

A Cidade do Depois: História(s), Imagens, Cinema, Política

Coordenação
Luís Lima
Alexandra Martins

UNIVERSIDADE
AUTÓNOMA
DE LISBOA



FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Ficha Técnica

Título:

A Cidade do Depois: História(s), Imagens, Cinema, Política

Coordenação:

Luís Lima

Alexandra Martins

Transcrição de textos:

Beatriz Pereira | Beatriz Rosa | Francisca Queirós | Luana Moreira | Marta Conceição

Edição:

© NIP-C@M - Núcleo de Investigação em Práticas & Competências Mediáticas

© Departamento de Ciências da Comunicação | Universidade Autónoma de Lisboa

Capa:

Bruno Filipe

Revisão e tradução:

Luís Lima

Alexandra Martins

Edição técnica e paginação:

Raquel Medina Cabeças

Impressão:

Depósito legal:

ISBN 978-989-9002-20-3

e-ISBN 978-989-9002-21-0

DOI <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-20-3>

Handle <http://hdl.handle.net/11144/5475>

Registo CIP

Lima, L. & Martins, A. (2022). *A Cidade do Depois: História(s), Imagens, Cinema, Política*. Lisboa: NIP-C@M. Disponível em <http://hdl.handle.net/11144/5475>. DOI <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-20-3>

1. Cidade 2. Cinema 3. Identidades 4. Imaginário 5. Política
I.Alexandra Martins; II.Beatriz Pereira; III.Beatriz Rosa; IV.Francisca Queirós;
V.Luana Moreira; VI.Luís Lima; VIII.Marta Conceição

CDU 659.3
791.43



Esta publicação obedece aos critérios de *open access*, estando cada capítulo assinalado com a licença *Creative Commons*, sem prejuízo do *copyright* pertencer aos autores e a publicação ao NIP-C@M da Universidade Autónoma de Lisboa. Todas as ligações electrónicas foram revistas à data de 20 de Setembro de 2022 e estão devidamente apresentadas nas referências de cada capítulo.

A Cooperativa de Ensino Universitário, Entidade instituidora da Universidade Autónoma de Lisboa, promove a produção científica em vários segmentos culturais, valorizando a relação entre a comunidade académica e a sociedade. Desta forma, apoia a edição desta publicação, contribuindo para a divulgação do conhecimento.

Índice

Abertura.....	9
História(s) da cidade.....	11
Com Billy Woodberry, Marie-José Mondzain e Pascale Cassagnau	
Cidades Imaginadas.....	43
Com Ana Aragão, André Cepeda, Luís Carmelo e Paulo Pires do Vale	
«Fuck the <i>polis</i> ».....	87
Com Ana Cristina Pereira, Boaventura de Sousa Santos e João Salaviza	
Notas biográficas.....	143

Fórum do Real é um encontro internacional, integrado no Festival Internacional de Cinema Porto/Post/Doc, que se propõe pensar e discutir o cinema contemporâneo. Em 2020, o fórum contou com três painéis de oradores convidados que discutiram A Cidade do Depois: “História(s) da Cidade”, “Cidades Imaginadas” e «Fuck The Polis».

Este e-book reúne as transcrições das conversas decorridas por ocasião do Fórum do Real, realizado a 25, 26 e 27 de novembro de 2020, no âmbito do festival de cinema Porto/Post/Doc. O fórum decorreu em formato online e as questões do público foram colocadas através das redes sociais.

Pela primeira vez, o fórum decorreu exclusivamente online.

Abertura

Luís Lima
Universidade Autónoma de Lisboa- NIPC@M
CEAA
IC.NOVA/FCSH-UNL

Alexandra Martins
IC.NOVA/FCSH-UNL

Se boa parte do processo de industrialização iniciado no século XIX apenas veio reforçar o centralismo da pólis, com o espoletar de vários êxodos em massa, com os novos proletários a tomarem o lugar do velho campesinato, relocizados nas fábricas, hoje a problemática inverte-se e torna-se necessário tornar as próprias cidades – simultaneamente sobre-habitadas e sub-habitadas, gentrificadas e hiper-exploradas – vivíveis. Torna-se, aliás, necessário tornar as cidades citadinas, no que diz respeito à experiência da urbe, quando muito do que delas encontramos oscila entre a ruína e o simulacro de uma qualquer experiência da rua: simulacro de um restaurante tradicional; simulacro de uma padaria de bairro; em casos extremos, simulacro de uma paisagem natural. Resistir a um tal simulacro – valorado e obviamente explorado por um sistema hiper-capitalista que dele beneficia directamente – significa, muitas vezes, violentá-lo ou ocupar esses espaços da cidade: as suas praças, os seus jardins, as suas ruas. Devolver a cidade a quem a habita é fazer cumprir o direito à cidade, à cidadania. No limite, é tornar o espaço vivível. Não por acaso, boa parte das recentes manifestações sociais colectivas, em Madrid como em Tahrir, em Berlim como

em Wall Street, decorrem de uma mesma forma: ocupar as praças, constituir a res-publica, dando-se a ver enquanto corpo colectivo. Outra dessas reacções passa necessariamente pelo dito “regresso às raízes”, em busca da experiência de uma ruralidade sonhada que talvez já nem exista como tal, e até a uma recusa da cidade enquanto tal: um contra-campo, um fora de campo. Das passagens da Paris novecentista de Walter Benjamin às derivas situacionistas debordianas, procuraremos desvelar as linhas de fuga possíveis para uma reavaliação da experiência nas cidades contemporâneas. Simultaneamente, propomos reflectir sobre o modo como o cinema acompanhou as transformações das cidades ao longo dos séculos XX e XXI – do vanguardismo modernista e maquínico das cidades em movimento perpétuo (Walter Ruttmann, Manoel de Oliveira, Dziga Vertov, etc.), reforçado pela montagem, até à desaceleração do movimento de câmara sob a forma de um slow cinema que não exclui a criação de espaços não-orientáveis (Pedro Costa, Tsai Ming-Liang, etc.), espaços topológicos.

Em 2020, o Fórum do Real reuniu três painéis de oradores das mais variadas áreas (cinema, filosofia, arquitectura, literatura, entre outras) para conversas em torno destas questões. O livro que aqui se apresenta reúne uma transcrição integral destas três conversas, afirmando-se como um documento-testemunho que permite tornar mais acessíveis e imediatas as problematizações e ideias formuladas em conversação por Ana Aragão, Ana Cristina Pereira, André Cepeda, Billy Woodberry, Boaventura de Sousa Santos, João Salaviza, Luís Carmelo, Marie-José Mondzain, Pascale Cassagnau e Paulo Pires do Vale.

História(s) da cidade

Com Billy Woodberry, Marie-José Mondzain
e Pascale Cassagnau

Um cineasta, uma filósofa e uma historiadora encontram-se para interpelar as histórias que as cidades imprimiram ao longo das décadas, na película da história do cinema: as sinfonias estéticas vanguardistas; o surrealismo ficcional; o expressionismo negro; o neo-realismo político ou as imagens contemporâneas que se refazem num cinema lento. Tomamos de empréstimo o título da obra de Jean-Luc Godard, substituindo-lhe o cinema pela cidade: são as infinitas relações entre pensar, contar e entrelaçar a cidade e o cinema, que permitem perguntar se não será o próprio cinema que faz cidade?

Luís Lima: Bom dia. Bem-vindos ao festival Porto/Post/Doc e ao Fórum do Real. Este é o primeiro dia do fórum, que terá três sessões. A primeira intitula-se *História(s) da Cidade* e vai durar cerca de uma hora e meia.

Alexandra Martins: Bem-vindos ao Fórum do Real. Connosco temos Billy Woodberry, realizador, Marie-José Mondzain, filósofa, e Pascale Cassagnau, historiadora de arte. A primeira questão que temos relaciona-se com a origem do cinema. O cinema nasceu nas cidades, ou com as cidades, como consequência do progresso da engenharia e do espírito positivista. Poder-se-ia dizer que, cem anos depois do seu nascimento, o cinema engendrou as cidades, mas também que as mortificou no imaginário de quem nelas vive ou de quem para elas quis rumar. As representações das cidades no cinema ainda têm a força, hoje, para atrair multidões?

Marie-José Mondzain: A sua questão tem em conta aquilo que foi a cidade na história do cinema ou o elo indissolúvel da cidade com o nascimento do cinema e a própria imagem da cidade. Junta ainda um terceiro termo que é convocar a multidão. De que multidão falamos? Da multidão que aparece no cinema com a cidade, porque houve uma conjunção entre a história do cinema e o aparecimento das multidões na cidade – tanto com Eisenstein como com Dziga Vertov – ou do público que vai ao cinema e que espera ainda apor uma conjuração da cidade com que sonha ou que teme?

LL: É uma questão que, de facto, se abre em ambos os casos e talvez ainda num terceiro que é o poder de atracção no que toca à periferia e aos subúrbios: ir para a cidade em busca de um sonho que foi – também – construído pelo cinema, como em *América América*, de Elia Kazan. Hoje, esta realidade ainda existe...

MJM: A cidade fez-se para o cinema, mas não apenas para o cinema, construiu-se também no contraponto, ou seja, em oposição àquilo que não era cidade, desde logo o campo e o mundo da natureza. Fez-se assim na oposição entre cidade e campo, natureza e cultura, indústria e ruralidade, proletariado e campesinato. A cidade construiu-se num campo de oposição binário que o cinema se encarregou, por sua vez, de inscrever pelo menos durante três quartos do século XX. E durante esse período, os espectadores do cinema – o público do cinema – inscreveram-se eles próprios, no seu modo de ver, nesses

registos, nesses regimes de oposições binárias: ou se estava dentro da cidade ou se estava fora dela. E, muito rapidamente, construiu-se aquilo que se designa como subúrbios. Ou seja, algo que, sem ser da ordem da natureza ou do campo, da ruralidade contraposta à indústria e ao mundo financeiro e político da cidade, uma zona que está à beira da cidade e que não tem os privilégios ou as imagens da natureza ou do campo e de um mundo rural e do qual o cinema também se encarregou. O cinema de Pasolini, e não só, encarregou-se desse terceiro termo que está privado das vantagens da ruralidade e da cidade, mas que, ao mesmo tempo, desenvolve um outro regime de cultura, de presença e de tensão que, aliás, coloca mais problemas à cidade do que ao campo.

Todavia, para mim, permanece a questão que levantou de início, aquilo a que chamou atracção. É uma atracção que também se exerce sobre os subúrbios que, é sabido, atingiu também o campo há muito tempo. Essa atracção talvez se inverta um pouco agora em alguns casos: uma atracção pelo fora-da-cidade, é como se a cidade se tivesse tornado num campo de ameaças e de dificuldades tais que se sai da cidade para rumar ao campo. Logo, não há só uma história da cidade, há uma história das binariedades e das diversificações dos regimes entre o dentro, o fora e os subúrbios... e o cinema testemunha isso mesmo, oposições, transitividades e uma ou várias histórias dessas oposições e transitividades. É esse o meu ponto de vista.

LL: Marie-José Mondzain contempla a ideia de que o cinema apresenta três regimes: o rural, o urbano e uma zona intermédia e não-binária, o subúrbio. Referiu ainda um longo período de tempo, ao longo de quase todo o século XX, em que existiu uma visão binária, ora a partir do interior, ora a partir do exterior das cidades. Como vê esta organização?

Billy Woodberry: Creio que é importante e útil. Este modo de descrever o processo é muito útil e vantajoso para pensar isso. Estava a tentar pensar num modo semelhante porque creio que a História do cinema, desde o desenvolvimento no final do século XIX até ao século XXI, é uma longa história. E talvez o valor real do cinema, em parte, é que nos dá um arquivo, uma memória e uma representação histórica da sua origem até ao presente. Quando pensamos sobre a ideia de cidade, é muito importante pensar também na periferia, nas dimensões e nos contornos da cidade: há a cidade central e lugares à volta da cidade. Nos Estados Unidos, a ideia de subúrbio é bastante diferente da dos europeus. E é algo que devemos ter em mente quando pensamos na história. Muda constantemente; por exemplo, em Los Angeles ou Paris, há, dentro da cidade, uma parte grande da população sem casa, sem-abrigos ou sem lugar para estar, e isto criou algo na cidade que não vemos no cinema dos anos 1960, 1970 e até 1980, mas agora quase que se normalizou... com bairros inteiros com pessoas em tendas, sem-abrigo. Como os *bidonvilles*, ao longo da linha de comboio, entre o aeroporto de Charles de Gaulle e a cidade de Paris... Em 2016, fiquei chocado. Fiquei chocado ao vê-los, porque

me lembrou o modo como o povo argelino vivia – se viram o filme *Le Joli mai* [de Chris Marker] ou filmes que falam sobre a Paris dos anos 1960. Creio que não estou a ser muito claro, mas essa ideia, esse conceito, é muito útil. Acrescentaria apenas esta dimensão histórica. Outra questão é: quando pensamos em cidades e em cinema, será que pensamos nas cidades do denominado Sul? Será que pensamos na realocação maciça de pessoas numa cidade como Luanda, em Angola, onde se juntam, numa cidade capital, que se expande, como nos musseques, que crescem exponencialmente. O mesmo acontece em Lagos, por exemplo, na Nigéria. Urbanistas e outros especialistas têm falado sobre isto... Teremos, realmente, assim tantas histórias e representações deste processo? Em Angola, sim, talvez... *Na Cidade Vazia* [de Maria João Ganga] e alguns outros. De facto, é um processo complexo e desafiador: como descrever e como falar disto.

LL: Temos então a questão da binariedade, a ideia de zona, as geografias das cidades no mundo, mas também a multidão. Pascale, ao falarmos de multidões teremos também, irremediavelmente, de falar de público do cinema...

Pascale Cassagnau: Pois bem, irei tentar responder em diálogo com Marie-José Mondzain, pegando nessa primeira pergunta que coloca a equação entre o cinema e a cidade e que implica a história das multidões que, no cinema, tem início com os irmãos Lumière: os operários surgem no ecrã, de modo encenado, sabemos-lo – já que o filme foi rodado num domingo

e as pessoas não iam realmente trabalhar –, mas fazem de si próprios. É um pormenor que devemos lembrar, o facto de essa primeira multidão que vemos no cinema ser uma multidão de operários. Podemos começar por essas noções já abordadas de reversibilidade e transitividade, entre o aqui e o alhures, entre o centro e as periferias, que faz com que toda a questão se recoloque perpetuamente mais ainda hoje.

Sobre o que dizia Billy Woodberry, acerca das zonas envolventes do aeroporto Charles de Gaulle, é algo que se passa um pouco por todas as cidades. Por exemplo, eu estou neste momento em Toulouse e, não muito longe do centro da cidade, ainda existe um acampamento cigano enorme, sem condições sanitárias, enfim... Existem também campos de migrantes um pouco mais longe. Esta é ainda, infelizmente, uma realidade francesa que nos leva de volta aos anos 1960, e parece que estamos a rever imagens de Nanterre, nos subúrbios de Paris, mas esta realidade não é exclusiva da região parisiense. Ainda há muitas cidades, e até quase no seu centro, em que acontece esta ignomínia.

Neste parêntese refere-se o face-a-face cinema/cidade e podemos dizer que um é o espelho do outro e que o cinema é como que o espelho crítico da cidade. Na sua excelência, na sua força, aliás, também é certo que a modernidade no cinema se inventou na cidade moderna e que também se alimentou de representações cinematográficas. Se pensarmos de um modo selvagem, ocorre-nos Antonioni, Wong Kar-Wai, Godard e todo o “cinema chinês urbano” mais ou menos recente. Pensamos

também em Wim Wenders ou Scorsese, e estou apenas a dar algumas referências imediatas, lembrando ainda, se quisermos referir o cinema português contemporâneo, João Pedro Rodrigues, Pedro Costa – voltarei a ele –, Miguel Gomes e tantos outros. O que é certo é que esta invenção da modernidade da cidade e da modernidade do cinema são o mesmo objecto, um objecto com duas faces – sem querer retomar Walter Benjamin – e o cinema soube representar de maneira crítica todas as posturas que são comuns ao espectador e ao transeunte da cidade, que se passeia, deambula, olha. São experiências que o cinema, evidentemente, nos remeteu no ecrã enquanto ia consignando as transformações dessa cidade. Isto é, para se conhecer o estado da cidade é bom ir ao cinema e ver o trabalho dos grandes cineastas.

Pela minha parte, o que me interpelou na sua primeira pergunta, foi a ideia de que não existe *a* cidade, não existe *o* cinema; existem filmes e diversas cidades. E se olharmos na perspectiva da arte contemporânea ou do cinema contemporâneo, é certo que encontramos toda uma tipologia que me vem espontaneamente à memória – falamos, por exemplo, de Pasolini e dos seus *appunti*, com a questão do ensaio, que resultaram numa forma para o seu cinema –, mas também uma maneira outra de mostrar a cidade, de modo fragmentário. E há também a cidade crónica, cuja obra fundadora é *Crónica de um Verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, mas essas questões de forma como a crónica, o ensaio, os *appunti*, a experimentação... Muitos artistas e cineastas dos anos 1960 e 1970 optaram por ficar na

cidade, no centro da cidade, para levarem a cabo experiências que desconstróem um certo número de relações sociais, e que levam a outro tipo de experimentações, como Gordon Matta-Clark, um artista e videasta americano que decidiu explorar o Bronx, Brooklyn e também os arredores de Manhattan, onde concebeu uma série de projectos que levam, através dos seus filmes, designadamente, a repensar completamente a utilização da cidade. Abriu um restaurante, organizou churrascos, encenou e atravessou ruínas, tal como Robert Smithson trabalhou as noções de entropia e de ruína. Creio que foi o grande filósofo da ruína urbana pensada no presente. E há, também, por exemplo Vito Acconci, um artista também ele americano – e não é por acaso, pois trata-se das grandes metrópoles de então, nos Estados Unidos, que se estavam a tornar lugares de aventura – que inventou, por sua vez, a caminhada e o acto de seguir alguém pelas ruas, uma pessoa qualquer, diariamente, um anónimo, colocando a tónica nesta questão do anonimato do cidadão, ou seja, o sujeito, peão, da cidade.

As cidades são também um laboratório, por exemplo, o arquitecto e teórico Rem Koolhaas elaborou o seu manifesto Nova Iorque, ao experimentar projectar-se numa outra cidade. Como estamos a falar da cidade do futuro, da cidade do depois, apesar de serem obras um pouco antigas, creio que são fundadoras e que têm uma relação com o cinema, então... Quero assim deixar a primeira pergunta, esse elo entre a cidade e o cinema, numa abordagem um pouco selvagem daquilo que nessa relação me interessa, com a participação destes artistas

e de muitos cineastas que, sobretudo nos anos 1960 e 1970, se interessam pela cidade, em Nova Iorque ou na Califórnia, e que se aproximaram destas questões do centro ou dos subúrbios como locais de análise, de pesquisa e de laboratório.

LL: Obrigado Pascale. Irei resumir o melhor possível. Pascale Cassagnau ressaltou o cinema como espelho crítico da cidade, bem como o comentário de Billy Woodberry acerca dos subúrbios e dos migrantes que vêm dos aeroportos de Paris, referindo-se a um caso semelhante perto de Toulouse, em que a comunidade cigana é também excluída. Falou ainda de experiências não apenas no cinema, mas também noutras áreas artísticas com a noção de cidade a surgir como laboratório, como lugar crítico, um lugar para se tentar novos modos de mostrar. Acho que foram as principais ideias. Passando destas propostas de um cinema como espelho crítico da cidade onde os centros e os subúrbios surgem também como lugares de experimentação, impõe-se olhar para o outro lado, o da constituição das cidades por parte do poder, para questionarmos a forma como a cidade foi ideologicamente representada ao longo dos tempos. Por outro lado, há também uma resistência ao poder por parte dos cineastas contra essa matriz das cidades maiores da história do cinema, digamos, essas cidades do *Norte do mundo* de que falávamos há pouco Billy Woodberry. Como olhar hoje para esta tensão?

MJM: Ao levantar a questão do modo como a cidade se relaciona com o poder, estamos a convocar a dimensão crítica e política na representação da cidade. Estou muito interessada pelo que disseram os meus dois interlocutores e por si e vou pegar num ponto que me pareceu muito importante, para o qual Pascale Cassagnau apontou: situar a cidade como um espaço, ao mesmo tempo arquitectónico e social, daquilo que se pode chamar “acontecimentos”. Na cidade acontecem coisas – muitas vezes o mundo rural, o mundo fora da cidade, seja ele imaginado ou real, é frequentemente um meio sazonal, repetitivo, sentido como conservador, onde nada acontece fora da ordem natural e no qual, justamente, tudo o que é da ordem da palavra, do trabalho e dos ritmos conserva uma espécie de estabilidade, não passiva, porque se trabalha no campo (!), mas sim repetitiva, e que a história designa como acontecimentos, ou seja, aquilo que acontece na cidade, aquilo que se passa e chega à cidade. Aliás, a questão da imigração para as cidades mostra que quando se sai de onde se sai, se parte para alhures, chega-se... Os recém-chegados chegam à cidade e não são acolhidos, não são bem-vindos, encontram-se em situações de precariedade que envergonham a arquitectura e a sociabilidade urbana... Enfim, a chegada à cidade, os que chegam à cidade também eles são acontecimento e quando as coisas acontecem ao nível de um Estado, olha-se para o que aconteceu nas grandes cidades. Mesmo hoje, no cinema, a figuração das revoluções, a figuração dos crimes, a figuração das violências, a figuração das decisões toma lugar num espaço urbano, no qual, aliás, a questão da

capital, tem um papel singular que o cinema pôde mostrar. Ainda que, nos Estados Unidos, como já foi lembrado, o que acontece no cinema não ocorre forçosamente na capital. Washington não é o lugar do acontecimento. Vamos antes para Los Angeles, para Nova Iorque, vamos mostrar o que se passa, o que acontece nessa cidade. O que também me parece importante, quando se fala de multidão, é que existe uma maneira de filmar os corpos que é própria do espaço urbano no cinema porque a cidade transformou o modo de aparecimento dos corpos, o seu modo de encontro. A cidade foi, simultaneamente, a rua e a arquitectura. A cidade foi não só o lugar do acontecimento, no cinema como na história, mas, ao mesmo tempo, o espaço, o território em que se inscreveu o intervalo entre o público e o privado. A cidade é a rua, a multidão é a rua, a velocidade está na rua, e o intervalo entre espaço público e espaço privado inscreveu-se de maneira específica no modo de viver a cidade e no modo de a representar no cinema.

A relação entre o espaço privado e o espaço público é muito forte no que toca aos filmes. Gostei muito da referência a Gordon Matta-Clark porque existe aí, precisamente, uma colocação em crise da cidade que é absolutamente apaixonante, e onde as relações entre a ruína e a construção, entre o espaço público e o espaço privado, são tratadas com uma força e uma criatividade resistente e militante em muitos casos e isso é muito interessante!

As cidades são múltiplas, há uma ampla variação entre as suas representações, sendo estas o lugar do acontecimento, são também o lugar das violências e dos crimes, o lugar das decisões das instâncias e das instituições... E tudo isto se encontra no cinema, tanto para mostrar Wall Street como os gangues, mostrar o modo como os regimes institucionais e de contra-poder ocupam o espaço urbano com diversos graus de visibilidade muito variáveis, porque a cidade é não só filmada no cinema como o cinema faz existir a clandestinidade e a invisibilidade. A relação entre visível e invisível, entre a clandestinidade do que aparece e do que desaparece, faz com que a cidade se tenha tornado no lugar da velocidade e da perseguição, do aparecimento e do desaparecimento, em que o poder se manifesta de facto com uma força singular, em particular nos filmes com alcance político. Ou seja, a rua é o lugar da manifestação mesmo se actualmente, pelo menos em França, se começa a questionar esse direito – e surge uma vontade de confiscar a rua –, esse direito, no meio urbano, de ser o território daquilo que se torna manifesto e do que se quer manifestar... O cinema encarregou-se de tudo isto, mas é também o lugar ou o momento de ver como o cinema documental e a ficção partilharam entre si regimes bastante diferentes e variados, com os seus modos de aparecimento e desaparecimento, os seus modos de visibilidade e de invisibilidade. Invocámos as populações que a cidade não abriga e que, todavia, ocupam a cidade, populações, imigrações, tendas, *bidonvilles*, etc., e o cinema documental encarregou-se, com força, de tornar visível, sensível e audível, sempre que

possível, esta ocupação da cidade por aqueles que a cidade não quer. Existe, então, entre a ficção e o documentário toda uma dialéctica dos poderes do cinema em relação ao aparecimento dos poderes e das impotências no campo da cidade.

AM: Gostaria de questionar Billy Woodberry acerca da sua percepção sobre isto, enquanto realizador, sobre esta ideia de espaço privado e de espaço público e dos limites entre os dois, e também sobre os migrantes que ocupam as cidades, que abordou brevemente na última questão. Como realizador e cinéfilo, consegue reconhecer as grandes cidades da história do cinema e relacioná-las com algum tipo de ideologia ou poder?

BW: Creio que a referência à ficção científica recaía sobretudo sobre os trabalhos de Méliès, René Clair ou Fritz Lang, estávamos a pensar mais nesse tipo de trabalhos. Suponho que sim. Embora sejam muito diferentes... E não tenho a certeza sobre que ideologia poderíamos atribuir-lhes. O que me ocorreu foi como na história do cinema este modo de aproximação permitiu que as pessoas imaginassem ideias distópicas e utópicas sobre a sociedade, a vida, a cidade. Coisas muito profundas. Mas depois pensei que mesmo aquilo que as pessoas imaginam ou sonham nem sempre se revela de forma exacta. Nem mesmo como as pessoas mais imaginativas supunham que se revelasse. Mas quando se pensa em algo como o filme *Dick Tracy* [de Warren Beatty], ocorre uma espécie de retro e avançado ao mesmo tempo... Lembro-me de imaginar, em miúdo, como seria ter um relógio que fosse também um telefone. Hoje já temos isso.

Mas também tinha ideias mais distópicas. Recordo-me de um colega que criou a série *Robocop* [de Paul Verhoeven]. Tirei uma fotografia de uma manifestação em Paris, um plano isolado de um polícia a descer as escadas e ele tinha a mesma armadura do robô! Então... O jogo interno... Não sei qual a extensão das relações internas entre as indústrias criativa e imaginativa e a das necessidades de segurança, dos exércitos e dos militares. Não sei como interagem, mas parece-me que há semelhanças. Em L.A. temos escritores e urbanistas que pegaram nisso... Penso em Mike Davis, e outros, como *Blade Runner* [de Ridley Scott]. Num dado momento, tornou-se um conceito-chave. Se precisassem de um conceito ou de uma ideia para se referirem a uma coisa distópica, diziam “é como no *Blade Runner*”. Muitos de nós tentávamos perceber onde chegaria este conceito retirado de um livro que mais tarde se tornaria um filme, antiquado, mas ao mesmo tempo inovador. Se se pensava que este modo de imaginar e criar cinema iria desaparecer... Não desapareceu. Tornou-se o elemento principal, como o *Black Panther* [de Ryan Coogler] e todo esse mundo... A verdade é que não ponderei este tema tão profundamente e não sei se estou a responder correctamente à Marie-José Mondzain... São apenas os comentários que consigo fazer sobre o tema.

AM: Creio que é possível decifrar uma relação directa entre ideologia e um certo tipo de indústria do cinema que produz estes conceitos utópicos e distópicos.

LL: Antes de dar a palavra a Pascale Cassagnau, retinha esta referência do filme de que falava, *Blade Runner*, e se calhar passávamos para um outro, de que a Marie-José queria falar, o *Alphaville*, de Jean-Luc Godard.

BW: É um filme muito humano, em comparação. Este é um filme acessível. As pessoas aprendem juntas. É apenas uma outra referência.

LL: Gostaria de dar a palavra a Pascale Cassagnau para então retomar estas ideias e tentar responder à questão do poder na cidade e da cidade do poder, bem como do cinema como dispositivo que está nas mãos do poder, mas que também se posiciona contra o poder. Resumidamente, é isto que propomos para a segunda questão.

PC: Sim, obrigada. Então, antes de mais nada, direi que, para mim, o filme *Robocop* é verdadeiramente um grande, grande filme sobre a escultura, um verdadeiro avanço escultural do corpo posto em cena pela tecnologia. Para voltar ao que Marie-José Mondzain sugeriu, justamente, sobre a relação entre privado e público, depois de muito tempo, podemos dizer que, efectivamente, a privatização do espaço privado está totalmente concretizada. O mesmo vale para a publicitação do espaço público e também a publicização do espaço privado, íntimo, que é totalmente efectiva há décadas.

É claro que, uma vez mais, os artistas e os cineastas dos anos 60 e 70 colocaram isso em perspectiva, denunciando-o, em todo o caso, à sua maneira. Rapidamente, penso, por exemplo, em todo o trabalho do artista Dan Graham, em torno da noção de vitrine, de *storefront*, da vitrine transparente como metáfora da arquitectura que, literalmente, expõe não só a mercadoria como também, à vista de todos, tudo o que há no seu interior. Ou, de uma outra maneira, todo o cinema de Jacques Tati releva também dessa designação da impossibilidade de ser transparente, invisível, a impossibilidade de se poder esconder, de se poder dissimular.

De resto, poderíamos também reenviar a todos os escritos... Falou-se de Mike Davis, mas também Richard Sennett tem falado muito sobre essa questão. De qualquer modo, essa impossibilidade de se esconder, de se dissimular, remete para todo o melhor cinema de ficção científica e para a sua dimensão política.

Também eu quero falar de *Blade Runner* porque é o grande filme que conta literalmente uma história do visual da técnica de vigilância, da tecnologia de vigilância, tal como, de outro modo, as cartografias do nosso amigo, desaparecido demasiado cedo, Harun Farocki. É também a história de uma cidade, uma cidade vertical e a cidade vertical é também a maneira de marcar a hierarquia e, em última análise, a questão do poder. *Blade Runner* é também um filme sobre as revoltas, mais do que o melhor filme de ficção científica ou filme de distopia como é

lembrado frequentemente. Como em Carpenter ou Cronenberg, a cidade é o lugar da revolta, da revolução. No caso de *Blade Runner*, no bom sentido, no melhor sentido do termo, como dizia Farocki, são “máquinas de visão” e acredito que, de facto, se abordarmos a questão do poder e da ficção científica, a sua capacidade de representar a cidade... Enfim, *Blade Runner* é uma grande máquina de visão que mostra toda essas estratificações, essas verticalidades que inventam uma nova arquitectura, talvez a arquitectura das torres, das cidades em altura, de tal modo que se tornam muito fantasmáticas na arquitectura contemporânea. Ao mesmo tempo, creio que esses filmes de ficção científica nos dão também uma espécie de encenação, aliás, da nossa própria memória, simultaneamente do cinema e da arquitectura. É uma espécie de *mise en abyme* bastante profunda, para não ir mais longe.

Para retomar também essa questão do desaparecer, de se tornar invisível, de se esconder, penso nesse excelente filme de Chantal Akerman, *The Other Side*, que se passa, na sua totalidade, no Novo México, na fronteira com o México. No último plano magnífico deste filme, há esse migrante que vai entrar em Los Angeles e que nela se vai perder. Vai mesmo desaparecer totalmente, inclusive aos olhos da sua família, que não dará mais sinal de vida, que se vai fundir totalmente na cidade. Essa é também a visão utópica de Chantal, essa possibilidade, apesar de tudo, de poder desaparecer, fundir-se, esconder-se, e de se tornar totalmente invisível na cidade. Há esse longo *travelling* ao cair da noite numa estrada... Há muitas coisas para dizer

sobre *Blade Runner* também: a passagem entre o analógico e o digital, a réplica, os olhos em *scanner*... Tantas coisas mais, mas fico por aqui.

MJM: Se puder falar um pouco... Estou de acordo em conceder a *Blade Runner* um papel nuclear nessa reflexão sobre a cidade, sobre o aparecimento e o desaparecimento, a arquitectura, a distopia e, além disso, pensei evocar, à margem de *Blade Runner*, o filme de [Jean-Luc] Godard, *Alphaville*. A maneira como Godard inscreve a transformação dos corpos e a maneira de filmar os corpos numa cidade que os abisma e desumaniza. E pensei também no exercício formal de Lars von Trier, em *Dogville*. Aqui, claramente a cidade arquitectural desaparece e apenas se filmam os esquemas, os esquemas e a deambulação, as relações de forças e as relações dos corpos, numa transparência absoluta que é uma espécie de pesadelo. Quando a cidade desapareceu, as magnitudes desapareceram com ela, e há uma espécie de exercício formal que diz respeito a uma certa loucura. A relação da cidade com a loucura é também algo que penso ser bastante importante.

LL: Fez essa referência a *Dogville*, que é uma cenografia da violência, da transparência, da invisibilidade que torna visíveis as forças passionais e pulsionais e patente uma ausência de ética. Gostaria de retomar a questão em torno dos estúdios de Babelsberg, Cinecittà, Hollywood, etc., para fazer um pequeno desvio para as nossas cidades, e digo nossas porque são as cidades do Norte, onde existe uma gentrificação, uma museificação e

um turismo exacerbado... Estamos a falar de ruínas, e as ruínas são também algo que se pode visitar, e gostaria de saber se quer agarrar nesta ideia para dissertar em torno de como se transformam as cidades em estúdios, onde já não são vivíveis, mas sim representáveis e visitáveis, por exemplo, os estúdios Warner que também são um parque de diversões, onde existem duplos... As pessoas vão ao cinema como quem vai ao parque de diversões. As cidades serão então lugares de suspensão de vida...

AM: Billy, nesta questão gostaríamos que abordasse as relações entre estúdios como Hollywood, Cinecittá e Babelsberg e as cidades onde se encontram, respectivamente. O nosso ponto é o facto de que as cidades se estão a transformar em estúdios, visitáveis, turísticas, mas praticamente inabitáveis... Uma exacerbação turística da cidade que a aproxima do estúdio clássico.

BW: Não tenho a certeza do que vou responder sobre essa questão... Parece-me evidente. O exemplo máximo disso talvez seja Las Vegas, ou L.A., em Beverly Hills, em que temos uma espécie de cópia das ruas de Paris e de Roma, num quarteirão de lojas. Quando foi criado, era muito popular, as pessoas iam lá para serem fotografadas. Creio que não devemos subestimar o facto de que as pessoas estão auto-conscientes quando fazem isso. Talvez as ideias que eram imaginadas e criadas nos estúdios tenham influenciado o que foi criado fora deles. Não tenho a certeza que seja algo permanente, duradouro

ou tão perturbador para as pessoas. Outro modo de olhar para o assunto é atentarmos no facto de ter sido numa época do desaparecimento das histórias prévias, das condições de trabalho, dos instrumentos e da capacidade das pessoas que aí trabalhavam. É uma aproximação que temos que fazer com o que sobrou no cinema independente, no cinema criativo. Apesar de ser verdade, não creio que tenhamos que ter nostalgia desse tempo. Mas sim, penso que tem esse efeito, mas não creio que efectivamente torne as cidades em museus. Até porque a cidade ainda é conduzida por um projecto maior do que o de um estúdio de cinema. Pode ter uma influência e podem tirar ideias, mas são as necessidades do capital que determinam em larga medida as cidades e os ambientes em que vivemos. E também a habilidade, do outro lado, das pessoas e do trabalho para negociarem soluções diferentes, para operarem no espaço público, expandirem o que é esse espaço público, e não permitirem a expropriação de propriedade e de bens sociais para propósitos daqueles que querem o desenvolvimento dos seus próprios projectos e que o fazem por lucro. Mas não tenho a certeza.

AM: Gostaria que abordasse um pouco esta ideia de Los Angeles e Hollywood serem cenários quase intermutáveis, pelo menos para nós que não somos americanos. *The Killer Of Sheep* [de Charles Burnett], *Bless Their Little Hearts* [de Billy Woodberry] ou *The Exiles* [de Kent Mackenzie] são filmes que foram rodados com as comunidades, mas também nas ruas. Há, por um lado, esta ideia de que muitos construíram a cidade para

o cinema, mas, por outro, o cinema também mostra a cidade e a comunidade como cenário principal. Poderia falar-nos um pouco sobre o processo de aproximação a este lado de L.A., e também sobre as dinâmicas de rodagem com os habitantes?

BW: Essa escolha de filmes lembra-me um filme de um colega e amigo, realizador e argumentista, chamado Thom Andersen, *Los Angeles Plays Itself*. A ideia do Thom era seleccionar e enfatizar o que pode ser diferente quando se pensa na imagem cinemática de Los Angeles e, de facto, ele pensa e fala sobre isto. A quem não conheça, recomendo que veja o filme. Há muitos, muitos filmes sobre Los Angeles e a história cinemática da cidade. Bem... Quando estava a fazer este filme, vivia em Los Angeles há algum tempo, tinha residido em zonas diferentes, tinha ido à escola em zonas diferentes. Conhecia bastante bem a cidade, fui tomado pela cidade e fiquei fascinado, não de um modo profissional ou académico, pelo contrário, eu conhecia-a e, de certa maneira, formara da cidade uma ideia clara. Quando escolhi o tema, pensei, então, onde localizo a história? E situei-a em lugares que encaixavam nas personagens e nessa história, por isso fui e filmei em sítios em que outros talvez ainda não tivessem filmado. Não eram lugares onde se rodassem os filmes comerciais da época. Não se filmava muito nesses locais. No final do processo parece que se vêem lugares de Los Angeles que não são familiares ou que talvez as pessoas não conheçam dos filmes. E isso era um pouco invulgar. *Killer of Sheep* [de Charles Burnett], a mesma coisa... Um lugar que ele [Charles Burnett] conhecia, onde cresceu, e imaginou que

quando quisesse fazer um trabalho criativo seria encenado nesses lugares e construiu uma porção da cidade que seria representada no filme através da sua imaginação e os lugares que usa, não os designa propriamente. *The Exiles* é filmado em Bunker Hill, um bairro que já não existe, um antigo bairro do início do século XX – talvez antes –, na baixa de L.A.. Há muitos escritores, muitas personalidades, muitas pessoas que lhe estão associadas. Também aparece noutros filmes, como *Kiss me Deadly*, de Robert Aldrich, inspirado num livro do Mickey Spillane... É muito importante. Para quem gosta de filmes *noir*, é um dos melhores e mais inteligentes filmes sobre a morte, sobre algo muito sério. Mas há uma cena em Bunker Hill – se se lembrarem do filme, saberão – onde este pequeno homem, que adora ópera, mora lá numa pequena pensão. O seu bem mais precioso é uma colecção de discos de ópera, porque é um fã devoto de ópera, e há um detective que quer extrair informação deste homem. E para o conseguir, tortura-o partindo os discos! Esse é um dos filmes relacionados com Bunker Hill. Era também lar para uma grande comunidade de índios urbanos, americanos nativos. O filme de Kent Mackenzie [*The Exiles*] foi encontrado no arquivo da USC (University of Southern Califórnia), os alunos de cinema restauraram-no e tornou-se num grande êxito porque, imagino, as pessoas não faziam ideia de que essa comunidade tinha existido, que viviam ali e que aquela era a sua história.

Mais tarde aprendi muitas coisas sobre a cidade. Sempre me interessei por isso. E depois, há escritos muitos influentes sobre a cidade. Alguns dos meus amigos estavam a estudar e faziam

planeamento urbano e regional e tomaram partido na crítica e em diferentes políticas da cidade de Los Angeles. Havia uma comunidade em torno disso. Outra pessoa que influenciou o meu pensamento e conhecimento sobre Los Angeles, foi o escritor, fotógrafo e artista, Allan Sekula. É o foco do seu trabalho. Ficámos amigos e trabalhamos num projecto e o que nos atraía era o nosso comum interesse pela cidade e como tentávamos mostrá-la. Era algo que conhecíamos de uma forma pragmática e normal. Tenta-se aprender mais, compreender, conhecer a história, conhecer a geografia, a geografia física, a topografia, a arquitectura, os planos que permitiram que a cidade se tornasse naquilo que é. Outra coisa que acontece e espero que seja útil, porque é verdade, é esta: a zona conhecida como Watts, como a Los Angeles Sul, nem sempre foi exclusivamente um bairro negro da cidade. Era um lugar que estava perto da linha férrea, do *Alameda quarter*, como lhe chamam agora, e do outro lado, estava uma zona industrial que se estendia por milhas e milhas. Havia um bairro operário, os brancos costumavam morar lá, e depois vieram os negros, e outras pessoas, e fixaram-se lá e, desde 1961, tornou-se conhecido no imaginário colectivo como um lugar de negros (*black place*). Depois de ter feito este filme e de ser professor na escola de artes durante algum tempo, comecei a receber estudantes do Sul de Los Angeles e eram, sobretudo, mexicanos e oriundos da América Central. Encontraram algo interessante nesses filmes porque agora moravam nesses lugares, iam para a escola nesses lugares e faziam o seu trabalho sobre isso. Assim, pode ver-se

a transformação, a população, o movimento e a mudança que também são parte da história. E é importante saber isso porque é a geografia social, a geografia humana. Como se relacionam e negociam as pessoas quando partilham o espaço social, partilham as condições, moram no mesmo sítio? Foi isso que aconteceu. Tínhamos alguma ideia de filmes realizados antes que lidavam com situações semelhantes no mundo, aprendemos com eles e fizemos o que conseguíamos fazer sobre o assunto. Mas sabíamos que não era algo completamente estranho, sem precedentes. De qualquer modo, o meu amigo Thom faz um grande trabalho ao falar sobre como a maioria dos filmes feitos em L.A. não dão conhecimento ou não reconhecem ou não dão prioridade à cidade enquanto tal; o que eles pretendem é que a cidade seja um outro lugar qualquer. Mas como diz Godard, e acho que o Thom também: “até os filmes de ficção, de algum modo, documentam o lugar, o tempo”. Aquilo sobre o que não falam é o presente. E ele escrutina estes filmes, viu centenas e centenas de filmes e fez uma selecção que fala sobre isto. L.A., Hollywood é um conceito, mas Hollywood é também um lugar bem real. E bem diferente da imagem de Hollywood que nós temos. Podemos falar sobre isso adiante.

LL: Uma historiadora de arte terá certamente algo a dizer a propósito dessa relação entre cidade e museu, da questão da museificação da cidade que acabámos de colocar a Billy Woodberry. Que imagens temos nós hoje das cidades? Imagens colectivas de tal modo tele-visuais, como lugares de passeios lúdicos, de espectáculo como parques de diversões... Enfim, sei

que é um pouco simplificado, mas gostaríamos de a ouvir sobre essa problemática.

PC: Sim, obrigada. Irei falar justamente de *Dogville*, de Lars von Trier, e também desse filme magnífico de David Lynch, não tão falado assim, que saiu nos anos 2000, *Inland Empire*. Penso que, de toda a sua cinematografia, é um filme que verdadeiramente volta a falar da cidade, sobretudo de Hollywood, sobretudo de um certo bairro de Hollywood, lugar onde se fabrica o cinema, e os estúdios. O filme mostra simultaneamente o avesso, os sem-abrigos, mostra toda a *mise en abyme* entre o real e a ficção, através de várias cenas do filme onde, literalmente, já não se sabe se ainda estamos na ficção ou se é um documentário justamente sobre os passeios, cheios de sem-abrigos, em Hollywood Boulevard... Já não se sabe. Há uma vertigem que ele constrói de um modo absolutamente formidável, retomando à sua maneira, como muitos realizadores, a questão da produção e do poder dos estúdios e dos produtores. Penso que esse filme catalisa a mesma coisa nessa espécie de *mise en abyme* vertiginosa que pode também capturar-nos quando se considera essa questão que é, simultaneamente, a desse bairro de Hollywood, dos grandes estúdios, ou até mesmo das cidades gentrificadas, no Ocidente, dado que, se olharmos concretamente o que aí está em jogo, essa encenação é uma encenação de encenação. Por exemplo, se visitarmos os estúdios da Paramount ou de outras grandes companhias de Los Angeles – o que também fiz –, torna-se interessante ver que esses estúdios, essas ficções teatrais ou cenográficas partem de filmes, isto é, estamos na representação

a *posteriori* de uma ficção já de si cinematográfica, que vai alimentar a cenografia do parque de diversões. Em Las Vegas é igual, precisamente, ou por via das réplicas em miniatura ou dos excertos, estamos no domínio da cópia de uma arquitectura real de Veneza ou de Paris, mas também na cópia de um filme, por exemplo. Logo, penso que, efectivamente, em termos de ficção nos encontramos num outro nível. Creio que ninguém vai ao engano. Por outro lado, sabemos perfeitamente, como já dizia Rem Koolhaas, que ao lado do parque de diversões, da cidade cenografada, estão os *junk spaces*, isto é, mesmo ao lado, há crimes, sujidade, detritos, ruína, etc.: o avesso do décor está sempre aí. A entropia pode chegar rapidamente, o abandono dos lugares, as epidemias. É uma questão que não me entusiasma muito porque, a menos que sejamos esquizofrénicos, ninguém confunde o parque de diversões com a realidade. Mas, por outro lado, de facto, filmes como *Dogville*, ou o filme de David Lynch, mostram toda a violência e o horror fundamental das cidades de uma maneira simultaneamente forte e subtil. Por fim, o que nos mostram esses filmes é que, na cidade, há sempre a cidade dos dominados e dos dominadores. É isto: este é dado que está aí, primordial e final. Queria voltar a *Alphaville* para relembrar que todo o cinema político, crítico, esse cinema de ficção científica que apreciamos, também nos fala em grande parte a partir do som. Por exemplo, *Blade Runner* é um filme sonoro e, pela minha parte, quando penso em *Alphaville*, oiço aquela voz, aquelas vozes um pouco sintéticas, essa espécie de escavamento do efeito do real através do som, um outro som,

um som tecnológico. É importante não esquecer que o cinema dá conta de maneira muito forte dos sistemas de percepção da cidade real, desta feita pelo som. Não estou a falar da música, mas do som, que é muito importante nos filmes porque nas cidades estamos sempre submetidos à cacofonia. É isso. Essa cacofonia carrega também consigo o poder e, nos bairros residenciais, dormitórios, não há barulho, por exemplo.

LL: Obrigado, Pascale. Estamos mesmo prestes a terminar. Vou passar a palavra a Marie-José Mondzain para a última palavra de hoje. Se quiser dissertar um pouco sobre essa dupla condição da cidade-museu, da museificação da cidade, mas também de um simulacro de simulacro. Podemos retomar a questão sonora em *Alphaville* ou até mesmo a invisibilidade sonora em *Dogville*... O som está muito presente.

MJM: Sim, aquilo que acabo de ouvir é extremamente rico a respeito do sonoro. Penso em Nashville, que é uma cidade inteiramente à mercê do ensurdecimento dos seus cidadãos. *Ville* [cidade] em inglês diz-se *city*. Nós temos a palavra *cité* que foi abandonada na língua francesa há muito tempo, mas que continua viva em palavras como *citoyens* [cidadãos], quer isto dizer, da cidade como herdeira da construção da cidadania, ou seja, da partilha do espaço e do tempo por comunidades que criam elos entre essa dimensão, essa herança grega da cidade, que se diz *polis*, que dá polidez. A cidade era a base arquitetural, territorial, de uma cidadania que queria pensar a democracia.

Hollywood – enfim, tudo o que foi dito sobre Los Angeles, que é entusiasmante –, *Alphaville*, *Dogville* são como artefactos que podem virar paródia da urbanidade, paródia de uma cidadania – estar no limite ou no patamar daquilo que ainda é possível sobre a criação de elos, encontros, partilhas e de regimes de liberdade e de resistência, como disse Pascale Cassagnau. A questão do dominado/ dominador em que a cidade devém o lugar da dominação, ou então a paródia de si própria, como, por exemplo, a Disneyland, que se torna uma cidade falsa, mas ao mesmo tempo no lugar em que os cidadãos pensam poder esquecer – na diversão e na paródia da cidade –, os regimes da cidadania, da partilha, ou então em que a cidade não devém senão lugar de consumo e da consumação dos corpos. Esta dimensão imaginária das arquitecturas fez-vos pensar, segundo o que me disseram na preparação para este encontro, na fábula ou no mito de Babel, que faz saber que não podemos tornar-nos em ambiciosos arquitectos de torres, de cidades, cuja ambição não é senão a de se tornar gigante, e que compromete a capacidade de encontro, de comunicação e de partilha. A fábula de Babel é simultaneamente uma fábula sobre a construção e a ruína de todos os elos porque o divino criador prefere acabar com essa babelização – que é a paródia do que poderia ser uma cidade cosmopolita, na qual todos os cidadãos do mundo poderiam partilhar um espaço, partilhar o tempo, partilhar a palavra, partilhar as línguas – e aí, pelo contrário, há uma indicação mítica do que pode ser o princípio da destruição ou da ruína. Então, as cidades em ruína, por exemplo, Berlim

ou Dresden depois da guerra, fazem-nos ouvir alguma coisa – porque as imagens fazem-nos ouvir coisas, não se contentam em no-las mostrar – que existe e, de repente, surge uma surdez ou uma barulheira tal que o ensurdecimento está prometido àqueles que já não partilham senão um espaço de consumo e de dominação e sujeição. Então, entre as distopias e as utopias, é-nos frequentemente mostrado no cinema – para nos dar emblemas das cidades, seja Los Angeles, sejam visões de Nova Iorque, com ou sem as torres, e agora também visões de Shangai ou Dubai, que parecem territórios erigidos de construções – algo impenetrável e ruinoso para a comunicação que aparece do lado da dominação e da paródia urbana. Penso no momento actual, e não é uma conclusão, na maneira como nas cidades, nas praças, em França, tivemos os coletes amarelos, que levantaram, por exemplo, a questão das rotundas, isto é, esses lugares que não são de construção, nem de dominação, mas sim de cruzamento, de circulação, que se tornam lugares de encontro e que são, assim, tomados. As praças e as rotundas também se tornam microterritórios que se oferecem a uma nova visibilidade do encontro – algo que não é construído, que é uma promessa de construção das relações entre os humanos: a rotunda, a praça... São estes os lugares onde toda uma juventude faz hoje ouvir na cidade, ou nas cidades, um outro discurso, que surge em contraponto à urbanização, ao consumo e à destruição das relações entre cidadãos, faz ouvir que a cidade é planetária, que é preciso ouvir o planeta, como um desafio comum, no qual já não se trata de tal ou tal cidade, que se torna no local de

concentração de tal ou tal questão: as cidades tornam-se lugares de violência ou de desertificação. Seria antes preciso pensar uma espécie de urbanidade ou urbanização planetária, uma partilha planetária do espaço, no qual a binariedade de que falei no início desta conversa – a oposição entre cidade e natureza – já não tem lugar, e então algo de um mundo não-urbano pode fazer-se ouvir no seio da cidade, para falar de alguma coisa que tem uma extensão senão mesmo infinita, pelo menos infinitamente maior do que aquilo que pode ser a grande cidade. Trata-se de pensar a cidade à escala do planeta. E penso que a ficção científica se apropriou desta planetarização da cidade e da responsabilidade que têm os cidadãos, os habitantes da cidade, de se encarregarem, no próprio seio da cidade, da sua dimensão planetária e dos problemas que surgem simultaneamente na esfera privada e na esfera pública.

LL: Obrigado, Marie-José Mondzain, por essa reflexão final. Vou apenas fazer um resumo a respeito dessa questão sobre a fábula de Babel, uma cidade onde foi erguida uma grande torre e que excluiu a possibilidade de reunião e partilha de um espaço. Marie-José Mondzain aponta para as rotundas contemporâneas na cidade, como em Paris, com os coletes amarelos que não estão a ocupar construções edificadas, mas sim a construir lugares por vir, não numa cidade, mas numa espécie de cidade planetária, uma espécie de consciência da cidade que reúne e partilha espaço em todo o planeta. E, por fim, concluiu dizendo que a ficção científica é um contraponto que no cinema responde

a esta visão de um modo de vida planetário e de um modo cívico de ocupar e viver as cidades e o mundo.

AM: E concluímos esta conferência agradecendo aos nossos convidados, Billy Woodberry, Marie-José Mondzain e Pascale Cassagnau, por terem estado connosco e relembramos os espectadores que amanhã teremos outro painel de convidados à mesma hora. Muito obrigada.

Cidades Imaginadas

Com Ana Aragão, André Cepeda, Luís Carmelo
e Paulo Pires do Vale

A cidade no papel, na emulsão fotográfica, nas páginas dos livros: desenhar, fotografar e escrever são acções concretas de fixação da imaginação, paralisar a imagem ao mesmo tempo que se inventa a cidadania por vir. Das cidades invisíveis de Italo Calvino aos babélicos labirintos bíblicos, a cidade incita a imaginação, porque a imaginação inventa as cidades. Entre a captura e a invenção, é o trabalho urgente de inventar a cidade que estará em debate.

Luís Lima: Bom dia. Estamos na segunda sessão do Fórum do Real, no âmbito do festival de cinema Porto/Post/Doc. Hoje iremos debater as *Cidades Imaginadas*, depois de ontem termos debatido as *História(s) da Cidade*. Amanhã terá lugar a terceira sessão intitulada *Fuck the polis*.

Alexandra Martins: Queria só fazer uma pequena introdução ao painel. Portanto, aqui a ideia era sair um pouco do cinema e investir noutras áreas, na arquitectura, na fotografia, no desenho, na fotografia, e compreender um pouco, a partir da prática, a produção poética das cidades e nas cidades dos nossos tempos. Temos connosco Ana Aragão, arquitecta, André Cepeda, fotógrafo, Luís Carmelo, escritor, e Paulo Pires do Vale, filósofo, curador, entre outras actividades.

LL: A primeira pergunta que vou lançar é dirigida ao Luís Carmelo porque gostaria de retomar a palavra vinco, que li numa das suas crónicas recentes quando falava das cidades. Vinco, barreira, território, passagem, acolhimento, violência ou comunidade, as cidades são tudo isto e mais. São lugares de isolamento e

simultaneamente de congregação, lugares de silêncio e de manifestação, de organização, podemos pensar em cidades organizadas como Viena, na Áustria, ou o Dubai, e também em cidades caóticas como Nápoles ou Lagos, na Nigéria... A minha questão seria: como imaginar novas cidades saídas desse caos sem obedecer às suas ordens pré-estabelecidas? Ou seja, se há uma alternativa entre organizar o caos – isto para quem cria, inventa, imagina cidades – e desfazer a ordem, se há uma terceira possibilidade? Vou lançar esta questão primeiro ao Luís Carmelo e depois vamos rodar para tentarmos também pensar sobre isto em conjunto.

Luís Carmelo: Citaste aí uma crónica que eu escrevi há muito pouco tempo. Diria que uma cidade é, sobretudo, uma confluência de memórias. Memórias físicas, memórias imateriais, mas é ininterrupto o atrito com os actos que fazem e desenrolam o presente. Há sempre um atrito. Há um atrito entre a confluência inevitável do que vem connosco e o desenrolar do presente, do acto que se gera, que é algo que não se controla. Por outro lado, é evidente que, recuando, tal como a sombra recua ao longo do dia, pode dizer-se que uma cidade é de facto um vinco, um vinco que se cava, que escava num território. Exactamente porque essa parcela de território foi e continuará a ser particularmente desejada. Cidades que já foram, esse desejo desapareceu, ficou algo em vez do desejo, às vezes ficou até um nada em vez do desejo. Vincar é uma forma de ênfase, remete para adensar, acentuar, para marcar: é isso que uma cidade faz a um território. Isto tem implicações no *cronótopo*, ou seja,

no espaço-tempo. Por um lado, os humanos vivem no futuro, nós vivemos no futuro, vivemos no cabo, no confim dos nossos projectos e, portanto, inevitavelmente, idealizámos a cidade em que vivemos. Muitas vezes, o que vemos é uma mistura entre o estado bruto, que ela nos dá a ver, e a nossa idealização. Por outro lado, a cidade está sempre em movimento. É um estaleiro. Há aquela metáfora que tem a ver com o *spleen*, o dândi, o *flâneur*... que são metáforas em contraposição aos projectos do Barão Haussmann, em Paris. Uma cidade que perde completamente o pé. Por outro lado, em termos de espaço, nós vivemos em cidades muito diferentes daquilo para que elas terão sido pensadas. Entre a Idade do Ferro e os aglomerados de Vauban, no século XVII, tivemos cidades que se viravam para fora com gárgulas, contra o desconhecido, contra o demónio. Hoje em dia, vivemos em cidades que tendem cada vez mais para a *omniurbe*, para a grande cidade global, como dizia o Paul Virilio.

Portanto, vai haver um dia, daqui a algumas décadas, em que estaremos todos presos na cidade digital, estaremos todos em casa a imaginar o mundo, fechados nas nossas ferramentas digitais. E quando sairmos para vermos um avião a sobrevoar a *omniurbe* global, vamos ter mesmo impressão que as personagens da leitura apocalíptica tinham. Na leitura apocalíptica, os relatos são muito giros, as pessoas sobem até ao céu em carruagens, levados por cavalos, e chegam a um sítio em que passam o primeiro, segundo e terceiro céu – em certos casos são três, noutros sete – mas o objectivo é chegar

lá acima, ao trono de Deus. Aquela visão que é o Apocalipse. Quando um dia estivermos presos na nossa cidade digital, com ferramentas digitais, e nos atrevemos a sair para o mundo real e o sobrevoarmos, vamos ter a mesma visão. De forma que, a cidade é uma transição entre aquilo que nós já fomos, há alguns milhares de anos, e aquilo para que caminhamos, que, creio, será cada vez mais uma visão, uma virtualidade. É uma poética que se vincou ao longo do tempo e tende a desvincar-se também ao longo do tempo, ou seja, a criar novos tipos de vincos. Como o Luís Lima disse, podem atrair o conhecido e o desconhecido, o caos e a organização, aliando-os num só corpo, sem haver grandes divisões esquemáticas.

LL: Vou agarrar nesta ideia que nos deixou para passar a palavra ao Paulo Pires do Vale. Concorda com esta visão de caminarmos para uma virtualidade da cidade?

Paulo Pires do Vale: Sim. É acentuada e, nestes últimos tempos pandémicos, tornou-se ainda mais evidente, mas sempre com focos de resistência que permitem não desmaterializar em absoluto a existência ou essa ligação à cidade. Obviamente, é o digital e as possibilidades do digital, e desta cidade, que nos permite estarmos em sítios muito diferentes uns dos outros e agora estarmos aqui uns com os outros em conversa, nesta ágora, neste novo espaço de café. A possibilidade do digital não pode, para mim – para não cair em nenhuma utopia ou distopia e tentar pensar com ponto de vista crítico – resultar nessa desmaterialização absoluta. A cidade é um bem, sim. A

cidade tem múltiplas possibilidades de interpretação, ou seja, é um bem interpretável. Cada um de nós tem um olhar diferente. Para alguns, aquilo que é caos, outros encontram nela ordem. Da mesma maneira que, para sublinhar em relação à pergunta inicial, não podemos imaginar a não ser precisamente numa distopia, da qual temos de fugir ou contra a qual temos de lutar, uma noção de ordem dada por um qualquer promotor tirano dessa ordem da cidade – isso assusta-me muito. Aquilo que a cidade é, é um projecto colaborativo. É, se quiserem, democracia em acção. Pode às vezes ser caótico, mas é nesse caos que alguma coisa poderá acontecer, sem a tal supervisão de um pensamento ordenado absoluto. Desse pensamento ordenado absoluto, seja urbanístico ou arquitectónico, tenho medo, até porque conhecemos o que foram utopias que se tornaram distopias, quer na arquitectura, quer no urbanismo. Isso parece-me criticável. A digitalização, por outro lado, permite – e nestes últimos tempos tem sido possível ver isso – repensar as cidades. Como alguns teóricos têm escrito nos últimos anos, as cidades fragmentaram-se, segmentaram-se e temos a cidade do trabalho, a cidade do lazer, bairros ou lugares dentro da cidade para viver, para trabalhar, para ir ao comércio. Essa segmentação – que, aliás, encontramos de algum modo no pensamento utópico de Brasília – torna-se depois impossível, incomportável, até pelo tempo que demoramos a atravessar a cidade para ir trabalhar, voltar para casa. Depois já nem vamos porque é preciso atravessar a cidade para ir ao cinema ou ao teatro. Esta ideia que o Carlos Moreno denominou como

a *cidade dos 15 minutos*, a possibilidade de chegar ao que precisamos a 15 minutos a pé ou de bicicleta de onde vivemos, com o tele-trabalho, por exemplo – esta cidade digital de que falava há pouco o Luís – tornou-se aparentemente mais fácil. Aparentemente. No meu caso, em tele-trabalho, tendo de tal maneira a fazer reuniões umas atrás de outras que nem vejo a cidade. Esta desmaterialização preocupa-me muitíssimo. É preciso resistir-lhe.

Ana Aragão: A arquitectura e o urbanismo sempre se debateram com essa problemática, com essa dicotomia entre uma cidade planeada de raiz, de carácter mais regular, desenvolvida a partir de um desenho geométrico, e uma cidade desorganizada, tal como Nápoles, por exemplo. São cidades tão desorganizadas que acabam por empancar, ou seja, ficamos sem esta capacidade de tirar quinze minutos. As cidades entopem. Eu julgo que é fundamental ir em ambas as direcções, contrárias. Ou seja, como o Paulo estava a dizer, um processo colaborativo. E um excelente exemplo é o SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), responsável pela construção de bairros de habitação relativamente barata num processo colaborativo, ou seja, em que não houve um plano *top-down*, que suporia uma imposição daquilo que seriam os modos de viver das pessoas. Houve, pelo contrário, uma interferência grande e uma reacção por parte daqueles que iriam habitar e morar nesses espaços.

Tratar-se-ia, portanto, de uma alternativa entre organizar o caos, que é fundamental, e é para isso que um arquitecto – não sou

arquitecta, não me considero arquitecta, mas é daí que venho – é chamado a intervir (e é fundamental que intervenha) e – também fundamental – desarrumar as cidades demasiado programadas. A cidade não pode ser toda programada, tem de deixar espaços para a indefinição... Ou melhor, para a indeterminação, tem de haver espaços que não tenham funções definidas. Essa ideia de Brasília, em que tudo é funcionalista, falha precisamente pela falta de dinâmica e de cruzamento entre as diferentes partes das nossas vidas. Portanto, a cidade tem de deixar espaços para a indeterminação. Devemos, então, chamar os cidadãos a intervir na organização do caos e na desarrumação desse ultra-planeamento.

LL: André, também vês a cidade com estes espaços por ocupar, entre o caos e a ordem?

André Cepeda: Há muitas ideias que partilho tanto com o Paulo, como com o Luís Carmelo e com a Ana. Aquilo que sinto a ouvir isto é que, por vezes, nesta evolução para o digital, sinto-me mais como uma vítima, ou seja: a mim ninguém me perguntou nada, se queria viver nesta cidade? Não me identifico com a evolução, como as coisas estão a ser conduzidas, mas adaptamo-nos e vivemos e tentamos, no fundo, equilibrar um pouco para o nosso bem, individual ou colectivo, num processo de construção em que a humanidade, neste momento, está a ser conduzida. De facto, não me identifico. Digo isso porque o meu processo de trabalho tem muito a ver com olhar para a cidade e reflectir. Esta exposição que está agora no MAAT (Museu de Arte, Arquitetura

e Tecnologia), que se chama *Ballad of Today*, é mesmo uma balada existencial sobre uma cidade. Como é que ainda se pode fotografar uma cidade? Como é que ainda se pode olhar para esta sociedade contemporânea e produzir imagens? Porque é isso que eu faço: fotografia.

Quando se vê a exposição, não existem carros, não existe sinalética, não existe uma série de coisas que fazem parte da cidade contemporânea, para as quais não gosto de olhar. Tento construir a minha cidade, o meu território, um território imaginário, um território no qual eu encontro poesia, as coisas com as quais me identifico e que fazem sentido para mim. Mas que também têm os mesmos problemas que a cidade em que vivo: os problemas sociais, económicos, políticos. Não falo de coisas que não existem. Estou a falar da realidade, mas vejo através das minhas imagens que há uma série de coisas que a sociedade contemporânea me mostra, para as quais eu não gosto de olhar.

PPV: Tem a ver com o que o André acabou de dizer, que me interessa também muito, que é a questão do ponto de vista. O André sublinhou que aquela é a cidade, a sua cidade, mas obviamente que nessa sua cidade se cruza com outras coisas de que não gosta, e ao retirar, ou não fotografar isto, é já uma escolha. E revela essa escolha por ausência, pela subtração. Por outro lado, sendo também uma cidade imaginada, uma cidade onde as questões políticas, como o próprio André disse, estão presentes. Pensar a *polis* é a acção política por excelência,

pensar o que queremos enquanto comunidade e o que somos enquanto comunidade. Este olhar de cima, sermos capazes de olhar – como há pouco sublinhava a Ana – para uma carta, uma cidade, olhar de cima e perceber se é ordenada ou desordenada. Este olhar para uma cidade que é de cada um tem a ver com as memórias, com os afectos. E as cidades não são iguais para cada um de nós. Os lugares mudam consoante recebemos boas notícias ou experimentamos coisas boas ou más. Há vários filtros que temos em relação às cidades. Há aqui uma coisa na noção de balada que me interessa muito, que é o andar na cidade. Uma coisa é a cidade imaginada, o que nós julgamos, o que sabemos. Outra coisa é a cidade que vemos de fora, que julgamos conhecer. Outra ainda é este caminhar na cidade enquanto o caminhar na cidade nos ensina a ver uma outra cidade, ou seja, o ponto de vista rasteiro, junto ao chão. Essa ideia de entrar em sítios ou zonas onde nunca entraríamos, que ao atravessar de carro não vemos. Essa descoberta... Não falo aqui da cidade do ponto de vista de edifícios ou de espaço, mas da presença da população, de pessoas, da sociologia daquele lugar, o modo como vivem. Esse caminhar na cidade, até para fugir à questão da desmaterialização, sublinhando a questão da importância do corpo e da presença do corpo no espaço... Queria sublinhar isto.

AM: Queria retomar uma questão, sobretudo com o André e com a Ana, que tem a ver justamente com a experiência da cidade. Tem de existir um distanciamento e/ ou um mergulho na cidade para se escrever sobre ela, para se desenhar nela ou

fotografar a partir dela.... Criar cidades será um trabalho de autor (de autoridade) ou um trabalho de cidadania (de comunidade)? Onde acaba o indivíduo e começa o colectivo num desenho, num livro, numa fotografia de cidade?

AA: Françoise Choay dizia que “o desenho do arquitecto é acção”. Nesse sentido, não considero bem os meus desenhos como desenhos de arquitecto porque o desenho de arquitecto, embora seja um trabalho autoral na medida da concepção e construção, a partir do momento em que é oferecido à cidade passa a ser uma obra de cidadania, é alguma coisa que vai construir e vai interferir directamente com a sociabilidade, com a comunidade em que se apresenta e se dispõe para ser vivida no dia-a-dia pelos habitantes dessa cidade. O meu desenho não tem esse fim. Pode partir até dessas premissas, mas é sempre o desenho de cidades imaginadas que não tem nenhuma pretensão de se tornar qualquer coisa vivida, qualquer coisa tridimensional. São mesmo construções mentais apenas e para serem observadas. Neste sentido, diria que o meu trabalho acaba por ser mais autoral e menos um trabalho de cidadania, o que não quer dizer que a partir do momento em que o desenho é visto – e nem sempre são – faz parte de uma memória colectiva de recursos. Poderá entrar numa biblioteca geral de recursos gráficos que temos acerca da cidade, pensamento acerca da cidade. Poderá ter sempre eventualmente um sentido crítico. Por que considero importante o pensamento daquilo que não acontece, a ideia de cidade imaginada? Não é só a memória daquilo que se passou, mas é também a memória do que

não se passou, memória daquilo que não aconteceu, que nos permite decidir. Nós decidimos também recorrendo àquilo que não aconteceu, mas que imaginámos. E decidir é precisamente tentar construir, decidir perante a tal cidade do futuro, a cidade por vir, aquela que ninguém avistou e eventualmente nunca vai avistar. Em relação aos desenhos, a apreensão é sempre bastante pessoal. Diria que não existe colectivo. Gosto muito da máxima do António Gedeão: “Vês moinhos? São moinhos. Vês gigantes? São gigantes”.

AC: Vou pegar nessa ideia do Paulo de caminhar pela cidade e de facto é isso que eu faço, esse confronto directo com a realidade. Estou mais a colocar questões do que propriamente a tentar resolver alguma coisa. A deixar em aberto isso tudo. Vou pegar numa ideia muito concreta que é do primeiro livro que faço e que se chama *Ontem*, em que durante cinco anos fotografo o centro do Porto, muito centrado na arquitectura, nas ilhas, de 2005 até 2010. Se eu tivesse feito aquilo em 2010 já não existia. Ou seja, este projecto que está agora em exposição, as suas imagens são também um documento contemporâneo sobre a cidade num tempo preciso. Por isso é que é *Ballad of Today*. Estou a falar de hoje. Isso é que é importante para mim. Este questionar, esta reflexão sobre a cidade hoje, e deixo essa questão em aberto.

PPV: Isto que o André e a Ana acabaram de dizer tem uma ressonância em mim numa frase do Italo Calvino, no seu *Palomar*, que a determinada altura diz uma frase que nunca mais esqueci depois de a ter lido – foi muito marcante para

perceber a nossa relação com as obras de arte em particular, a ligação com o cinema ou com obras que chamamos de autor: “aquilo que é o mais íntimo, é também o mais comum”, diz Italo Calvino a determinada altura do seu romance. Aquilo que o autor aí coloca – seja escritor, seja desenhador, seja fotógrafo, o seu olhar, aquilo que é mais íntimo nele – torna-se também o mais comum, porque é o mais comum em cada um de nós. O que é mais profundo em cada um é próprio não só de si como de todos. Há qualquer coisa nessa ligação com essa humanidade do autor que depois nós, enquanto espectadores, ganhamos: ir mais fundo às cidades imaginadas pela Ana, ou à cidade imaginada – no sentido de criação de imagem – pelo André ou ao texto pelo Luís Carmelo. Essa ligação com o que o autor escreve, não é só na noção de autoridade fundada como qualquer coisa que vem de fora, mas antes porque é um reconhecimento. É uma espécie de espelho – aumentado, disforme – mas uma espécie de espelho. E até me atrevo a dizer que é não apenas um espelho do que nós já somos, mas também do que podemos vir a ser. Possibilidades que nós nem sabíamos que tínhamos, ou seja, de abertura dessas possibilidades. Isto em relação à pessoa, mas também em relação à comunidade e à cidade. De repente, aquela cidade imaginária abre portas para que essa cidade em que vivemos possa ser outra coisa. Isto só para dizer, por causa desta ligação com a utopia, que se vai tornando nesta cidade futura de que estamos aqui a falar, e acredito que a imaginação é um modo de conhecimento fundamental para o humano. Não apenas o de sublinhar aquilo que é, o estado de coisas actual, como se

fosse a única possibilidade, mas ser capaz de olhar para trás e perceber que já houve outras hipóteses, que a cidade foi outra coisa já, fotografar num ano e, depois, já não está lá. Olhar para trás e perceber que há futuro por cumprir; mas também olhar para a frente, para cidades que não existem e que de repente percebemos nelas um ponto de vista para pensar o hoje. O poder da utopia é este. Não é ser algo que não exista ou que nunca existirá, mas ser já um enclave real, um enclave no aqui e agora.

LL: Isto acontece também na escrita, Luís, escrever a cidade, recolher, desenhar, também tens um trabalho de imagens sobre a cidade. Onde é que situarias este trabalho de escrever, imaginar, pelo lado autoral, pelo lado cidadão..., pela experiência da escrita, como é que funciona?

LC: Muito simples. Eu até aos vinte anos pensava que era eterno. Houve uma altura, com vinte e poucos anos, que percebi que não era. Foi nessa altura que comecei a escrever livros. Um ano depois comecei a ser deus, criei um mundo. Comecei a desenhar cidades. Já desenhei quase trezentas. Se não se importam, vou fazer um compartilhamento de tela para mostrar uns oito ou nove desenhos, para perceberem do que estou a falar. A construção de cidades, para mim, é de facto uma parte da minha excursão criativa paralela à actividade ensaística e literária, sobretudo no romance e poesia. É um espaço que completa. Só mostrei uma vez na vida porque é um trabalho bastante íntimo. Desenho desde 1982. Podia fazer uma longa digressão sobre

as várias fases que estas cidades atravessaram. Hoje em dia deixo-me dormir a pensar sempre num dos cantos do globo. É um globo com continentes, cada continente com os seus países e as suas cidades. Estas têm várias fases. Se quiserem depois mais tarde posso referir isso. Aliás, menti. Fiz uma exposição em 2015, na galeria Abysmo, em Lisboa, mas fui também convidado pelo departamento de arquitectura da Universidade de Évora e fiz uma conferência em 2011-2012. Falei uma vez em público sobre isso. E também na Holanda, Amesterdão. Já me estou aqui a descobrir em duas mentiras. Nós existimos para mentir. Aliás, estávamos a falar em fotografia... Há uns anos lancei um livro no Correntes d'Escrita em que definia a fotografia como tudo aquilo que ainda não foi fotografado. Hoje em dia a redundância de inscrição é tal que, de facto, a ontologia fotográfica mudou de leme. Portanto, as partes da cidade que ainda não descobrimos é o que podemos definir como fotografia. Daí que prefira o desenho. Este atropelo em que, no meio do caos, aparece subitamente a ordem. Surpreendemo-nos. Este é um trabalho autoral. É evidente. Poderia caracterizá-lo de vários modos. É um trabalho que não tem representação. Tudo o que aqui se inscreve não representa algo que eu possa ver, mas é evidente que, na sua dimensão icónica, há similitudes com o vivido, na sua dimensão indexical, naquilo que aponta para algo e faz reconhecer. Há ali traços que me permitem perceber que aquilo poderá ser parecido com uma auto-estrada real. E há uma dimensão simbólica no sentido que há ali planos gerais que nos fazem perceber as imagens, os textos, as figuras que

se apresentam diante de nós. De algum modo, há ali gerais que ajudam a perceber que aquilo é uma cidade. Não deixa de haver um mecanismo de reduplicação, mas não há uma representação ostensiva estrita.

Agora, se me perguntares se isto tem a ver com a literatura e com a poesia: tem. A palavra poética quando emerge no texto, emerge também a partir de uma figura desconhecida e torna-se palpável e cria uma realidade própria. De algum modo, tudo é *poiesis*. No sentido em que a *poiesis*, como os românticos a definiam, é uma linguagem que se apresenta para se inventar a si própria, ganha autonomia nesse inventar. Isso acontece no rascunho do arquitecto profissional, há um momento em que ele está claramente a pôr a linguagem em piloto automático e a ver os limites que ela pode atingir sem controlo. Depois há um momento em que a codificação traça e risca e tem em atenção a funcionalidade e a dimensão referencial. No romance também se passa o mesmo. No romance somos atropelados mais por uma história que se quer contar do que por uma funcionalidade, embora seja muito interessante, só para rematar, se olhar para os meus romances todos, desde os anos 80 até este ano, diria que caminham no sentido inverso do desenho destas cidades. Nos meus primeiros romances, as cidades são personagens. Depois há uma segunda fase, no fim dos anos 90, as cidades transformam-se em planos de fundo sob o qual acontecem coisas. Nos últimos romances que tenho feito, o espaço e tempo de referenciais desapareceram completamente. São textos que criam histórias sobre o espaço, um espaço completamente

baseado na *poiesis*, que não tem reconhecimento exterior. Portanto, se se afasta das cidades, este aspecto particular é-lhe muito contíguo.

Público: Esse andar na cidade não é atravessado pela tecnologia, por exemplo, os dispositivos tecnológicos. Há agora muito material visual das cidades criado no percurso dos urbanitas. Acho que o imaginário desta cidade digital não deixa necessariamente de ter corporalidade.

Público: Não sei se já foi abordada a questão da relação da cidade com a natureza. Julgo importante, utopicamente imprescindível.

LL: É exactamente essa a próxima questão... A cidade é o lugar da pura artificialidade onde o homem mais se afasta da sua condição natural, pelo menos, na ordem do mito do bom selvagem... Os corredores verdes com que sonhou Gonçalo Ribeiro Telles seriam uma tentativa de aproximar novamente o campo da cidade e o homem da natureza. Como podemos pensar hoje a relação entre cidades e natureza, na experiência estética, mas sobretudo no domínio da imaginação?

PPV: Prestemos aqui homenagem a Gonçalo Ribeiro Telles que sublinhou, há muitos anos, essa relação determinante entre a cidade e o campo. E a permeabilidade entre a cidade e o campo. Não por acaso, usava a palavra campo porque a questão da natureza é uma questão difícil, porque, na verdade, a natureza do Homem – nem usaria a expressão – não é propriamente a

da selva ou do bom selvagem. A construção da cidade é uma construção profundamente humana. Da mesma maneira que o campo é uma construção humana. Os corredores verdes não são natureza. São criação humana. São a ligação do Homem com uma outra dimensão da existência, que, por exemplo, alguns artistas como Constant, holandês, que criava mapas e estruturas arquitectónicas, imaginárias, de ligação com essa espécie de corporalidade que não é apenas a dos olhos e daquilo que se vê, mas do corpo inteiro, que é do jogo e dos parques para se jogar. A noção do parque para jogar e para brincar é parte da experiência humana e aparece também aí como fundamental. Esta ligação aos ritmos naturais é fundamental na experiência humana. A vida da cidade afasta-nos dela. Se conseguirmos, nesta cidade do depois, uma conexão mais facilitada entre a vida na cidade e essa presença do campo ou com a proximidade, a possibilidade de passear no meio de uma floresta ou de um jardim, melhor. Agora, não podemos esquecer que a paisagem é uma construção cultural. Não é a pura natureza ou uma primeira natureza. É já uma construção. Essa construção tanto existe no campo, moldado pelo Homem ao longo de séculos, como existe na cidade. O que acontece na cidade é que há um afastamento, há um fechar-se que tem as tais gárgulas que o Luís apontou como forma de afastar os problemas que vêm de fora, o caos que a Ana sublinhou, no sentido de uma construção que a determinado momento é tão caótica que deixa de haver uma praça, um jardim, ligação a qualquer coisa de natural. Isso é difícil para a experiência humana. Podemos pensar nela como

se fosse uma espécie de regresso a um tempo qualquer também utópico, uma ligação perfeita com a natureza. Mas a experiência humana não nos permite pensar assim. Ou seja, essa idade de ouro da relação perfeita do homem com a natureza é um mito. A natureza é pura. Há uma longa-metragem que deu origem a uma exposição do realizador Clement Cogitore... Chama-se *Braguino ou lá communauté impossible*. Filma uma família na Rússia que resolve ir viver para o meio do campo, precisamente nessa procura de uma ligação mais directa à natureza. O homem leva a família para 500km da cidade mais próxima, no meio do nada, e a determinada altura há um primo que resolve também ir ter com ele para esta comunidade ideal, de ligação perfeita com a natureza. Num dado momento, entre a família de um e a família de outro, levanta-se um muro, deixam de se falar e passa a ser terrível o medo de viver nesta ligação com o outro que a qualquer momento nos pode atacar. Aquilo que parecia o paraíso transformou-se rapidamente num inferno. Este filme mostra também uma dificuldade de relação com a natureza, ou seja, esta ideia da perfeição da natureza é uma ideia de urbanos que não conhecem o campo ou a natureza. O campo é duro, a natureza é agreste. Há uma concepção idealizada da natureza que é preciso desmontar. A cidade foi construída precisamente por ser um bem em relação a essas dificuldades na natureza.

AA: É uma excelente questão esta que o Paulo levanta... Há essa relação quase impossível entre natureza pura e cidade. A cidade é, por excelência, a artificialidade, portanto, é quase incompatível imaginar cidades em perfeita harmonia com a

natureza. Houve autores que o fizeram e há utopias muito bonitas que vão nesse sentido. Lembro, por exemplo, a cidade-jardim, de Vanessa Howard, que incluía aquelas cidades concêntricas, onde se previam espaços verdes, *boulevards* verdes, seis, que saíam do centro. O que é interessante nessa cidade é que era auto-suficiente e se crescesse demasiado tinha de se fundar uma nova, criando um sistema um pouco como na *Utopia*, de Thomas Moore. A partir do momento em que crescessem até ao limite, tinha de se fundar uma nova criando um sistema de cidades-jardim em torno de uma cidade central. Há outro projecto muito bonito que também pensa numa integração harmoniosa entre cidade e natureza que é o *Broadacre City*, de Frank Lloyd Wright. Ele trabalhou nesse projecto quase ao longo da sua carreira inteira e apresentou-o no livro *The Disappearing City*, em 1932.

Os desenhos são maravilhosos porque mostram uma espécie de reticula muito generosa de campos, já artificializados, mas de natureza, e esses grandes espaços verdes são pontuados apenas por edifícios de escritórios e edifícios de habitação. Diria que estas visões, embora muito românticas, são, na cidade actual, impossíveis, inexequíveis. Porquê? Precisamente, porque a cidade actual não conhece limites. No limite, a cidade já não existe. Habitamos em megalópoles. Os limites são difusos. O território... as formas de vida urbana estendem-se ao longo de todo o território. Nesse sentido eu diria que temos que... Há uma ilustração do Quino de que gosto muito: é de um escritor sentado, com uma máquina de escrever, no meio de uma cidade

de betão, excessiva, e há uma pequena flor que brota do betão, então, esse escritor está a fazer uma longa dissertação acerca desse pequeno milagre. Diria que, talvez, na cidade actual, temos de andar à procura de pequenos milagres. As políticas e as intervenções passarão por ser pontuais. Talvez inverter aquilo que Le Corbusier propunha, que era elevar os edifícios do solo e pô-los sobre pilotis... Se calhar é preciso pensar o contrário, como o Paulo diz, com as hortas suspensas, os pequenos jardins suspensos pensados por tantos urbanistas... Se calhar é mais por aí... Transformar as nossas cidades em pequenas babilónias de encontros, procurar esses pequenos milagres mais do que planejar uma cidade em perfeita harmonia porque diria que é muito difícil.

LL: O André falava há pouco, em *off*, de um projecto relacionado com um percurso, uma peregrinação, até Santiago de Compostela. Esta procura de fotografar paisagem implica uma grande transformação no olhar, no ponto de vista, na perspectiva do fotógrafo. Fotografar elementos da natureza na cidade será muito diferente desta saída total da cidade?

AC: Sim, claro. Costumo dizer que é no silêncio que eu me encontro. Acho que o que quero dizer com esse silêncio é um certo equilíbrio, uma certa natureza. Mas eu fotografo, sobretudo, a ausência dessa natureza, um lado mais duro. Tenho um livro produzido... É uma encomenda da Gulbenkian, intitulado *Gulbenkian*, em que estive durante um ano e meio a fotografar a fundação. Não só a arquitectura mas também

o jardim, o trabalho de Gonçalo Ribeiro Telles. Também para compreender esse mundo que ele trouxe para aquele jardim e a forma como o jardim se relaciona com o edifício e a arquitectura, que é uma peça, quase uma obra de arte, uma sinfonia. A forma como está construído... Mas isso é completamente diferente de um projecto que vou fazer agora sobre os Caminhos de Santiago. Ainda não comecei, mas o que tenho estado a pensar e escrever é que... O mundo passou nos últimos cem anos por duas guerras mundiais... Há tanta coisa que acontece na humanidade... E os caminhos de Santiago e a razão pela qual as pessoas fazem os caminhos são os mesmos há mais de mil anos. Essa relação com a natureza, a reflexão e a questão individual: isso interessa-me muito hoje.

LL: Creio que ainda não demos a palavra ao Luís sobre a questão da relação entre cidades e natureza, sem, de maneira alguma, querer colocar estes termos em polos diferenciados. Luís, o que tens a dizer sobre isto?

LC: A discussão cultura-natura é uma discussão do Iluminismo. É uma discussão desse tempo, basicamente. Quando chegámos ao início do século XIX e o Darwin e o Laplace e o Lear, entram em acção, as coisas mudam. Há a percepção de que tudo é uma criação e, afinal, a natureza tem uma história própria. Não é uma coisa dada pelo criador. Aliás, há vários poetas que reflectem isso. Alfred Tennyson tem um poema em que ele diz a certa altura “Que mudanças tu vives? Dantes onde havia um abismo, agora há uma árvore”. Há quase uma admiração por

se entender que as investigações do positivismo geológico e para-científico do início do século XIX nos estão a mostrar que o mundo tem uma história própria. O devir humano é também o de construir, o de transformar o humano num grande construtor da paisagem e das cidades. É muito interessante que, no século XIX, se desenvolvem as utopias e sobretudo ideologias que tendem a marcar um futuro para a espécie. Um futuro perfeito, idealizado. Já não no além-mundo, como nas escatologias, mas no lado de cá. E, portanto, a história é muito valorizada. Existem muitas teorias sobre a relação entre a história, cultura e natureza. Só que – acelerando – chegamos ao mundo *pós* e há duas conclusões que podemos tirar. Vivemos hoje cada vez mais num mundo de amnésia colectiva. Perdemos o pé face àquilo que era a história como uma autoridade quase deífica, como foi vista ao longo de todo o século XIX e grande parte do século XX. Hoje estamos demasiado centrados no presente. Daí, aliás, a expressão amnésia colectiva, que é de Bernardo Bertolucci. Vivemos num mundo baseado na amnésia colectiva. Mas, por outro lado, também nos exilámos no presente. O mundo *pós* fez com que abandonássemos todo o pensamento baseado nos grandes programas, nos códigos e nas ideologias. Esses futuros programados e distantes obrigaram-nos a recuar ao presente. E estamos, hoje, no presente e estamos entre dois cenários: para a frente, aquilo que temos são as tecnologias que nos simulam o que há de vir – não há nenhuma crença em mais nada para além disso. E qual é a resposta para esta pergunta, qual é o outro cenário que está aqui em vez da história? Ora,

não é a natureza, nem a cultura. É um conceito que apareceu em 1972 e que se tem vindo a desenvolver cada vez mais que é o conceito de património. O património, seja cultural ou natural, hoje em dia, é o conceito que cria milhões de peregrinos que atravessam o mundo – os turismos globais – e que entram nas cidades património mundial como se entrassem numa zona que tem uma aura. Uma zona que, de facto, se endeusou. Portanto, vivemos um bocadinho num palco fechado entre estas duas cortinas. Na cortina da frente temos as tecnologias que estão a manietar-nos, a simular-nos, a projectar-nos. E, no lado de trás, temos o património que está ali como conceito fluído em vez daquilo que seria a natureza, em vez daquilo que seria a cultura, que é, no fundo, um mundo de alienação positiva, como é a tecnologia. É neste pequeno palco, estreito, em que estamos, que nos visionámos nessa grande ilusão que é imaginarmos que há uma diferença entre cultura-natura quando tudo é uma construção. E, hoje em dia, uma construção simulada. Uma meta-construção, se quiserem.

PPV: Só para sublinhar o que dizia o Luís Carmelo... Adoramos a natureza, desde que esta não seja ratos ou baratas. Portanto, há aqui um equilíbrio estranho entre o ir ver a natureza e, na verdade, ser capaz de a suportar. A Ana conhece muito melhor esta discussão que agora o Luís também sublinhava... O Rem Koolhaas, ainda este ano, fez uma exposição no Guggenheim sobre a questão do *Countryside: The Future*. Porquê? As cidades, para serem sustentáveis, precisam de ter uma ligação. Sempre foi assim. Havia a cidade, mas a ligação ao campo era

determinante. Cada vez pensamos mais este campo ao nível global. Hoje, com a questão da descarbonização, pensar esta ligação ao campo próximo, que podem ser jardins no telhado ou hortas suspensas e onde se produzem alimentos, é possível. Lembro-me de há pouco tempo ter visto uma reportagem sobre hipermercados que já usavam as suas coberturas para fazer produções alimentares, para terem produtos verde para vender no próprio hipermercado. Essa proximidade com os produtores é determinante e o futuro cada vez mais a sublinha por causa da sustentabilidade ecológica. Por isso, a ligação ao campo vai ser uma questão para os próximos anos. Também neste sentido de não ir buscar os alimentos com uma pegada de carbono demasiado alta, como as grandes viagens que nos trazem mangas da América do Sul, mas com todos os custos que isso tem para a vida do planeta.

Público: Mas o planeamento urbano deve prever esses espaços, certo? Ao crescerem, as cidades deverão integrar “museus Gulbenkian” no mapa, não?

PPV: Claramente. Vou regressar àquela ideia que às vezes pode parecer simplista, mas que julgo ser útil para pensarmos o amanhã – ou o já – que é a questão das cidades dos 15 minutos. Voltamos à noção de bairro, com todo o perigo que este fechamento pode ter. Ou seja, devemos estar atentos em pensar na cidade de uma forma mais aberta. A noção de que 15 minutos posso chegar ao local onde posso fazer compras, ao emprego, à escola, mas também a um parque infantil ou a

um jardim. E devemos sempre acrescentar – e permitam-me referir o Plano Nacional da Artes, de que sou comissário, tenta sublinhar – a ligação com a experiência das artes, do património e da cultura num sentido mais aberto. No Brasil desenvolveu-se muito uma noção de que gosto particularmente: a noção de ponto de cultura. Haver pontos de cultura que também sejam pontos de encontro da própria comunidade... E não precisa de ser só a noção de cultura erudita. Temos também que pensar em cultura, agora, de uma forma mais democrática. Haver pontos de cultura onde as diferentes comunidades dentro da comunidade se podem encontrar, se cruzam, onde essa abertura à comunidade é facilitada, é determinante. Portanto, pensar em como é que nos bairros não há apenas supermercados, mas também centros culturais, é uma forma de pensar a cidade de outra maneira. Não naquela clausura de que só na cidade história, no centro da cidade, é que vamos ter o património, a cultura e os museus, mas pensar como é que estes podem estar distribuídos pela cidade para que haja proximidade. Haja essa ligação mais próxima que também é a noção de pertença. Ou seja, “eu vou porque isto pertence ao meu bairro”. Julgo que a noção de vizinhança tem de regressar e temos que reforçar essa vizinhança cultural, essa proximidade cultural. Não esquecer, então, que a Gulbenkian é um jardim que é preciso olhar, porque tem um pensamento por trás. Foi pensado. Uma das coisas que mais gosto no jardim Gulbenkian – devo dizer-vos – é o lado brutalista das lajes de betão que fazem os caminhos do antigo jardim. Ou seja, o brutalismo daquelas lajes é o contrário

do romantismo do jardim alambicado. Há um lado, claramente, de consciência de que aquilo é tudo uma construção. Portanto, o jardim Gulbenkian é jardim, mas é um centro cultural imenso, com tantas valências. Julgo que pensar que na proximidade da nossa casa podemos ter um jardim ou centro cultural, da mesma maneira que temos a escola ou o lugar de trabalho, seria um dos ideais para os quais algumas cidades tendem a caminhar.

LL: Isto leva-nos uma proposta de reflexão sobre as cidades que são mais plurais e mais inclusivas. Temos, por um lado, megalópoles e, por outro, cidades museificadas, petrificadas, ou seja, cidades-património. Mas a própria noção de cidade, na sua origem, é um lugar de partilha, comunidade e cidadania. E, lá está, a raiz etimológica... Temos cidades mais plurais e inclusivas se olharmos, por exemplo, para o modelo de cidades do Norte, ocidentais. Mas, paradoxalmente, são também cidades cada vez mais iguais umas às outras. Ou seja, por um lado mais abertas e democráticas, e, por outro, mais fechadas sobre si próprias, iguais nesse movimento.

LC: Posso agora fazer uma abordagem mais de testemunho e menos teórica para falar de um lugar concreto. Nasci em Évora, uma cidade que, nos anos 20 do século XX, era considerada uma cidade-museu. Depois desapareceu essa caracterização. Mas foi a segunda cidade património mundial consagrada em Portugal, em 1986, depois de Angra do Heroísmo. Acho que foi a primeira. Teve a ver com aquele terramoto de 1980... E isto tem virtudes, mas também coisas terríveis. As virtudes são,

sobretudo, o facto de haver uma imagem de Évora que não tem nada a ver com Évora e que faz com que os turistas vão lá. E quando vão, ficam maravilhados com aquela figuração branca, com a incandescência e com a sucessão de formas. E depois há a comida, que as pessoas gostam de comer. Faz parte deste *self-service* patrimonial que, aliás, é uma coisa igual em todo o lado. Todas as regiões têm a sua gastronomia, todos os territórios, todos os rituais bairristas e regionalistas. Todos têm o mesmo tipo de oferta e o mesmo tipo discurso. Mas olhando para esta Évora, que tem 150 mil habitantes, a cidade conseguiu desenvolver-se de tal modo que tem todos os problemas das grandes cidades. É uma coisa inacreditável. É uma cidade que se fecha em muralhas e depois, à volta, tem um conjunto de bairros, num diâmetro de três a quatro quilómetros. E depois, tudo o que são as ofertas necessárias para a população estão mais ou menos a cerca de três quilómetro do centro. Tudo à volta. E, portanto, tudo se move de carro. E a ligação entre as zonas novas e as zonas antigas é completamente heterogénea, completamente invadida por um caos que não é confortável. Não é um caos construído, supervisionado ou que estabelecesse, com a dinâmica das populações, uma movimentação agradável. É profundamente desagradável. E viver em Évora é disfórico. É mau. Há outras cidades onde isso provavelmente não acontece. Por exemplo, estive há não muito tempo em Viana do Castelo, onde a oferta se centra muito no centro histórico e há um parque por baixo do centro. Aliás nas cidades do Norte vê-se mais isso. Mas Évora é um caso típico do paradoxo. Ou seja, há

uma imagem de Évora fantástica, para se ir lá dois ou três dias, mas viver lá tem todos os absurdos que as grandes cidades têm, sem necessidade absolutamente nenhuma. Portanto, deixo este testemunho para os arquitectos e artistas que estão aqui, que poderão ter opiniões interessantes.

AA: É muito interessante o que refere porque, de facto, a alteração das cidades ao longo do tempo tornou-as muito iguais umas às outras. Há perdas irremediáveis, como o bom viver na cidade. Agora, também com o meu testemunho pessoal, posso dizer que gosto muito, aqui no Porto, das mercearias e das drogarias antigas. E tenho visto diariamente, ao longo dos últimos anos, esses pequenos negócios a desaparecer. Num sentido nostálgico, causam-me uma pena terrível, porque, de facto, somos ocupados por causa desta espécie de democratização do turismo e vemos a substituição dos espaços por cadeias internacionais de retalho, etc... Diria que isso é uma perda. E uma perda irreparável. Suponho que o que é bonito nas cidades é o que é local e característico, sob a pena de as cidades se tornarem uma espécie de *souvenirs* de si mesmas. E se esta aparente democratização das cidades as torna mais baratas para quem as visita – vimos isto nos últimos anos, com a construção em larga escala de turismo local, que são moradas temporárias efectivamente muito baratas – por outro lado, torna-as caras para as pessoas que querem habitar os centros e que não têm dinheiro para isso. Portanto, há aqui um desfasamento e um desequilíbrio muito grande. Relativamente à questão de a cidade ser inclusiva, tenho algumas dúvidas. Nos últimos anos temos

assistido ao repúdio de todo aquele que é estrangeiro. Nós não aceitamos o estrangeiro na nossa cidade. Temos visto isso com a questão dos refugiados, por exemplo. Não trouxemos a nossa herança romana até hoje. Se quisermos, rejeitamos essa ideia. A cidade romana era, de facto, inclusiva. Ao contrário da cidade grega em que os habitantes tinham a mesma proveniência étnica e religiosa, a cidade romana era aquela que acolhia refugiados, proscritos, errantes, etc., que aceitam sujeitar-se às mesmas leis. Nós não levámos esse legado justo até ao final. O nosso problema não é falta de espaço, é falta de generosidade. E diria que as cidades, para serem inclusivas, têm de acolher não só aquele que nos vem visitar e que é rico, bem vestido e que vem gastar dinheiro, mas também aquele que não tem nada. Até porque, no limite, estamos também sempre na iminência de nos tornarmos estrangeiros. Devíamos ser mais generosos.

AC: Sem dúvida. Há umas imagens daquilo que está a acontecer agora em Paris, onde não sabem o que fazer com três mil refugiados... É absolutamente assustador, pois, são empurrados para um lado e, depois, a polícia empurra para outro, depois vão para a Place de la République e depois são expulsos dali... Não têm onde os meter. A cidade não está preparada. E essa questão humanitária é um problema enorme que tem de ser resolvido. Nós (portugueses) não sentimos tanto porque estamos nesta parte da Europa, mas o resto do continente está a enfrentar problemas sociais gravíssimos. Por exemplo, como ando muito a pé em Lisboa, vejo quem anda de autocarro na cidade e são

as pessoas das periferias, que não têm esta questão dos 15 minutos... É a comunidade africana.

PPV: É mesmo isso. Não é tão evidente, mas estamos a fazer o mesmo. Ou seja, estamos a empurrar de um lado para o outro. Nos últimos anos, com estas cidades-museu para turista ver, aquilo que aconteceu foi a expulsão dos habitantes, até dos bairros mais pobres da cidade Lisboa, que de repente são substituídos pelos Air BnB para turista visitar. Por isso, o turista quando vem, o que encontra, é turista. Não encontra o local, mas o global. Da mesma maneira que, como dizia a Ana, agora se encontram as lojas de cadeias internacionais que podemos encontrar em qualquer lugar do mundo, como se precisássemos que nos assossegassem e dissessem “estes são civilizados, também há aqui uma Zara e podemos ir ao McDonald’s”. Esta ideia de que chegamos a um lugar civilizado com todos os perigos que isso tem. Moro em Lisboa. Sou dos privilegiados que pode morar a quinze minutos. Mas antes ia até ao Chiado, donde estou, até aos alfarrabistas, e no largo da Misericórdia, onde havia quatro, na rua ao lado havia cinco ou seis... Agora só lá está um! Foram substituídos por gelatarias, lojas de roupa ou lojas para turistas. Isto não é o choradinho. Acho que há coisas fundamentais na abertura de uma cidade ao mundo – é assim que gostamos das outras cidades que visitamos – mas há perigos que é preciso acautelar. E este é, claramente, um deles. Estamos a fazer refugiados à nossa maneira, que é atirá-los para fora da cidade de Lisboa. Depois, temos os transportes públicos cheios com os empregados que fazem falta na cidade,

com tudo o que de terrível tem esta sobrançeria. Mesmo nos bairros privilegiados, como por exemplo no bairro da Lapa, havia os palacetes e as outras casas e os miúdos jogavam todos à bola na rua. Os mais ricos e os mais pobres. Portanto, a ideia de verdadeira inclusão é uma ideia da criação das tais cidades romanas, num sentido mais aberto, que tendemos a perder. Mesmo sem muros, transformamos a cidade em bairros claramente diferenciados uns dos outros e segmentados. Para não falar depois no para lá da cidade, em guetos. Onde não há centro cultural, onde não há jardim e onde não há comércio. E de repente é o tédio. E sabemos o que o tédio produz.

LL: Essa ideia de cidade paradoxal, produtora de divisibilidades, tem também a possibilidade de se inscrever por meio da arte urbana, etc... André, dá também visibilidade, nos seus trabalhos, a este paradoxo?

AC: Sim, sem dúvida. Não é que fale sobre um problema específico. Não sou repórter, nem produzo documentários, mas, como dizia há pouco, coloco questões. É uma coisa aberta. Neste projecto, *Ballad of Today*, há muitas imagens de pessoas a andar na rua, à beira das estradas, nessa periferia de Lisboa onde não há passeios, nem formas de ir do ponto A ao ponto Z, em que se fecham estradas e se dificulta a vinda das pessoas para a cidade, ao mesmo tempo que se quer que estejam aqui para trabalhar. Há um autocarro de vez em quando. Bom... Há essa reflexão toda, mas há muito mais do que isso.

PPV: Esta é a posição do André, mas há artistas que têm claramente uma posição mais política, como é evidente. Não que esta não o seja, porque acho que é uma posição profundamente política. Mas estou a lembrar-me da Catarina Botelho, em que a questão da vida na cidade e o direito à habitação, é um problema na sua obra. E a forma como tem crescido a cidade nos últimos anos e de como se tem expulsado dela os habitantes. Só uma nota sobre essa ligação entre os artistas e a cidade. Por causa deste encontro, fui buscar o livro do Jens Hoffmann sobre as 50 exposições mais influentes de arte contemporânea – enfim, vale o que vale, é um cânone – para tentar olhar para a presença da cidade nelas e pelo menos cinco das grandes exposições da arte contemporânea tiveram a cidade como tema. Destas 50 mais influentes, desde os anos 90 para cá, pelo menos cinco são sobre a cidade ou o lugar da cidade. Por exemplo, em Charleston, na Carolina do Sul, em 1991, uma exposição *site-specific* chamada *Places With a Past*, falava sobre a ligação entre a cidade e o seu passado as instalações de artistas aí. Outra, em Chicago, em 1993, chamada *Culture in Action*, em que a cidade era toda ocupada por instalações que passavam, então, a ser arte pública. Depois do (furacão) Katrina, em New Orleans, há a criação de uma bienal para olhar para esse problema na cidade. Outra exposição na Áustria, em 1997, *Cities On The Move*, era sobre as cidades contemporâneas asiáticas, para dá-las a conhecer a um público que não tinha tanto acesso a elas. Para terminar, uma que foi das mais influentes nesse sentido, em 2001, na Tate Modern, que se chamava *Century City: Art and*

Culture in the Modern Metropolis. Só para passar os olhos... Este tema da cidade é curatorialmente importante porque para os artistas também é importante. Já se falou aqui do (Paul) Valéry, do (Charles) Baudelaire... Enfim... É um tema moderno por excelência, tal como foi referido por Walter Benjamin, também. Há no modernismo, na modernidade, um olhar para a cidade e a cidade é o lugar por excelência desse crescimento. Para aqueles que têm interesse na ligação entre artistas e a cidade, tenho aqui comigo um catálogo que me parece extraordinário, do SMAK, que se chama *Track: A Contemporary City Conversation*. É sobre um conjunto de exposições em diversos lugares na Holanda e que é excelente, pelos textos que junta, selecções que faz, pelas propostas dos artistas. É muito bonito. Tem dentro dele um *Track manifesto* sobre a cidade e a ligação entre a cidade e os artistas. É muito, muito especial. Quem tiver interesse, vale a pena procurar este catálogo.

AC: Este arquivo contemporâneo que os artistas criam e a visão que têm sobre a cidade é muito importante. É um arquivo vivo, que no meu caso, vou construindo à medida que vou trabalhando. Se olhar para trás, para os três livros que produzi no Porto, de 2005 a 2016, a transformação da cidade é enorme. É um documento.

AM: André, queria perguntar, a propósito disso, de que modo é que a cidade onde estás condiciona o processo de produção? Tiveste, nomeadamente, uma experiência longa, no Porto, na

qual fotografaste a cidade. Agora estás em Lisboa. Que mudanças suscitaram com essa transição?

AC: Não tenho muito a dizer, porque a forma como trabalho tem uma evolução constante. Há preocupações que tenho que vão mudando. E neste caso tive de pesquisar, tentar perceber a cidade e a sociedade, que tem questões muito diferentes do Porto. A primeira coisa é a luz, que é uma coisa com a qual trabalho. É a minha ferramenta. A cor, o *pantone* da cor, a dureza das sombras, são também diferentes. São coisas sensíveis, mas muito importantes para mim. E depois toda questão da cidade e a sua própria história. O Porto, por natureza, tem o lado industrial e, em Lisboa, a cidade tem outras coisas. Tenho de ser honesto. Mesmo esta exposição não se centra ainda em nada específico, porque continuo a tentar conhecer este corpo, perceber esta pessoa, se tratarmos as cidades como pessoas, com personalidade. Ainda me estou a relacionar e, certamente, aquilo que irei produzir agora irá ser mais específico depois. Foi muito importante para mim andar na cidade durante estes dois anos para a tentar perceber e agora sim, tentar sintetizar as coisas de forma diferente.

LL: Pergunto agora à Ana, que é da cidade do Porto, se há uma inspiração ou uma predominância da cidade na sua forma de imaginar as cidades que produz?

AA: Vivi quase toda a minha vida no Porto, portanto diria que existirá certamente uma influência, ainda que inconsciente.

É muito curioso porque já me aconteceu, inúmeras vezes, estar a desenhar cidades genéricas, imaginadas, fundar determinadas visões de cidades, e chegarem outras pessoas e olharem para os desenhos e verem, invariavelmente, o Porto. Fico sempre hesitante porque não sei quem tem razão. Mas se as pessoas vêem o Porto, é o Porto. Portanto, não é uma coisa necessariamente consciente. Já o fiz conscientemente, mas vou tentando não repetir. Há um trabalho que fiz em Macau, esse sim *site-specific*, e é o único que posso destacar. Fiz numa residência artística na Fundação Oriente. A minha auto-proposta foi desenhar um mapa subjectivo de Macau, que tivesse a ver com a minha experiência. Esse processo de traçar o mapa foi muito interessante e diferente do meu processo normal de trabalho. Dependo da ideia de passearmos na cidade, sentindo-a, mas depois não cumpro nada disso. Vou para o atelier e enfió-me lá de manhã e saio ao final do dia. Estou o dia todo a olhar para uma superfície bidimensional. Portanto, em Macau teve mesmo de ser diferente porque não sabia do que estava a falar. O que fiz foi sair todos os dias à rua, percorrendo as ruas de forma bastante livre, tentando deixar-me levar por aquilo que encontrava. Macau é também muito agradável nesse sentido porque tem uma extensão delimitada e pequena, portanto, é muito mais simples do que se tivesse numa cidade espalhada no território. Mas o que fiz foi, então, apreender a cidade segundo as minhas relações afetivas, sensoriais, de sensibilidade. Até tive um problema com a máquina fotográfica, portanto tive mesmo de recorrer à minha memória, que é péssima, para desenhar o

mapa quando chegava a casa. Claro que entraram referências teóricas, de pesquisa, bibliográficas, etc... Foi um documento feito *in loco*. Talvez seja uma das obras de que mais gosto por causa desse processo tão intenso e tão específico num lugar estranho.

AM: No trabalho de André Cepeda surge a noção de *Anti-Monumento* (na qual a *Escultura ao Empresário* é retratada como uma espécie de ruína, ou seja, tudo menos monumental, representando a ruptura com o neo-liberalismo). Poderíamos também falar da possibilidade de pensar e representar uma anti-cidade?

AC: Não sei responder muito bem a essa pergunta, mas posso falar sobre o *Anti-Monumento*. Estou a falar de coisas concretas e o monumento ao empresário foi a minha ideia do último projecto no Porto, que se intitulou *Depois*. Eram sempre as mesmas ruas, as mesmas pessoas e os mesmo lugares, a falar sobre as mesmas coisas, mas a forma como as imagens iam evoluindo é que mudava. O *Ontem*, que foi um dos projectos anterior a esse, era muito documental. Mostra o território, as ilhas, as pessoas. No *Rien*, não se sabe onde se está, é tudo à noite, dentro das casas. Agora, o *Depois* era uma cidade imaginária, um sonambulismo, em que o *Anti-Monumento* está dentro e de que foi ponto de partida. O monumento foi inaugurado por Cavaco Silva, em 1992, e quando o fotografo, estávamos com a Troika e com o FMI, em 2014/15. O Cavaco Silva era o nosso Presidente da República. Levei 20 anos da minha vida com Cavaco Silva

e o monumento estava abandonado. Quando fazem aquela homenagem ao empresário, numa ideia louca de esperança, de que o mundo vai mudar e que Portugal vai crescer... Em 2014 estamos de volta e com o FMI. Estava a falar de uma questão muito dura, em que a minha geração vê que o mundo continua na mesma, com um colapso dos sonhos. O que nós sabemos... E as imagens do *Depois* nunca mostram o monumento. Mostram apenas uma desconstrução. Aquilo são longas exposições, com materiais de que gosto muito – o ferro, a pedra e o vidro –, que reflectem as luzes da cidade. No fundo, desconstruí a ideia e chamo-lhe *Anti-Monumento* por causa disso.

LC: A cidade moderna é violentíssima. Às vezes passamos pela superfície destas coisas e não é confortável dar um salto para ver determinado tipo de realidades. As cidades modernas foram criadas pelo impacto da revolução industrial e a sua definição é serem locais que nunca estão preparados. Estão sempre prontos para receber o insondável, o inapropriado. Portanto, o que vemos, hoje, com o turismo, são os desfasamentos que têm a ver com a génese das cidades modernas e que são extremamente violentas. Dou um exemplo concreto que é Königsberg. Em 1946, foi chamada Kaliningrado. Porquê? Porque toda a população que lá existia foi removida. Como no início do século XX, toda a população grega que vivia em Izmir foi também removida. Uma violência extrema. Hoje em dia, a cidade de Königsberg não existe. Foi toda arrasada. Há uma outra que é Kaliningrado, uma cidade soviética, horrível... Na Holanda, onde morei uma década, quis-se também, com um objectivo completamente

diverso, construir uma cidade totalmente nova, no fim dos anos 60, chamada Lelystad. É uma cidade que é também um conjunto de betão, sem qualquer tipo de vida, de dinâmica, de aura ou de história. Mas se voltarmos atrás e formos perceber por que é que Baudelaire é um artista – um artista da escrita – que nos toca tanto, a razão é simples: é o primeiro moderno que cinde com a modernidade, e cinde com a modernidade em função da cidade, porque mora numa cidade que é um estaleiro. A cidade que sonhou em jovem, que era a cidade de Voltaire, aquela pequena Paris onde morava toda a população... Ao longo da sua vida, essa população foi toda removida e, como já referi na primeira intervenção, os planos de Haussmann delinearam, um a um, uma cidade completamente diferente. É uma cidade que foi construída praticamente no terceiro quartel do século XIX, na contiguidade com a extrema violência da invasão prussiana e da Comuna de Paris, também, e dos incêndios. Portanto, Baudelaire nunca viveu na cidade que recebeu quando nasceu e nunca viria a conhecer a cidade que viu apenas como estaleiro da obra. Portanto, o facto de ter vivido numa metamorfose é a raiz de toda a sua escrita. Os *paraísos artificiais*, o *spleen*... Cá está. O primeiro moderno, que glosa e parodia a própria modernidade – criando uma tradição que se viria a tornar riquíssima na filosofia, com Nietzsche, por exemplo –, centra toda a sua atenção, sendo também a raiz do seu desfasamento literário, na cidade, mas na violência da transformação da cidade. A cidade definida como um espaço para o qual nunca há preparação, como na Lisboa de hoje, por exemplo: quando

nos movemos no jardim da Gulbenkian e sentimos que aquele território é um território estável, é um território tangível, é um território de grandes equilíbrios, que nos permite ouvir cravo no nosso córtex, é também o território onde podem aparecer mil refugiados que chegam subitamente a Lisboa e que não têm para onde ir e sujam aquilo tudo e dizemos “ah! não estávamos preparados para receber esta gente toda”. Mas o mundo é isso e o mundo moderno tem sido esta violenta história.

AA: Em relação a esta ideia de anti-cidade e anti-monumento, os termos remetem-me para um dos meus filmes de eleição, que é *As Asas do Desejo* [de Wim Wenders], que nos mostra a cidade por detrás da cidade e proponho que estes termos possam designar isso, além de outras coisas. A cidade dos baldios, a cidade descaracterizada... Ali ainda estamos numa Berlim dividida pelo muro. No filme, há um momento em que um velho passa por um grande descampado e pergunta: “como posso chegar a Potsdamer Platz. Isto não pode ser Potsdamer Platz”. Portanto, há a ideia de que os locais que conhecíamos deixam de existir e nós procuramos sempre outra coisa. Não sei bem o que é isso de representar uma anti-cidade através do desenho.

PPV: O tema dos movimentos anti, como o anti-cidade, anti-monumento ou anti-arte, na verdade, têm uma característica muito curiosa, até como o Cristianismo como anti-religião. Surgem, depois, como parte integrada do sistema, ou seja, a anti-cidade está dentro da cidade. Inscreve-se ou pode inscrever-se na cidade e um filme pode mostrá-la ou uma série fotográfica

pode apresentá-la. Portanto, essa anti-cidade depende do que definimos como cidade. Ou seja, se a cidade corresponde a uma construção comunitária de um “nós”, então, a anti-cidade pode ser o lugar do eu. Pode ser a minha casa, a minha secretária, o meu lugar, ou um jardim, onde me posso esconder. Pode ser um museu. A anti-cidade como noção de fuga a essa comunidade. Mas a verdade é que a anti-cidade está inscrita na cidade e isso parece-me importante. Podemos pensar que a anti-cidade pode ser a fuga para um campo imaginário – não esquecendo que acabamos por levar os problemas, como dizia. Pode ser sonhar com uma cidade que já não existe ou pensar como existiu. E no campo da cinematografia, já que estamos num festival de cinema, lembro-me de duas possibilidades desta noção de anti-cidade. Uma – não é o melhor filme, mas é de um realizador de que gosto – é *Meia-noite em Paris*, do Woody Allen. Como dizia o Luís Carmelo, retrata o olhar para trás e o pensamento do antigamente é que era. E depois chegava-se ao antes e o bom era na Renascença. Temos sempre noção de uma época de ouro que, na verdade, é falsa. De que “antigamente é que era”. Já nos textos do Antigo Testamento encontrámos essa ideia de que “antigamente é que era”. Essa noção é terrível quando queremos uma anti-cidade que não é aquela cidade que é esta. Outra possibilidade de anti-cidade é a construção absoluta por um iluminado ou um computador iluminado, que é o *Alphaville*, de Godard. É para mim a anti-cidade. É uma cidade de tal maneira manietada e organizada que deixa de ser a do “nós” e passa a ser a das solidões individuais onde nem as palavras-

chave da existência humana são permitidas. Não são permitidos sentimentos, já não são permitidas dúvidas, não é permitida a poesia. Para mim, isso é a distopia da anti-cidade. Mas os *anti* facilmente são integrados. O anti-capitalismo ecológico é integrado pelo capitalismo e passamos a comprar produtos ecologicamente sustentáveis e responsáveis. Continuamos no capitalismo e continuamos no consumo, mas acautelados porque é ecologicamente responsável. Esta forma de integração do *anti* no sistema é mais fácil do que o que possamos julgar.

Para terminar, a noção de *anti* ou melhor, a forma de integração, tem uma coisa permanente que é pensar o que é que nos leva a viver em cidades. Essa reflexão é importante. Por que é que, no meio de todos os problemas, continuamos a insistir em viver em cidades? Julgo que essa noção de que ganhamos mais em estarmos juntos do que em estarmos isolados é fundamental e fez-me lembrar outro filme, já no campo da arte contemporânea, do Douglas Gordon, que pega no filme *Star Trek* e retira só as cenas em que há uma ligação amorosa entre o capitão e uma das mulheres da tripulação. Ou seja, Douglas Gordon pega numa utopia futurista e selecciona apenas aquilo que é permanente na vida e na história humana, que é a ligação entre duas pessoas a partir da paixão, do desejo e da experiência da sexualidade ou do amor. O título é *Star Trek: Predictable Incidents in Unfamiliar Surroundings*. Ou seja, o previsível no humano é o que vai fazer com que continuemos a construir cidades. Se são mais digitais ou menos digitais é um cuidado que temos de ter, mas há

alguma coisa de permanente que nos faz desejar viver com o outro, porque é um bem para todos.

AM: Obrigada Paulo. Acabamos, então, com *Star Trek*, o amor e as cidades. Queria agradecer novamente a todos os participantes: Ana Aragão, Paulo Pires do Vale, Luís Carmelo e André Cepeda.

LL: Quero também agradecer a todos os nossos espectadores online que fizeram perguntas e espero que tenham sido bem esclarecidas.

«Fuck the polis»

Com Ana Cristina Pereira, Boaventura de Sousa
Santos e João Salaviza

Tomámos de empréstimo o título do livro de João Miguel Fernandes Jorge, no qual o autor evoca o universo clássico grego, para dar o mote para este painel. O jogo patente no título – *Fuck the Polis*/ Fuck the Police – permite-nos, desde logo, avançar para o carácter policial das cidades contemporâneas, onde a distribuição dos corpos se faz por via de uma ordem altamente estratificada. Dos coletes-amarelos ao sub-proletariado sem ar nos transportes sobrelotados dos subúrbios, do poeta-mendigo, irmão dos sem-abrigo, sem pertença urbana, que sociedade, que comunidade, que massa informe se concentra hoje na nova *polis* policiada deste mundo?

Luís Lima: Bom dia. Bem-vindos a mais uma edição do Fórum do Real, no âmbito do Porto/Post/Doc. Hoje, estamos no terceiro dia dedicado à Cidade do Depois. O painel intitula-se *Fuck the Polis*. Roubámos o título a um poema do João Miguel Fernandes Jorge para jogarmos aqui também com o policiamento da cidade e a questão da *polis*, tanto política quanto social. Vamos dar início.

Alexandra Martins: Fazendo uma breve apresentação dos convidados, temos connosco o Prof. Boaventura de Sousa Santos, sociólogo, o João Salaviza, realizador e a Ana Cristina Pereira, investigadora na área dos estudos culturais, sobretudo na área do cinema. O quarto elemento previsto, o crítico de cinema Roger Koza, não poderá, infelizmente, estar presente devido às contingências actuais e encontra-se a voar nesta

altura, numa viagem que não tinha previsto. Tentará fazer uma ligação dos céus para cá, mas não estamos muito confiantes por isso justificamos assim a sua ausência. A nossa primeira pergunta prende-se com as dinâmicas de uma globalização da estratificação das cidades, com os coletes-amarelos, o sub-proletariado e o seu vaivém diário entre a cidade e os subúrbios. E tal como existem pessoas invisíveis nestas cidades do primeiro mundo, existem também cidades invisíveis para as pessoas do primeiro mundo. A pergunta que lanço é então dirigida ao Prof. Boaventura, para abrir a conversa nesta mesa: de que cidades falamos, por norma, quando as pensamos a partir do Norte? De que cidades falamos quando falamos de cidades?

Boaventura de Sousa Santos: É um prazer estar aqui a esta hora relativamente matinal para coisas artísticas. Começamos bem o dia. Respondendo à pergunta... Começaria por dizer que todo o pensamento eurocêntrico do norte-global transforma em universais ideias que não correspondem, de maneira nenhuma, ao que se passa no mundo. E as cidades não são exceção. Pensamos que a maioria da população vive em cidades hoje, como dizem as Nações Unidas, mas não dizem que vivem sem direito à cidade. Ou seja, a maioria das pessoas vivem em espaços urbanos, mas os espaços são desurbanizados. Vivem em favelas, em bairros marginalizados, em zonas de violência brutal. Portanto, vivem na cidade, mas sem direito à cidade. Esta é a primeira realidade cruel do mundo. Em segundo lugar, o mundo ocidental, como vocês chamam, este mundo norte-

global, criou esta ideia, pelo menos desde o século XVII ou XVIII, de que a cidade é um avanço em relação ao campo. O campo, o mundo rural, é o atraso, e a cidade é o avanço. Bem... Esta pandemia mostrou que, efectivamente, muita gente que está no campo se defendeu melhor da pandemia do que quem está na cidade. E, claro, nesta altura, convém lembrar que o Boccaccio escreveu o *Decameron* porque conseguiu fugir da Toscana, de Florença, para o campo. Os pais não o conseguiram fazer e morreram da peste. E, naturalmente, as peças de Shakespeare, muitas delas, foram escritas no campo, exactamente a fugir da peste. Portanto, afinal o campo é um refúgio, é um atraso, ou é um avanço? Penso que, certamente, hoje, iremos discutir o que é que a pandemia está a alterar nesta relação cidade-campo. Por exemplo, neste momento falo-vos da minha aldeia, a 30km de Coimbra. Uma aldeia de doze casas, muito pequena, mas onde tenho alimento mais saudável, não preciso de usar máscara, tenho mais liberdade de movimentos em pleno confinamento. Portanto, acho que esta é outra ideia sobre a qual temos de reflectir. A terceira é que o norte-global sempre pensou que a cidade é o lugar da inovação, da criatividade, da liberdade. E é evidente que, ao longo da história, a cidade foi muitas vezes isso. Foi na cidade que nasceram grande parte das revoluções, assim o entendemos, embora realmente as revoluções tenham sido, na idade moderna, em grande parte feitas por camponeses. Operários propriamente ditos, “operários a sério”, daqueles que consideramos, e que o marxismo considera, que eram os sujeitos históricos, nunca fizeram nenhuma revolução. Nem

sequer na Rússia. Na Rússia foram soldados e camponeses. Operários também, obviamente. E se olharmos para a revolução mexicana: camponeses. Para a revolução chinesa: camponeses. E certamente na revolução cubana também não havia operários. Portanto, afinal, o campo e os camponeses são atraso ou são inovação? Penso que também há aqui uma série de conceitos que criámos acerca da cidade que têm que ser realmente resolvidos e superados. E, finalmente, esta ideia de que a cidade é o lugar de inclusão social... Não. A cidade é o lugar de exclusão social. É o que chamo as sociedades abissais. Se quiserem, podemos depois detalhar um pouco mais o que eu entendo com isto. Mas é evidente que essa abissalidade das cidades fez com que as cidades, durante a pandemia, pelo menos algumas delas, se tornassem invivíveis, ou seja, não se pode viver nelas. Conheço algumas das maiores do mundo, desde Bombaim à Cidade do México, e posso garantir-vos que, realmente, não se pode viver nessas cidades hoje. Vive-se, sim, mas em modo de sobrevivência.

João Salaviza: Bom dia. É um prazer estar aqui a conversar, para mais na companhia de convidados tão ilustres e com um pensamento que tenho acompanhado e lido. Bom... Não sou um académico, sou um mero cineasta, mas, nos últimos anos, a minha experiência, o meu trabalho enquanto cineasta, tem-me levado a alguns lugares onde provavelmente não teria chegado sem o cinema. Permite-me falar a partir, talvez, de um conhecimento mais empírico do que sustentado em produção

teórica, mas onde tenho visto outros conceitos de cidade que me têm feito pensar e problematizar aquele que conhecia. Enfim... Nasci em Lisboa e tenho vivido uma parte da minha vida em Lisboa. Penso que o Boaventura de Sousa Santos já falou um pouco sobre isto, mas queria partilhar aquilo que tenho vivido e visto.

No Brasil, no Norte do estado de Tocantins, há uma pequena cidade chamada Itacajá, com cerca de 5.000 habitantes, que fica nas imediações de um território indígena, com cerca de 300.000 km quadrados, que é historicamente ocupado pelo povo Krahô, com quem eu e a minha companheira, Renée, temos vivido e trabalhado. Hoje mesmo, viajo para o Brasil e vou passar o próximo ano na Taí, no território indígena. Há duas noções de cidade que gostaria de problematizar aqui. Por um lado, esta escala em que pensamos inicialmente, nas *megapolis* – as capitais europeias, norte-americanas ou mesmo na Ásia, em África ou na América do Sul – que tentam fazer uma espécie de aproximação simbólica do urbanismo, na forma como se constroem réplicas de capitais europeias onde há uma concentração de poder, uma concentração dos meios de produção nestes lugares e nas suas periferias. No Brasil, também pela sua extensão, conseguimos perceber esta diferença entre as grandes cidades, as médias, as capitais de estado, até chegar a estas pequenas cidades – mas que são dezenas de milhares no Brasil, com 5 a 10 mil habitantes – onde a relação entre a vida das pessoas e estas estruturas de poder é muito mais visível pela sua dimensão.

Em Itacajá, é muito curioso... Porque nós percebemos, de uma forma mais explícita e mais fácil de entender, e até de extrapolar para cidades maiores, que há uma relação muito próxima entre esta espécie de Santa Trindade – que curiosamente é a mesma Santa Trindade que é uma ofensiva para os povos indígenas historicamente e que se mantém até hoje – entre o comércio – o capital –, a religião e os políticos. Por um lado, este lado ultra-produtivista trazido pela Europa e que a construção do Estado brasileiro replicou e impôs. Por outro lado, a religião. Hoje em dia, como sabemos, as religiões de matriz evangélica ou neopentecostal têm muito mais implementação do que a religião católica apostólica romana. E, por outro lado, a política, ou melhor... os políticos. Acho que esta distinção é importante. E penso que qualquer um de vocês terá mais propriedade para falar desta distinção entre a política e os políticos, que se têm confundindo um pouco recentemente. Nesta pequena cidade, são muito claras as articulações que existem entre o dono do único comércio local que, por sua vez, guarda os cartões do Bolsa Família, que são um plano implementando – acredito que com muita boa vontade – durante os anos do PT [Partido dos Trabalhadores] e que teve virtudes incríveis nalgumas partes do Brasil, mas que falha justamente pelo facto da produção do conhecimento sobre as necessidades das pessoas que estão a milhares de quilómetros de distância estar centralizada nas grandes capitais. Portanto, o Bolsa Família chega a populações indígenas e, muitas vezes, é pervertido o fim para o qual foi criado. Portanto, o dono do comércio é também o chefe da

comissaria da polícia local que, por sua vez, é irmão do pastor evangélico, e que guarda os cartões do Bolsa Família dos indígenas e das pessoas pobres que são, digamos, 90% ou 95% da população daquela cidade. E nós vemos muito bem onde é que está a abundância, quem é que tem o melhor carro da cidade, quem é que tem mais cavalos, quem é que tem mais terra, quem não tem terra e quem consegue roubar ou apropriar-se dela. Obviamente, depois também se vê aqui a relação entre o que é a terra para uma visão produtivista e que visa apenas o lucro ou o que é a terra para uma população indígena ou uma população camponesa. Depois vemos que, ao contrário destas divisões históricas entre indígenas e não-indígenas, na verdade, há uma proximidade muito grande, mesmo ontológica, do pensamento sobre o que é o manejo da terra, o manejo da propriedade, entre estas populações de não-indígenas, mas camponesas, que ocupam as imediações da terra indígena, que trocam utensílios, que trocam sementes, que trocam uma galinha por 50 quilos de mandioca. Aqui também vemos, a força do Estado, mesmo a força simbólica daquilo que seria reproduzir uma centralidade e a forma como numa capital há uma irradiação de poder, que vai escoando, chegando até ao lugar de maior intimidade. A polícia entra nas nossas casas. Não na minha, nem nas vossas, certamente. Mas de muita gente das periferias de Lisboa, destas pequenas cidades, dos camponeses. O Estado entra. A polícia entra. Há uma irradiação do poder que chega a todos os lugares, até às profundezas da Amazônia, seja através do braço armado, seja através do braço desta milícia fundamentalista religiosa. Há

muitas formas de fazer esta invasão constante. É pensar também como a cidade se vai reproduzindo em núcleos populacionais que são, hierarquicamente, cada vez menores conforme nos afastamos das capitais. Mas a sensação que tenho, ao longo destes anos, é que se vão reproduzindo sempre os mesmos mecanismos de poder e de domínio. Aquilo que muda é, talvez, a escala.

Luís Lima: A resposta do João abre muitos caminhos para muitas temáticas. A questão do fora-de-campo, da cidade para o campo e a questão do poder representada por essa trindade que tão bem sublinha entre capital, religião e políticos, distinguindo-os da política. Mas queria passar a palavra à Ana Cristina. Voltando à questão inicial, mas também reflectindo o que já aqui foi dito, esta ideia de cidade que temos no hemisfério Norte é de uma cidade espelhada. Há outras cidades apesar de percebermos que essas cidades replicam estes modelos em diversas escalas. Concorda que há uma ideia cristalizada ou anquilosada de cidade para quem vive no Ocidente?

Ana Cristina Pereira: Antes de mais, bom dia a todos os presentes no debate e que nos escutam. Quero agradecer o convite à Alexandra Martins e ao Luís Lima para estar aqui nesta conversa e cumprimentar – um cumprimento especial – aos meus colegas de painel, com quem tenho aprendido tanto ao longo dos anos. É como muito gosto que aqui estou também para vos ouvir. Sobre as questões que me coloca, é necessário, antes de

mais, perguntar: quem fala? Quem tem a capacidade para se fazer ouvir? E perceber que todos falamos, em primeiro lugar, das nossas cidades, neste caso, das cidades que percebemos, entendemos, como nossas. O importante aqui também é percebermos que, quando deitamos luz sobre uma parte da realidade, estamos a relegar para a obscuridade tudo o resto porque quando falo dos outros, daqueles que são percebidos socialmente como “outros”, também estou a falar dos “meus”, daqueles que são parte de mim, dos problemas que me tocam na pele. Talvez a diferença aqui é que eu tenho mais facilidade em perceber que a minha voz não é neutra, não é a voz de todos. O que falta é compreendermos que todos os grupos, que todas as partes da sociedade, têm capacidade de produzir as suas próprias narrativas sobre o real e, mais do que isso, a capacidade de propor soluções para os seus problemas e para as suas vidas. E que essas propostas são melhores que quaisquer outras. O problema é que essa capacidade de pensar sobre os próprios problemas não corresponde a uma capacidade de se fazer ouvir. Portanto, estou a falar de poder e de circulação de poder. Neste momento, trabalho num projecto de investigação, que dá pelo nome de *(De)Othering*, desenvolvido no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e uma parte do trabalho que fazemos trata de analisar os media portugueses e ver como são representados neles os migrantes, os refugiados e outros internos. Dizemos outros internos para nos referirmos a todas as pessoas que são socialmente definidas como estrangeiras mesmo que sejam nacionais, ou seja, pessoas racializadas,

mas também trabalhadores precários, trabalhadores sexuais, pessoas com identidades de género não-binário, etc. Esta análise – da forma como são representadas estas pessoas – ainda está muito no início, mas posso já adiantar que as narrativas são quase sempre produzidas pelos mesmos homens brancos de meia idade percebidos como heterossexuais, burgueses, etc. Ora, isto significa que a luz que se produz sobre este real tem sempre a mesma perspectiva. A lente é sempre colocada no mesmo ângulo. Desse modo, mesmo a ocupação do espaço público feita por grupos subalternizados é, muitas vezes, entendida como nossa, ocidental, ou do mundo desenvolvido e só é possível neste contexto, como uma espécie de benesse que esses grupos têm porque, apesar de tudo, vivem aqui. Como se no Sul do mundo não existisse essa capacidade de reivindicação, de luta, de organização dos mais fracos. Esta ideia de benesse é falsa e é perigosa e esconde a tal linha abissal que separa os outros internos dos “nós”, da norma, destes que falam sobre a cidade. Tentando resumir e respondendo de forma mais directa à pergunta inicial, a ideia que é veiculada por parte daqueles que têm poder de o fazer, poder de se fazer ouvir, é uma cidade europeia, branca, sobretudo cristã, com problemas que esta comunidade de pessoas brancas educadas e empenhadas socialmente vai resolvendo. E que tem um problema que se agiganta e cresce à medida que também crescem bolhas ou guetos que resistem à educação, que resistem à integração e que são sempre representados ou como vítimas de algumas pessoas más que lhes dificultam a vida – portanto, não vítimas de um

sistema, da forma como estão organizadas as coisas, mas vítimas de uma circunstância ou outra – ou então como uma grande ameaça à paz e à prosperidade social. Nestas representações, o passado colonial, por exemplo, e as consequências que ele tem nas linhas com que são traçadas as relações sociais dos nossos dias, nunca é colocado no baralho, nunca é trazido para a discussão. E isto acontece porque as narrativas são produzidas sempre pelos mesmos. A minha ideia foi também trazer um pouco a conversa para aqui porque é o contexto que conheço melhor: o português.

LL: Tínhamos aqui uma outra pergunta, mas, de algum modo, já se falou sobre isso. Era sobre esta ideia de uma Babel sempre por construir, em que as vozes fossem plurais, mas o lugar da fala fosse acessível a todos. De algum modo, partilhar o lugar da fala.

AM: Como já foi dito aqui, a circulação de poder é algo que está muito manifesta na cidade e na experiência da cidade. E um exemplo são as nomenclaturas que damos a certos espaços. Há estátuas, bairros operários, centro-financeiros, casas do povo ou câmaras dos lordes e casas dos comuns, monumentos e memoriais: a herança das cidades é também uma espécie de delírio civilizacional do último meio milénio. Pergunto à Ana Cristina, na senda do que estava a dizer, que imagens, na sua perspectiva, é que estão em falta?

ACP: Bem... Essa é sempre a pergunta mais difícil: perguntar pelo que falta, perceber o que não está, o que continua a ser apagado. No caso português, sinto mais falta da circulação de imagens que já existem, da circulação de imagens alternativas e que questionam, de facto, o poder, do que da falta de produção de imagens propriamente dita. Mas já lá iremos. Essas imagens que questionam os poderes instituídos são pouco vistas ou não são vistas. Sinto falta, no espaço público, de imagens que poderia chamar subalternizantes, de imagens em que se perceba que, por exemplo, este outro interno, este migrante ou este refugiado, este que está no Sul cá dentro, é só mais uma pessoa. E uma pessoa que, como todas as outras, procura uma vida melhor. Não é uma vítima sem agência, mas, por outro lado, também não tem que representar uma história de sucesso porque as histórias de sucesso só servem para sublinhar a ideia da meritocracia. Só servem para alimentar essa falácia porque todos os outros que depois não têm sucesso, só não têm porque não se esforçaram o suficiente ou porque não são suficientemente bons. Portanto, sinto falta de imagens em que as pessoas sejam, no fundo, pessoas e não um outro essencializado em que ou é, de facto, uma vítima da exclusão e não pode fazer nada contra isso ou é um perigo que vem pôr em causa as nossas formas de vida. Mas sobre imagens alternativas acho que temos aqui um produtor de imagens alternativas excelente que poderá fazer algumas propostas concretas.

LL: Já lá vamos, mas antes gostaria apenas de voltar a Boaventura de Sousa Santos para colocar a mesma questão sobre as imagens em falta.

BSS: Há uma série de cumplicidades. A Ana Cristina Pereira está a trabalhar no meu centro. Vejo que o que está aqui a dizer reflecte o que tem sido o nosso trabalho de tentar questionar todo o pensamento eurocêntrico através daquilo a que a gente chama, aqui no centro, epistemologias do Sul. São tentativas de validar conhecimentos nascidos nas lutas sociais contra o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado ou hetero-patriarcado. Penso que é também isso que expressa de maneira excelente e fico muito satisfeito.

E o João, é uma surpresa. Conheço o trabalho do João, mas não sabia dessa sua ida agora para o Brasil. Acho isso notável, a sua abordagem... Como sabe, também trabalho no Brasil e trabalho bastante com os povos indígenas, sobretudo com a APIB – Associação dos Povos Indígenas Brasileiros e sou muito amigo da Sónia Guajajara com quem tenho trabalhado ao longo dos anos. Gostava só de dizer, quer em relação à Ana Cristina, quer em relação ao João, que... As coisas vão mudando, são dinâmicas, é evidente. Continuo a pensar que, se calhar, há 20 anos se esta conversa fosse lançada por gente da arte não nos chamavam a nós, chamavam outras pessoas, certamente que dariam outras vozes muito mais convencionais do que as nossas. Portanto, vai havendo algum progresso nisso. No que respeita aos

indígenas... É muito curioso que – e o João estará certamente ao corrente disso – nas últimas eleições municipais, cujo segundo turno ocorre no domingo, 200 indígenas obtiveram lugares nas prefeituras, quer como prefeitos ou vice-prefeitos, quer como vereadores. É uma coisa nova porque os indígenas, até agora, eram mais as vítimas de um sistema eurocêntricos em que não queriam entrar, mas aprenderam que talvez fosse a melhor maneira: intervir na cidade e começar também na política dessa forma. Temos também nestas eleições cerca de 50 mulheres, curiosamente todas negras ou quilombolas, como se diz no Brasil, e que vêm do movimento negro e que se apresentaram pelos partidos para primeira vez. Isto é, em vez de serem os partidos a apropriarem-se dos movimentos, deixaram-se, de alguma maneira, apropriar por eles. Algumas das campanhas destas mulheres – que apoiei em São Paulo, em Belo Horizonte, em Salvador – são de mulheres que os partidos nem queriam ouvir falar porque eram mulheres que são mariscadoras, andam nas favelas, ou nos casos das mariscadoras, na Baía de Todos os Santos, e, portanto, algumas até escrevem mal o português e tudo isso, mas são absolutamente notáveis no modo como lutam. E elas conseguiram impor-se e realmente ao nível local; muitas delas conseguiram eleger-se. É o caso de duas ou três, que fizeram uma grande inovação porque são quilombolas, mulheres negras, que chegam agora aos partidos. Nalguns casos com muita inovação. Por exemplo, em São Paulo, numa das candidaturas que apoiei para a cidade – aliás, neste momento, como podem calcular, estou atrás do candidato que pode vir a

ganhar (acho que não vai ganhar), o meu querido Guilherme Boulos – e estas mulheres, é o caso da Sílvia Ferraro e outras, conseguiram que houvesse um mandato colectivo de mulheres. Ela é branca, as outras são negras e outra ainda é uma pessoa *trans*. Desde logo, é a primeira vez que vereadores fazem um mandato colectivo. Depois, são todas mulheres. Por fim, há uma pessoa *trans* e todas vêm dos movimentos. Isto apenas para dizer que, por vezes, se conseguem brechas. O sistema deixa brechas.

O que tenho defendido e a orientação que dou nos meus trabalhos é um alerta para que muito do pensamento, digamos, descolonial, etc., acaba frequentemente por pensar que a única matriz de dominação na contemporaneidade é o colonialismo e o racismo. Mas não é. É o capitalismo e o heteropatriarcado. E os três articulam-se perfeitamente. Em relação à sua pergunta, digo-lhe: quem é que falta na cidade? A primeira coisa que falta é quem a construiu, ou seja, as imagens de quem construiu as cidades. Isso foi um drama extraordinário quando aconteceu em Brasília... Onde é que estão as pessoas que construíram Brasília? Estão na Ceilândia, estão nos bairros periféricos da cidade – é onde me sinto bem, devo dizer, quando vou a Brasília. Foi lá que apresentei o meu último livro com um grande amigo meu, o rapper GOG, um dos grandes rappers do Brasil, que vive, justamente, na Ceilândia. Foi aí que a gente apresentou. É uma cidade onde poderia viver. No Planalto ou no “projecto piloto”, tenho a certeza – e por muita admiração que tenha por

Oscar Niemeyer ou por Lucílio Costa – que não poderia viver aí. Portanto, quem as construiu?

Em segundo lugar, faltam aqueles que foram explorados nas suas terras para, de alguma maneira, ganharem dinheiro ou darem a ganhar o dinheiro que permitiu construírem as cidades. Foram as explorações nas colônias, foi o tráfico de escravos que, por exemplo, permitiu que a gente tenha os edifícios maravilhosos que há em Barcelona, ou em Lisboa, ou em Londres. De onde é que veio esse dinheiro, não é? Esse dinheiro veio... No caso de Londres, é muito curioso, e de Bristol ou de Glasgow: é tudo dinheiro do tráfico de escravos! Tanto assim é que a Universidade de Glasgow fez agora uma reparação que é significativa – é a primeira vez na história – em termos do montante de libras para indenizar, neste caso, a Jamaica... porque todo o tráfico de escravos, neste caso – pôde documentar-se –, era para a Jamaica. E o grande promotor dessa universidade era o homem que controlava este tráfico. Penso que os que foram explorados para que as cidades fossem possíveis também não aparecem nas imagens. E depois são os vencidos, digamos assim. O pensamento dos vencidos. Isto é, eles são vencidos, mas, como disse a Ana Cristina e muito bem, não são vítimas. Não há vítimas. Há resistentes, sempre. As pessoas resistem, até porque não têm a opção de não resistir, porque não resistir é morrer. Nós é que temos um conceito errado de resistência. Pensamos que resistência é apenas o partido de vanguarda, apenas a luta armada ou o que seja... As pessoas resistem no

quotidiano porque estão vivos hoje e não sabem se estarão vivos amanhã. Comem hoje, não sabem se poderão comer amanhã. As crianças que são mortas por balas perdidas nas periferias do Rio de Janeiro são às centenas por ano. Portanto, acho que faltam muitas imagens porque a cidade é abissal. Há pouco a Ana Cristina referiu esse que é um conceito fundamental no meu trabalho. É a linha abissal que divide a humanidade da sub-humanidade. Tratamos sempre, enquanto sociedade, uma parte da população como sub-humana. São os corpos racializados e os corpos sexualizados, basicamente. E o que é que acontece? A cidade é uma cidade de ausências porque quem está do outro lado da linha, os sub-humanos, não aparecem na imagem. Mas também pode ser uma cidade de emergências. É quando começamos a inverter isto e vem a Ana Cristina dar voz – não é dar voz porque eles têm voz... É simplesmente testemunhar que eles e elas têm voz. E o João Salaviza, a trabalhar com os indígenas... Ou seja, ambos estão a fazer aquilo que chamaria como sociologia das emergências. Ambos estão a mostrar que, do outro lado, há gente, há criatividade, há formas de opressão, obviamente, mas também há resistência. Acho que é esta imagem mais compósita, digamos assim, que tem uma linha abissal de maneira que as duas partes não se vêem ao espelho uma da outra. A cidade bem-comportada, a cidade civilizada nem quer ver a outra. O João Salaviza conhece muito melhor Lisboa do que eu... Por exemplo, a Cova da Moura, onde temos trabalhado... Como é que funciona esta invisibilidade? Felizmente, agora – e gosto de relembrar aqui estas coisas

concretas – dois queridos amigos, o Jakilson e o Flávio Almada, da Cova da Moura, viram que o Tribunal da Relação Lhes veio dar razão contra a brutalidade da polícia, obviamente, infiltrada pela extrema-direita que está por aí. Eu nem esperava já que eles tivessem algum ganho de causa apesar do caso ter sido tão brutal e tão óbvio. Mas isto mostra também que estas vozes – e quero lembrar que quer o Jakilson como o Hezbollah, quer o Flávio como o LBC Soldjah, são dois rappers muito bons, menos conhecidos porque cantam em crioulo... Só para dizer que neste momento há movimento dos dois lados da linha. Acho que isso é o que está a dar mais conflitualidade à cidade, obviamente, mas está a torná-la mais interessante. Está a mostrar que a linha abissal tem que ser denunciada para nós a podermos superar.

LL: Há pouco a Ana Cristina Pereira quase que convocava directamente o João Salaviza para esta questão: fazer imagens, procurar imagens que estão em falta. Pegava nesta ideia de emergência para perguntar se sente alguma emergência para fazer luz sobre esse trabalho de paciência-resistência de que falava Boaventura Sousa Santos. Produzir estas imagens é o trabalho do cinema, é uma das vocações do cineasta empenhado?

JS: Em primeiro lugar, penso que há duas coisas que precisam de ser clarificadas. E agora volto ao que a Ana Cristina Pereira disse no começo da sua primeira intervenção: quem fala? Acho que é preciso ter muito claro duas coisas já que falaremos um

pouco também de cinema. Por um lado, o cinema como o conhecemos, ou como o conhecíamos tradicionalmente, perdeu o monopólio da produção das imagens e isso é fantástico, não é? Contra mim falo, porque faço cinema, mas é evidente que há hoje uma abundância de produção de imagens. Estamos numa sociedade em que já há uma facilidade, mesmo em classes economicamente desfavorecidas, para aceder ao aparato tecnológico que permite a produção de imagens e de sons, e que até há muito poucos anos estava restrito a uma pequeníssima elite económica, enfim, europeia, norte-americana e japonesa, eventualmente. Hoje já não é assim. Portanto, hoje, a produção destas imagens feitas em lugares mais convencionais ou em lugares onde há uma produção historicamente hegemónica que dominou no cinema deslocou-se... Mas, é óbvio que o cinema norte-americano contribuiu, e muito, para a construção e a reprodução destes imaginários todos que tanto Boaventura de Sousa Santos, como Ana Cristina Pereira, referiram nas suas intervenções. O cinema americano, de facto, fez também uma colonização dos nossos imaginários, dos nossos discursos, da nossa forma de poder perceber o que é a existência de outras subjectividades, de outras formas de vida, de outras formas de existir, de outras articulações políticas. Durante todo o século XX, houve uma espécie de estreitamento do imaginário, ao mesmo tempo que era feita uma produção em massa de imagens – e no final do século XIX também, um pouco, com a fotografia. Hoje, felizmente, vemos como a internet está cheia de miúdos, de *youtubers*. Agora, acompanho um miúdo

brasileiro que dá umas aulas de filosofia. Não me lembro do nome. Explica Karl Marx para pessoas da favela, onde mora, da sua comunidade, com um diálogo muito acessível para pessoas que provavelmente não tiveram condições para frequentar a escola, diz “Marx é isto. Marx fala: a gente é dono de tudo, e o que não é nosso a gente toma para nós”. Marx é isto, resumido. Consegue traduzir um filósofo alemão para gente de uma comunidade de uma periferia do Brasil. E em pouco tempo... porque as pessoas não têm tempo para passar três horas a ver o professor falar sobre Marx, e mais anos de vida a ler e estudar. Hoje, há uma produção de imagens que é fantástica, e isto traz-nos a outro lugar que é, apesar desta abundância, um lugar de desequilíbrio. Muitas vezes estou em contextos como este, em que vou falar um pouco pela minha experiência, pelas imagens que tenho produzido em situações de alteridade, e quem produz essas imagens e quem acaba por surgir em evidência sou eu e não as pessoas que estão nos meus filmes. Isto exige, no mínimo, uma responsabilidade que eu acho que começa no plano íntimo, que é tentar combater, de todas as formas, estes automatismos intelectuais e emocionais que são parte da nossa formação. Infelizmente, não nos transformamos por decreto. Por isso é que o pensamento descolonial – e saberão falar disso muito melhor do que eu, como é óbvio – é um movimento dinâmico. Não se decreta e o mundo transforma-se. Por isso é que houve revoluções, houve o 25 de Abril, houve a descolonização... Isso não significou, de facto, uma transformação dos paradigmas.

Pensando ainda nesta questão da produção de imagens, acho que há também uma tendência, que tem que ser superada por quem faz cinema, de fazer uma separação entre o que é a imagem e o que é o imaginário, como se o cinema fosse o lugar das imagens e o imaginário uma outra coisa. Na verdade, o imaginário tem uma existência que eu diria que é quase material, como as imagens dos filmes.

Queria lembrar aqui uma manifestação que aconteceu em Janeiro de 2019, onde estive presente de forma accidental. Acabei por participar num processo em tribunal como testemunha por causa dessa manifestação. No seguimento daquelas imagens filmadas por habitantes do bairro da Jamaica, aqui na margem Sul de Lisboa, em que há um caso de violência, de brutalidade policial evidente, está visível, não dá para esconder. Ao contrário do caso de Alfragide, em que a polícia inventou todo o tipo de narrativas, de esquemas, para tentar esconder a verdade dos factos, neste caso, há uma imagem que testemunha uma brutalidade enorme e há um grupo de jovens de vários bairros da periferia da Lisboa – a maioria nem sequer pertencia ao movimento anti-racista –, eram miúdos que nunca tinham participado sequer em manifestações. Eles não sabiam sequer que existe um movimento tão forte e com tanta expressão, não só em Lisboa como noutras cidades do país, e acabaram por se deslocar ao centro de Lisboa, numa manifestação convocada de forma muito espontânea, com mensagens de WhatsApp. Eles não sabiam ao certo ao que iam e juntaram-se no Terreiro

do Paço e decidiram subir a Avenida da Liberdade para se manifestarem contra a violência policial, contra o racismo e contra o terrorismo de Estado. Eu ia por coincidência a passar na Avenida da Liberdade quando vi a manifestação e acabei por me juntar. Ninguém me convidou, mas tomei a liberdade de me juntar e acompanhei a manifestação. E esta manifestação tem algumas particularidades e acho que daqui a dez anos vai ser estudada. Não sei se já há algum estudo... imagino que sim, dentro da academia também. O que esta manifestação me trouxe de muito poderoso foi o facto de duzentos jovens negros – eram muitos jovens mesmo – não poderem ocupar a cidade. E aqui é já uma questão de imaginário – o imaginário luso-português não aceita que duzentos jovens negros subam livremente a Avenida da Liberdade para pedirem coisas que acho que toda a gente defende: quer dizer, justiça – era justiça a palavra que mais se ouvia –, liberdade, são conceitos que vêm da Revolução Francesa e que achamos que são universais, mas mesmo dentro da nossa sociedade, não são universais. Esta justiça e esta liberdade são para alguns, para os que estão acima dessa linha. O que aconteceu nessa manifestação, para mim, tem mesmo a ver com a construção de um imaginário que é ainda muito sólido, que está muito ancorado em pilares pesadíssimos que têm raízes muito profundas e que estão a abanar e que vão acabar por cair, mas que ainda não caíram. E cada um destes passos é, na verdade, um passo gigantesco. Eu acompanhei depois – fui testemunha em tribunal destes miúdos... Testemunha de defesa, porque a polícia acusa-os

de terem lançado pedras e todo o tipo de aldrabices. E há um miúdo que foi preso. Foi preso, e a juíza, perante a ausência de factos, introduz uma novidade que é absurda: eles são presos por participação em motim, já que não se provou mais nada. E eu que participo como testemunha, questionei: então e eu? Não sou preso por motim? Eu também estava lá. Então, que justiça é esta em que três miúdos de bairro...? Há um miúdo que nunca tinha participado numa manifestação na vida e que diz: “eu fui lá porque aquela senhora espancada podia ser a minha mãe”. Portanto, a consciência do que é um corpo, que é também um corpo político. Ele dizia: “eu já apanhei porrada da polícia, entro numa loja e os seguranças vêm atrás de mim perceber o que estou a fazer, portanto, eu já sei como é que é isso comigo, mas eu não aceito que façam isso com a minha mãe”. Este miúdo, que talvez pela primeira vez na vida se mobiliza para participar, para ser um sujeito político, que vai ao centro de Lisboa exigir justiça, é eliminado e acaba preso. Isto é de uma violência sem medida. E é uma questão de imaginário.

Voltando a falar de luz e de obscuridade – o cinema também trabalha com estas questões da luz e da escuridão, da voz e do silêncio – por volta das seis da tarde, os miúdos que ocupam a Praça do Marquês de Pombal – que, se nos lembrarmos bem, quando o Benfica é campeão, há um motim de proporções muito maiores, com dezenas de milhares de pessoas a entupir o Marquês de Pombal, embriagadas, a partir garrafas, a pintar o a estátua com spray vermelho e nunca ninguém foi preso por

motim, por ter esta enorme manifestação de civismo quando o clube da terra é campeão – mas estes miúdos não podem. E quando começou a cair a noite, percebi uma certa tensão nos miúdos, eles diziam “agora vamos embora...”. E eu não percebi por que razão foi tudo tão repentino. Eles sabiam, sabiam porque os seus corpos estão preparados para a violência e como o meu nunca esteve, nem nunca estará, eu não sabia. Eles sabem que à noite a polícia ataca, que as câmaras não filmam tão bem, as câmaras do Hotel Tivoli disseram que as imagens desapareceram... Estamos sempre a falar de imagens. Também há imagens desta manifestação que são provas e que desaparecem e que seriam muito convenientes para a defesa. E é à noite que a polícia intervém, espanca, enfim... Eu vi cenas que não posso dizer aqui porque não tenho provas, mas que são verdadeiramente inacreditáveis. O que aconteceu ali foi uma questão de imaginário, e aí sim, eu acho que o cinema, e toda a gente que trabalha com a produção de imagens – principalmente quem produz as imagens a partir de um outro lugar, como é o meu caso – tem, no mínimo, uma responsabilidade de tentar problematizar quem são estas figuras historicamente silenciadas, de tentar construir pelo menos uma outra subjectividade, uma agência. Estes miúdos que eu vi não são apenas vítimas de violência policial, não são apenas vítimas do racismo. São miúdos com desejo, que têm encontros, que têm amigos, que têm vidas, portanto, o cinema tem a obrigação de filmar também estas coisas. Infelizmente, continuamos a fazer imagens que são ainda muito residuais contra a produção

hegemónica. A Ana Cristina Pereira poderia até falar um pouco mais sobre isso, porque é muito interessante o vosso trabalho sobre a construção deste imaginário monolítico e como este é perpetuado pela imprensa portuguesa, tanto a imprensa escrita como a que recorre ao audiovisual.

LL: Se quiser, Ana Cristina, responder directamente ao João, convocando também esta ideia da democratização das imagens. As imagens caem na rua de alguma forma, tal como a metafísica caiu na rua, agora temos o cinema na rua, o jornalismo está na rua. Destituindo a autoridade das profissões e das instituições, há claro também o perigo de uma anarquia caótica, sem ordem, que possa depois ser instrumentalizada por forças mais invisíveis.

ACP: Quero agradecer ao João esta intervenção fantástica e todas as coisas que trouxe. E queria começar por onde ele também começou: as novas tecnologias da comunicação e da informação. É incontornável que estes novos meios trazem novas possibilidades aos grupos subalternizados de se fazerem ouvir e, mais do que isso, de se organizarem internamente. Desse modo, o espaço público é cada vez mais plural. A contra-esfera pública – gosto muito desse conceito – é cada vez mais uma força política, no sentido mesmo de deslocar o centro para a periferia. E o caso português é inspirador. Nos últimos anos, veja-se a capacidade que o movimento negro português – chamamos-lhe assim já – teve de se constituir como voz activa e política no país. Refiro-me não só a estes momentos

de contestação nas ruas, que são muito invisibilizados pela imprensa *mainstream* e que, no entanto, adquirem uma grande visibilidade nos meios alternativos. O João já falou de um desses exemplos. Queria referir-me também aos meios alternativos de comunicação. Estou a pensar na rádio Afrolis, por exemplo, ou no jornal Afrolink, que são meios, plataformas de comunicação, impensáveis há uns anos, e que são instituídas por pessoas racializadas e para pessoas racializadas. E estou a pensar também na produção de discursos artísticos e culturais por parte destas mesmas pessoas, tanto na literatura como no cinema, nas artes performativas, nas artes plásticas...

Pensando concretamente no cinema, que tem o lugar de poder no realizador, que normalmente era um homem, branco, etc., tem neste momento homens e mulheres negras atrás da câmara, e a par desta produção artística, também já há a constituição de um circuito alternativo de mostra destas imagens. Estou a pensar na Mostra Internacional de Cinema da Cova da Moura. É um acontecimento importantíssimo, entre outros. Mas esta é uma leitura optimista da situação. É ver o copo meio cheio, não é? Porque todo este movimento contra-hegemónico obviamente luta contra os velhos poderes constituídos, de quem decide o que é arte, o que não é arte, e que dificulta, uma vez mais, estas vozes de se fazerem ouvir num espaço público mais alargado. No caso português, há o discurso burguês, autoritário, insolente mesmo, por parte das pessoas que estavam habituadas a serem as únicas autoras do discurso, os *opinion makers*, que de repente

se vêem destituídas do seu trono, mas esse discurso é só ruído. Mas mais perigoso ainda do que este, há um discurso de ódio, mesmo, por parte daqueles que lutam contra todos os que lutam só por uma sociedade mais justa, mais igualitária. E este discurso cresce a olhos vistos, não só em Portugal, mas em toda a Europa e um pouco por todo o mundo. Este discurso que é de extrema-direita – vamos chamar-lhe o que é – parece que se alimenta também do crescimento destas vozes, destas contra-narrativas, acusando-as de serem elas que fazem o racismo, que fazem os problemas, porque se as pessoas se calassem não haveria racismo. Se se remetessem ao seu lugar de sempre, à sua invisibilidade de sempre, a sociedade não teria problemas. Portanto, alimentam-se destas vozes para fazerem crescer a sua voz de que “eles é que são racistas, eles é que estão a criar problemas, eles é que têm oportunidades que não aproveitam” e acusam-nos de lhes dificultarmos a vida, quando isso não acontece, quando têm todas a oportunidades e mais algumas.

Entretanto, perdi-me aqui na questão dos novos autores. Existe, de facto, hoje, uma produção cinematográfica – mas não só, de imagens – que é feita por pessoas tradicionalmente silenciadas e à qual devemos estar muitíssimo atentos. Porque se queremos realmente ter uma ideia diferente, mais plural e mais completa daquilo que são as nossas cidades, daquilo que é a nossa sociedade, é dessas vozes que vem esse contributo.

AM: Queria retomar um pouco a questão da manifestação trazida pelo João. Era para nós importante falarmos da manifestação enquanto ocupação do espaço público. E faço uma pergunta dirigida ao Prof. Boaventura de Sousa Santos, que tem a ver com uma entrevista ao jornal Punkto, na qual o professor diz que “o espaço público antes era usado para servir as reivindicações sociais”, e que hoje, e dá o caso do movimento dos Indignados, “é o espaço em si mesmo, é o espaço que é valor, é questão de arena política”. E estou a citar: “o espaço público surge aqui como uma situação de transição espacial paradigmática, é presente”. Gostaria de tentar perceber um pouco melhor esta ideia e que diferenças podemos encontrar entre a ocupação de espaço público nos antigos movimentos de reivindicação social e desta presença colectiva de que falava na entrevista. E também tentar perceber um pouco quais as causas desta mudança.

BSS: Houve realmente uma mudança nos últimos anos, quer nos protagonistas destas lutas sociais, quer na forma como se movimentam, quer nas agendas. Vivemos – podemos dizer simbolicamente –, até 1989, em sociedades contemporâneas onde havia pensamentos de alternativa, com que muitos concordavam e outros não. Sabemos bem que aquelas três denominações de que falei – capitalismo, colonialismo e patriarcado – eram apenas uma solução para a parte do capitalismo e não para as outras partes. Estou a referir-me, naturalmente, à ideia socialista, que era uma meta-narrativa de uma “sociedade outra” que podia ser criada e que foi

sendo apropriada por vários grupos sociais à volta disso, o próprio movimento negro. Hoje conhecemos o Marx negro, por exemplo, que é muito interessante de ver, e o Marx indígena que começa com José Carlos Mariátegui, no Peru. Eram movimentos que tinham uma agenda e um modelo de sociedade futura bem limitado. A partir de 1989, cai um pouco essa ideia de alternativa mais ou menos coerente e temos vivido a grande pandemia em que a gente vive nos últimos 40 anos – e dentro da qual aparece hoje a pandemia do coronavírus –, que é a pandemia de não haver alternativa. A ideia de que o capitalismo é assim mesmo, era o fim da história de que falava o Fukuyama, e pronto... E agora a gente tem que viver com as desigualdades, as discriminações, pode-se melhorar aqui e acolá, mas a verdade é que o capitalismo veio para ficar. E a prova que temos hoje é que os jovens, os mais jovens, até no mundo, global, mais eurocêntrico, são capazes de imaginar mais facilmente que o mundo pode acabar de que o capitalismo pode acabar. Olhem para o discurso da Greta Thunberg. É mobilizada pela ideia de que o mundo vai acabar. É mais fácil imaginar esse fim do mundo do que o fim do capitalismo, porque realmente todos estes jovens foram criados na ideia de que não há alternativa. “É assim mesmo”. A palavra capitalismo desapareceu, como devem ter notado. Agora há “mercados, mercados e economia”... Não há capitalismo, não há exploração, não há absolutamente nada disso. Portanto, os movimentos que vão surgir são movimentos muito mais heterogêneos porque as sociedades com tanta desigualdade, que cresceu exponencialmente, e com tanta

discriminação, há grupos sociais que não podem... Quer dizer, até podem. Porque pode o pensamento teórico, podem as universidades, podem os *influencers*, como agora se diz, podem todos começar e continuar a dizer que não há alternativa, mas há pessoas, há grupos sociais, marginais, explorados, ofendidos – esses sim – que não podem deixar de pensar que tem que haver uma alternativa. E a alternativa pode nem sequer estar bem definida. Por exemplo, o slogan das grandes manifestações no Chile, que é hoje a área talvez mais interessante do ponto de vista da alteração da matriz do Estado – com todo este movimento destituínte e constituinte que nós estamos a testemunhar num Chile liderado por mulheres, numa aliança muito interessante entre movimentos feministas e os mapuches, por exemplo –, o grande slogan era “basta”. E é curioso. Esta palavra basta aparece na Tunísia, aparece no Líbano, aparece na Colômbia. Ou seja, as pessoas não sabem o que querem, mas sabem o que não querem. E estamos numa sociedade em que é muito claro que não queremos isto: não queremos a desigualdade, não queremos a discriminação, não queremos a ofensa e não queremos aquilo que a Ana Cristina estava a referir, que é esta sociedade alimentada por aquilo que se designa como política do ressentimento, que é virar vítima contra vítima e transformar a vítima em agressor. Olhem para o discurso do André Ventura e o que ele diz é que os ciganos são os agressores, de Portugal, da Segurança Social, “estão a viver à custa”, etc. Transformar a vítima em agressor é uma estratégia – está descrita – de todas as grandes narrativas.

Portanto, se o espaço público é ocupado por estes grupos, ocupam-no de uma maneira muito diferente e o movimento dos Indignados foi talvez a experiência mais significativa, até pelo tempo que teve... Fiz a distinção entre movimento social e presença colectiva para tentar dar sentido àquilo que o João estava a falar há pouco. Aqueles jovens negros nunca se manifestaram, portanto, não podemos dizer que são um movimento negro, naquele caso concreto. São jovens que estão ali presentes. Estão presentes e querem estar presentes. E sabem que não têm direito àquele lugar. É uma presença transgressiva, mas é uma presença colectiva. Há muitos movimentos hoje que não têm a consistência de ter uma organização, de ter dirigentes, de ter uma agenda, de ter um plano, de ter um manifesto. São muito mais voláteis, inclusive, e daí esse conceito de presença colectiva que referi. E vão estar cada vez mais presentes. São aqueles que, exactamente como dizia o João, não têm um plano para estar presentes, mas há realmente toda uma solidariedade subconsciente que vai sendo criada na sociedade, que é esta comunidade dos ofendidos. E se tal e qual como o João parou na manifestação, e se fosse uma manifestação de evangélicos tresloucados... Bem, podia lá ficar como cineasta, que é um grande cineasta. Certamente faria imagens muito interessantes, também a respeito disso. Mas, neste caso, foi por outra razão. Foi a cidadania, foi a solidariedade que o levou a ficar. Portanto, é evidente que estas presenças colectivas têm hoje um significado extraordinário.

Qual é o grande problema? O grande problema é que há um consenso na sociedade sobre o que se rejeita, mas não existe o mínimo consenso sobre o que se quer, nem sobre como é que se pode chegar à sociedade que se quer. Este é o grande problema, hoje, da política. Aliás, estamos a viver isso neste momento de discussão do orçamento [de Estado] em Portugal e que mostra bem como o processo civilizatório não entra na política. Quer dizer, não é possível imaginar uma sociedade diferente, que é a grande oportunidade que o vírus nos veio dar. A parte da população privilegiada, que é esta que tem acesso ao computador e a este sistema, viu, por exemplo, que era possível viver de outra maneira. Os nossos estudos mostram que um jovem da vossa idade, se tiver filhos, com quatro, cinco ou seis anos, passa por dia 20 minutos com os filhos, no máximo. É evidente que no confinamento passaram muito mais. Isso é bom ou é mau? Foi muito bom para as crianças, muitas vezes, mas, como mostro num livro que acabei de escrever e publicar, intitulado *O Futuro Começa Agora*, a violência contra as mulheres aumentou com o confinamento. Aumentou o feminicídio em todo o mundo e aumentou a violência. Porquê? Porque a mulher estava em contacto com o seu agressor todo o dia, portanto, é evidente que ficou muito mais exposta. Só para dar uma sugestão ao João que gosta tanto de imagens... Não sei se lhe escapou esta... por exemplo, com as mulheres no Canadá, que desenvolveram uma imagem e um sinal para mostrarem que estão a ser vítimas de violência em casa – mas não o podem dizer por palavras porque se falarem, o agressor, que está ao

seu lado, sente que está a ser denunciado à polícia. Então elas tinham este sinal [faz o sinal: palma da mão levantada] e quando estavam a falar com amigas faziam assim [cerrar a palma verticalmente com o polegar recolhido]. Este sinal quer dizer: estou a ser vítima de violência, avisa a polícia. E as pessoas avisavam a polícia. Este sinal não estava previsto em nenhum manual de contestação. Foi a situação em que aquelas mulheres se encontravam. Resolveram acenar desta forma e sinalizar desta forma uma ofensa. A criatividade do social está efectivamente aí. Hoje, quem trabalha quer na investigação, quer no cinema, quer nas artes em geral, tem que estar muito atento ao outro lado da linha abissal, onde estão as exclusões abissais, porque é aí que está a inovação e não só não é ouvida, não é vista, muitas vezes, como também não é respeitada, como dizia a Ana. Para se considerar que a poesia slam é poesia, foi precisa uma grande luta. Nós temos, aliás, no centro [de investigação] uma grande poetisa slam, que é a Raquel Lima, celebrada. É nossa estudante de doutoramento. E continuamos a falar de poesia slam como não sendo poesia. Vão a qualquer departamento de Letras e ninguém estuda a poesia slam. Porque não é poesia, não é? Como o rap também não é música, como o break dance não era dança, enfim... como os graffitis não eram pintura. Ou seja, explode o cânone. Aliás, o próprio conceito de arte explode de alguma maneira, não é? É um momento muito criativo. O que quero dizer é que estas presenças são extremamente criativas porque não têm códigos feitos. Dantes, havia um comité central que dizia: “você agora dizem isto, agora dizem aquilo, agora vão

por aqui”. A gente vê ainda em Portugal algumas manifestações desse tipo. E tem que ser aquela bandeira, e a bandeira que vai à frente, e a que vai atrás... Se vocês soubessem, num fórum em que participei aqui em Portugal, a luta que foi para saber qual era o lugar das bandeiras: qual é a bandeira que vai á frente? Qual é a bandeira que vai atrás? Onde é que vai esta? Realmente, as presenças colectivas rompem com tudo isto, culturalmente, têm uma outra lógica, e é isso que me parece ser criativo. Caótico, pressuposto, mas não é tão caótico quanto isso. Têm uma ordem, uma ordem emergente que creio estar por aí.

LL: Essa nova ordem emergente, esse caos, faz-me lembrar um outro termo que era de Deleuze e Guattari, que anos 80 falavam de capitalismo e esquizofrenia, e se de alguma forma esta esquizofrenia, esta fragmentação, não será uma forma de impedir o capitalismo que tudo absorve. Pelo menos tudo de uma vez não conseguirá. Alguma coisa sobrar. E questiono aqui, interpelando o João Salaviza, se há um chão comum que pode ser criado (passando o peso da palavra criação...) pelo lado artístico, de produção sensível? Se é possível criar uma partilha sensível onde esta polarização possa fazer não uma ordem, mas uma desordem comum? Que implica também um trabalho de responsabilidade, de compromisso da parte de quem produz imagens e imaginários...

JS: Do que depreendi das palavras, há uma coisa que é... Acho que já não é possível aceitar esta figura do artista, do

académico, num lugar de total distanciamento da realidade e da intervenção. Quer dizer... Vejo muitos colegas realizadores fazerem questão de dizer: atenção, eu sou só um realizador, eu só faço imagens, estou num outro lugar. Como se as imagens fossem produzidas a partir de um lugar de neutralidade, como se as imagens não produzissem outras imagens e outros discursos. Portanto, em última instância, se nós reproduzirmos este discurso perigoso de esvaziamento da nossa figura enquanto sujeitos políticos também – e já que somos sujeitos políticos em lugares de privilégio temos ainda uma capacidade de irradiação muito maior, portanto a responsabilidade só aumenta. Se nós ouvirmos um apresentador de um telejornal a dizer isto vamos ficar escandalizados, não é? As notícias que o senhor escolhe dar, a forma como as dá, sim, têm impacto, portanto acho que estamos no mesmo lugar. Depois, é tudo uma questão de escala. Nesse sentido, leva-me a pensar na forma como é ou não possível produzir imagens. Isto tem sido um processo. No meu caso, tenho feito filmes que são cada vez mais colectivos e participativos. Neste momento, realizo com a Renée. Temos aqui a nossa associação afectiva no amor e nos filmes e as coisas são muito problematizadas com ela. Portanto, aquilo que é a vida doméstica acaba por se diluir muito no que é fazer um filme. Depois, por outro lado, há os Krahô... A Renée tem esta relação com os Krahô desde 2010. Essa relação começa justamente por um chamamento da comunidade para participar na filmagem de um registo que a comunidade queria filmar, uma festa de fim de luto, um *pàrcahàc*, que depois retomamos no filme.

Hoje em dia, há um colectivo dentro da aldeia da Pedra Branca, onde estamos, um pouco inspirado no trabalho – que imagino que o Boaventura conheça – do vídeo nas aldeias, que foi iniciado ainda nos anos 80 no tempo do CTI (Centro de Trabalho Indigenista), com o Vincent Carelli e o Gilberto Azanha. Depois, o trabalho continuou até hoje. E hoje há também uma produção de imagens, enorme, muito rica, entre os povos ameríndios e que é muito significativa também. Estes filmes começam finalmente também a conquistar o seu espaço em lugares de maior visibilidade.

Voltando à questão das imagens, e trazendo também a experiência dos povos ameríndios... Hoje continuamos a colocar os povos indígenas, os povos originários das Américas, numa espécie de lugar... Quer dizer, no melhor dos casos, estão no século XIX! Portanto, são uns tipos até bem-intencionados, simpáticos, mas que estão diluídos na floresta sem agência, sem voz, que têm umas visões proféticas de vez em quando, que não podem ter acesso à tecnologia porque a tecnologia vai perverter a sua essência que ficou em 1500... Isto é uma visão totalmente eurocêntrica daquilo que é toda a complexidade e a sofisticação tecnológica, de organização social, de manejo da terra, que os povos ameríndios nos têm provado à medida que o tempo passa, e hoje mais do que nunca. Um dia, a conversar com um amigo Krahô, sobre esta questão, sobre como é que via a chegada da televisão – que chegou, entretanto, à aldeia –, ele dizia “tu não te vestes como os teus avós se vestiam, pois não? Então por que

motivo é que me hei-de vestir da mesma forma que os meus?”. Depois pomo-nos a pensar... Nós consumimos produtos que são idealizados na Alemanha, produzidos na Indonésia, com matérias-primas sacadas de África, com uma literatura e uma história da arte e das epistemologias inspirada muito em França, mas continuamos a ter um segmento da população que afirma o seu nacionalismo, sem perceber que esse nacionalismo é uma mistura de imensas coisas, inclusive árabes, africanas e por aí em diante. Hoje, os povos ameríndios usam a produção de imagens para restituir um contínuo geográfico e cultural que foi perdido, que foi perdido desde a invasão e no século XX ainda mais. Há um filme muito bonito produzido pelo Vincent Carelli, nos anos 80, em que os Krahô, com quem nós vivemos e trabalhamos, vão visitar os Gavião ao Pará, a 1.000km de distância, ou 800. O filme chama-se *Eu Já Fui Seu Irmão* e, basicamente, há um povo que acabou por ser quase dizimado, sobreviveram 20 ou 30 pessoas, escondidas das frentes agrárias, e eles chamam os Krahô – com quem partilham o complexo mitológico, a língua é próxima, etc. –, pedem-lhes para os ensinarem a reviver e a refazer uma festa que tinha sido perdida, um canto e a própria língua. Há pouco tempo morreu o último Gavião, que ainda falava a língua e que ainda era do tempo desta última frente de contacto. Penso que o Vincent Carelli fez um filme ou está a fazer um filme sobre este homem. Mas a imagem, hoje, justamente, traz esta restituição. Na aldeia onde nós trabalhamos – agora mesmo vamos levar mais câmaras e microfones para eles continuarem a filmar –, quando a televisão chegou à aldeia há três anos (durante muito

tempo recusaram a luz eléctrica, entretanto com a luz chegou a televisão), ao fim de uma semana a verem o jornal da Globo, os jovens perguntaram: “mas onde é que nós estamos neste jornal? Sabemos que temos irmãos no Brasil inteiro, inclusive nas cidades”. Os Guaraní, por exemplo, ocupam as periferias de São Paulo. Todo o litoral brasileiro tem Guaranis, portanto, indígenas em contexto urbano. E eles perguntavam: “então mas neste jornal que é emitido para o Brasil inteiro, onde é que nós estamos, onde é que estão os nossos irmãos?” E decidiram fazer um jornal Krahô na aldeia. Durante um mês e meio, à semana filmavam desde acontecimentos mais quotidianos da comunidade até entrevistas com os mais velhos, o torneio de futebol inter-aldeias, e depois também peças de intervenção feitas em português. Depois, perceberam que podiam usar estas imagens, que iam parar ao Youtube, para protestar com a FUNAI (Fundação Nacional do Índio) ou com a SESAI (Secretaria Especial de Saúde Indígena) que são os órgãos indigenistas e que têm sido esvaziados ultimamente. Portanto, há também uma consciência agora – tal como Boaventura disse há pouco – de que temos também que ocupar a política. Nestas eleições, pela primeira vez, o Renato Yahé Krahô, que é doutra aldeia, foi eleito vereador em Itacajá. Também há aqui alguma esperança que ele consiga trazer algumas coisas para a comunidade. Na produção de filmes, que depois acabam por ser assinados por mim e pela Renée... *O Chuva [É Cantoria na Aldeia dos Mortos]* – e o próximo filme que também estamos a fazer com os Krahô – acaba por ser um filme transhistórico que vai percorrer desde

os anos 40 (em que se dá um massacre e que conseguem ter a demarcação da terra, ainda no tempo da expansão do oeste, no tempo do [Marechal] Rondon e do [Getúlio] Vargas) até aos anos 70. (Descobriu-se agora em 2012 na Comissão da Verdade que, na realidade, quem foi mais dizimado foram justamente os povos indígenas. Portanto, há massacres enormes e que não foram relatados. Surgiu em 2012 o “Relatório Figueiredo”, um relatório de 700 páginas em que se encontram crimes contra os indígenas no Brasil inteiro e a criação de um campo de concentração para indígenas em plena ditadura. Apareceram agora umas imagens em Super8 que provam toda esta violência). E até ao ano 2020. E este filme que vamos fazer – e voltando um pouco à questão – passa justamente por nos colocarmos no lugar de escuta e perceber se a nossa presença com os Krahô é útil ou não. Para nós, com certeza que é um prazer e um privilégio poder estar na aldeia, poder aprender tudo o que temos aprendido com eles e passar tempo com eles é um luxo, um privilégio enorme.

Mas ao mesmo tempo há uma pergunta que acho que em 2020 já não pode deixar de ser colocada: se estas imagens servem, ou pelo menos não atrapalham, a comunidade que está a ser filmada. Quer dizer, isto deveria ser o mínimo. Depois há filmes bons, há filmes maus, há filmes bonitos, há filmes feios, há filmes que não me interessam e que são incríveis, e depois entramos aqui num plano de subjectividade. Mas, quer dizer, a primeira pergunta a ser colocada é “este filme importa ou não para as pessoas que vão ser filmadas?”, e que aceitam que a sua

imagem vai ser reproduzida, às vezes pelo mundo inteiro. Quer dizer, o nosso filme anterior acabou por circular por dezenas de países. Esperemos que seja um filme, pelo menos, que tenha devolvido uma imagem digna, complexa, ambígua, de quem são os Krahô, pelo menos como nós os conhecemos. Portanto, acho que a produção de imagens tem que passar também por problematizar, por entender o cinema como um território onde se fazem pactos, e desentendimentos também, políticos, estéticos, poéticos, discursivos, económicos também. Tudo isto tem que ser problematizado quando se faz um filme.

Depois as ontologias ameríndias trazem-nos ainda uma outra questão que é a dos não-humanos. Queria perguntar ao Boaventura até que ponto, na sua produção, e nesta divisão, onde é que entra também o não-humano e de que forma há permeabilidade ou não para este diálogo? Nas mitologias e no pensamento ameríndio, há uma espécie de continuidade entre humanos e não-humanos e esta divisão é problematizada por outros lugares: o consciente e o subconsciente não existem, o sonho é uma extensão da vida desperta, e enfim. Nós, quando fizemos o *Chuva*, num determinado momento... Não sei se viram, mas o filme fala sobre um jovem indígena que está num processo de transformação – está a virar pajé, como se diz na aldeia. Num determinado momento, tivemos que conversar, o Yankee disse-nos “nós aqui com a comunidade está tudo bem”, fazem-se reuniões que duram semanas e que nunca se resolve nada, portanto, a ideia é continuar a discutir, e o filme foi sendo

feito nesta problematização constante, mas num belo momento ele disse: “eu tenho que falar com o Kraté” – que é um xamã muito respeitado na aldeia – “porque não sei se os espíritos estão a achar muita piada a esta nossa brincadeira em estarmos aqui a fazer um filme em que dialogo com os espíritos do meu antepassado, o meu pai”. Portanto, até neste nível de mediação, mediação espiritual, houve uma conversa, e evidentemente não fui eu que a tive. Foi o xamã que nos disse “eu daqui uns dias digo-vos; vou conversar com os espíritos e contar-vos”. Há também uma mediação política que é feita em âmbitos inimagináveis para nós e para o nosso pensamento eurocêntrico. Só mais uma coisa, muito rápida porque não me quero mesmo esquecer. Os Krahô sobreviveram à pandemia, são 4.000 pessoas, todas elas foram contaminadas – hoje sabemos. Esta ideia do confinamento é absurda, esta ideia de nos isolarmos uns dos outros é totalmente absurda para um Krahô. Quer dizer, eles preferem morrer em casa rodeados da família do que ao abandono num corredor de hospital a 300km de casa. Nós sabíamos que quando o vírus chegasse, ia espalhar-se rapidamente e isso aconteceu, mas desde Março que os xamãs decretaram um complexo de plantas naturais – uma casca de uma árvore articulada com uma raiz – e a verdade é que passou. Tiveram sintomas muito leves e há uma comunidade de 4.000 pessoas que sobrevive à pandemia sem recorrer à nossa medicina, sem recorrer ao Estado, até porque, como sabemos, o Estado brasileiro neste momento é um Estado assumidamente etnocida e, portanto, faz tudo o que estiver ao seu alcance para dizimar as populações indígenas. Isto ecoa na

experiência de Boaventura que está na sua aldeia, com saúde e tranquilo. Há muitos pontos no mundo onde se está a provar, de facto, que o campo não é um lugar de carência, mas antes um lugar de riqueza.

LL: Queria apanhar estas ideias que o João Salaviza lançou, mas antes queria chamar a atenção, para quem nos está a ouvir, que o filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* passou esta semana na RTP, portanto, basta puxar atrás ou ver no RTP Play. Queria também partilhar com o painel um comentário de Paulo Carneiro, colocado através das redes sociais.

Público: O esvaziamento do compromisso do autor em relação às imagens produzidas na maioria das vezes esconde um vampirismo que envergonha o autor em certos circuitos específicos. É mais uma capa para esconder o interesse profundo numa só coisa, o filme. Mesmo na forma como se programa e se vê os filmes esta ideia de empenhamento tem de começar a ser um ponto chave. Um prazer ouvir esta discussão. Obrigado a todos.

LL: Queria pegar nalgumas destas palavras e condensar numa pergunta ao Prof. Boaventura de Sousa Santos que tem a ver justamente com esta experiência da cidade, da pandemia e da aldeia, e com uma identidade que transpõe, transvasa para lá dos reinos, ou seja, um devir-animal, um devir-vegetal, como falava o João a propósito dessa sabedoria índia. Haverá

uma resposta pós-pandémica, com tomada da consciência de realocização dos corpos, das ideias, das pessoas, dos modos de vida, das transacções comerciais? Encontra aqui algum ponto de optimismo, ou de resistência passiva, paciente...

BSS: Esta questão do humano e do não-humano que o João referiu é bastante importante, porque existiram muitas outras concepções desta relação. Mesmo na Europa, até ao século XVII. Depois, com o colonialismo é que, de alguma maneira, tudo se alterou. E a grande dicotomia foi sempre esta: a natureza pertence-nos ou nós pertencemos à natureza? Foi Descartes que veio com a ideia de que a natureza nos pertence. Enfim... É uma história muito complexa, não interessa agora. Essa ideia de que a natureza é algo de que possamos dispor e possamos livremente explorar, etc. Não eram essas as concepções de todos os pensadores... Existiu, inclusivamente na Europa, o caso de Espinosa. Mas, por exemplo, quando chegaram às Américas, os colonizadores foram encontrar, sobretudo no Peru, uma cultura riquíssima, com os aztecas, acerca das concepções da natureza. Toda a arquitectura de Cuzco, por exemplo, testemunha um outro conceito de natureza que não é este. Qual era esse conceito? Era realmente a ideia de que o humano pertence à natureza. E, portanto, se o homem pertence à natureza, a natureza é a mãe. Se a natureza é a mãe, não podemos matá-la, temos que respeitar a mãe, temos que cuidar da mãe, e, portanto, é por isso que para os indígenas, com quem trabalhei – os U'wa na Colômbia –, o petróleo era o sangue da terra. Se

explorassem o petróleo, estavam a retirar-lhe o sangue. Era o suicídio. E ameaçaram o suicídio, não porque se quisessem suicidar, mas porque pensavam que iriam realmente morrer porque lhes tiravam o petróleo, e o petróleo era o sangue da terra. É uma cosmovisão completamente diferente. E já agora, João, na minha pesquisa tivemos várias reuniões em que, de facto, houve essa questão da comunicação com os espíritos. Já agora conto muito rapidamente... Lembro-me de estar na Colômbia, na Sierra Nevada de Santa Marta, e vir o Ministro do Ambiente, numa roda de conversa com os chefes indígenas todos – que na Colômbia se chamam Taitas – dizer: “viemos aqui para trazer todos os benefícios da exploração do petróleo porque depois vão ter hospitais, vão ter estradas, vão ter escolas”. E após a conversa, perguntou aos Taitas: “e então o que é que vocês acham disto?”, convencido de que iriam dizer “muito bem”. E os Taitas calados. E o homem nervoso... A história é muito complicada, mas vou abreviá-la. O homem ficou extremamente perturbado com aquela questão e perguntou ao secretário: “mas eu disse alguma asneira? Esta gente não me responde. O que se passou?”. Até que, a certa altura, o Taita mais velho levanta o braço e diz: “sim Sr. Ministro, ouvimo-lo com muito respeito, mas não podemos responder porque temos que consultar os nossos antepassados”. E o ministro assim: “mas os vossos antepassados morreram. Que é isso?”. E o Taita: “não, não Sr. Ministro, os nossos antepassados estão aqui ao nosso lado, estão nesta roda de conversa”. Então aí o Ministro ficou baralhado: “como podem dizer que estão aqui os

antepassados se não vejo ninguém?”. Veja a diferença entre as cosmovisões. E ele um pouco sacanamente diz: “bem, já que os vossos antepassados estão aqui convosco, consultem-nos”. E o Taita disse: “não, Sr. Ministro. Só podemos consultar os nossos antepassados quando fizermos os rituais e só na lua nova. Não é agora”. E o Ministro disse: “vocês estão a brincar comigo” e foi-se embora de helicóptero. Portanto, veja-se a incomunicação total das culturas. Realmente, na cultura ocidental, o que aconteceu é que o não-humano – quer dizer o mais próximo da natureza – é o inferior. Se vir, por exemplo, o Hobbes, no *Leviatã*, considera que as populações indígenas eram *the naturals*. Chamava-lhes os naturais, porque eram os mais próximos da natureza. E se vir toda esta concepção eurocêntrica dos corpos racializados ou sexualizados, quem está mais próximo da natureza é inferior. A mulher era mais próxima da natureza, é inferior. O negro era mais próximo da natureza, é inferior. O indígena é mais próximo da natureza, é inferior. Tudo o que é mais próximo da natureza é inferior. E a natureza é obviamente totalmente desprovida porque é inerte. E por isso é que colocamos o nosso Deus no céu. Como sabe, para os povos indígenas, a divindade é a natureza, um rio é sagrado, uma montanha é sagrada. Mas o fundo do sagrado está no subsolo, no fundo da terra. Não está lá no alto. Está no fundo. Portanto, para ter uma experiência mais profunda, é preciso ir ao fundo, não é preciso ir para o outro mundo, lá fora. São diferentes concepções.

A questão que lhe queria pôr, João, é a seguinte e é uma questão que vamos viver nas próximas décadas: é que se se levarmos muito a sério este trabalho colectivo, desaparece a autoria. Este é o grande problema. Tenho dito muitas vezes – e até já o tenho escrito – que, daqui a 20 anos, as teses de doutoramento em que os estudantes vão fazer teses numa comunidade, trabalham durante dois anos com um líder comunitário que lhes dá todo o seu conhecimento e, ao fim disso, vêm para a universidade, produzem a tese e a tese é deles. Esta tese deveria ser, no mínimo, de co-autoria, entre o nosso estudante e a pessoa que lhe deu a informação. Portanto, penso que os seus filmes no futuro terão mesmo que ser de co-autoria, não pode ser de outra maneira. A aura do realizador, a aura da arte, desfaz-se dessa forma também, e é esse o passo seguinte. Quando pergunta, e muito bem, se é útil ou não, eles é que têm de dizer. Nos nossos trabalhos, hoje, em que consiste a devolução? Consiste em duas coisas. Primeiro: não entramos numa comunidade sem autorização. É a comunidade que nos diz porque as comunidades indígenas e negras no Brasil e na América Latina e em África estão fartas de investigadores e de realizadores cinematográficos, que vêm para tirar imagens e depois se vão embora. É a saturação. Por exemplo, um estudante meu, que fez aqui o doutoramento no CES (Centro de Estudos Sociais-Universidade de Coimbra), Maurício Hashizume, brasileiro, jornalista, foi trabalhar com os indígenas no Norte. No Pará, junto a Belém. E qual foi a condição que a comunidade lhe pôs? “Você é jornalista, não é?” “Sou.” “Você sabe que a nossa comunidade está a ser atacada pela

comunicação social porque dizem que temos terras a mais, que não sabemos cultivar nada, então, escreva um artigo no jornal, porque nós não temos voz, mas você tem porque é jornalista. Então, escreva um artigo a defender a nossa causa e depois de o escrever, você entra na comunidade.” E foi depois de ele escrever o artigo no jornal de Belém que entrou. E foram realmente eles a decidir que o trabalho dele podia ser útil e acho que vai ser útil.

Mas há muita coisa... João, tome atenção... Porque eu já vivi isto nos anos 70. Celebramos agora os 50 anos do meu primeiro trabalho de campo nas favelas do Rio de Janeiro, no Jacarézinho. E é muito interessante porque fizemos isto no FLUPP (Festa Literária das Periferias), que é um festival literário na periferia do Rio, do Julio [Ludemir]. Foi muito bonito com gente que me acompanhou e que felizmente está viva. Qual foi o meu grande problema? É que não pude dizer naquela tese muita coisa porque se eu a dissesse punha em causa as pessoas que trabalhavam comigo na favela. Porque era o tempo da ditadura e se eu dissesse, por exemplo, que havia um trabalho comunista clandestino, é evidente que o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) podia ir apanhar. Portanto, a informação mais interessante da tese eu não a pude publicar. Tanto assim foi que a tese não teve nome. Por exemplo, você põe os nomes com os Krahô e acho muito bem, porque eles autorizam, mas eu não pude nomear a favela que trabalhei como Jacarézinho porque não queria que a identificassem. Chamei-lhe Pasárgada, que é o nome de um poema do Manuel Bandeira. E durante anos tive que

ir à rádio comunitária do Jacarézinho dizer: “olhe, a Pasárgada fui eu que inventei, vocês são Jacarézinho”. Porque muita gente ia lá e perguntava “é aqui que é Pasárgada?” porque tinham lido o meu texto. Gente estrangeira, porque o texto circulou por muitos lugares, até brasileiros investigadores, e eles não sabiam. Estas coisas estamos hoje a vivê-las no mundo académico, você está a vivê-las no mundo cinematográfico, o que já mostra uma grande aproximação da superação das disciplinas que podemos realizar. Ninguém tem fórmulas. A gente vai fazendo o caminho a andar, como dizia o António Machado.

Quanto ao Luís Lima, muito brevemente, chateia-me estar a fazer publicidade do livro que acabei de publicar *O Futuro Começa Agora*, lançado pelas Edições 70, mas os três últimos capítulos são sobre a alternativa. O que é que eu digo? Digo que esta pandemia é uma crise, como o termo grego de crise quer dizer, uma doença, mas também, digamos assim, uma oportunidade. Uma oportunidade para nós questionarmos todo este modelo de desenvolvimento que temos, todo este modelo de consumo, toda a sociedade capitalista em que vivemos. E é essa questão que deve agora ser posta. Uma das coisas que tem interesse para si é a relação cidade-campo. No livro, digo, por exemplo, que a relação entre a cidade e o mundo rural tem que ser alterada daqui para o futuro. Temos que deixar de ver o campo... E isso foi o grande erro em Portugal – desertificamos o mundo rural. Portugal é uma fatia de terra de 200km, do mar até à fronteira de Espanha, e neste momento está ocupado só em

50km entre o mar e o interior. O resto está desertificado. Isso foi um erro absolutamente histórico que se cometeu em Portugal. É preciso de facto uma outra relação, porque o campo deve ter todos os equipamentos da cidade, ou aquilo que a gente considerava a cidade. Tem que ter internet, escolas, hospitais. Acabamos de tirar os CTT que, para as pessoas da terra, era o único lugar onde o Estado chegava, digamos assim, muito antes dos centros de saúde. Porque era onde iam buscar as pensões, onde comunicavam, onde telefonavam. Privatizam os CTT, desaparece tudo obviamente. Portanto, tem que haver outro conceito de campo.

Mas a cidade também tem que se ruralizar. Estou a propor duas coisas, que são completamente transgressivas, mas isso é o meu lado utópico, por isso é que o subtítulo do livro é *Da Pandemia à Utopia*. Temos de criar hortas urbanas, têm que ser cada vez mais uma prática urbana, devemos poder plantar, inclusivamente, onde estão os jardins. Os jardins do Parque Eduardo VII podiam ser uma horticultura para pessoas. Inclusivamente o do Bairro da Jamaica, que houve ali. Cultivavam muito melhor aquela terra e ficava muito mais bonita se pudesse ser cultivada. Temos de ter campos e, por outro lado, temos de acabar com o sistema *zoning* – como chamam nos Estados Unidos – que é este bairro é residencial, este bairro é de escritórios. Então, obrigamos as pessoas a circular. Por que razão uma zona de escritórios não pode ser também de habitação? E por que não temos habitação social ao lado da universidade? Portanto, temos que ter uma

outra lógica de cidade no futuro. É só uma. Por exemplo, neste livro, defendo que se acabe com os centros comerciais grandes. Como se sabe, são os centros de zonas de risco do futuro porque é um ar confinado, onde 20.000 pessoas passam 24 horas praticamente em ar confinado. Não é um festival de rock, não é um desafio de futebol, porque aí a gente está 90 minutos ou duas horas. Ali são horas a fio e é uma zona de risco porque o ar não é realmente purificado de maneira nenhuma. Não estou a dizer que acabem esses centros. Estou a dizer que têm que ser fragmentados e termos comércio de proximidade. Porque... Quem é que está a salvar as populações na cidade? É o comércio de bairro: tem menos gente, não há tantos problemas de segurança, há mais limites de pessoas, há a máscara, o gel. São muito mais seguros. E se formos para aqui, para as zonas onde estou, têm produtos saudáveis que não encontro nas grandes superfícies. Porque estão aqui perto e são os agricultores que os fornecem. Portanto, acho que isto é um tempo para pensar utopicamente. Agora é evidente que a gente sabe que está nas mãos de políticos medíocres. Podemos até ter o azar de perder um governo mais recente e caminhar para uma direita com vingança. Uma direita muito dura, mas isto é outra questão que não tem nada a ver com a nossa conversa hoje. Ou se calhar até tem. Mas não é desse tema que estamos a tratar.

AM: Tínhamos aqui ainda pelo menos mais duas perguntas que tinham a ver com o cinema português e que infelizmente não vamos conseguir fazer. Mas não queria fechar sem dar a palavra

de volta à Ana Cristina Pereira, caso queira dizer alguma coisa das relações que foram aqui surgindo.

ACP: Sim, gostaria de falar um bocadinho sobre a questão do cinema português, que foi sobretudo sobre isso que estudei. Cinema português e moçambicano. Não queria deixar de pegar aqui na questão do autor, e da questão de que o João Salaviza falou, a da diluição de fronteiras entre a criação artística e o privado, que é também muito presente, e o Boaventura de Sousa Santos também já falou sobre isto. Hoje em dia, na academia essas fronteiras estão cada vez mais – e espero que estejam cada vez mais – diluídas, porque a neutralidade, não só de quem produz a imagem, mas também de quem faz ciência, não é só uma coisa impossível. Há muitas coisas impossíveis atrás das quais devemos continuar a correr, não é? Chamamos-lhes utopias. Mas, neste caso, a ideia de neutralidade não é só uma coisa impossível, é uma coisa perigosa, porque atrás da neutralidade esconde-se sempre toda uma ideologia. Portanto, a única coisa que temos que fazer é tentar ser claros... Sim, tentar clarificar qual é o nosso ponto de vista, ao que vamos, quem somos. E isto também nas imagens. Estou a pensar aqui no comentário do Paulo Carneiro, que é muito interessante, muito pertinente, a meu ver, porque coloca a questão das audiências, que é uma coisa que eu comecei a estudar e que me interessa particularmente, os estudos de recepção. Como é que se recebem as imagens e porquê? E nestas imagens sobre o outro, trabalhei há muito pouco tempo sobre a obra de Marlene

Monteiro Freitas, que é uma coreógrafa cabo-verdiana que fez uma mostra no Porto. Mas as questões às quais não podemos escapar são: o que é que faz o público europeu tão ávido destas imagens, tão disponível, tão interessado, tão seduzido por estas imagens? Há um interesse real em conhecermos o outro, em aproximarmo-nos do outro? Ou há uma necessidade de exotização, que já vem, no caso da dança, desde o princípio do séc. XX, uma espécie de necessidade de preencher um vazio, uma ideia de um outro primitivo, que me permita construir-me como aquele que produz discurso. Não só na produção das imagens, mas também no consumo das imagens é cada vez mais – e para quem programa e divulga imagens – uma questão importante.

Queria falar um bocadinho sobre a questão do cinema português e a ideia de sub-histórias, a ideia de que se contam hoje histórias que são da periferia ou que são sub-histórias, histórias mais pequenas, que é uma ideia que a mim me irrita um bocadinho porque, na realidade, não são sub-histórias, são a própria História. São a História do cinema até. O Pedro Costa disse já várias vezes que o cinema sempre foi sobre os outros 90% e eu concordo. Uma grande parte do cinema sempre foi sobre estas histórias dos outros subalternizados. Nesse sentido, não são só a História como são a História do próprio cinema. Desde as filmagens das fábricas, as primeiras dos irmãos Lumière, passando pelo Chaplin, e muitos outros que as pessoas enchem a boca a falar, mas depois esquecem-se do mais importante. É que raramente o cinema foi sobre as classes privilegiadas. Eu sei que

há o Visconti, o Manoel de Oliveira, e toda uma outra tradição. Mas talvez essa até seja minoritária no cinema, se pensarmos bem, e não a regra. Portanto, esse discurso que agora o cinema português fala sobre os pobres se calhar também é preciso ser revisto. Porque ele sempre mostrou isso mesmo.

O que é que o cinema português tem, a meu ver, de novo? Acho que já disse, mas tenho que insistir. Pela primeira vez – e isto sim, pela primeira vez – aparece um outro no lugar de quem representa e temos o Welket Bungué, a Vanessa Fernandes, o Silas Tiny, a Lolo Arziky, a Pocas Pascoal, a Ana Tica, o Filipe Henriques, o Ângelo Torres, o Hamilton Trindade, enfim... Toda uma série de pessoas... A própria Leonor Teles, porque os ciganos, em Portugal, são vistos como um outro que é sempre estrangeiro. E todos já marcaram presença – ou quase todos – no festival que referi há pouco, a Mostra de Cinema da Cova da Moura. Portanto, isto é um acontecimento importante em termos de cinema e de produção de imagens. E qualquer singularidade sobre a cidade deve ser muito procurada nestas imagens destas novas vozes, que são diferentes das pessoas que aproveitam um subsídio para ir filmar o outro à Cova da Moura, esses tais que o Boaventura de Sousa Santos falava, e de quem as pessoas estão cansadas, que vão lá fazer um filme e depois fica tudo na mesma. São aquelas vozes para as quais eu chamo a atenção e que nos trazem uma cidade com outros cheiros, outras gastronomias, outras paisagens.

AM: Obrigada, Ana Cristina. Infelizmente temos mesmo que terminar. Já nos alongamos muito para lá daquilo que era o nosso tempo estipulado inicialmente. Queria agradecer a todos mais uma vez, ao Prof. Boaventura, à Ana Cristina Pereira e ao João Salaviza. Creio que foi bastante interessante e espero que para vocês tenha sido igualmente interessante. E ficamos por aqui. É o último dia do Fórum do Real 2020 e por isso, aos espectadores, até para o ano e volto a agradecer aos três... Muito obrigada.

Notas biográficas

Alexandra Martins

Doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações pela FCSH-UNL com uma bolsa financiada pela FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/148652/2019), mestre em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, com uma dissertação sobre o cinema português dos anos 90, e licenciada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Ana Aragão (arquitecta)

Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, recebeu ao longo do seu percurso académico bolsas de estudo e prémios de mérito. Estudou arquitectura em Barcelona (Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona), onde trabalhou simultaneamente numa editora de livros de arquitectura e design (LinksBooks, 2006-2007). Concilia actualmente a investigação em arquitectura (temas relacionados com a percepção e representação da cidade) com a ilustração, pintura e desenho.

Ana Cristina Pereira (investigadora)

Ana Cristina Pereira é doutorada em Estudos Culturais, pela Universidade do Minho, com a tese *A alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e Moçambique*. Os seus principais interesses de investigação são: racismo, identidade social, representações sociais e memória cultural no cinema, numa perspectiva pós-colonial e interseccional, sobre a qual editou vários artigos científicos em publicações nacionais e internacio-

nais. Tem integrado equipas de diversos projectos científicos e, neste momento, é investigadora do projecto (De) OTHERING. É membro do NARP - Núcleo Antiracista de Porto.

André Cepeda (fotógrafo)

André Cepeda nasceu em 1976, em Coimbra. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, residência de artista na FAAP, São Paulo, 2012. Foi seleccionado para o Prémio BESPhoto, 2010, e Prémio EDP Novos Artistas, em 2007, entre outros. Desde 1999 que expõe regularmente em Portugal e no estrangeiro, tendo ainda realizado várias residências de artista. Foi também artista vencedor da Parceria Atelier-Museu Júlio Pomar/ EGEAC e Residency Unlimited, NY, com uma residência artística de 3 meses na RU em Brooklyn, NY. É autor de livros entre os quais se destacam “Depois” (2016), “Rua Stan Getz” (2015), “Rien” (2012 e 2014), “Ontem” (2010) e “Anti-Monumento” (2019).

Billy Woodberry (realizador)

Nascido em Dallas, Texas, Billy Woodberry é um dos fundadores do movimento cinematográfico de L.A. Rebellion. A sua primeira longa-metragem, *Bless Their Little Hearts*, é uma obra pioneira e essencial deste movimento, tendo sido influenciada pelo neo-realismo italiano e pelo trabalho dos cineastas do Third Cinema. Os filmes de Woodberry foram exibidos nos festivais de cinema de Cannes e Berlim, Viennale, Roterdão, o Museu de Arte Moderna (MoMA), Harvard Film Archive, Camera Austria Symposium, Human Rights Watch Film Festival, Tate Modern e Centre Pompidou.

Boaventura de Sousa Santos (sociólogo)

Um dos mais eminentes pensadores contemporâneos portugueses, Boaventura de Sousa Santos é doutorado em Sociologia do Direito pela Universidade de Yale (1973), Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Distinguished Legal Scholar da Universidade de Wisconsin-Madison. Foi também Global Legal Scholar da Universidade de Warwick e Professor Visitante do Birkbeck College da Universidade de Londres. É Director Emérito do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e Coordenador Científico do Observatório Permanente da Justiça Portuguesa. Tem escrito e publicado extensivamente nas áreas de sociologia do direito, sociologia política, epistemologia, estudos pós-coloniais, e sobre os temas dos movimentos sociais, globalização, democracia participativa, reforma do Estado, direitos humanos, com trabalho de campo realizado em Portugal, Brasil, Colômbia, Moçambique, Angola, Cabo Verde, Bolívia e Equador. É também poeta.

João Salaviza (realizador)

Estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), em Portugal, e na Universidade del Cine, em Buenos Aires. A sua primeira longa *Montanha* estreou no Festival de Cinema de Veneza - Semana da Crítica e foi exibida em vários festivais. Antes disso, João Salaviza realizou uma trilogia de curtas galardoada internacionalmente: *Rafa* (Urso de Ouro na Berlinale'12 e Ingmar Bergman Award no Uppsala; *Arena* (Palme d'Or para Melhor Curta-Metragem no Festival de Cannes'09) e *Cerro Negro* (estreia no Festival de Roterdão'12). Em 2018, realizou, com Renée

Nader Messora, *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, rodado no Norte do Brasil com os indígenas Krahô.

Luís Carmelo (escritor)

Luís Carmelo é autor de uma vasta obra literária (doze romances, entre eles “A Falha”, adaptado ao cinema por João Mário Grilo em 2002). Doutorou-se pela Universidade de Utreque (Holanda) na área semiótica, em 1995, e é professor na Universidade Autónoma de Lisboa (UAL) nas áreas de estética e semiótica. Enquanto ensaísta, é autor de variadas obras (incluindo o Prémio A.P.E. de 1988) sobre semiótica, comunicação/ teoria da cultura, arte, teoria literária, para além de um conjunto diverso de manuais (sobretudo da área da escrita criativa). Fundou, em 2008, a Escola de Escrita Criativa Online (EC.ON).

Luís Lima

Doutor em Filosofia – Estética, pela FCSH / Universidade Nova de Lisboa, sob orientação conjunta de José Gil (UNL) e Antoine Compagnon (Paris 4 Sorbonne), como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Foi também bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia no mestrado em Comunicação, Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela mesma universidade. Formou-se em Ciências da Comunicação com uma tese sobre os condicionamentos mútuos entre crítica e arte. Integra, desde 2018, o comité de organização do Fórum do Real e a Comissão de selecção e do festival de cinema Porto/Post/Doc. É docente na Universidade Autónoma de Lisboa e na Escola Superior de Design do Instituto Politécnico do Cávado e do Ave, onde lecciona Teorias da Imagem, Escrita Criativa, Estética e Escrita Literária.

ria e Comunicação e Digital Storytelling. Trabalha também como tradutor freelancer no campo do pensamento estético e poético contemporâneo (Rancière, Didi-Huberman, Truffaut, Stiegler, Mondzain, etc.).

Marie-José Mondzain (filósofa)

Marie-José Mondzain é filósofa, directora de investigação no Centre National de la Recherche Scientifique, em Paris, e uma das figuras maiores do pensamento contemporâneo. Com contribuições em diversas plataformas culturais e políticas, a autora é uma erudita das teorias da imagem que analisa tanto simbolicamente desde as origens do homem até à maior actualidade, contribuindo para o debate vital sobre o seu poder persuasivo, articulando o campo da estética com as maiores preocupações éticas dos nossos dias. Entre as suas obras mais recentes, destacam-se *A Imagem pode matar?* e *Homo-Spectator – ver: fazer ver*.

Pascale Cassagnau (historiadora de arte)

Pascale Cassagnau é doutorada em História da Arte e trabalha como crítica de arte. É responsável pelos conteúdos audiovisuais e dos novos media no CNAP (Ministério da Cultura). Publica artigos na *Art Press* há vários anos e tem escrito textos sobre Chris Burden, James Coleman, John Baldessari, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster e Matthieu Laurette, em particular. O seu trabalho de investigação incide sobre as novas práticas no cinema, especialmente o modo como estas interagem com a criação contemporânea.

Paulo Pires do Vale (filósofo)

Paulo Pires do Vale é professor, ensaísta e curador; presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte - Portugal. É licenciado e Mestre em Filosofia pela FCSH - Universidade Nova de Lisboa. Dá aulas na Universidade Católica Portuguesa e na Escola Superior de Educadores de Infância Maria Ulrich. É autor de “Tudo é outra coisa. O desejo na Fenomenologia do Espírito de Hegel”, Colibri, 2006; e de muitos ensaios para revistas, livros e catálogos de exposições colectivas e individuais (de Alberto Carneiro, Ana Vieira, Ana Hatherly, Carlos Nogueira, Marta Wengorovius, Rui Chafes, Fernanda Fragateiro, Tomás Cunha Ferreira, Anne-Valérie Gasc e Vasco Araújo, entre outros). Desenvolve também trabalho como curador.

