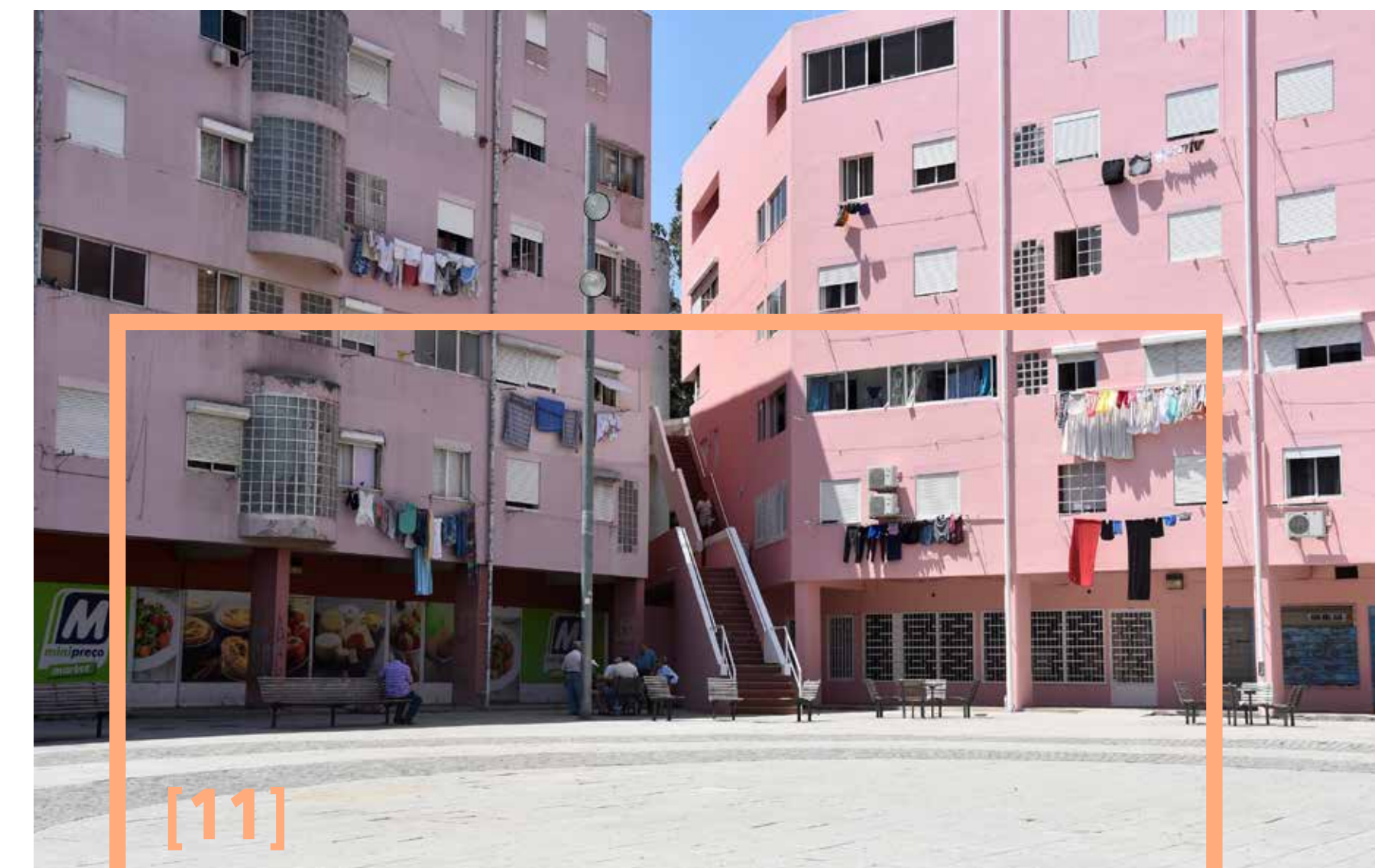
Ao longo dos meses de pesquisa nestes bairros, feita de deambulações colectivas, conversas, encontros, partilha de experiências e práticas com um conjunto de residentes de quem nos aproximámos, e que se aproximaram de nós, a tessitura dos mapeamentos sensíveis foi-se complexificando, cruzando olhares, inquietações, questões, e imaginários de quem habita estes lugares.

No dia 17 de Junho teve lugar a segunda apresentação pública do projecto, desta feita no bairro Marquês de Abrantes, em forma de conversa, escuta de histórias, instalação e jogo. Os anfitriões deste encontro foram também os moradores que connosco formaram uma comunidade temporária à volta do projecto.

Ao longo desta investigação situada emergiram questões que usámos como instrumentos para uma navegação deriva neste processo aberto. Algumas transversais a

todo o território, outras repetidas em diferentes lugares, foram sucessivamente reformuladas e afinadas pelo encontro com a matéria emergente da pesquisa e a crescente espessura das relações estabelecidas.

Foram as linhas generativas dos objectos-situação que imaginámos e realizámos, e que em Setembro 2017 partilhámos com o público. Em forma de instalação, jogo performativo, vídeo, conversa, caminhada, propunham um encontro performativo com o território. No culminar do projecto apresentámo-los como forma de partilhar com o público a viagem interrogativa que desenvolvemos e de, juntos, descobrirmos as ideias de futuro que este pedaço de cidade contém em si.



[11]

Pantera cor-de-rosa, projectada por Gonçalo Byrne e António Reis Cabrita. Lóios.
© TOPIAS URBANAS

Como redesenhar as representações exteriores que pesam sobre este lugar, usando o documental e o ficcional como veículos?

Procurámos repensar as imagens que temos de Marvila, através do olhar de alguns dos seus habitantes. Foi apresentado um exercício vídeo 'WPK: imagens entre o real e a ficção', feito em conjunto com um grupo de jovens moradores, resultado dessa experimentação. Uma proposta que atendeu aos modos de ficção usados por cada participante tanto para documentar as suas vivências no bairro e o modo como as representações habituais deste território influenciam a sua subjectividade, como para criar imagens a partir do seu imaginário.



[12]

Samuel, Iuri e Manuel, durante as filmagens
© TOPIAS URBANAS

[13]

Quinta das Flores.
Perto de Marquês de
Abrantes e PRODAC.
© TOPIAS URBANAS



Como se pode (re)subjectivar o espaço da cidade, dando uso aos descampados e áreas de indeterminação que nela se encontram?

As áreas expectantes que atravessam Chelas são marcadas pela presença de hortas muito diversas, criadas e cuidadas com uma inventividade improvisada por habitantes dos vários bairros. Clandestinas, elas expressam a forma como as pessoas transformam o espaço em que vivem moldando-o às suas necessidades e desejos. Implicando uma prática quotidiana, são fundamentais

para o sustento, mas também como formas de activação de memórias e práticas culturais. Traduzem o modo como áreas de indeterminação podem ser reinvestidas pelos habitantes, que assim (re)subjectivam o espaço da cidade.

Propusemos um encontro na Quinta das Flores como mote para uma conversa sobre a diversidade dos Quintais de Chelas e o seu papel nas vidas de quem os cuida, numa proposta que é também uma reflexão sobre modos de (re)subjectivação dos espaços da cidade.

Como é vivida quotidianamente a negociação de zonas liminares, entre o espaço público e a intimidade doméstica, nos edifícios-cidade que pontuam os bairros de Chelas? Tanto pela sua configuração espacial como pelos indícios materiais da sua vivência quotidiana, estas casas-cidade expressam de modo claro e simultâneo as potências de encontro e de conflito que estão presentes em todos os espaços em que a vida colectiva tem de ser negociada. Ocupámos ao longo de meses uma loja na Pantera Cor-de-Rosa, uma destas casas-cidade³, composta por vários corpos lineares que desenham um espaço-rua ocupado por um jardim, e um largo. Amplos espaços de transição fazem a ligação entre a escala das habitações e a escala da cidade, em forma de galerias que circundam as várias faces dos diferentes corpos, e pontes que os interligam. Concebidos como extensões do espaço doméstico que mantêm uma dimensão colectiva, esperava-se ingenuamente que viessem reforçar relações de vizinhança. Na realidade, impõem aos moradores a negociação quotidiana do seu uso colectivo marcada materialmente pela presença de grandes portões de ferro, suscitando disputas sobre quem deve ter acesso a eles.

Em conjunto com os moradores desenhámos um jogo performativo em torno da Pantera Cor-de-Rosa. De modo lúdico e irónico, nele se cruzaram memórias e vivências ligadas a este edifício-cidade com questões e situações levantadas pelo uso dos espaços limiares que fazem a transição entre a casa e a cidade, e as dimensões imaginária e ficcional de um conjunto de histórias ligadas ao edifício que nos contaram.

³ Projectada por Gonçalo Byrne e António Reis Cabrita, 1972, foi habitada no início da década de 80.

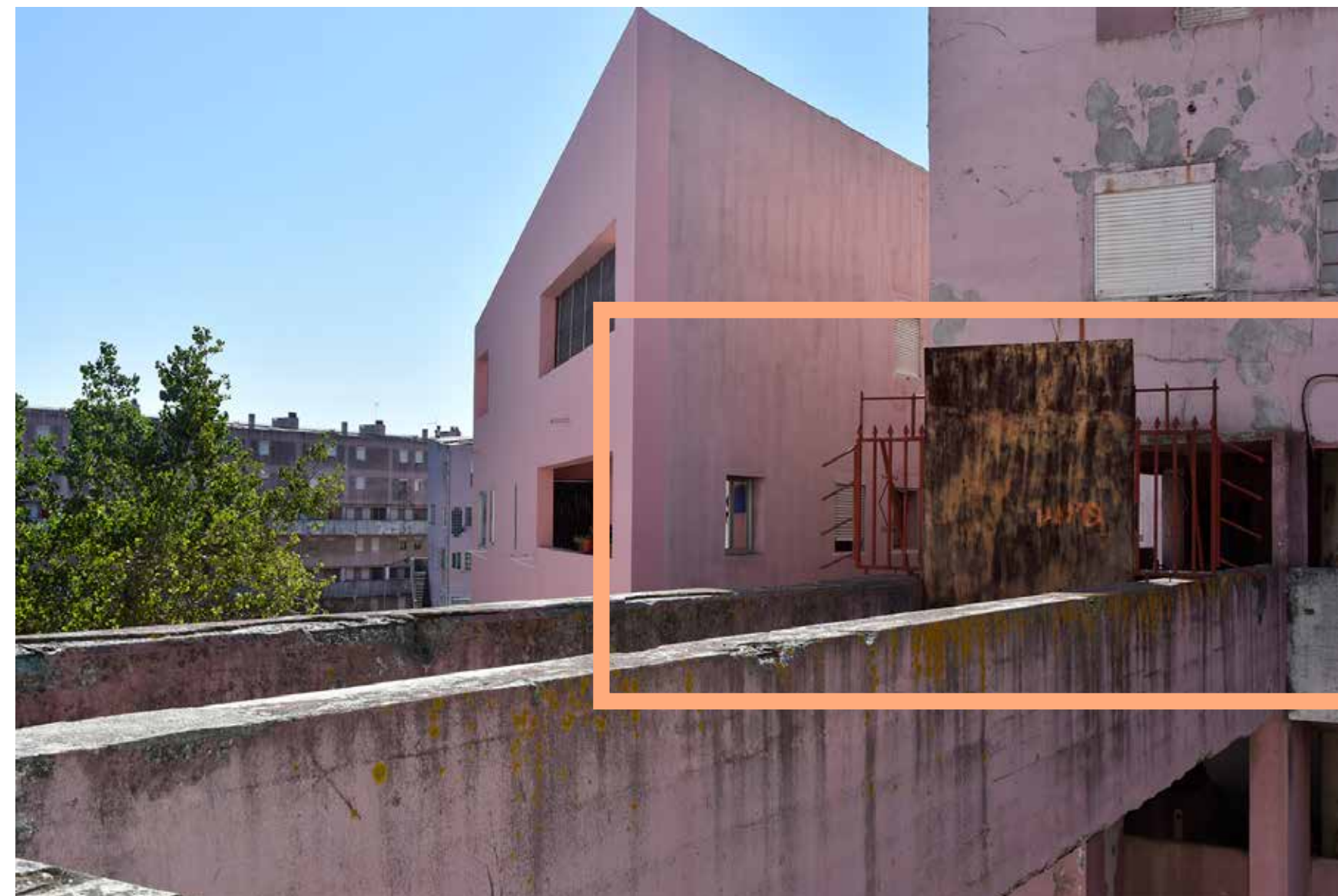
[14]

Pantera cor-de-rosa,
casa-cidade.
© TOPIAS URBANAS



[15]

Pantera cor-de-rosa.
Passagens interrompidas.
© TOPIAS URBANAS





[16]

Temporalidades complexas
Marquês de Abrantes.
© TOPIAS URBANAS

Que tensões generativas entre passado e futuro cruzam a contemporaneidade deste território? Território fragmentado e fracturado, Chelas apresenta na contemporaneidade o cruzamento de distintas temporalidades, marcadas na paisagem e nas formas de vida que o ocupam. Manifestas na mistura entre campo e cidade, nas fracturas do tecido urbano entre construções de diferentes tempos, e nas diversas e conflituais formas de vida, estas diferentes temporalidades cruzam-se no presen-

te, permitindo desvelar relações que estruturaram e marcaram este território: a expansão da cidade a nascente e o florescimento da indústria, a migração rural e a sua ocupação, os grandes projectos de habitação social, e mesmo as actuais alterações da cidade e sua financeirização. Revelam toda a sua complexidade no bairro Marquês de Abrantes e áreas que o circundam, ocupadas anteriormente pelo bairro Chinês. Ali a paisagem revela uma sobreposição e contradição de temporalidade. Por

detrás das ruínas do Palácio dos Alfinetes, que já foi trefilaria e garagem de automóveis, e se perspectivou que viesse a ser a sede da Fundação Luso Brasileira com um projecto de Oscar Neimyer, um conjunto de torres habitacionais. Em frente à ruína, um descampado para onde está prevista a construção de casas para a classe média e logo a seguir a nova Biblioteca de Marvila, desenhada por Hestnes Ferreira. Para Nascente, depois de passarmos os arruamentos articulados dos edifícios de habitação social do bairro, um descampado alongado virado ao rio, pontuado por uma construção antiga (Pátio 88). Era aqui a rua principal do bairro Chinês, onde um mercado era montado todos os domingos. O actual descampado era a única zona do anterior bairro em que



[17]

Temporalidades complexas Pátio 88. Marquês de Abrantes.
© TOPIAS URBANAS

os moradores eram proprietários do terreno onde erigiram as suas casas. Aquando da demolição, um casal recusou a expropriação, e mantém um litígio jurídico com a Câmara Municipal de Lisboa. O Pátio 88 ainda está de pé, é ali que Lena mantém aberta a sua tasca; o marido, Idálio, é pastor de um rebanho bastante grande de cabras e ovelhas, que pastam pelos descampados de Chelas. O Pátio 88, estas formas de vida estranhas na cidade, são modos de resistência, de uma vida que escapa à captura.

Habitámos este bairro quotidianamente ao longo de meses, e conhecemos um conjunto de residentes que experienciaram todas estas transformações do espaço e dos modos de vida. Com eles iniciámos um jogo: levavam-nos a percorrer um itinerário ligado tanto a uma rememoração do lugar, como à sua vivência presente e ao que gostavam que mudasse no futuro. Assim, construímos uma série de cartografias singulares, em que o território é entrevistado e redesenhado consecutivamente, e nas quais se expressam as tensões entre as distintas

temporalidades e formas de vida que ali se sobrepõem. Estas cartografias singulares deram origem à criação de um conjunto de instalações de som e imagem, que integraram um dos objectos-situação do projecto, 'Cartografia em movimento: deriva pelo bairro e suas temporalidades'. Propusemos ao público, formado por visitantes e moradores, uma deambulação pelo bairro Marquês de Abrantes e áreas circundantes, que justapõe à experiência da caminhada o encontro com as diferentes temporalidades que cruzam este lugar, presentes na paisagem e iluminadas por estas instalações de som e imagem dispostas ao longo de um percurso sugerido num mapa. Cartografia em Movimento deu a ver dimensões e relações que moldam este território e se mantêm menos visíveis, bem como os olhares e vivências de quem o habita. O momento final deste trajecto foi marcado por um encontro entre visitantes e moradores, à volta de um jogo colectivo que ali acontece quotidianamente, a malha.



[18]

Temporalidades complexas Palácio dos Alfinetes e torres habitacionais ao fundo. Marquês de Abrantes.
© TOPIAS URBANAS

DIAGONALMENTE

MARTHA TRAQUINO



DIAGONALMENTE

MARTA TRAQUINO

Em resposta ao convite para realizar uma das sessões do Seminário "CRIAR CORPO CRIAR CIDADE", decidi tomar a sessão como um momento em que o próprio tema do Seminário fosse praticado, em vez de levar um assunto exterior que com este se relacionasse. Assim, "cidade" e "corpo" seriam os componentes da sessão a serem activados por um modo de inter-relação à qual o acto de "criar" fosse intrínseco. Dois factores à partida eram condicionantes na definição da estrutura da sessão: a sua duração (apenas duas horas) e uma multiplicidade de presenças. Portanto, o "corpo" a implicar no pressuposto "criar" seria simultaneamente individual e colectivo. A "cidade" seria só uma: a Lisboa que era comum a todos pelo tempo de ali se encontrarem.

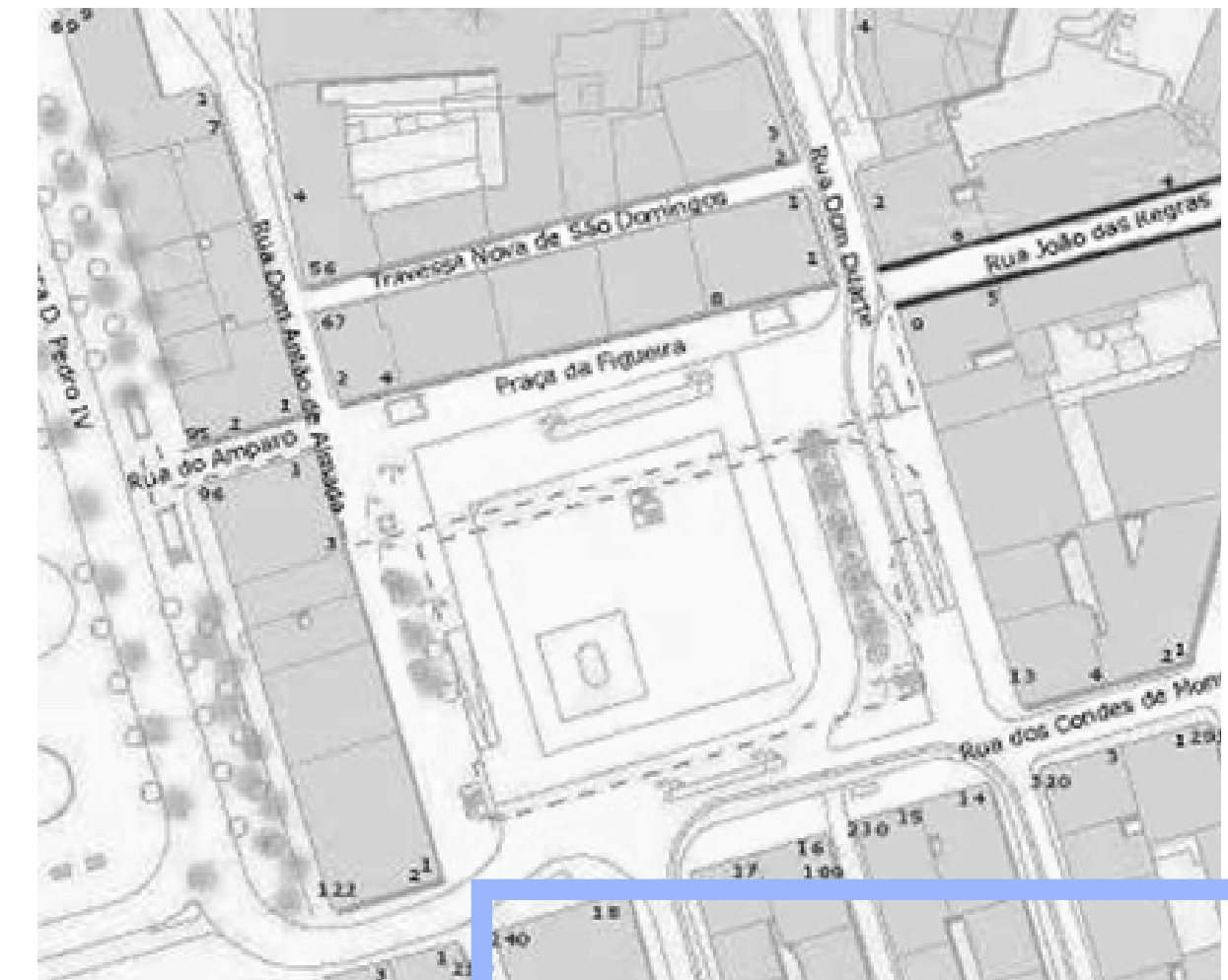
A sessão realizou-se no dia 15 de Fevereiro de 2018 e foi composta por dois momentos. A primeira hora decorreu na Praça da Figueira, sendo a esquina com a Confeitaria Nacional o ponto de encontro no início. Entreguei a cada um dos participantes uma folha de papel com uma imagem da planta da praça e a seguinte 'proposta para acção', designada "Diagonalmente":

17h Praça da Figueira:

1. definir uma direcção diagonal na praça.
2. praticar a diagonal definida.
3. representar na planta da praça a diagonal praticada

18h Rua dos Fanqueiros 150 1º:

4. reunir com os outros praticantes levando esta folha de papel

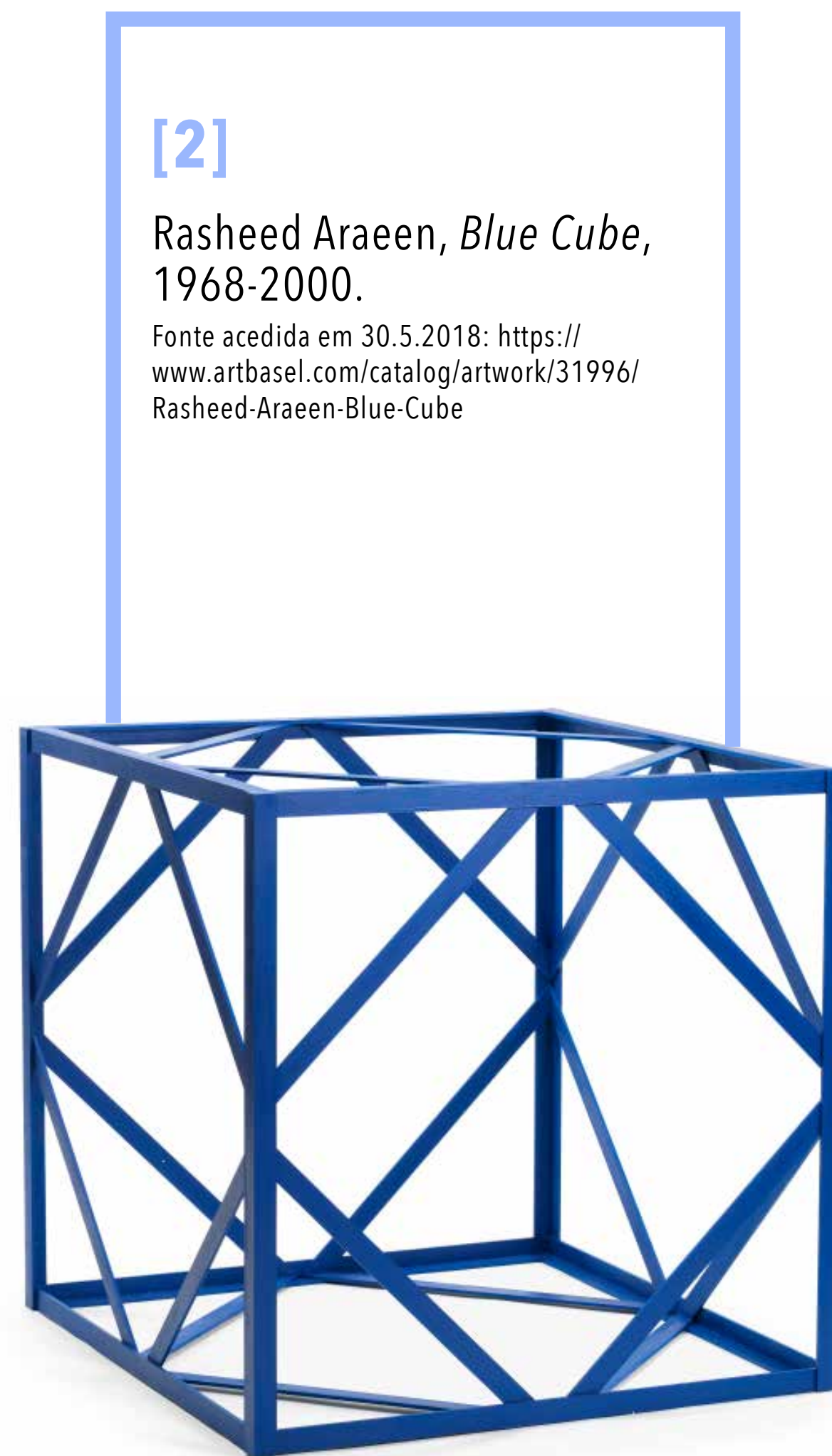


[1]

Planta da Praça de Figueira,
Freguesia de Santa Maria
Maior, Lisboa (Sérgio Dias).

Fonte acedida em 30.5.2018: <https://toponimialisboa.wordpress.com/2015/11/>

Cada pessoa interpretou e realizou a proposta de modo autónomo. A segunda hora decorreu depois em conjunto no c.e.m - centro em movimento, na Rua dos Fanqueiros, a curta distância da Praça da Figueira. O seu registo sonoro encontra-se disponível on-line, na íntegra, em: <https://agoraprojecto.wordpress.com/>. Deste resulta o texto que se segue, com a transcrição do pensamento panorâmico que no início desta hora apresentei em torno da ideia de "diagonal" e "transversalidade", seguida da transcrição das falas de cada um dos participantes aquando desenhavam a diagonal praticada na hora anterior sobre a imagem da planta da praça projectada na parede (em papel), bem como alguns comentários intermédios. As imagens que acompanham o texto são as que foram projectadas durante a sessão. No texto, "MT" designa a minha voz e "P" (seguido de um número) designa a fala de cada um dos participantes (foram 16, comigo incluída). A opção por estes conteúdos como documento escrito referente à sessão em causa, aqui a publicar, deriva da intenção de garantir que este seja justamente representativo da 'proposta para acção' realizada, no que respeita ao fluxo de ideias que a moveu, às características da situação que a possibilitaram, à sua natureza performativa *in loco*, ao lugar da expressão de subjectividade de cada pessoa inerente ao seu fazer e à revelação de zonas de confluência dos movimentos realizados:



[2]

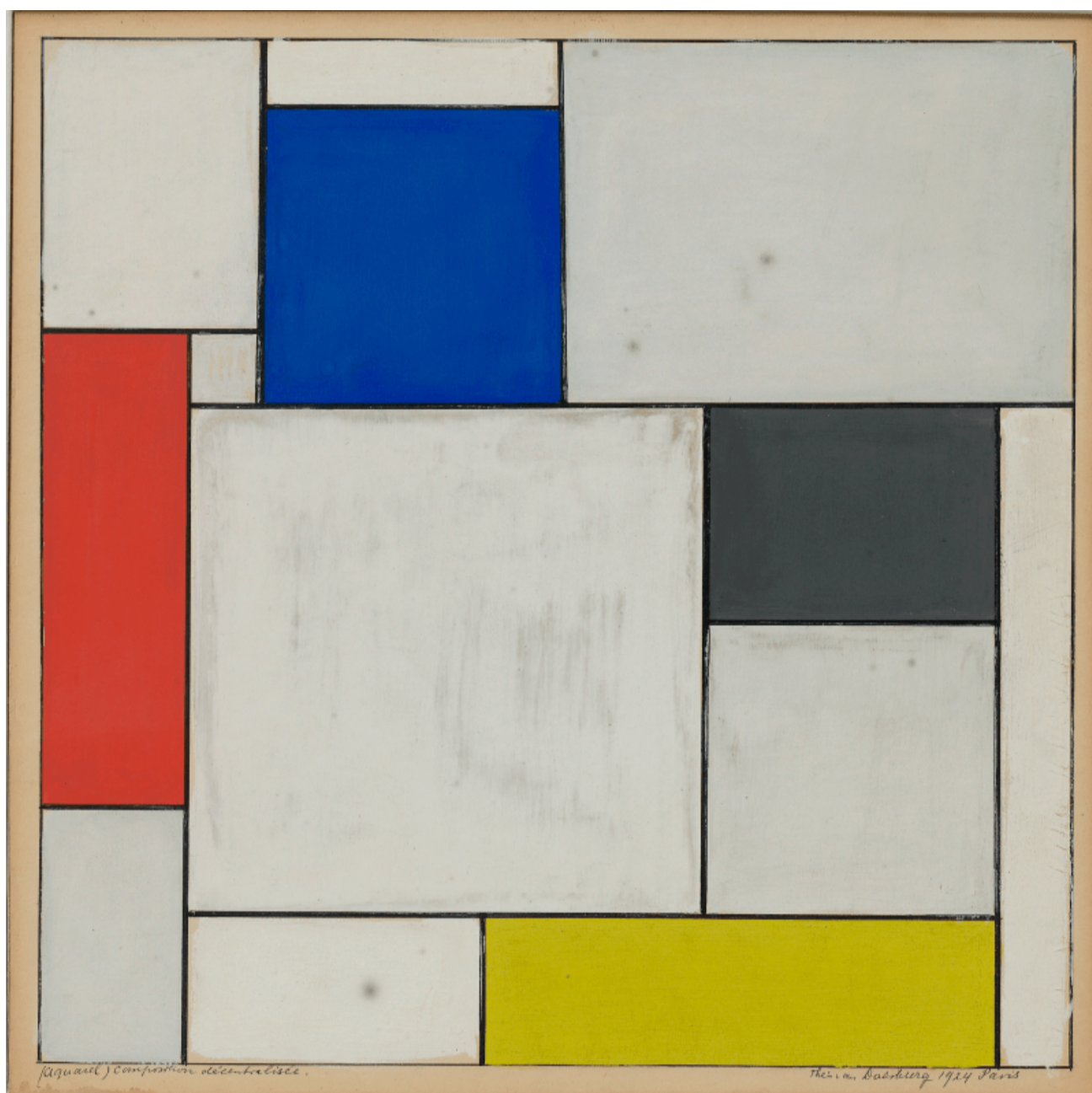
Rasheed Araeen, *Blue Cube*, 1968-2000.

Fonte acedida em 30.5.2018: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/31996/Rasheed-Araeen-Blue-Cube>

MT: Esta imagem que estamos a ver... é uma escultura, designa-se "Cubo Azul", de 1968. Um artista cujo nome é Rasheed Araeen, só por curiosidade. Não vamos falar dela, mas de algum modo aquilo que estamos a ver ali pode ilustrar algumas das coisas que vamos ouvir. É uma imagem para nos acompanhar. Então, "diagonal"... A diagonal é uma recta que vai de um a outro ângulo pelo interior de uma figura rectilínea. Uma recta que não é vertical nem horizontal. Nem perpendicular. Em relação a estas, tem uma direcção oblíqua ou transversal. Quando se diz "ler na diagonal" quer-se dizer que a leitura de um texto é feita apressadamente, sem ir ao detalhe. O olhar percorre o texto em ziguezague procurando captar apenas os elementos essenciais. Uma leitura superficial. Mas uma linha diagonal pode ligar cantos opostos...

Na arte, no desenho, na técnica da perspectiva linear introduzida pelo Renascimento, as linhas diagonais possibilitam a representação da profundidade. A capacidade visual de perceber o mundo (ainda que ilusoriamente) em três dimensões e as distâncias entre os elementos. No desenho urbano chama-se diagonal à avenida ou rua que cruza de forma oblíqua outras artérias que são paralelas entre si.

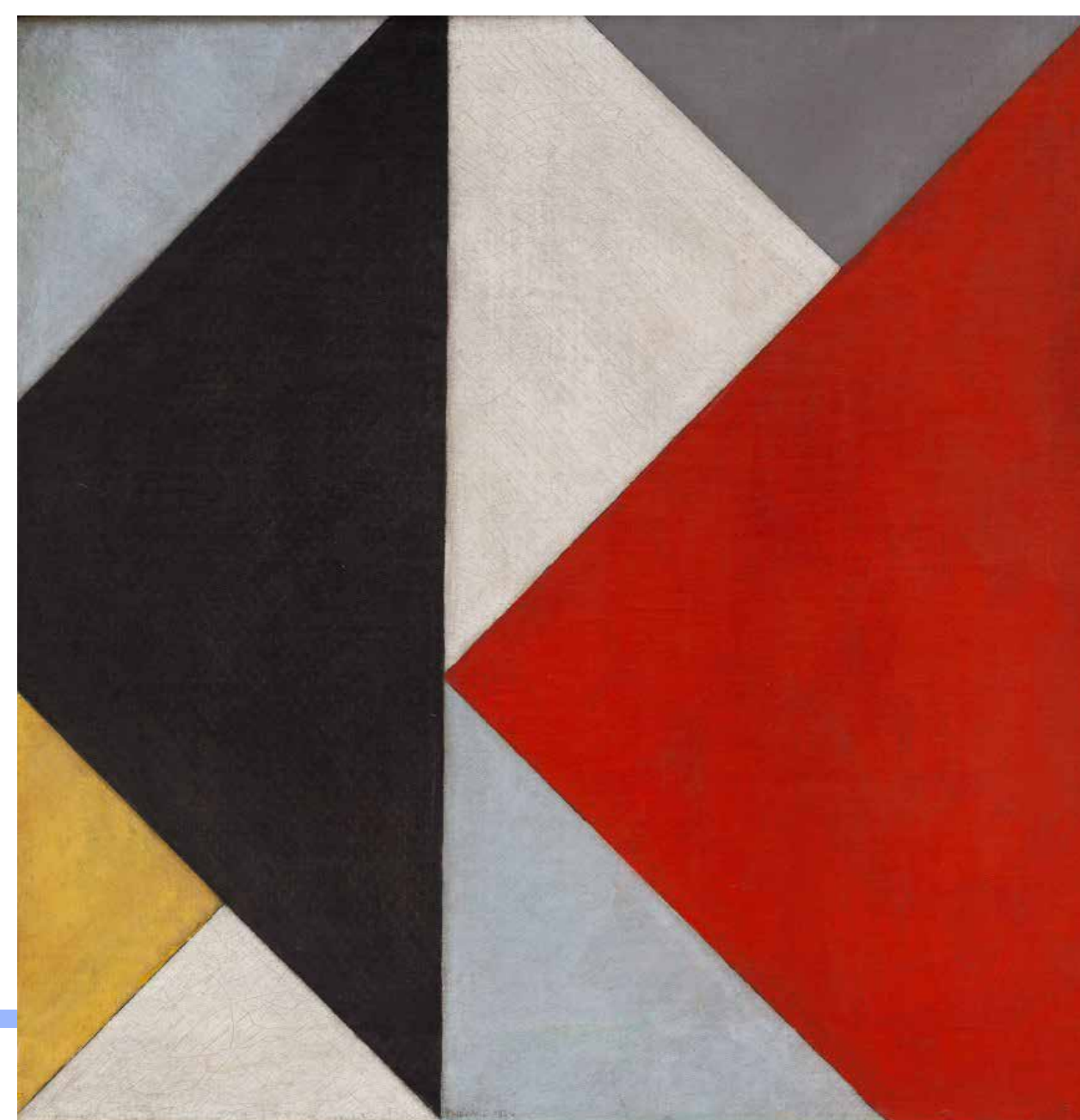
Como sinal de pontuação ortográfica, a diagonal (a que se designa "barra") é usada tanto para relacionar como para separar palavras. E como sinal na matemática simboliza a operação "divisão". A linha diagonal é também graficamente utilizada para interditar acessos ou acções, como nos sinais de proibição.



[3]

Theo Van Doesburg, *Composition Décentralisée*, 1924.

Fonte acedida em 30.5.2018: <https://www.guggenheim.org/artwork/14609>



[4]

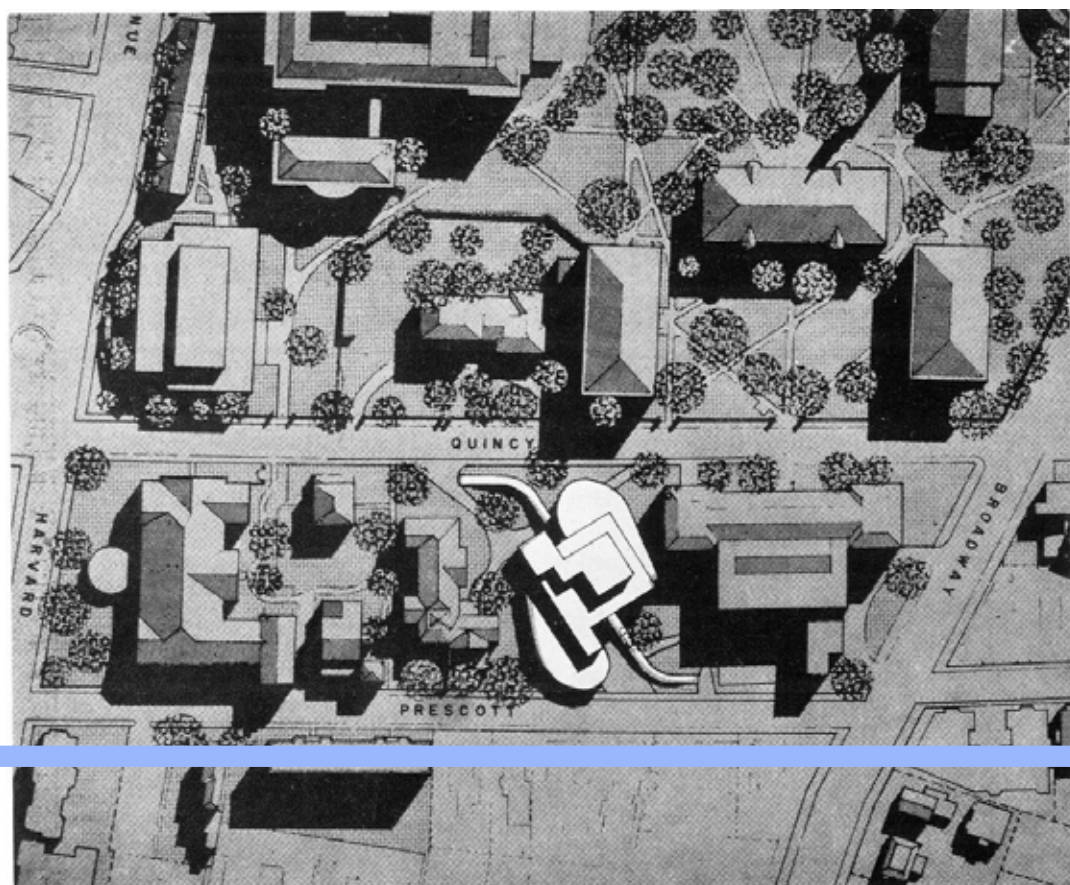
Theo Van Doesburg, *Counter-Composition XIII*, 1925-26.

Fonte acedida em 30.5.2018: <https://www.guggenheim.org/artwork/1080>

Enquanto elemento da linguagem plástica (na pintura, na escultura, no desenho), a diagonal sugere movimento, dinamismo, ascensão (mas também pode ser queda), destabilização, provocação... revolução. Pensemos por exemplo nos seus usos pelos artistas Dada, ou no Construtivismo Russo, nas vanguardas artísticas de início do século XX... e os artistas Mondrian (mais conhecido) e Theo Van Doesburg, companheiros que partilhavam os ideais do Neoplasticismo, entraram em ruptura quando por volta de 1924 o último decidiu introduzir nas suas pinturas o uso de diagonais, criando o estilo pictórico que designou como Elementarismo.

Esta é uma pintura que de um modo geral as pessoas iriam associar a Mondrian. Não é. É do seu companheiro, o Theo Van Doesburg que fazia este tipo de coisas e quando decidiu começar a usar a diagonal... supostamente havia uma relação de amizade forte entre os dois, e de um companheirismo intelectual, e deixaram de se falar a partir deste momento [risos]. A diagonal é portanto uma coisa... é um assunto sério, a diagonal! Os amigos separaram-se. Doesburg descreveu o seu método de construção na pintura como "baseado na neutralização de direcções positivas e negativas pela diagonal e, no que diz respeito à cor, pelo dissonante. As relações equilibradas não são o resultado final."

As diagonais são mais dramáticas do que as verticais e as horizontais... mas uma diagonal também pode sugerir apoio, suporte, se está a segurar algo.



[5]

Le Corbusier, *Carpenter Center for the Visual Arts*, 1959-63, Cambridge, Massachusetts. Planta do local.

Fonte acedida em 30.5.2018: <https://en.wikiarquitectura.com/building/carpenter-center-for-the-visual-arts/#lg=1&slide=1>

Esta é uma imagem de um caderno de estudos, de desenhos, do arquitecto Le Corbusier, onde podemos ver, numa vista de pássaro, em planta do local, o Visual Arts Center construído entre 1959-63 em Cambridge, Massachusetts. Diagonalmente... "diagonalmente" terá a ver com algo que acontece, ou se faz, de modo diagonal. Portanto, implica praticar a diagonal de alguma forma... como eu vos propus na hora anterior. Num artigo que eu encontrei que apresenta uma reflexão actual sobre este

edifício, um artigo para uma conferência, que se intitula "On diagonal time in Le Corbusier's Visual Arts Center" (2015) ["Sobre tempo diagonal no Visual Arts Center de Le Corbusier"], o autor, cujo apelido é Jasper, diz: "A primeira coisa que é impressionante ao examinar desenhos ou fotografias do projecto, é a rotação do prédio em relação ao campo ortogonal delimitador de ruas e edifícios. Há pelo menos duas consequências principais resultantes desta rotação: são criadas tensões periféricas do limite e as extensões de campo para além do volume de construção geram um espaço em expansão."

Entretanto, nestas minhas pesquisas sobre a "diagonal", cruzei-me a certa altura com um livro que se intitula (para quem tenha curiosidade) "History and Becoming", portanto, traduzindo, qualquer coisa como "História e vir a ser" ou "tornar-se", não é? Sobre a Filosofia da Criatividade de Deleuze. Deleuze e Guattari, autores que, eu sei, são bastante queridos ao contexto dos estudos da dança, performance, entre outras áreas, e também, mais recentemente, no contexto da arquitectura, parece-me... e há um capítulo neste livro (ele é escrito por Craig Lundy, Edinburgh University Press, 2012) que se designa "Nomadic History" ["História Nómada"]. O autor cita Deleuze e Guattari quando falam sobre o desenho de uma diagonal, e passo a citar: "(...) libertar a linha e a diagonal, desenhar a linha em vez de plotar um ponto, produzir uma diagonal imperceptível em vez de agarrar uma vertical ou horizontal até já elaboradas ou reformuladas (...) quando isto é feito, vai sempre descer na História mas nunca vem dela (...) Assemblages diagonais ou multilineares têm a ver com 'vir-a-ser', são um pouco de 'vir-a-ser' em estado puro, são trans-históricas." E

mais adiante o autor diz: "A diagonal criativa, como tal, reforça uma das motivações originais para a nomadologia de Deleuze e Guattari: não o facilitar de uma força destrutiva ou desorganizadora só por si, mas antes o desenvolvimento de um tipo de organização alternativa. (...) Apesar da diagonal ser uma expressão da tentativa de escapar da horizontal e da vertical, em última instância a diagonal mantém-se capturada porque continua a ser redutível à distância entre a horizontal e a vertical." Cruzei-me com outro livro que se intitula "Félix Guattari: An Aberrant Introduction" ["Félix Guattari: Uma Introdução Aberrante"], de Gary Genosko, publicado pela Continuum em 2002. Há um momento em que é tratado o conceito de "transversalidade" para Guattari. E diz o autor: "Não se deve esquecer que o conceito de 'transversalidade' teve para Guattari tarefas práticas a realizar num ambiente institucional específico (...) a ideia era usar o conceito imaginativamente para mudar as instituições como as conhecemos, começando pelo hospital psiquiátrico. O conceito está, então, incorporado na história da luta psiquiátrica crítica em França. (...) para Guattari, o respeito pelo singular e a manutenção da heterogeneidade eram componentes importantes na psicoterapia institucional (...)" (e não tanto aquela relação dual, só entre o paciente/doente e o médico). O conceito de transversalidade, então, entendido como uma ferramenta crítica para abrir lógicas e hierarquias fechadas (que pode ser transferível a outros sistemas, embora tenha começado neste contexto específico do hospital psiquiátrico quando Guattari o começou a formular). E, portanto, este conceito de transversalidade que mantém aberto um espaço potencial de criatividade e colectividade.

Agora temos aqui um conjunto de imagens, vistas aéreas, de alguns terrenos relvados em Detroit... onde podemos ver as linhas diagonais que as pessoas, por decisão própria, começaram a definir com o seu caminhar naqueles terrenos. Num artigo interessante que encontrei escrito por um teórico de arquitectura, Andrew Balentine (que tem vários livros publicados), que se designa "Diagonal, Transversality and World-Making" ["Diagonal, Transversalidade e Fazer-Mundo"], diz: "Os lugares são produzidos através das interacções transversais que fazemos com as suas partes, percebidas de forma fragmentada, na diagonal."



[6]

Desire Lines (Linhas do Desejo) em terrenos vacantes, Detroit.

Fonte acedida em 30.5.2018: <http://www.sweet-juniper.com/2009/06/streets-with-no-name.htm>



[7]

Desire Line (Linha do Desejo), localização desconhecida.

Fonte acedida em 30.5.2018: <http://www.wis.win.tue.nl/~wvdaalst/old/etc/desire-lines-or-cowpaths.htm>

Eu só descobri recentemente que este tipo de linhas, caminho, como ali vemos naquela imagem, tem a maravilhosa designação poética de "linha do desejo" ("desire line"). Parece que no campo da arquitectura paisagista, planeamento urbano (pelo menos desde 2009, 2010), é um assunto que está a ser extremamente estudado e há não sei quantos artigos, investigações e projectos, à volta da observação, interpretação, apropriação, por estas áreas responsáveis pela produção do espaço (mais institucionalmente), à volta deste assunto das "desire lines", "linhas do desejo" (em português então é lindíssimo...). É uma designação atribuída às linhas definidas por usos ao longo do tempo, de percursos que as pessoas definem conforme a sua vontade em encurtar distâncias de um sítio ao outro, e geralmente resultam em linhas diagonais, oblíquas, transversais.

Um texto que encontrei, exactamente à volta desta

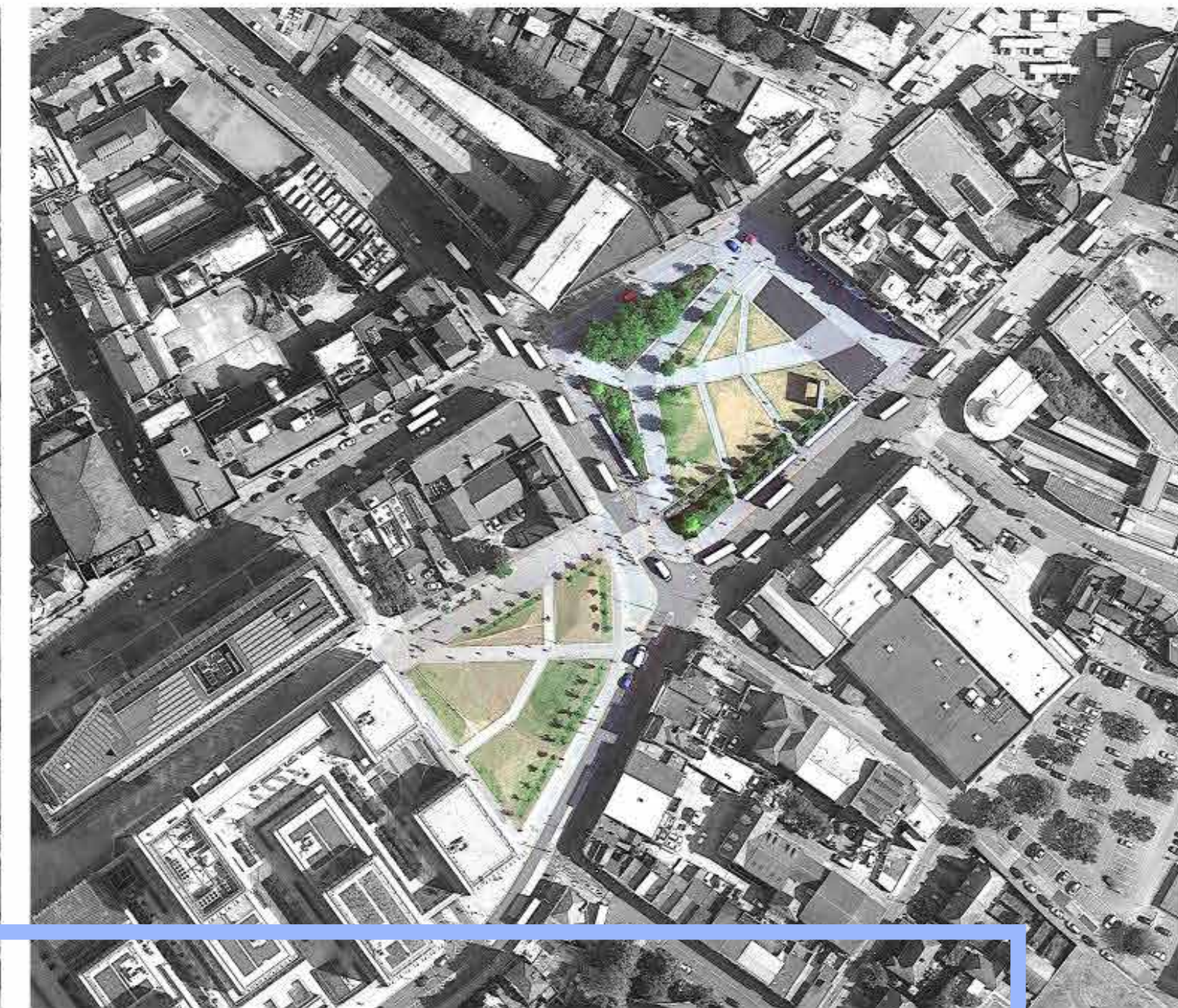
temática das "linhas do desejo", mas pegando numa designação que vem até de Deleuze e Guattari, que são as "lines of flight" ("linhas de vôo"), intitula-se "Lines of flight, urban resistance, dreamscapes and social play" ["Linhas de vôo, resistência urbana, paisagens de sonhos e jogo social"]. É um texto escrito pela curadora de uma exposição que esteve no Espai Cultural Caja Madrid em Barcelona, em 2012, exposição essa que mostrava o trabalho de vários artistas contemporâneos (desde fotografia, instalação, vídeo, etc) com o tema, exactamente, "Desire Lines" ["Linhas do Desejo"]. A certa altura, neste texto, escreve a curadora (ou uma das curadoras, eu penso que são duas...): "As linhas que decorrem do desejo podem sabotar a hegemonia (...) As linhas de desejo - as reais e as imaginárias - são um sintoma inconfundível da capacidade transgressiva de um desejo individual que se torna um impulso colectivo. Simbolizam os pequenos actos de resistência urbana que emergem de um forte impulso para se desviar dos caminhos criados e impostos por outros. Independentemente da forma que essas interrupções podem levar dentro dos jogos de ordem simbólica, actos poéticos, brincadeiras, sabotagens menores ou uma explosão revolucionária e violenta - tais transgressões podem e devem ser extrapoladas para o campo do comportamento existencial humano."

Num outro ensaio, e este de um autor bastante conhecido, Michel de Certeau, "The Practice of Everyday Life" (1984) ["A Prática do Quotidiano"], que ele dedica ao "homem comum", a certa altura refere: "Para um herói comum, um personagem ubíquo, caminhando em inúmeros milhares nas ruas. (...) Este herói anónimo é muito antigo. Ele é a voz murmurante das sociedades. (...) Testemunha-

mos o advento do número. Vem junto com a democracia, a grande cidade, as administrações, a cibernética. É uma massa flexível e contínua, tecida como um tecido sem rasgos nem manchas malditas, uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos quando se tornam o rio cifrado das ruas, uma linguagem móvel de computação e racionalidade que pertence a ninguém.". Como estas "linhas do desejo" são interpretadas e apropriadas pelos arquitectos paisagistas ou planeadores urbanos... reticências. Encontrei em muitos dos estudos à volta desta temática das "linhas do desejo" expressões como "projectar as linhas do desejo". Acho isto assustador, não sei se alguém quererá depois comentar, mas eu fiquei um bocado perturbada com esta ideia de como é que se projecta uma "linha do desejo"...

Mas, como vemos nesta imagem é possível [risos]. É em Woolwich, em Londres, o local é General Gordon Square, e vemos ali, portanto do lado esquerdo, uma imagem de como era antes da intervenção feita em 2011, cujo resultado vemos à direita (o layout do projecto). A estrutura dos caminhos terá sido elaborada a partir de um estudo sobre as "linhas do desejo" que aconteciam naquele local [risos].

P1: Agora é que ficou bonito [risos]. Sabes o que é que isto me faz lembrar? Não sei se já ouviste falar desta cena que está a acontecer em Monsanto, com os "trilhos". Não sei se já ouviram falar... então, houve um projecto que ganhou o orçamento participativo que tinha a ver com 'melhorar' os caminhos de Monsanto. E então, a Câmara pôs em prática a ideia chamando 'trilhos' a uma coisa em que máquinas entram pelos caminhos adentro,



[8]

General Gordon Square, Woolwich, Londres. Vista aérea do Google Earth, antes (2011) e depois da remodelação com os principais caminhos conforme as linhas do desejo que aconteciam no local.

Fonte acedida em 30.5.2018: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=271>

esburacam aquela coisa, depois enchem aquilo de gravilha, põem umas madeiras assim à volta, e uma coisa assim de um tamanho... portanto, umas autênticas 'auto-estradas', e chamam àquilo 'os novos trilhos de Monsanto', que eu acho uma coisa fabulosa e tem imenso a ver com o que estás a dizer. Desculpa lá, mas eu achei tão... que é uma coisa que me irrita muito porque eu passo lá muitas vezes, em Monsanto.

P2: Eu aqui há uns tempos li sobre um projecto de paisagismo, em que uma praça ia ser alvo de intervenção mas deixaram durante algumas semanas terra batida, a população circulou pela praça livremente e depois foram-se georeferenciar os caminhos feitos pelas pessoas e tornou-se isso num projecto. Talvez seja isso, o projectar as linhas do desejo seja isso. Depois da população usar o espaço essas linhas forma transformadas em desenho mais

técnico... Há uns tempos em Alvalade arranjaram uma das praças interiores junto a uma das escolas, daquelas escolas que estão dentro dos vários sectores, das secções que compõem Alvalade, e apesar de terem feito os caminhos de pedra a circularem pelo jardim, sobre a relva fizeram as diagonais mas com um material plástico que deixa a relva crescer nas mesmas, mas que, um olhar atento percebe que há um caminho (com um plástico por baixo) que faz uma diagonal, portanto é uma coisa semelhante, porque na verdade as pessoas já faziam aquela diagonal. Eles não quiseram deixar ignorar esse caminho, quer dizer, o projecto a olho nu não se nota, mas se a pessoa estiver com atenção na relva percebe que há ali um caminho sonante na diagonal. É outra forma de planejar, ou projectar, uma coisa que a população acaba por traçar naturalmente.

MT: Continuando a nossa conversa, eu propunha que entretanto fossemos fazendo uma espécie de desenho colectivo resultante da forma como vocês interpretaram (se interpretaram, se praticaram) a proposta que vos foi feita na Praça da Figueira. E eu comecei por fazer a minha, portanto, a diagonal que eu decidi praticar em risco de vida foi [risos], como vocês estão a ver, aquele bocadinho ali na base, na área, na base da escultura do cavalo que está, portanto aquele quadrado (ou quase quadrado), está completamente dominado, é território apropriado pelos *skaters*... só que eu não me apercebi é que exactamente na diagonal que eu decidi fazer havia um indivíduo que estava a fazer um registo de filme dos *skaters* e eu entrei na linha sem saber... ele estava no canto superior esquerdo com a câmara de filmar e eu

não reparei, só depois de lá estar no meio e na segunda volta. Mas confesso que foi uma situação bastante curiosa porque é uma área pequena da praça, que comparativamente tem uma área muito maior, e é um território muito específico que implica um ritmo, uma necessidade de atenção, sonoramente também, é um mundo aparte ali dentro na praça. Depois posso dizer mais qualquer coisa, mas entretanto eu gostaria que fossemos partilhando esta experiência da diagonal que pudemos praticar na hora anterior na Praça da Figueira. Eu sugeria que o Álvaro, como disse que tem de sair mais cedo... está lá o marcador Álvaro, e poderias colocar a tua folha na parede, por favor, para vermos depois também os apontamentos originais, que podem ter sido, não sei, com linha, com palavra, com... não faço ideia... cada um poderá ter feito, ou não, de outras formas.

P1: O meu é a dobra, portanto eu dobrei a folha para desenhar a minha diagonal... então é assim... as minhas referências são, a estrada... pronto, não se percebe muito bem... os fios do passado e as tentações, 1A, 8E, foram os meus... esta diagonal está assim um bocadinho... [risos]... e também tive a mesma experiência do que tu, e entretanto depois tive, pronto, tive vários encontros aqui na diagonal que fiz, que foi... foi fantástico, de facto. Aqui, numa das travessias, cruzei-me com a Patrícia, que é uma rapariga com quem estou a colaborar nos "Dias da Terra". Ela resolveu parar ali e eu cruzei-me exactamente com ela neste sítio, já não a via desde 27 de janeiro e... aqui, cruzei-me com a Laura, vinha aqui com um amigo que entrou aqui para dentro do metro... foi fantástico. Cada vez que eu atravessassei foram vários acontecimen-

tos... pronto, deixo ali uns apontamentos na minha folha com algumas das coisas que aconteceram nas travessias...

P3: Eu fiz 12 diagonais, não vou conseguir... demasiado... não tenho braço de ferro... não dá... vai ficar uma bagunça total... aqui está uma porta muito interessante, esta porta verde fechada... estava um camião... e aqui um *bus* também... depois fiquei no multibanco... [risos]... foi interessante, de certa maneira... aqui está a minha bicicleta... acabei a tomar um café... é uma praça que tem muito... então, os carros têm muito controlo da rua, não têm muito respeito pelos pedestres... é uma praça mas não há um jeito de praça porque quando estamos na rua os carros vão muito rápido, então não parece uma praça muito... não sei... não dá muito jeito de conforto, de... parece mais uma praça só de passagem, não? Nestas diagonais... claro que depois onde estão os *skaters* é mais uma situação... aqui também há sem-abrigo que estão ali dormindo, então tem um jeito diferente neste lugar lá, outro espaço... tem muitos turistas, até uma me perguntou "Do you know where is an hair dresser?" ["Sabe onde há um cabeleireiro?], [risos, porque é careca], "Está brincando comigo?" [risos], isto foi um momento engraçado. Mas fiquei pensando esta ideia de "shared space" ("espaço partilhado")... é tipo uma ideia de "street politics" ("política da rua") que chega da Holanda, e há também alguns lugares... tipo uma praça onde há uma remoção de todas as separações entre pedestres, carros, bicicletas, e sinais, separações tipo semióticas, físicas, todas as barreiras, então depois a praça fica completamente partilhada, então neste sentido podes fazer estas diagonais e há uma necessidade de negociar. Aqui, ao contrário, dá

sempre uma ideia que há lugares onde tu tens direito de fazer a diagonal e lugares onde não tens direito, onde está o carro por exemplo. Então fica constantemente, dentro da diagonal, fica com uma ideia de 'eu tenho direito e aqui não tenho', então, tem esta dimensão de ficar pensando as regras da cidade que são invisíveis mas estão lá...

P4: Esta praça é muito poluída. Causa-me muita confusão. Sempre que passo aqui, várias vezes, e causa-me muita confusão. Primeiro tenho esse problema, não consigo ter um caminho do desejo nela porque... tem sempre alguma coisa que me perturba e não me consigo abstrair, e... há uma coisa que eu adoro, eu gosto muito dos *skaters* mas... hoje quis fazer um exercício diferente, fui tentar ver se os ouvia e não os via, porque tinha muita poluição à volta deles, e tentei mas não consegui. Por baixo de terra é um *bunker*... então não consegues ter nada, mas comecei por fazer o caminho pelo parque [de estacionamento], por baixo de terra. Desci pelo parque, descí aqui nas escadas e fiz, não faço ideia... mas, talvez assim... vou pôr a tracejado porque foi por baixo. Depois subi, aqui nesta coisa... e depois vim para cá e gostei imenso... que está para aqui nalgum sítio que eu não vejo, aqui... ok. Mas... mas não se ouvia nada, então não fiquei satisfeito. Depois tentei perceber... porque faço muitas vezes este caminho à noite, assim em diagonal... depois faço assim, normalmente passo aqui nos sem-abrigo e depois faço assim, quando vou para casa, às vezes... e, mas... ela à noite é mais especial porque a praça está vazia e não há carros... então percebi que eu não ia de facto conseguir ter um caminho do desejo ou uma diago-

nal nesta praça... e depois percebi que se calhar estava à procura da diagonal errada, e então eu fixei-me aqui... eu fiz isto, que agora queria marcar a grosso, não sei se consigo... e esta foi a diagonal então que eu seleccionei, porque eu percebi que então (poderia ser um problema de hoje) eu hoje não iria estar bem nesta praça. E então eu criei duas diagonais verticais, tinha uns pontos de fuga que me permitiam olhar a partir daqui, uma aqui, portanto ela é uma perpendicular ao pavimento, ela faz uma diagonal assim... e deste lado a mesma coisa no sentido oposto. Então, fez um triângulo. Está aqui o resultado, depois vocês têm de andar com a cabeça à volta. E... e eu percebi porque é que eu me senti bem quando estabeleci estas duas diagonais na vertical, porque eu gosto muito de pessoas, e gosto de ver passar pessoas, e percebi que pelo facto de eu ter tirado os olhos do chão e ter levantado, comecei a ver as pessoas e... e o que me focou foi nas duas diagonais, tanto numa como na outra... havia uma janela aberta, acho que há vida numa casa aqui [risos]... e acho que há vida numa casa aqui, ali no cimo do monte. Foram as únicas. Pronto, depois isto tem uma série de significados em relação à Lisboa, o que eu estou a viver e que eu estou a ver transformar-se... e também esta praça, não é?... porque esta praça é um bocadinho o reflexo de Lisboa de hoje, é ainda uma convulsão entre isto...

P1: Eu vou sair, mas queria dizer só uma coisa. Não senti tanto impedimento porque eu fiz uma diagonal muito... só uma, onde andei para trás e para a frente, e apesar de concordar de facto que a praça tem esse lado... os autocarros por um lado, a barreira "tuk-tuk" ali... mas não

senti impedimento a fazer as travessias, praticamente... não tive quase nenhuma ocasião... só na última travessia é que o 14 passou à minha frente e aí não consegui mesmo passar, mas de resto...

P5: Eu também não sinto um impedimento... o momento mais complicado agora na praça... mas nós ["nós": pessoas do c.e.m.] passamos muitas horas aqui, portanto... a coisa assim que parece que está a puxar mais para cá (em "sofiês") é a presença desta faixa/fachada que está a tapar todos estes edifícios deste lado, que é relativamente recente, tem quase um ano... e é assustador. Os telhados daquela casa eram tipo jardins incriveis de... quer dizer, estão sempre nas telhas as ervas e tudo, mas daquele lado, então, era um absurdo de ervas... então aquilo está tapado por cima, com uma película, com uma tela de janelas a fingir que são janelas... é mesmo tipo um monumento ao simulacro! É altamente asfixiante... então eu vou mais para lá... mas nós estivemos a ver eles a montarem aquilo, a desmontarem, pronto... e é um bocado alucinante... todos os edifícios deste lado estão tapados, porque vão conservar a fachada e trabalhar o interior...

P6: Estou surpreendida que sou a primeira pessoa que não desenha, porque... fiquei a pensar um pouco o que é que era praticar uma diagonal... o que era o significado de praticar... fiz o primeiro pensamento que me veio à cabeça, que foi mesmo, pronto... fazer uma diagonal, e o primeiro pensamento era uma diagonal do rectângulo ao meio... fiz esse caminho, não consegui ir completamente direita... achei, pronto, reparei que é um pouco estranho,

quase, ir assim numa linha directa, ou tentar ir... e ir quase de encontro às pessoas, não se desviar, ou então desviar sim, porque é um momento estranho...

P7: Bem, eu normalmente costumo fazer a diagonal que a Júlia falou, para vir para o c.e.m., e há ali um canto, porque venho do lado de S. Domingos, e há ali um canto que é muito denso... e hoje quis passar lá mais vezes para ver se continuava igual... e continua igual apesar desta dinâmica de dia e noite ir mudando, mas há ali uma tensão muito forte... e também onde havia um senhor vendedor de castanhas, também fui comprar castanhas a seguir... mas ali há assim uma coisa meio opressiva. Então vindo... algures por aqui... até aqui ao lado do multibanco... aqui está um café fechado e aqui tem uma loja de flores artificiais [risos]... e aqui está fechado, este sítio, a Adega Irmãos Unidos.

P8: Eu fiz uma parecida... que é aqui... assim... e para mim praticar uma diagonal era ir e voltar... e esse movimento de... pulsar dentro da praça. Antigamente, no festival Pedras, em 2012, eu ficava aqui, e passava muitas horas aqui... aqui fazia esta diagonal que ia até aos skatistas... eu fiquei alguns meses fazendo isso. Às vezes eu dançava aqui... ficaram muitas pessoas sentadas aqui... e era bem interessante, como que tinha um ar de suspensão neste espaço, as pessoas ficavam aqui sem fazer nada, só sentadas... e aqui tinha uma música muito definida, dos skates... Eu de início achei ser impossível ficar aqui, mas não... tinha alguma coisa aqui que era muito... dançante, vibrante...

P9: Então... eu acho sempre esta coisa... quando me

propõem qualquer coisa... que a coisa já tinha começado, portanto... parece-me sempre que, de onde quer que eu atravessasse a minha diagonal, ela começaria de onde eu tinha começado a pensar que estaria a fazer uma diagonal... imagino que ela viesse daqui... e ela foi-se espraçando algures... aqui assim, mais ou menos... e ela dava assim a sensação que ia... que ia... desaguar sempre para fora do passeio... lá está, como eu sou péssima com mapas já não sei muito bem, mas era por aí... pela borda da praça... portanto ela fica assim mais ou menos uma coisa assim... e depois aqui arranjava maneira de dar volta, voltava por aqui... e... não sei, é isso... acho sempre curioso quando... o que é que quer dizer "praticar" e como é que... onde é que eu me proponho fazer uma coisa e depois deixo que ela aconteça naquilo que ela quer ser... então é sempre engraçado como o corpo vira ou não vira... também aconteceu aqui uma coisa interessante... que foi... estava aqui assim com a Sofia, estávamos aqui... e depois a Sofia avançou aqui para uma altura onde estavam os skates e eu senti que... que não [risos], que não ia... só me apercebi disso... não indo, sim... ficou mais direitinho.

P10: Eu andei um bocadinho às voltas no percurso que tinha feito até encontrar o sítio, porque eu não sabia onde é que era a Confeitaria Nacional... mas tentando... mas andei a explorar um bocadinho antes de decidir... e antes de fazer a diagonal, e no final acabei por... por decidir... pronto, por fazer... foi assim a explorar e a encontrar, pronto, as diversas travessias, e as dificuldades que isso trazia, e começou-me a fazer mais sentido fazer esta diagonal mais ou menos por aqui... aqui, por aca-

so encontrei uma loja de produtos... de material... facas, pistolas, binóculos [risos]... naquele lado haviam muitas lojas de desporto e havia esta perspectiva da rua que não me lembro do nome... mas pronto, neste caminho estava a tentar fazê-lo assim sem parar e sem me desviar... decidida na diagonal, porque parecia-me que seria assim uma boa diagonal para fazer sem... pronto... mas, pronto não era possível, óbvio... mas acho interessante... não sei, entretanto a questão de não fazer diagonal, ou seja, o percurso que fiz antes de chegar, que era a tentar descobrir onde é que era o sítio, e mesmo da exploração a seguir, eu por acaso tenho na memória, na exploração, de uma senhora idosa que andava muito devagarinho nesta lateral, e foi uma coisa que me marcou... não da diagonal mas da exploração dela.

P5: Lembra-me um rapaz que fez exactamente aquela diagonal que eu disse à Marta "viste este a fazer a diagonal?". O homem vinha de uma forma tão... no fundo... eu até vinha disponível mas ele não ia sair daquela diagonal [risos], então eu brinquei e, claro, meti-me na diagonal dele, com aquele ar assim disfarçadamente... ele quase que não se desviou, foi assim tipo, passoul Mas não ia com um ar tipo a falar ao telemóvel ou no *facebook*, ia na diagonal...

P11: Daqui a aqui... pronto, eu também passo aqui nesta praça há dez anos duas vezes por semana, e sinto-me muito desconfortável a passar aqui, e hoje senti a necessidade de procurar um ponto, tipo ponto de abrigo, digamos assim... então fui para debaixo desta árvore, e senti-me muito bem, a árvore era a maior... apercebi-me

que havia três árvores e ali cinco... esta era maior, continuava a sentir-me bem mas estava a sentir que não havia árvores com verde, e depois olhei para o castelo de São Jorge e vi as árvores com verde e então percebia que optava pela linha... a linha na direcção do castelo, pronto, optei por esta... basicamente isto... e achei que devia de ter mais árvores, mais verdes.

P12: Demorei algum tempo até perceber que diagonal eu iria fazer... o primeiro impulso foi ir para debaixo também, e tentar, através do metro, tentar perceber se eu conseguia ter um espaço livre e seguro, talvez, para fazer a diagonal porque realmente a praça com aquele cruzamento todo, pronto... é um bocado... traz-me alguma insegurança... mas depois quando voltei à superfície eu percebi, não, eu vou enfrentar e vou tentar fazer realmente a diagonal... então vim para este vértice deste edifício que está aqui e tentei chegar a um outro também de seguida e tentando não parar [risos]. Neste percurso tive bastante medo, dos carros [risos]... depois tive de me desviar daqueles pilaretes... depois esbarrei em duas pessoas pelo caminho, mas tentei não me desviar, mas realmente as pessoas também não se moveram e tive que esbarrar e tive que me mexer [risos]... depois percebi que também estava na intersecção de uma filmagem dos *skaters*, aqui a meio, mais a meio, e... e pronto, foi interessante perceber estes cruzamentos e outras actividades. Aqui neste percurso não aconteceu muita coisa... e depois quando cheguei ao fim da diagonal percebi que o outro vértice era uma loja de sementes e que precisava de comprar umas sementes e então depois entrei e comprei estas sementes de basílico, manjerição.

Foi interessante, vencer essa barreira de... e tentar que esta praça fosse um espaço transponível facilmente.

P13: Então, eu fiz um bocado o segmento. Nós começamos aqui, assim... eu estava aqui no início... eu defini que ia começar, como a Margarida foi-se embora, que ia exactamente onde estava, e que ia para a boca do metro, deste lado... mas não me importava de fazer uma diagonal certa, ou ia tentar, mas não me importava muito, portanto a primeira coisa que eu fiz foi vir para aqui para poder atravessar mas ter um melhor ponto de vista porque o quiosque estava à frente... depois atravessei para aqui algures, um bocadinho a correr porque estavam os carros a vir... depois tive de fazer uma espécie de contorno dos tuk-tuk cá para dentro... e parei, aqui fui parando várias vezes, parei aqui... e parei aqui... parei pelos registos dos vários segmentos que fui fazendo... e depois entrei para aqui e aqui também passei pelos sem-abrigo, num passo um bocado mais apressado porque é uma coisa um bocado desconfortável... e parei aqui em frente dos *skaters*, e fiquei um belo pedaço de tempo a ver os *skaters* porque gosto de os ficar a ver... e depois fiz uma diagonal certinha... até à boca do metro. E a seguir foi completamente pacífico, não se passou nada, na verdade é uma zona um bocado árida, não se passa nada... e aqui esta zona é claramente a zona mais interessante por todos os conflitos que tem, e pronto, e é isto... uma coisa que eu registei também aqui foi as zonas de transgressão, porque estava um bocado nessa dúvida se deveria ou não deveria transgredir as regras do trânsito passando na estrada, ou não... também assinalai as zonas onde fiz transgressões do código da estrada e passei pelas passeadeiras...

P14: Eu para não ser atropelado... tentei procurar um sítio numa perspectiva mais matemática, que era cruzar dois vértices de um polígono perfeito, e tendo em conta que a praça não é um polígono perfeito nem nada que se pareça, de facto tem alguns polígonos perfeitos que estão desenhados no pavimento... e a única forma de se fazer uma diagonal sem correr perigo de vida nesta confusão toda, foi feita nestes quadrados e consegui nove passos portanto [risos]... sim, sem ser interrompido, em diagonal directa, sem ter de me desviar de ninguém nem de nada... consegui, de facto, de uma forma matemática, ter o meu objectivo bem traçado e missão cumprida [risos]... podia ter optado por adicionar quadrados ao meu quadrado, mas queria me manter fiel a um polígono apenas.

P15: A minha diagonal foi feita em relação às pessoas que circulam nesta calçada, entre as duas bocas do metro. Eu vou reforçar uma diagonal que já existe, que é esta... eu contei cento e um passos entre o lado direito da saída do metro e o lado esquerdo da saída do metro... uma única barreira que é a única esplanada que existe aqui... aqui duas cadeirinhas que barram um bocado... mas pronto, é uma diagonal feita no sentido do movimento das pessoas, e eu senti-me quase como o único membro de uma diagonal, porque eu fazia a diagonal em relação às pessoas, e... é engraçado porque... em qualquer dos sentidos que eu faça eu tenho sempre uma multidão que me acompanha, uma multidão que vem no meu sentido e... depois tem a ver com os picos, porque há momentos em que eu consigo circular livremente, tenho outros momentos em que tenho uma multidão que acompanha

o meu movimento, sendo que vou sempre fazendo uma diagonal em relação ao movimento. Não criei tendência, mas senti a distância... na verdade, como o percurso é feito sempre a cruzar pessoas, parece estranho haver alguém a fazer o mesmo caminho várias vezes, ainda por cima haviam três polícias aqui deste lado [risos]... cada vez que eu chegava aqui... [risos]

P16: Eu comecei aqui, porque era onde estava, depois passei para ali porque achei que era interessante passar aqui a estrada porque estavam a passar os carros todos. Não foi [risos]. Estive mais ou menos um minuto aqui à espera que os autocarros passassem, depois quando os carros aqui pararam e enquanto estes não arrancaram eu passei para o outro lado. Tentei ir em frente. Aqui acagacei-me porque estavam miúdos dos *skates* e queria ir depressa para ali e então achei que era melhor não me meter... reparei aqui nos sem-abrigo e não tinha reparado nos sem-abrigo se não tivesse feito este desvio... depois fui basicamente sempre em frente... aqui ainda encontrei uma pessoa que estava não a olhar para a frente e ia indo contra mim, foi quando eu fiz um pequeno desvio, e depois fui continuando. Aqui achei que era interessante, porque embora estivesse na estrada... podia andar à vontade... e depois aqui a única coisa que reparei é que havia um polícia aqui e depois reparei que também haviam mais polícias aqui, portanto reparei que aquele lado é um bocado policiado... basicamente acho que é isto...

MT: Falta mais alguém para fazer desenho? Não? Sofia podemos ter a luz... as duas lampadinas que estão apagadas?

[9]

Desenho realizado pelos participantes de *Diagonalmente*, proposta para acção por Marta Traquino, realizada na Praça da Figueira, Lisboa, 15 fev. 2018. O desenho é composto pelas representações dos participantes sobre a diagonal que cada um praticou na praça e foi realizado no c.e.m.- centro em movimento. Fotografia: © Marta Traquino



CORPOS NA TROUXA

HISTÓRIAS-ARTÍSTICAS-DE-VIDA DE
MULHERES PALESTINIANAS NO EXÍLIO

SHAH D WADI



CORPOS NA TROUXA

HISTÓRIAS-ARTÍSTICAS-DE-VIDA DE
MULHERES PALESTINIANAS NO EXÍLIO

SHAH D WADI

O meu trabalho é entre o corpo exilado e a não cidade, o não lugar. É isso que define o meu projecto: como é que são os corpos que vivem num não lugar ou aquilo que eu chamo 'os corpos que vivem na fronteira'. Para mim, a fronteira é um lugar muito inseguro mas, ao mesmo tempo, é o lugar onde eu e as mulheres que eu estudei nos sentimos em casa. É sobre estes corpos que vivem na fronteira que eu vos quero falar: Os corpos que vivem na trouxa.

Eu penso muito nesta centralidade da trouxa nas artes palestinianas, e na minha própria vida. São estes corpos que eu estudo, são os corpos que acontecem na trouxa. Eu estudo os corpos palestinianos exilados, mas quem é que hoje em dia não se sente exilado nesta cidade, nesta situação, nestes acontecimentos políticos? Penso que não é só quem vive no exílio de uma forma mais oficial que sente o exílio. O exílio é um sentimento que todos nós sentimos.

A trouxa. Porque é que é trouxa? Eu queria falar da relação entre a trouxa e a Palestina. Trouxa é *bo'aje*, em árabe, ou *boukje*, depende da zona. A trouxa está muito ligada à história da Palestina porque está, sobretudo, muito ligada às noivas. As noivas quando iam a casa do marido levavam as suas coisas dentro de uma trouxa. Portanto, havia a trouxa da noiva. Era uma coisa que as noivas levavam com os seus vestidos, as suas jóias, levavam as suas coisas. Depois quando na Palestina houve o exílio forçado em 1948, que nós chamamos a Nakba, as pessoas agarraram as suas coisas muito rapidamente, colocaram as coisas numa trouxa e pensaram que iam sair alguns dias com as coisas na trouxa e depois voltavam. Este ano faz 70 anos desde a Nakba palestiniana e as trouxas ainda não voltaram às suas vilas, às suas cidades e nós, a nossa geração vai herdando as trouxas, passando as trouxas, duma geração para a outra. Ainda não conseguimos devolver as trouxas. Muitas pessoas pales-



[1]

Trouxa da Shahd

tinianas levaram as chaves e vão passando as chaves de uma geração para outra.

Eu não tenho a chave da minha família mas tenho aqui um objecto que a minha avó levou com ela: um escorredor. É o único objecto que eu tenho de 1948, que eu herdei da minha família e que para mim é uma responsabilidade muito grande. Porque é que sou eu, porque não é outra pessoa? O que é que interessa um objecto, um escorredor? É o objecto que eu herdei da minha família, é a minha trouxa.

Eu comecei este projecto sobre um assunto que tinha a ver comigo. Eu estava a fazer o meu mestrado sobre as mulheres palestinas na luta, na Cisjordânia, em Gaza na Palestina, depois houve um momento em que eu pensei em mim: "e eu? Será que eu também não sou uma mulher palestina? Será que nós também não somos corpos palestinos mesmo estando no exílio? Será que nós pertencemos ao grupo de mulheres que quer manter a palestina viva?". E era essa a pergunta que me estava a perturbar: será que eu também não sou uma mulher palestina que participa em manter a ideia da palestina viva, mesmo à minha maneira, com outras artistas, com outras romancistas, outras realizadoras, bailarinas? Será que não estamos a manter esta tradição, esta ideia de continuar a falar da Palestina?

Por isso, ligando as duas ideias, o meu projecto fala desta centralidade da trouxa. Da trouxa com sendo uma criação artística. As artistas abrem a trouxa para mostrar o seu corpo e contar as suas histórias que é também a história da Palestina. O que trago aqui são alguns destes objectos artísticos.

O trabalho de Mona Hatoum que se chama *Traffic*. Eu

vejo duas trouxas, duas malas. A mala de casa e a mala do exílio. O que está no meio, a ligar, é o cabelo dela. A forma como eu vejo isto, é que há duas malas na vida das palestinas exiladas: há uma mala de casa e a mala do exílio e o que liga as duas malas é o seu próprio corpo. Há quem escreveu sobre esta imagem, como se se tratasse de uma criatura nómada híbrida, convocando a teoria de Donna Haraway (1991)¹. Deve ser muito difícil colocar as coisas na mala, colocando o nosso próprio corpo: "eu estou aqui mas eu estou ali ao mesmo tempo". É muito difícil colocar o nosso corpo numa mala e fechar a mala. Deve sair um bocado de corpo, um braço, uma perna e ficar na outra mala. Por isso é importante falar da fronteira. Ao mesmo tempo, esta questão levanta muitas questões sobre colocar tudo em categorias fechadas que é, também, impossível, especialmente para uma pessoa exilada.

Também o trabalho de Raeda Saadeh é um exemplo. Raeda Saadeh está nos territórios de 1948 ou seja, a cidade dela tronou-se Israel e quem conseguiu ficar obteve a cidadania israelita. Estas pessoas palestinas que têm cidadania israelita não têm os mesmos direitos porque não são judeus. Em Israel há também vários tipos de judeus, de 1º grau, 2º grau, 3º grau e depois no final das cidadanias vêm os palestinos que não têm quase nenhuns direitos e têm cidadania israelita. Ela está exilada mesmo estando em casa. Está em casa mas numa casa que já não se chama Palestina. Vive no país do ocupante mesmo estando em casa, não saindo de casa. O título desta obra é muito interessante: *Crossroads*.

1 - Haraway, Donna (1991) "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, pp. 149-181.



[2]

Traffic (2002), de Mona Hatoum



[3]

Crossroads (2003), de Raeda Saadeh

Cruzamento. Porque ela própria se torna o cruzamento. Tem um pé num bloco de cimento e, mais uma vez, a trouxa, a mala está ao lado. Há sempre a possibilidade de mobilidade. É um corpo que está imobilizado em mobilidade. E a porta, que não está fechada, nem está aberta, está entreaberta. Eu vejo que mesmo com o pé num bloco de cimento ela não desiste. Há uma possibilidade de resistência e há uma mala: tenho o pé num bloco de cimento mas tenho uma mala ao lado.

É difícil colocar as artistas numa categoria (fotógrafa, performer, cantora, etc) isto reflecte a maneira de estar no exílio e da impossibilidade de estar num sítio só. Estar sempre na fronteira. Até nas categorias está na fronteira. A minha metodologia é abrir as trouxas em frente do espelho. O que eu escolhi os projectos artísticos para os estudar, tendo em conta aqueles que contam a minha história de vida. São objectos artísticos onde me revejo e que dizem a minha história de vida. Recorri à metodologia da teórica feminista e etnógrafa Trinh T. Minh-ha e à sua maneira de fazer documentário para fazer o meu projecto. Em *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* Trinh T. Minh-há (1983²) faz um documentário no Senegal, e refere que não vai falar sobre, vai falar ao lado. Eu gosto muito disso. Eu não falo sobre “os objectos de estudo” porque sou eu também. Não vou falar sobre, vou falar ao lado, como diz Trinh T. Minh-há noutro contexto: “escrevo para me mostrar, mostrando pessoas que me mostram o meu próprio acto de mostrar-me” (Minh-há, 1989³). É esta a metodologia que eu segui neste projecto.

2 - Trinh T., Minh-Ha (1983) *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* [video], disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Cc5G2-rTKis>
3 - Trinh T., Minh-Ha (1989) *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.

São todas mulheres que vivem no exílio ou naquilo que eu chamo exílio, no não lugar. O não lugar apesar de ser um trauma é um privilégio ao mesmo tempo, porque é quando uma pessoa está na fronteira, que consegue estar nos dois lados. É muito violento estar na fronteira mas ao mesmo tempo oferece uma possibilidade de visão de dois mundos. Elizabeth Grosz (1994)⁴ diz que o corpo e o lugar se constroem mutuamente. Neste caso é o corpo e o não lugar, o corpo e a fronteira que se estão a construir mutuamente. Para mim esse lugar é um lugar imaginado. Um lugar entre a casa e o exílio. É um lugar que se inventa. E é no momento de se inventar esse lugar e o lugar que inventa o corpo desta maneira que os espelhos reflectem, que acontece a arte. É neste intervalo que a arte acontece.

Estas palestinianas ao mesmo tempo que escolhem viver na fronteira, resistem a esta fronteira onde escolheram viver. Estes corpos vivem neste intervalo onde há uma interrupção, onde a arte acontece. Maria Irene Ramalho (2000)⁵ refere que a política é a razão pela qual o poeta faz poesia, a política é o impulso para criar. E no caso das mulheres palestinianas, a política é que bate à sua parte, como é que seria a arte na Palestina sem ocupação? Como é que seria a arte na Palestina sem o exílio? É um privilégio que o exílio lhes oferece: o impulso de criar. Maria Irene Ramalho diz que existe uma interrupção que acontece na vida dos poetas, neste caso na vida dos artistas, esta interrupção interrompe a vida e fá-los dizer algo.

4 - Grosz, Elizabeth (1994) *Volatile Bodies. Towards a corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
5 - Ramalho, Maria Irene (2000) “Interrupção poética: um conceito pessoano para a lírica moderna”, in Veredas, Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, Vol. 3, Porto: Fundação Engº. António de Almeida, pp. 235-253.

WE TEACH LIFE, SIR⁶

Today, my body was a TV’d massacre that had to fit into sound-bites and word limits.

Today, my body was a TV’d massacre that had to fit into sound-bites and word limits filled enough with statistics to counter measured response.

And I perfected my English and I learned my UN resolutions.

But still, he asked me, Ms. Ziadah, don’t you think that everything would be resolved if you would just stop teaching so much hatred to your children?

Pause.

I look inside of me for strength to be patient but patience is not

at the tip of my tongue as the bombs drop over Gaza.

Patience has just escaped me.

Pause. Smile.

We teach life, sir!

Rafeef, remember to smile.

Pause.

We teach life, sir!

We Palestinians teach life after they have occupied the last sky.

We teach life after they have built their settlements and apartheid walls, after the last skies.

We teach life, sir!

But today, my body was a TV’d massacre made to fit into sound-bites and word limits. (...)

Today, my body was a TV’d massacre and let me just tell you,

there’s nothing your UN resolutions have ever done about this.

And no sound-bite, no sound-bite I come up with, no matter how good

my English gets, no sound-bite, no sound-bite, no sound-bite,

no sound-bite will bring them back to life.

No sound-bite will fix this.

We teach life, sir!

We teach life, sir!

We Palestinians wake up every morning to teach the rest of the world life, sir!

6 - Ziadah, Rafeef (s.d), We Teach Life, Sir [Performance/Poesia] disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aKucPh9xHtM>

Foi uma pergunta que fez um massacre. Foi um massacre que ela assume no seu próprio corpo. Como é que pode caber o corpo num limite de palavras? Como é que pode caber o corpo em resoluções das Nações Unidas? Como é que pode caber o corpo em *sound-bites*? Como é que pode caber o corpo...? Não faz sentido! É esta interrupção, uma pergunta, que um jornalista faz que pára tudo. Pára o trabalho político, pára a conversa sobre resoluções, sobre o número de mortos, pára tudo, já não dá. Não dá para ser outra coisa sem ser poema. É esta é a interrupção.

BREAK ⁷

humidity condenses breath
bodies stick and stones gather in a lower back gray thick moving
slow and alone
i am looking for my body
for my form in the foreign in translation what am I trying
to say I sit in this body dream in this body expel in this body
inherit in this body
here is the poem
i left a long time ago remember stubble remember unwanted
remember touch
i can't remember where I left my body
poem needs form lungs need air memory needs loss i need to
translate my body because it is profane
What had happened was i wrote myself out of damage
this is the body of words and spaces i have found to reconstruct

BREAK

A humidade condensa a respiração
Corpos colam e pedras pesam nas costas num cinzento espesso,
mexendo-se lento e só
Eu estou à procura do meu corpo,
da minha forma no estrangeiro em tradução que estou tentando
Dizer sento-me neste corpo sonho neste corpo expulso neste corpo
herdo neste corpo
Este é o poema
Parti há muito tempo lembro o restolho lembra o indesejável lembro
o toque
Não me lembro onde deixei o corpo
Poema precisa de forma os pulmões precisam de ar a memória precisa de perda e eu preciso traduzir o meu corpo porque é profano
O que aconteceu é que eu me inscrevi para além do dano
Este é o corpo de palavras e espaços que encontrei para reconstruir

Suheir Hammad é uma poeta que faz poesia, *spoken word* e hip-hop. Suheir assume-se como uma palestina-na negra. Ela não é negra. Vive em Brooklyn e sente-se como palestina-na negra e isso vê-se na forma como ela faz as *spoken words*, reflectindo-se aqui a questão da fronteira. Como é que uma palestina-na que vive em Brooklyn se torna uma palestina-na negra. Ela diz que este poema se chama *break*, que em português é muito difícil de traduzir. Suheir Hammad refere que num momento de vários acontecimentos políticos no Líbano, em Bagdad, em Nova Iorque, o furacão, ela não conseguiu dizer nada, ela não conseguiu escrever nada, não conseguiu fazer nada. Então ela decidiu *to just break it*, ela partiu as palavras. O que sai, sai. Aquilo que sente, sai. É um livro de poesia muito bonito que se chama *Breaking poems*. Eu revejo-me e identifico-me muito com este poema porque sinto que perdi o meu corpo e não sei onde o deixei. Se ficou em casa, se ficou no exílio. Muitas palestinianas no exílio sentem o mesmo. Onde é que está este corpo? Não sei. Também o corpo se perde na tradução.

Está em exílio mesmo que tenha nascido e vivido toda a vida nos Estados Unidos da América. Qualquer pessoa palestina-na é exilada. Eu pergunto-me: qualquer pessoa é exiliada? Falo muitas vezes da minha situação de exílio e vejo pessoas que estão em Portugal, que nunca saíram de Portugal que quando me ouvem, dizem: “isto que estás a dizer, eu também sinto”. Este sentimento do exílio é muito comum mas no caso das mulheres palestina-na é impossível falar da sua arte sem falar de exílio. Edward Said (1994)⁸ refere que “ver o mundo inteiro como uma

⁷ - Hammad, Suheir (2005) *breaking poems*, New York: Cypher Books.
http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=wrECC1FR410

⁸ - Said, Edward (1994) “Reflections on exile”, in *Altogether elsewhere: Writers on exile*, M. Robinson (ed.), Boston, faber & faber.



[4]

A Wreath (2000) de Raeda Saadeh



terra estrangeira, oferece uma originalidade de visão"⁹. Esta possibilidade, o sentimento do exílio que é um sentimento único de estranheza e que faz com que muitas pessoas exiladas sejam artistas.

A performance *Voyage to Jerusalem* de Raeda Saadeh (2006) onde a artista tem uma tesoura e vai cortando bocados de cabelo dela, depois vai tentar voltar a colar-se. Quando não consegue manda o cabelo na cara do público, para dizer que o público é culpado do exílio palestino. Os bocados do corpo que vão ficando nos sítios do exílio, vão ficando no caminho do exílio, sem conseguir voltar a colá-los.

Raeda Saadeh, a artista palestina com uma cidadania israelita, que os palestinos que estão em Ramallah não podem visitar na sua própria casa. Assim, ela leva uma casa para uma exposição em Ramallah: *A Wreath* (2000). Estão gravatas penduradas e luvas brancas. Ela

convida os homens a meter as luvas brancas, que estão na cama da noiva, que simbolizam a virgindade das noivas palestinas. Raeda convida os homens a sentir, a serem puros com estas luvas brancas. Esta casa está *upside down*, está virada ao contrário colocando aí a sua questão: ela está em casa mas está numa casa virada ao contrário, numa casa que já não é a Palestina. Está na casa dela mas ela não tem cidadania completa. Está na casa virada ao contrário, não tendo ela possibilidade de participar em exposições em Israel porque é palestina, não tem acesso financiamento (para ter financiamento é preciso declarar lealdade a Israel e como pessoa palestina fica fora da lista automaticamente). Ao mesmo tempo, também não pode participar em exposições no mundo árabe porque aí há muitos países que não permitem que pessoas com cidadania israelita entrem no seu território. Portanto, ela não pode fazer as coisas em casa, nem pode fazer as coisas fora, está nesta situação da casa virada ao contrário.

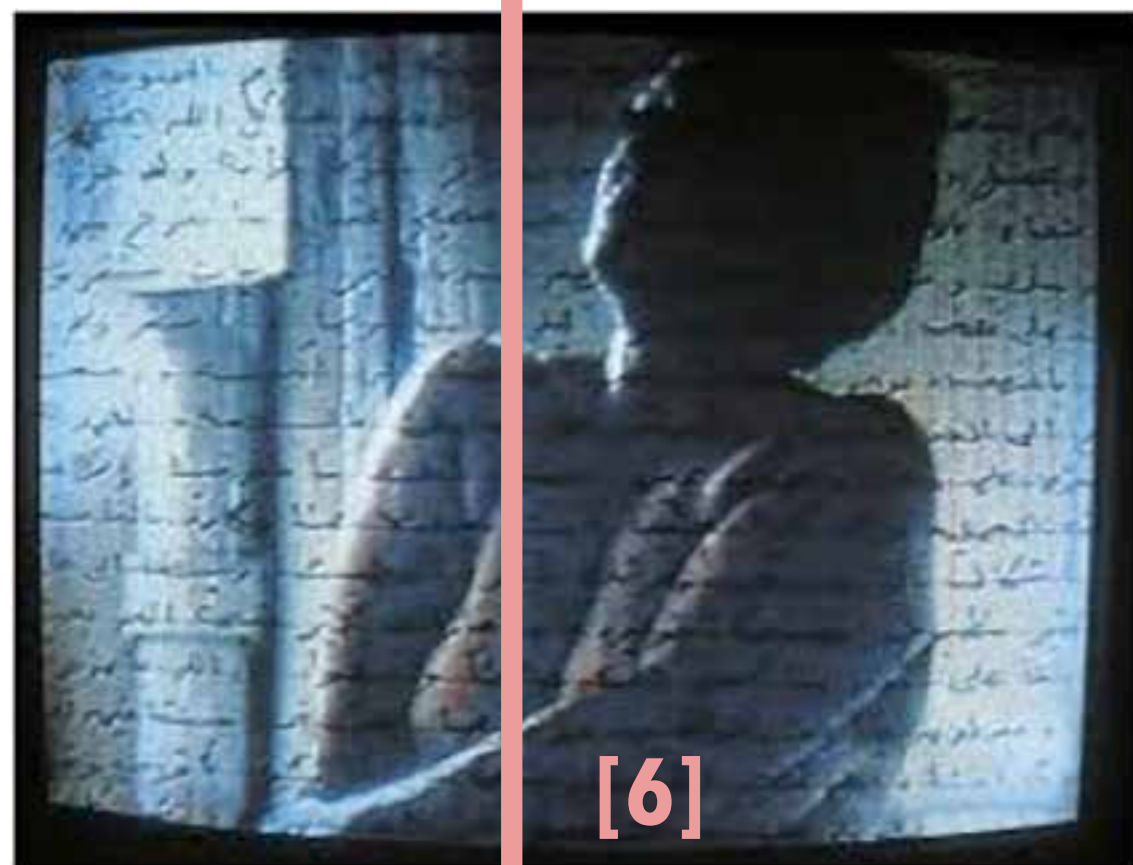
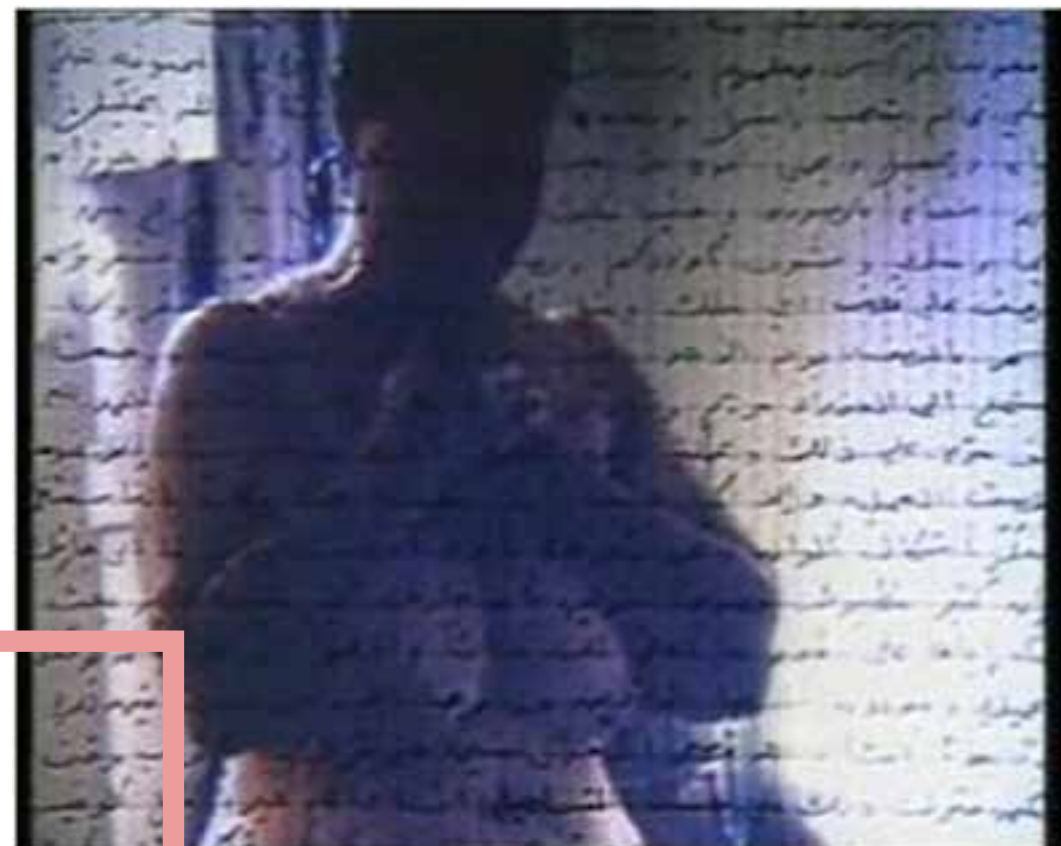
Mona Hatoum faz bolinhas com o seu cabelo, espalha-as pelo chão: *Recollection* (1995). Esta exposição foi montada e no dia a seguir a senhora da limpeza já tinha varrido a 'obra artística'. É muito curioso também para pensar o que é uma 'obra artística'. Esta obra está, também, relacionada com o facto de como é que as pessoas no exílio vão deixando bocados do seu corpo espalhados por aqui e por ali. Ao mesmo tempo, tem também a ver com o espaço. Quem vai a esta exposição ou vai pisando a obra artística ou coloca a questão sobre qual é o espaço de cada um: qual é o espaço do espectador? Qual é o espaço da artista? E Mona Hatoum joga, também, com isto. De quem é este espaço? Quem és tu? Quem sou eu?



[5]

Recollection (1995) de Mona Hatoum

9 - Do inglês: "the entire world as a foreign land" makes possible originality of vision." (1994: 148).



[6]

Measures of Distance (1988),
de Mona Hatouma¹

Interessam-me as histórias de vida destas mulheres e como são contadas. Como é que as mulheres mais velhas contam histórias de vida e como é que estas artistas, na minha opinião, as contam. Quando se pergunta a um homem qual é a história da Palestina ele diz: "em 1948..." a versão oficial da história. Enquanto, as mulheres contam histórias de vida e contam como sendo uma história, uma fábula. Elas têm elementos para contar uma história, uma forma de contar. Estas mulheres contam as suas histórias usando elementos que têm a ver com o corpo. Por exemplo, elas dizem: "quando Israel entrou" ou "quando Israel nos levou", algo que é parecido com a expressão utilizado na linguagem coloquial palestina para descrever o momento de penetração sexual no dia do casamento: "o noivo entrou na noiva na 'noite da entrada' "¹⁰. Há sempre uma recorrência a histórias do próprio corpo para contar a história da Pales-

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ZMAU2SfkXDO>
<https://www.youtube.com/watch?v=PQGnFbzszrg>

¹⁰ - Segundo a tradição palestina, a noiva tem de ser virgem até essa noite, e quando o noivo "tira a sua virgindade" é utilizado o termo "o noivo levou a noiva".

tina. É a maneira de contar. Parece-me muito útil trazer aqui o estudo "etnográfico" de Lila Abu-Lughod no tribo beduína Awlad 'Ali, no sul do Egito há assuntos de que não se fala, que são tabu (como a política ou o sexo) e, por isso, fazem músicas a dizer tudo. Abu-Lughod percebeu que a resistência das mulheres é sobretudo exercida ao dizer aquilo que não pode ser dito. Contar as suas histórias de vida sem realmente as contar pode ser feito através dos contos, canções, anedotas e sobretudo através da *ghinnāwa* (literalmente, uma "pequena canção"). A *ghinnāwa* é um poema oral lírico cantado, que normalmente aparece no meio de uma conversa íntima. É uma forma de contar as histórias. Na Palestina, contar a história de vida é uma tarefa de mulheres que a nossa geração agora está a exercer de uma forma igualmente artística, igualmente com muito corpo, como as gerações anteriores faziam. Para mim, é uma forma de continuação. No vídeo-instalação *Measures of Distance* (1988), Mona Hatoum¹¹ utiliza as fotografias da mãe no chuveiro e cartas que a mãe lhe mandou enquanto ela estava no exílio, que falam de sexualidade. Em fundo ouve-se uma conversa sobre sexualidade entre ela e a mãe, e voz dela a traduzir em inglês as cartas que estão visível em árabe na obra. A mãe fala-lhe do corpo e a guerra. É um trabalho biográfico, Mona Hatoum utiliza documentos de vida: cartas da mãe, gravação da conversa com a mãe onde se fala da vida dela e as fotografias da mãe no chuveiro. A obra tenta ultrapassar um discurso estereotipado sobre as mulheres árabes. O véu, atrás do qual está a mulher árabe, é sobretudo o discurso e as palavras. Se olharmos bem, veremos que há uma mulher nua

¹¹ - Hatoum, Mona (1988) *Measures of Distance* [vídeo instalação], disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZMAU2SfkXDO> e em: <http://www.youtube.com/watch?v=PQGnFbzszrg>

atrás das palavras. Fala também da fronteira pois quem não percebe árabe falta ali um bocado desta peça artística, tal como quem não sabe inglês falta ali outra parte. É preciso conhecer as duas línguas, os dois mundos para conseguir perceber esta obra por inteiro. É preciso conhecer as duas línguas que estão a ser utilizadas.

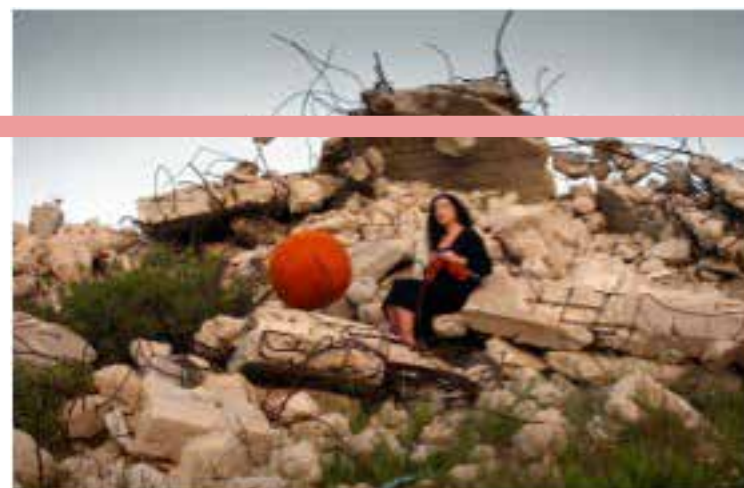
Raeda Saadeh em *True Tales, Fairy Tales* faz uma tradução dos contos de fada. Na primeira ela está no centro económico de Tel Aviv com pãezinhos para ir levar aos palestinianos que estão no outro lado que não tem nada a ver com o centro económico. No outro ela está na cidade de Jafa, nas casas de onde em 1948 os palestinianos foram expulsos e ela tirou as fotografias às 4 horas da manhã, especificamente na hora que eles tiveram de sair. Raeda vai recontando a história através destas figuras: Capuchinho palestiniana, Cinderela palestiniana, Rapunzel palestiniana, a Penelope palestiniana.

Penelope foi tirada em Beit Hanania, onde muitas casas foram destruídas pela ocupação israelita e onde os palestinianos estão proibidos de construir mais casas. A *Penelope* palestiniana está sentada com um novelo gigante, a tricotar por cima das ruínas de uma casa, como alguém que estivesse a tecer uma casa nova sem perder a paciência, característica que identifica a Penélope do mito antigo: não importa o tempo que levar, *Penelope* está a tecer uma casa com a resistência sob a forma de novelo. A foto é justamente uma representação perfeita da palavra palestiniana *sumud*. Há uma palavra, um conceito na Palestina que é *sumud*, um tipo de resistência que é ficar. É um tipo de resistência passivo. Deixar ficar. Sem ação mas sem deixar de ser resistência. Para resistir não é preciso ação. Ficar já é resistência, é *sumud*.



[7]

Measures of Distance (1988),
de Mona Hatouma



Michel Foucault (1978) e Lila Abu-Lughod (1990) concordam que a resistência acontece dentro do sistema de poder, ou seja, para alguém resistir tem que entrar num outro sistema de poder. É impossível resistir fora dos sistemas de poder. Quando estamos a resistir a um sistema de poder, entramos automaticamente noutro sistema de poder. Todavia, é possível utilizar este poder de uma forma estratégica.

O que as mulheres fizeram foi uma re-cartografia da sua história, dos seus próprios corpos, sem abandonar os conceitos de corpo ou de terra. Utilizaram os conceitos à sua maneira. As mulheres palestinianas não pararam a sua ligação com a terra mas fizeram outra leitura, entraram no sistema de poder estrategicamente. Entraram mas resistiram. Em *Who Will Make Me Real?*, Raeda Saadeh (2005) apresenta o seu corpo, a Palestina, coberto com jornais de notícias políticas e anúncios de funerais ou casamentos. O corpo da mulher palestiniana é a terra mas, também, é política. É impossível falar de política na Palestina sem falar dos corpos das mulheres palestinianas.

[8]

Who Will Make
Me Real? (2005),
de Raeda Saadeh





[9]

Mona Lisa da Palestina (2007),
de Raeda Saadeh

Também em *Mona Lisa da Palestina*, Raeda Saadeh (2007) mostra a terra palestina interrompida por colonatos. Em *Over My Dead Body*, Mona Hatoum (1988-2002) é um autorretrato no qual a artista joga sarcasticamente com as relações de poder e as identidades, através de um soldadinho de chumbo poisado no seu rosto, e com a frase "over my dead body" [sobre o meu cadáver]. O corpo aqui não é apenas uma paisagem física: é também o território de conflito e o campo de batalha onde os soldados se posicionam. Mona Hatoum não desafia com o seu sarcasmo apenas a representação da mulher-terra, mas também a utilização das mulheres e do seu corpo como justificação moral para as invasões militares dos diferentes territórios. Noutra performance (*Roadworks*) Mona Hatoum arrasta as botas militares atrás dela.

[10]

Over My Dead Body (1988-2002),
de Mona Hatoum



[11]

Roadworks (1985), de Mona Hatoum

O cartão de refugiado do meu avô está cheio de buracos porque cada vez que o meu avô ia buscar ajuda às Nações Unidas, comida ou assim, eles faziam um buraco para ele não poder levar mais comida. Cada pessoa tem direito a determinada quantidade de comida. Portanto, cada vez que iam buscar comida eles marcavam com um buraco. Eu encontrei este cartão enquanto estava a fazer este projeto. Este projeto fez-me pesquisar também a minha história de vida e a história da minha família. Acho que o meu corpo marcado por estes buracos todos e posso dizer que eu estive 15 anos sem voltar à Palestina. Voltei enquanto estava a escrever porque eu não conseguia escrever mais. Quando voltei à Palestina, percebi que eu já lá tinha estado, estando aqui em Portugal. Estudar a Palestina, estudar corpos, até fisicamente já lá tinha estado durante estes 15 anos. Eu estava com medo de voltar porque pensei que estando lá também estava no exílio, se calhar ia sentir a outro lá. Estava com medo e por isso não voltava. Mas quando voltei percebi que era uma continuação de estar na Palestina. "Sou palestina, foi-me dito. Nascida no Egito, era ainda criança, a viver na Jordânia, quando me disseram que era



[12]

Cartão de refugiado do meu avô

palestiniana. Sussurraram aos meus ouvidos a minha história palestiniana. Contaram-me que, sim, sou palestiniana, porque a minha família foi obrigada a um exílio em 1948 depois da Nakba¹². Al-Muzayri’a, a nossa vila, foi esvaziada da sua vida e até da sua existência no mapa¹³. Durante nove meses, os corpos da minha família foram arrastados numa caminhada para o exílio até chegarem a Ramallah. Foram os mesmos nove meses que o corpo da minha avó marcado também com a derrota levou para dar à luz o seu nono filho, o primeiro e último filho do exílio: o meu pai. Será que tenho o destino de ser a filha da última pessoa concebida em Al-Muzayri’a antes da partida? Será que é por isso que conheço o cheiro de uma terra onde nunca fui? Ou será que sou apenas a filha de um palestiniano que deu início à geração de Al-Muzayri’a nascida no exílio? Um exílio que será eternamente também meu.

Um segundo exílio fora da Palestina foi o destino da minha família em 1967, quando se instalou na Jordânia¹⁴. Durante anos, a minha família andou com a sua trouxa do exílio, a

12 - Nakba é um termo árabe que significa “catástrofe”, e é utilizado normalmente para referir o êxodo palestiniano, depois da destruição de mais de 530 cidades, vilas e aldeias palestinianas e da expulsão de mais de dois terços da população palestiniana da sua terra; 774 cidades e vilas ficaram controladas pelas forças israelitas e muitas famílias foram forçadas a deixar as suas residências na Palestina. As atrocidades das forças israelitas incluíram mais de 70 massacres, com mais de 15.000 pessoas palestinianas massacradas. O dia de Nakba é o dia em que Israel anunciou a fundação do “estado israelita”. Na cultura palestiniana, este termo está muito ligado à tristeza, sentimentos de perda, traição e tragédia. O relatório de Palestinian Central Bureau of Statistics (2012) mostra que 1,4 milhão de pessoas viviam na Palestina histórica em 1948, aproximadamente 800.000 foram expulsas da sua terra natal. Até 2012, 5,1 milhão de refugiados foram registados na UNRWA - A Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente. Esta é apenas uma estimativa que não representa o número certo de refugiados, dada a presença de refugiados não-registados, como por exemplo as famílias que não são consideradas aptas para receber a ajuda da UNRWA, ou as famílias que se tomaram refugiadas depois de 1948.

13 - Al-Muzayri’a é a vila de origem da minha família, situada no distrito de al-Ramla. A vila foi completamente limpa etnicamente pelas tropas terroristas judaicas, como parte da operação Dani em 12 de Julho de 1948 (para mais informações sobre a vila veja-se www.palestineremembered.com/al-Ramla/al-Muzayri’a/index.html). Numa entrevista realizada com meu tio Suleiman Wadi, este informou-me que a minha família deixou a vila com o resto das habitantes após a morte de dois homens da vila que faziam parte do grupo da resistência. A população também deixou a vila depois de ouvir os rumores sobre violações que aconteceram na vila de Deir Yassin. A família levou um colchão e partiu, pensando que iam deixar a vila apenas por alguns dias; até hoje nunca mais conseguiram voltar.

14 - A segunda perda da Palestina é em 1967. É designada por Naksa e refere o resultado da designada “Guerra dos seis dias” entre alguns países árabes e Israel, e que resultou na ocupação completa da Palestina e que trouxe mais tragédia ao povo palestiniano. Naksa significa “a recaída”. É um termo utilizado, por exemplo, quando uma pessoa volta a adoecer. No caso coletivo palestiniano, a Naksa é a recaída após a Nakba.

qual se tornou, quisesse eu ou não, minha também. Eu, que conhecia a Palestina de a ver apenas nos corpos feitos de muitas saudades.

Apesar do reencontro do meu pai com a Palestina trinta anos depois da sua ausência do lugar¹⁵, depois de 1967, as saudades agarraram-se ao corpo do meu pai, resistiram e recusaram partir: “Voltei finalmente ao lugar, mas o lugar não voltou para mim,” escreveu ele no seu livro Homes of the Heart (2007:104)¹⁶. Uma única coisa, uma única coisa conseguiu ele levar naquele corpo de nostalgia palestiniana, uma única coisa, que ficou intocável e imutável, o meu pai abraçou, a chuva: “chuva como nenhuma outra chuva, Ramallah tem as suas próprias trovoadas, os seus relâmpagos, e a sua chuva.” (2007: 106). E, assim, corri também eu para me encontrar com o lugar, o lugar que já abracei nas palavras do meu pai, um lugar ao que me disseram que pertenço.

Durante o meu primeiro regresso a uma terra que nunca conheci, tive a oportunidade de visitar uma vila de uma amiga muito perto da Ramallah. khalto Ansaf apontou para uma montanha ao fundo mostrando-me a minha vila, al-Muzayri’a, e disse-me: “a tua vila é o início da ‘fronteira deles’”. Aquela vila que nunca vi, mas sempre tinha sonhado em abraçar como minha, estava lá. “Lá” estava muito perto para quem passou a vida a ver al-Muzayri’a em abstrato. Do nosso lado saiu um carro de um colonato buzinando, como um

15 - Depois dos Acordos de Oslo em 1993, cerca de 200 mil palestinianos foram autorizados a “voltar” à Cisjordânia com bilhetes de identidade palestinianos (Hawiya). Este grupo que voltou foi autorizado a entrar apenas na Cisjordânia. O meu pai poderia voltar à cidade natal dele, mas nunca à sua vila de origem, ocupada em 1948. Apesar de ser ferozmente crítico dos Acordos de Oslo, o seu desejo de voltar às “casas do coração” - como lhes chama no seu livro - obrigou-o a aceitar um regresso condicional. Os Acordos de Oslo não beneficiam os palestinianos e foram enganosos, pois ficou claro que as autoridades israelitas ficaram a controlar quase todos os aspetos, incluindo o regresso da minha família. Os bilhetes de identidade verdes são emitidos pelas autoridades palestinianas, mas sujeitos à aprovação Israelita. Tanto os meus pais como eu fomos autorizados a ter o bilhete de identidade, mas não o meu irmão, e assim o regresso da família não foi completo, e limitado a visitas ocasionais, das quais o meu irmão foi sempre excluído.

16 - Neste trabalho, esta e todas as outras traduções do árabe para o português são da minha responsabilidade.

berro, a avisar que a nossa existência perturba os colonos. O carro passou ao meu lado e dirigiu-se para minha al-Muzayri’a. Enquanto eu me deixei ficar onde estava. Naquele momento e com o corpo paralisado, consegui, sim, passar a fronteira e chegar à minha vila, mesmo estando paralisada. Percebi, senti e decidi: sou palestiniana.

No meu primeiro regresso a uma terra que nunca conheci, fiz uma visita ilegal, mas que defendo ser direito meu, ao mar de Haifa ocupado em 1948, o mar de onde vem a chuva do meu pai, a chuva-como-nenhuma-chuva. Senti as ondas roubadas pela ocupação a apertar o meu corpo pela primeira e muito provavelmente pela última vez, e senti o sangue a escorregar por entre as minhas pernas. Não foi a primeira vez que vi sangue a sair de mim, já me tinham dito há alguns anos que me tinha tornado uma mulher, mas foi só naquele momento que senti o mar e o sangue, e percebi, senti e decidi: um corpo.

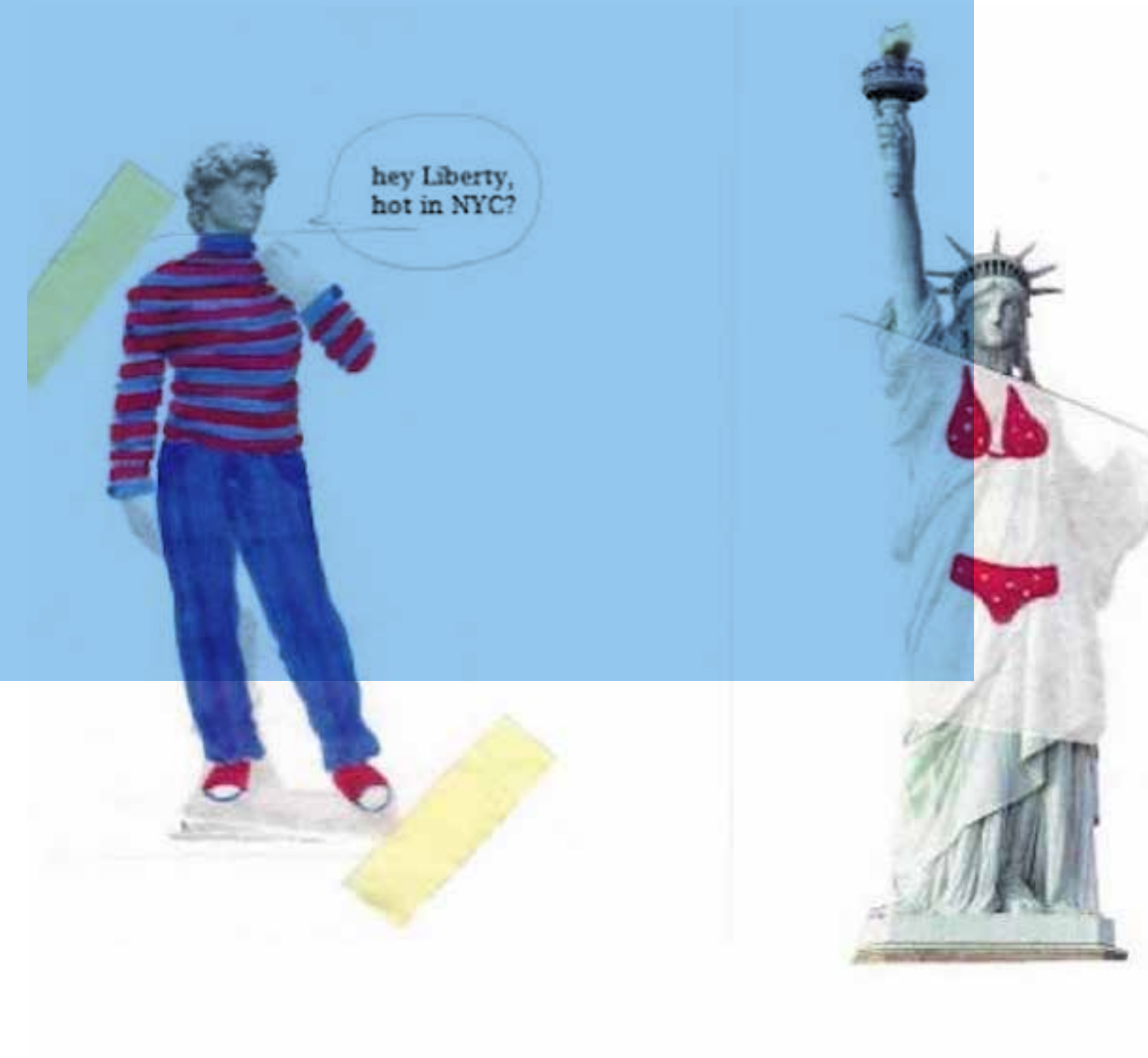
Em 1998, cinquenta anos após a Nakba, numa montanha ao pé de al-Muzayri’a e num mar que manda o seu perfume para a minha vila, senti a Nakba que o meu corpo carrega numa trouxa. A Nakba estava adormecida num corpo carregado de memórias e cicatrizes do exílio. Um corpo numa trouxa cheia de saudades de uma casa que nunca conheceu: a Palestina. A minha relação com a Palestina é uma relação corporal, foi o quase-encontro do meu corpo com al-Muzayri’a e com o seu mar, que me fez entender que este encontro ainda não se realizou. Numa terra e num mar que sempre me pertenceram e nunca me pertenceram, tornei-me num corpo palestiniano. Este livro é o meu corpo na trouxa do exílio e é o meu corpo na trouxa do regresso, espero¹⁷.

17 - Excerto do livro Wadi, Shahd (2017) “Corpos na trouxa. Histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio”, Almedina, Coimbra.

ART FOR CHANGE

ARTE, ALTERAÇÕES CLIMÁTICAS E CAPACITAÇÃO DE JOVENS
PROJETO ART FOR ADAPTATION

JULIA BENTZ



ART FOR CHANGE

– ARTE, ALTERAÇÕES CLIMÁTICAS E CAPACITAÇÃO DE JOVENS¹
PROJETO ART FOR ADAPTATION

JULIA BENTZ

Estamos a viver tempos de desafios complexos e globais, como a degradação ambiental, a extinção de espécies animais, conflitos, migrações de milhões de refugiados ou alterações climáticas. O fenómeno das alterações climáticas é até considerado um desafio hiper-complexo, pela sua complexidade dinâmica, no sentido que a causa e o efeito estão separados no tempo e no espaço, pela sua complexidade social, que influi a coexistência de culturas, visões do mundo e interesses conflituosos, e uma complexidade emergente, que implica uma evolução do problema de forma imprevisível e desconhecida (Scharmer, 2009).

Abordar esta complexidade requer novas formas de pensamento, criação e ação, bem como a inclusão de pessoas que tradicionalmente não estão envolvidos na procura de soluções para este tipo de problemas. Uma vez que as alterações climáticas afetam a globalidade dos setores e grupos, as respostas reclamam um conjunto plural de vozes e perspetivas (O'Brien & Selboe, 2013). Assim, o conjunto de atores-chave inclui os jovens, os artistas, bem como associações comunitárias, organizações não governamentais, entre outras.

Envolver as artes e os jovens

Os artistas são cada vez mais vistos como participantes importantes nos processos de adaptação e mitigação das alterações climáticas, pelo seu potencial de desafiar as formas de pensar e de apresentar novas formas de abordar problemas complexos (Gabrys & Yussuff, 2012; Kagan, 2012). Os artistas estão regularmente na vanguarda das novas formas inovadoras de abordar problemas, livres de constrangimentos disciplinares. Um número crescente de artistas está a trabalhar as alterações climáticas, com os objetivos de inspirar e mobilizar pessoas para a temática, e incitar ações comunitárias. As artes têm a capacidade não só de sensibilizar, mas também de mobilizar a criatividade na abordagem de temas complexos, apoiar a reflexão, e atuar enquanto canal de renovação cultural (Galafassi et al., 2018). Estas formas criativas de integrar as dimensões prática, pessoal e política das alterações climáticas podem, portanto, contribuir para um maior sucesso na transformação para a sustentabilidade (O'Brien & Sygna, 2013).

Os jovens são também vistos como um ator-chave, pelo facto de, apesar dos esforços crescentes pela sua mitigação, os impactos das alterações climáticas ocorrerão sobre as vidas daqueles que hoje são crianças e jovens (Page, 2006). Capacitá-los para a compreensão e ação sobre as alterações climáticas é, portanto, considerado crucial. As correntes de aprendizagem transformadora e a capacitação (*empowerment*) sublinham que "the process by which we transform our taken-for-granted frames of reference (meaning perspectives, habits of mind, mind-sets) to make them more inclusive, discriminating, open, emotionally capable of change, and reflective

¹ Tradução de Filipe Matos

so that they may generate beliefs and opinions that will prove more true or justified to guide action” (Mezirow 2000: 7-8). Por outras palavras, tal implica cada um tornar-se sujeito ou autor da sua própria vida, capaz de refletir criticamente e de transformar o mundo. De acordo com o escritor, pensador e educador brasileiro Paulo Freire (1974), este processo conduz a uma “increased capacity for choice”, que pode ser caracterizada como uma sensação de capacitação e responsabilização. Este autor argumenta que a “responsibility cannot be acquired intellectually, but only through experience” (pp. 13). Defende uma educação que capacite para uma auto-reflexão, sobre a sua responsabilidade e o seu papel na sociedade. Esta conceção de educação pretende desenvolver uma consciência crítica (*conscientização*) e ações conscientes de transformação do mundo. Envolver os jovens em ações pelas alterações climáticas através de aprendizagens transformadoras e através das artes potencia a criação de novas narrativas, críticas e inspiradoras, relativas às alterações climáticas.

O projeto ART FOR ADAPTATION

O projeto ART FOR ADAPTATION (www.artforadaptation.com) procura desenvolver novos entendimentos de como as práticas criativas e artísticas podem contribuir, com sucesso, para processos de adaptação às alterações climáticas. A investigação foca-se na relação entre artes, transformação e adaptação às alterações climáticas, partindo do pressuposto que *processos de adaptação bem sucedidos ocorrem através de processos de transformação*. Ou seja, que o sucesso dos processos de adaptação implica mais do que estratégias e interven-

ções para tolerar temperaturas mais quentes, para ajustar a condições de seca ou de cheias, ou para gerir mudanças no risco de desastres naturais - implica também a transformação de estruturas e sistemas mais alargados (ex: sistemas energético, financeiro, e sócio-técnico), e possivelmente a transformação nas crenças, valores e visões do mundo, como as perceções das relações humano-ambiente, entendimentos sobre causalidades, e atitudes relativas a agências individuais e coletivas que afetam a mudança.

Capacitação de jovens

A atividade ART FOR CHANGE pretende capacitar jovens para novas narrativas climáticas e para soluções através das artes e de processos de aprendizagem transformadora. Neste sentido, as questões-chave “De que forma a aprendizagem transformadora contribui para o pensamento crítico e criativo sobre a adaptação às alterações climáticas?” e “De que forma pode a aprendizagem experimental capacitar estudantes para trabalhar coletivamente no sentido de mudanças transformadoras?”.

O ART FOR CHANGE envolveu 24 estudantes da Escola Artística António Arroio em Lisboa numa experiência com mudança: escolher um comportamento sustentável (como por exemplo comer menos carne/ser vegetariano, usar mais transportes públicos, não comprar garrafas de água de plástico, comprar apenas produtos nacionais, etc.) e adotá-lo durante 30 dias.

Esta experiência de mudança de 30 dias ocorreu entre 12 de Janeiro e 16 de Fevereiro de 2018. Alguns estudantes tornaram-se vegetarianos, outros pouparam água e ele-

tricidade, e outros mudaram os seus padrões de consumo. Durante este período, estes estudantes do 11º ano do curso de Design de Comunicação exploraram o que significa mudar: analisaram os obstáculos, discutiram a pegada ecológica de diversos produtos, refletiram sobre normas e estruturas sociais, bem como sobre os valores individuais e coletivos. Criaram-se grupos de diálogo onde partilharam as suas dificuldades e lições aprendidas, e as suas relações com as várias faces da mudança. Aprenderam que a sua experiência ultrapassou a mudança de comportamentos ou reduzir a sua pegada de carbono. A experiência foi sobretudo sobre compreender como a mudança acontece, e reconhecer o porquê de as pessoas serem a mais poderosa solução para as alterações climáticas. No final dos 30 dias, cada estudante desenvolveu um projeto artístico sobre a experiência de mudança.

Narrativas de mudança

Entre os tópicos predominantes nos grupos de discussão dos estudantes, destacam-se o sentido de urgência em agir e contribuir para a mitigação das alterações climáticas, e a sensibilização dos jovens e da população em geral. Os estudantes expressaram, também, uma certa raiva sobre não estarem previamente conscientes da gravidade das alterações climáticas: “(...) *não são os nossos pais ou os vossos que vão ter de levar com a porcaria que estamos a fazer, somos nós e os nossos futuros!*” Os estudantes criticaram a transmissão de uma narrativa errada e enganadora presente em parte ou na maioria dos filmes, vídeo-jogos e filmes de animação de que ‘vai ficar tudo bem’ no final, o que conduz a uma confiança

geral num final feliz e numa consequente inação. No que respeita às alterações climáticas, os estudantes aperceberam-se, obviamente, que esta crença é muito perigosa.

O reconhecer, por um lado, da urgência de ações pelas alterações climáticas e, por outro lado, da percepção de inação ou da insuficiência de esforços de mitigação pela comunidade internacional, conduziu a discussões sobre como o que podem os jovens fazer para contribuir para uma transformação na direção de sociedades mais sustentáveis, conscientes e colaborativas.

Alguns estudantes sentiram-se impotentes em face da hiper-complexidade, globalidade e multi-dimensionalidade que o problema representa: *"Mas é tanta gente, tanta gente no mundo!"*. Outros sentiram-se capacitados por entrarem em contacto com novos conhecimentos e perspetivas, no sentido em que se aperceberam que eles próprios e os seus comportamentos importam e influenciam as pessoas à sua volta e, em última análise, o clima. *"Não temos de influenciar o mundo de uma vez. Se influenciarmos aos poucos, essas pessoas influenciam outros."*

Outro tópico de discussão relacionou-se com os aspetos práticos de mudança de um comportamento, como as dificuldades encontradas e formas de superação, e as novas aprendizagens feitas. Adotar um comportamento diferente durante 30 dias, como não comer carne, trouxe também implicações para as famílias e amigos dos estudantes. Estes efeitos, a par das discussões que gerou (ex: conversas à mesa de jantar) foram partilhadas nos grupos de discussão.

Criar arte para a mudança

Após completarem a experiência de mudança durante 30 dias, cada estudante iniciou a elaboração do seu projeto artístico, integrado na disciplina de Design de Comunicação. Cada estudante produziu um desdobrável com um poster no interior. A maioria dos projetos, mas não todos, estavam relacionados com a mudança adotada (ex: poupança de água ou eletricidade [1] e [2]).



[2]

Poster.
Design by Vera
Vasconcelos,
11L (2017/18)

[1]

Excerto de desdobrável.
Design de Vera Vasconcelos, 11L (2017/18)



Algumas obras representam as reflexões críticas dos estudantes sobre o impacto das alterações climáticas nas nossas vidas. Algumas utilizaram o humor para expressar criativamente as suas aprendizagens [3].



[3]

Excerto de folheto.
Design de Rita Couchinho, 11L (2017/18)



[4]

Excerto de folheto.
Design de Bernardo Francisco, 11L (2017/18)

Outros utilizaram linguagem coloquial e ilustrações utilizando estilos de graffiti, de forma a direccionar as suas mensagens especificamente para os jovens [4]

Alguns objetos de arte foram pensados na perspetiva do utilizador, contendo conselhos de como colocar em prática novos comportamentos, como uma dieta mais saudável, ou uma dieta vegetariana, fornecendo receitas e direções para lojas de produtos biológicos [5].

[5]

Excerto de folheto.
Design de Maria Chimeno Gonçalves, 11L (2017/18)



A atividade ART FOR CHANGE culminou com uma exposição das peças produzidas, inserida no Festival de Telheiras, em Lisboa, entre 9 e 19 de Maio de 2018 [6] e [7]. A exposição teve lugar num edifício da administração pública, aberto ao público em geral.

[6]

Poster da exposição das peças produzidas pelos estudantes



Aprendizagens e caminhos futuros

Mobilizar os jovens para um tema complexo como as alterações climáticas é uma tarefa desafiante. As discussões em grupo com os estudantes participantes revelaram, por um lado, que as apresentações formais sobre alterações climáticas tiveram um impacto reduzido na criação de sensibilização crítica; por outro lado, e em sentido inverso, a aprendizagem experimental gerou efeitos profundos. Os processos de aprendizagem experimental a que foram expostos através da atividades

ART FOR CHANGE permitiu-lhes experienciar num nível pessoal o que significa mudar e comunicar essa experiência através da arte para um público alargado. De modo geral, os estudantes conectaram-se com o tópico das alterações climáticas durante quase 5 meses, o que conduziu a diversos casos de mudança de perspetivas. Estes resultados confirmam o que diversos estudos sobre a comunicação das alterações climáticas (ex: Corner et. al., 2018; Moser & Dilling, 2011) o envolvimento a população (ex: Jacobson et al., 2016) e sobre a mudança de comportamentos (Rowson, 2011) já tinham apresentado. Também se relacionam com o que Freire (1974) chama "an act of creation, capable of releasing other creative acts, one in which students would develop the impatience and vivacity, which characterize search and invention". Os resultados sublinham a importância da aprendizagem experimental e transformadora, e de experiências artísticas para mobilizar jovens para a temática das alterações climáticas e para promover comportamentos orientados para a ação na direção de transformações sustentáveis. Demonstram, também, que realmente ocorrem transformações quando as pessoas sentem que estão conectadas umas com as outras, e que as suas ideias e ações importam. Neste sentido, todas as ações criam pequenas ondas, que se podem tornar grandes ondas. A história mostra-nos que os movimentos coletivos têm sido energizados por pessoas que colocam questões, partilham histórias e inspiram outros, e os artistas sempre usaram a criatividade e a coragem para desafiar as formas de pensamento. Existe, então, um espaço de esperança para o potencial transformador de jovens artistas capacitados enquanto líderes de transformações sociais e sensibilização para as alterações climáticas.

[7]

Exposição



Referências

Corner, A., Shaw, C. and Clarke, J. (2018). Principles for effective communication and public engagement on climate change: A Handbook for IPCC authors. Oxford: Climate Outreach.

Freire, P., 1974. Education for Critical Consciousness, Bloomsbury, NY, USA.

Gabrys, J., Yusoff, K., 2012. Arts, Sciences and Climate Change: Practices and Politics at the Threshold. *Sci Cult* 21:1-24

Galafassi, D., Kagan, S., Milkoreit, M., Heras, M., Bilodeau, C., Juarez Bourke, S., Merrie, A., Guerrero, L., Pétursson, G., Tabara, J.D. 2018. 'Raising the temperature': the arts in a warming planet. *Current Opinion in Environmental Sustainability*. 31. 71-79. DOI: 10.1016/j.cosust.2017.12.010.

Jacobson, S. K., Seavey, J.R., Mueller, R. C. 2016. Integrated science and art education for creative climate change communication. *Ecology and Society* 21(3):30. DOI: 10.5751/ES-08626-210330

Kagan, S., 2012. Toward Global (Environ) Mental Change - Transformative Art and Cultures of Sustainability. Heinrich-Böll-Stiftung

Mezirow, J. 2000. Learning Transformations: Critical Perspectives on a Theory in Progress. SF, CA: Jossey-Bass Publisher.

Moser, S. & Dilling, L. 2011. Communicating climate change: closing the science-action gap, In: Dryzek, J. S., Norgaard, R.B., Schlosberg, D. (Eds.), *The Oxford Handbook of Climate Change and Society*. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199566600.003.0011

O'Brien, K. Selboe, E., 2015 (Eds). *The Adaptive Challenge of Climate Change*. Cambridge University Press; Cambridge, UK.

O'Brien, K., Sygna, L., 2013. Responding to Climate Change: The Three Spheres of Transformation. *Proceedings of Transformation in a Changing Climate*, 19-21 June 2013, Oslo, Norway. University of Oslo. ISBN: 978-82-570-2000-1.

Page, E. A., 2006. Climate change, justice and future generations. Cheltenham, UK: Edward Elgar.

Rowson, J. 2011. Transforming behavior change: beyond nudge and neuromania; RSA Projects. <https://www.thersa.org/globalassets/pdfs/reports/rsa-transforming-behaviour-change.pdf>

Scharmer, O., 2009. *Theory U: Leading from the future as it emerges - The social technology of presencing*. San Francisco, CA: Berrett-Koehler Publishers.

BIOGRAFIAS

AITOR VAREA ORO

(Valencia, 1981) Arquitecto (2008) e doutorado (2015) pela Universitat Politècnica de Valencia. A sua área de investigação é a construção política das formas e dinâmicas urbanas, bem como a relação que esta tem com a justiça espacial e com os processos de exclusão social. O fio condutor da sua atividade profissional é o envolvimento em processos de desenvolvimento de base comunitária, em colaboração com o tecido social, a administração pública e as instituições académicas. Um exemplo desta investigação-ação permanente é a sua tese de doutoramento, "La arquitectura del territorio: los entramados sociales como herramienta de proyecto", que parte de investigações participadas (El Cabanyal em Valencia e São Victor, no Porto) e tem vindo a ser formalizada a partir do programa Habitar Porto, implementado em 2015 através da Junta de Freguesia do Bonfim e, desde 2016, da de Campanhã. A sua atividade profissional inclui trabalhos como o Plan Especial de El Cabanyal (Pelouro de Urbanismo, Câmara Municipal de Valencia, 2017), o Diagnóstico Social e Plano de Ação para a zona do Cerco e área envolvente (Departamento Municipal de Desenvolvimento Social, Câmara Municipal do Porto, 2016) e o Levantamento e Caracterização das "ilhas" da Aru de Campanhã-Estação (Divisão Municipal de Reabilitação Urbana, Câmara Municipal do Porto, 2017).

ÁLVARO FONSECA

Após formação universitária em Engenharia Química e Biotecnologia no Instituto Superior Técnico, enveredou por uma carreira académica na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, onde foi docente e investigador na área da Microbiologia durante 28 anos. Interessa-se pela divulgação e discussão do conhecimento na área das ciências da vida, em particular temas relacionados com a evolução, a biodiversidade e a sustentabilidade. Este percurso culminou com a rutura com a sua actividade académica por considerar que a universidade enjeitou o seu papel de intervenção activa na sociedade no sentido de encontrar os caminhos rumo a uma sociedade mais justa, solidária e sustentável, tendo-se deixado contaminar pelos valores dominantes da ideologia neoliberal, mercantilista e tecnocrática. Tomou parte de iniciativas de cidadania e de partilha de conhecimento, tendo participado no Movimento GerAções, na organização da Ajudada (<http://www.ajudada.org/>), e mais recentemente tem colaborado com estruturas de investigação artística: o c.e.m.-centro em movimento (<http://www.c-e-m.org/>) e o Museu da Crise (<http://museudacrise.org/>). Escreve sobre temas diversos da contemporaneidade no blogue http://transicao_ou_disrupcao.blogs.sapo.pt/.

JOANA BRAGA

Investigadora e arquitecta. Tem desenvolvido trabalho em diversos territórios, entretecendo práticas espaciais, discursivas, pedagógicas e performativas com o desenho de imaginários urbanos radicais. É doutoranda em arquitectura no ISCTE-IUL, membro do DINAMIA'CET e do Gestual (FA-UL). Joana é coordenadora, curadora e criadora do projecto de investigação artística TOPIAS URBANAS a convite do Teatro Maria Matos; é membro do baldio | estudos de performance, colectivo artístico, aí desenvolvendo práticas curatoriais, editoriais e pedagógicas. Licenciada em Arquitectura pela FA-UL em 2005, fez uma pós-graduação em Arquitectura Bioclimática na mesma universidade (2012).

BIOGRAFIAS

MARTA TRAQUINO

A Marta Traquino é artista e investigadora pós-doutoranda nos centros de investigação CIEBA - FBAUL e CEC - FLUL com o projecto “Para a prática reflexiva sobre uma ‘arte conversável’ no domínio público”. Licenciada em Artes Plásticas-Pintura(FBAUL, 1995), realizou o mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação (ISCTE, 2007) e o doutoramento em Arte Pública (FBAUL, 2012). A sua investigação centra-se em práticas artísticas que abordam o Espaço e o Lugar, com foco em expressões das relações experiência/memória/identidade, individual/colectiva, em contextos urbanos e considerando pensamento crítico sobre a actualização do que se pode designar por ‘arte pública’ e ‘espaço público’. É autora do livro “A construção do Lugar pela Arte Contemporânea” (Edições Húmus, 2010). Desde 1995 lecciona cursos e workshops no domínio prático e teórico da Arte Contemporânea em diversas escolas e outras instituições. A sua prática artística consiste em instalações e propostas para acção que funcionam como ‘arquitecturas efémeras’ catalisadoras da percepção/relação do indivíduo para com as ‘arquitecturas permanentes’ nas quais se encontra. Na atenção a dados pré-existentes em situações de ‘micro-contextos’, geradores de potencial metafórico transferível a ‘macro-contextos’, da dimensão pessoal à social.

SHAH D WADI

A Shahd Wadi é palestiniana, entre outras possibilidades, mas a liberdade é sobretudo palestiniana. Procurou as suas resistências ao escrever “Feminismos dos corpos ocupados: as mulheres palestinianas entre duas resistências”, tese de mestrado em Estudos Feministas pela Universidade de Coimbra, a mesma instituição onde veio a obter o doutoramento. Para os respectivos graus académicos, ambas as teses foram as primeiras no país na área dos Estudos Feministas. Foi então seleccionada para a plataforma *BestYoung Researchers* (ERD). Na sua investigação, que serve de base ao livro “Corpos na trouxa: histórias-artísticas-de-vida de mulheres palestinianas no exílio”, aborda as narrativas artísticas no contexto da ocupação israelita da Palestina e considera as artes um testemunho de vidas. Também da sua.

JULIA BENTZ

A Julia Bentz é investigadora *postdoc* e membro integrado do *Centro de Ecologia, Evolução e Alterações Ambientais* (desde Out. 2015) e colabora no projeto europeu PLACARD (www.placard-network.eu) que visa promover o diálogo e a colaboração entre a comunidade de adaptação às alterações climáticas e a de redução de riscos de eventos extremos. Com a formação em ciências sociais - doutorada em Economia (Universidade dos Açores) e mestre em Estudos de Desenvolvimento Internacional (Universidade de Viena, Áustria), tem focado o seu trabalho e a sua investigação na interface do sistema social/humano e o sistema natural em diversas temáticas, inclusive conservação e turismo marinho, mobilidade sustentável e adaptação às alterações climáticas. Como música, bailarina e pintora, Julia está particularmente interessada na integração de elementos criativos e artísticos em processos de adaptação às alterações climáticas e de transformação social. Deste interesse nasceu o projeto *Art for Adaptation* do qual é investigadora responsável e que é orientado pelo Prof. Carlos Pereira da Silva (CICS.NOVA, Universidade Nova de Lisboa), pela Prof. Karen O’Brien (Universidade de Oslo) e pelo Dr. Gil Penha-Lopes (Ce3c, Universidade de Lisboa). Julia é natural da Alemanha e vive e trabalha em Portugal há mais de 10 anos.

BIOGRAFIAS

ANA ESTEVENS

Geógrafa, doutorada em Geografia Humana pela Universidade de Lisboa e investigadora efectiva no Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa. A sua investigação de doutoramento, em Geografia Humana, debate a complexidade das relações sociais que se estabelecem na cidade contemporânea, abordando mais especificamente o conceito de conflito. Nesta investigação, utilizou metodologias etnográficas numa abordagem qualitativa, onde privilegiou a prática de estar na rua e as experiências sensoriais que daí advém, em dois bairros: a Mouraria, em Lisboa, e o Raval, em Barcelona. Deste trabalho resultou o livro “A cidade neoliberal. Conflito e arte em Lisboa e em Barcelona”, editado em 2017. Ao longo do seu percurso, tem feito investigação no Centro de Estudos Geográficos e leccionado na unidade curricular de Geografia Cultural e Social no Instituto de Geografia e Ordenamento do Território da Universidade de Lisboa. Nos últimos anos, tem-se dedicado a reflectir sobre o modo de produzir cidade na contemporaneidade, o que a aproximou do trabalho desenvolvido no c.e.m. - centro em movimento a partir de 2011 e a levou a desenvolver/partilhar ideias de investigação/documentação.

SOFIA NEUPARTH

Tem um percurso singular no seio da Arte Contemporânea em Portugal. No final dos anos 80, reconhecendo a urgência de um espaço de experimentação que praticasse a Arte enquanto forma de Conhecimento e exercitasse o “entre-corpos” criou o c.e.m - centro em movimento, uma estrutura de investigação artística nos estudos do Corpo, do Movimento e do Comum. Abrindo a experiência da dança ao encontro com outras formas de conhecimento como a escrita, a embriologia, a filosofia, a geografia crítica ou a antropologia emergiram encontros com gentes de todo o mundo que atravessam e tecem em continuidade a especificidade de um trabalho onde se constata a cada momento que não se é Corpo sozinho. Desde 2005 que, com a equipa de investigadores do c.e.m - centro em movimento, desenvolve um trabalho contínuo, crítico e imersivo com pessoas e lugares de Lisboa.

CRIAR CORPO, CRIAR CIDADE

Ao longo de seis meses (entre Novembro de 2017 e Abril de 2018), na casa do c.e.m - centro em movimento, decorreram seis sessões do seminário de investigação CRIAR CORPO CRIAR CIDADE onde se ouviram diferentes visões sobre diversas realidades. Entre territórios mais micro e mais macro, percorreram-se espaços entre Valência, Lisboa (cidade), Chelas, Praça da Figueira, Palestina e o planeta na sua globalidade. Para a 1ª edição de CRIAR CORPO CRIAR CIDADE contámos com a presença de Aitor Varea Oro, Álvaro Fonseca, Joana Braga, Marta Traquino, Shahd Wadi e Julia Bentz. Neste lugar de encontro e de partilha do que se está a fazer e a investigar, continuar a aprender esteve na base do processo, quebrando-se a pré-existência de fronteiras.



FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



c.e.m
www.c-e-m.org

