UCCELLACCI & UCCELLINI

A LESTE DA CIDADE

EAST OF THE CITY

i2ADS edições

Miguel Leal (ed.)
Federico L. Silvestre
Francesco Careri
Inês Moreira
Rachel Merlino
Eduarda Neves
Virginia de Diego
Susana Lourenço Marques
Andreas Broeckmann
Alexandre Delmar
Luís Ribeiro da Silva
Margarida Quintã
Joaquim Moreno
Yehuda Emmanuel Safran
Pedro G. Romero
Carla Cruz
Pedro Bandeira
Sara Castelo Branco
Hugo de Almeida Pinho


RIELZA



José Oliveira, *Isto não é Manchester*, 2011 (pp. 1-2).

UCCELLACCI

& A LESTE DA CIDADE

UCCELLINI

EAST OF THE CITY

i2ADS edições

Uccellacci e uccellini
A Leste da cidade
East of the City

EDITOR *Editor*
Miguel Leal
(i2ADS/FBAUP)

AUTORES *Authors*
Federico L. Silvestre
Francesco Careri
Inês Moreira
Rachel Merlino
Eduarda Neves
Virginia de Diego
Susana Lourenço Marques
Andreas Broeckmann
Alexandre Delmar
Luís Ribeiro da Silva
Margarida Quintã
Joaquim Moreno
Yehuda Emmanuel Safran
Pedro G. Romero
Carla Cruz
Pedro Bandeira
Sara Castelo Branco
Hugo de Almeida Pinho

OUTROS CONTRIBUTOS VISUAIS *Further visual contributions*
José Oliveira
André Sousa
Lara Almarcegui
Pedro Figueiredo
Patrícia Silva Coelho
Visões Úteis
Yasmine Moradalizadeh
Interstruct Collective
Tânia Sofia Dinis

DESIGN EDITORIAL
Editorial design
Joana Lourencinho Carneiro
[+joanalourencinhocarneiro.com]

EDITORA *Publisher*
i2ADS — Instituto de Investigação em Artes, Design e Sociedade
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
i2ads.up.pt

Julho 2023

IMPRESSÃO *Printing*
Gráfica Maiadouro

TIRAGEM *Print run*
200

ISBN
978-989-9049-41-3

Depósito Legal *Legal Deposit*
519207/23

Foi dada liberdade aos autores, nos textos originais em português, para publicarem ao abrigo do chamado novo acordo ortográfico.

Todos os textos aqui publicados em Castelhano ou Português, são também apresentados em inglês no final do volume. */ All texts published here in Spanish or Portuguese are also presented in English at the end of the volume.*

U.PORTO i2ADS.
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

AMIGOS, ONDE VÃO? PARA LESTE DA CIDADE?
Miguel Leal
7

FURIE ANTICHE CHE VAGANO PER LA NUOVA CITTÀ
PASOLINI Y LO QUE PARA NOSOTROS ES ARTE
Federico L. Silvestre
23

WALKABOUT PASOLINI
Francesco Careri
40

AFINAL, QUANTAS NARRATIVAS CABEM NUMA MESMA CIDADE?
ESTÓRIAS DE CAMINHADAS E PERCURSOS ARTÍSTICOS NO PORTO ORIENTAL
Inês Moreira e Rachel Merlino
59

A CIDADE NÃO FICA LONGE
Eduarda Neves
71

DONDE NOS HAN CONTADO QUE HABÍA UNA CIUDAD
Virginia de Diego
77

O GRÃO DA MONTANHA
NOTAS SOBRE FOTOGRAFIA E EXTRATIVISMO
Susana Lourenço Marques
90

ANAMNESE DA ARQUITECTURA
Andreas Broeckmann
107

ANOTAÇÕES SOBRE O ABAIXO DE CÃO
Alexandre Delmar, Luís Ribeiro da Silva e Margarida Quintã
129

INTRODUÇÃO
Yehuda Emmanuel Safran
131

POST SCRIPTUM: CULTIVAR A PROPRIEDADE
Joaquim Moreno
143

TEATRO SIN TEATRO
Pedro G. Romero
149

O CAMINHO É LONGO E PODE HAVER DORES
Carla Cruz
167

PORTO QUASE COSMOPOLITA
Pedro Bandeira
174

BURACOS DE LUZ
Sara Castelo Branco e Hugo de Almeida Pinho
190

BIOGRAFIAS
207

ENGLISH VERSION
209-296

AMIGOS, ONDE VÃO? PARA LESTE DA CIDADE?

Miguel Leal







Fotogramas de *Uccellacci e uccellini*, de Pier Paolo Pasolini (1966).

Uccellacci e uccellini (*Passarinhos e passarões*, 1966), é um objecto singular na filmografia de Pier Paolo Pasolini. É uma espécie de fábula moderna, uma viagem apeada em redor de Roma, e um regresso ao tempo em que os animais falavam e em que os humanos falavam com os animais. É também um belo exemplo do *cinema de poesia* a que o próprio Pasolini fez referência num texto já mítico sobre o cinema, a linguagem e a comunicação[1], onde sublinha que este é fundamentalmente uma *língua de poesia* na qual prevalece uma violência expressiva e onírica das imagens, uma espécie de estado em bruto da significação, *porque o elemento irracional do cinema não pode ser eliminado*. Pasolini lembra-nos nesse texto que "não existe um dicionário de imagens", que não existem imagens classificadas e prontas a ser usadas[2], pelo que o cinema é sempre o lugar de uma invenção linguística. Se comunicamos por palavras e não por imagens, dizer que existe uma "linguagem específica das imagens" será uma "mera abstracção artificial". Ora, não existe um dicionário de imagens mas estamos habituados a ler a realidade, a conversar com ela através de imagens, com os pés na terra ou com a cabeça nas nuvens, no complexo exercício da memória ou no mundo dos sonhos. Pasolini vai mesmo mais longe, ao dizer que, diferentemente de formas de comunicação mais instrumentais, a "comunicação visual, que é a base da linguagem cinematográfica, é pelo contrário extremamente rude, quase animal."[3] A seu modo, *Uccellacci e uccellini* — com o seu corvo falante e a figura tutelar de Antonio de Curtis "Totò", ou o sermão aos pássaros e o encontro com a trupe ambulante — é uma fábula construída a partir de alegorias, de quadros dentro do quadro, de imagens dentro do filme, e de um mapa do caminho que se confunde com o próprio caminho, tornando-se expressão desse *mundo da memória e dos sonhos* que Pasolini associa ao *cinema de poesia*.

Não apenas pela presença de Totò, *il Principe della risata* que tinha atravessado o cinema italiano desde os anos de 1930, *Uccellacci e uccellini* é também um tributo à história do cinema e a figuras como Chaplin ou Keaton. O filme começa e termina justamente com Marcello "Totò" e o seu filho Ninetto caminhando e conversando pela estrada fora, no meio do pó. Primeiro na nossa direcção, para que os possamos ver e ouvir. No final, para longe, para a linha do horizonte que os espera, num plano clássico. E o que haverá de mais cinemático, como acto originário, do que

1 Pier Paolo Pasolini, "O cinema de poesia", *in Empirismo Herege*, trad. De Miguel Serras Pereira, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, pp. 137-152 (este texto tem origem numa intervenção de Pasolini no Festival de Pesaro em 1965 e foi originalmente publicado em *Empirismo Eretico*, Roma, Garzanti, 1972).

2 Podemos apenas especular sobre o que diria Pasolini da gigantesca acumulação de imagens indexadas em que a internet se tornou, sem no entanto, digo eu, se perder o que de mais desafiante tem o seu *cinema de poesia* para propor.

3 Pasolini, "O cinema de poesia", *Op. cit.*, p. 138.

caminhar pela estrada, num diálogo contínuo com o mundo que *se expressa através das imagens que o compõem*[4], dessas coisas tornadas imagens e que desfilam em nossa volta?

Totò e Ninetto, numa espécie de *road movie* anterior ao tempo dos motores, calcorreiam estradas inacabadas e atravessam velhas quintas e campos agrícolas perdidos no meio de pilares de betão, terraplanagens e taludes, sinais da construção frenética que tomou conta dos arrabaldes de Roma e de muitas outras cidades italianas nos anos de 1950 e 1960, terminando o trabalho que a guerra não tinha sido capaz de completar. Nunca chega a ser clara a razão da sua caminhada, que parece mais um pretexto para encontros vários do que um gesto com uma finalidade. A certa altura, em plena curva de um viaduto inacabado, ouvem uma voz:

> *— Amici, dove andate? Non mi volete come compagno di strada, eh?*[5]

É um corvo. Um corvo que fala, um corvo marxista que Pasolini identifica consigo próprio e com o seu desencantamento ideológico. Francesco Leonetti, a voz do pássaro no filme, definiu assim o corvo: "um malfadado hiper-crítico de tendência marxista, com uma voz um pouco meridional e bastante bolonhesa, a lançar invectivas sobre a insensatez da vida."[6]

É o corvo falador que nos levará até à idade média e ao episódio em que Totò e Ninetto cumprem o desígnio franciscano de converter tanto passarinhos como passarões, aprendendo a sua língua e confrontando-se com a irredutibilidade da sua liberdade selvagem e anárquica. Terminado este episódio, um interlúdio quase onírico, e após mais algumas etapas, o corvo acaba por aborrecer de morte pai e filho com as suas invectivas e estes decidem cozinhá-lo "à maneira antiga" na beira da estrada, para depois o comerem. Satisfeitos, estão então prontos para continuar a sua jornada.

Quando comecei, lentamente, a pensar no projecto para um livro, uma ideia ainda vaga, foi este filme que surgiu de forma muito clara na minha memória. Essa lembrança e as suas imagens foram mesmo as coisas mais definidas neste projecto por muito tempo. Tinha visto *Uccellacci e uccellini*

4 "O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através das imagens que o compõem: A fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus actos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas «cenas», as suas reacções colectivas [...] e, em suma, os objectos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso «falam» brutalmente através da sua própria presença [...]"; (*ibid.*).

5 *Amigos, para onde vão? Não me querem como companheiro de estrada, eh?*

6 Francesco Leonetti falava num encontro com o público em 2005, em Milão (ver António Rodrigues, "O sonho de uma coisa", in *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2006, p. 104).

André Sousa, *Abrigo*, 2021.

Fotograma de *Uccellacci e uccellini*, de Pier Paolo Pasolini (1966).

pela última vez por sugestão do André Sousa, nos idos de 2011[7], mas não conseguia deixar de pensar na linguagem animal, no corvo impertinente, na força expressiva das imagens ou na fábula-matryoshka do sermão aos pássaros. Foi assim que este título foi tomado de empréstimo e com ele vieram também todas as tensões sobre a propriedade, a deriva ou a economia voraz das cidades, uma economia que tudo transforma na sua passagem, dos territórios às suas gentes. Com *Uccellacci e uccellini* vinha também um lado mais selvagem e poético da caminhada e da deriva. Com a sua sucessão de imagens e experiências, caminhar é uma forma de descoberta cinemática do território. Movimento centrífugo que ignora tanto quanto possível as barreiras e os limites da cidade formal ou da propriedade, agarrando-nos ao lugar e, ao mesmo tempo, atirando-nos para fora dele. É assim que encontramos no filme, quase como nota de rodapé, duas setas — pelas quais passa desinteressadamente a parelha Totò-Ninetto —, uma virada a Oriente (Istambul Km. 4253) e outra a Ocidente (Km. 13.257 Cuba), apontando para uma exterioridade que nos recorda outros fluxos ou o velho dito "fui para Timbuktu", que para um europeu significava perder-se para o mundo, para lá do deserto.

Estas imagens mentais de *Uccellacci e uccellini* ajudaram-me a chegar até aqui, mas a verdade é que o livro começou a tomar forma antes disso, enquanto caminhava pela cidade, atravessando os seus limites porosos, sobretudo no Porto e em direcção a Leste, quase sempre a Oriente da cidade mais formal que vem nos mapas e nos guias turísticos. Foi um processo lento, começado em 2018 e partilhado com outras pessoas, ainda que muitas dessas caminhadas tenham sido solitárias ou feitas durante a noite e madrugada, as horas mais propícias para a descoberta nua da cidade e para a experiência social mais inesperada, mas também as horas em que a cidade se torna silenciosa, ou quase.

A certa altura, no início de 2019, comecei a desenhar um seminário experimental com Andreas Broeckmann, dirigido a um grupo de estudantes da HGB - Hochschule für Grafik und Buchkunst de Leipzig e da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Debaixo do título *Art under Condition: Post / Colonialism (Porto Research)*, trabalhámos em Maio desse ano durante uma semana no Porto, entre encontros e derivas, a Leste da cidade mas também noutros pontos cardeais, numa leitura diacrónica e topológica da cidade do Porto e da sua actual inscrição colonial, da história do colonialismo às novas formas de colonização ou às ambivalências entre centro e periferia, entre Ocidente e Oriente, entre Norte e Sul, numa experiência colectiva que

7 Ao visitar a exposição organizada pelo André Sousa no Espaço Campanhã, em 2011, intitulada precisamente *Amici, dove andate?*, com Ângela Costa, Cynthia Girard e Luísa Cunha.

contou com a colaboração do *Interstruct Collective*, do Vijay Patel, da Desirée Desmarattes, do José Oliveira ou do CCOP, entre várias outras participações. Debaixo de um sol abrasador, caminhámos por velhos trilhos e sendeiros em Campanhã, saltámos muros e ficámos a conhecer lugares esquecidos para lá das antigas fronteiras que delimitavam a cidade a Leste, para beber depois, no regresso, uma cerveja em pequenos bares no Lagarteiro, no Cerco ou junto à antiga Fábrica do Cobre[8]. Revisitámos os fantasmas da 1ª Exposição Colonial Portuguesa de 1934, por entre os caminhos do desaparecido Palácio de Cristal. Percorremos os interstícios da zona ocidental, desvelando essa outra cidade cuja toponímia ressoa os mitos de um passado imperial. Discutimos sentados nos muros estes territórios a que ainda chamámos, por conveniência, cidade. Pensámos, por fim, em conjunto, a ressonância de outras geografias nesses passos, da revolução de 1974 à independência de Moçambique e ao papel da RDA no apoio aos movimentos de libertação, das actuais tensões a Leste à reunificação alemã, da África ao Brasil, dos mapas aos lugares da fala e suas contradições, sempre atentos à geografia e à política da geografia.

Tínhamos pensado dar continuidade ao seminário no ano seguinte, em Leipzig. Isso acabou por nunca acontecer, com todas as restrições e o efeito disruptivo da pandemia. No entanto, para mim, essas limitações foram uma desculpa para não parar de andar. Com o pretexto de que tinha de caminhar, quanto mais melhor, mantive-me desassossegado durante quase dois anos. Todos os dias, praticamente sem excepção, partia à descoberta, sozinho ou com a minha filha ainda pequena, quase sempre de noite, numa cidade mais esvaziada do que nunca e cujo espaço exterior já só era habitado pelos deserdados da sociedade e por aqueles que não tinham onde se abrigar.

A minha casa fica quase no limite oriental do centro do Porto. Por conveniência, desejo de descoberta e vontade de escapar às zonas mais formais e controladas de uma cidade em estado de sítio, era nessa direcção que começava sempre a caminhar, tentando arriscar ir mais longe cada dia ou descobrir mais uma dobra escondida. Foi por entre as sombras e a luz dessas noites solitárias que os contornos deste livro tomaram verdadeiramente forma.

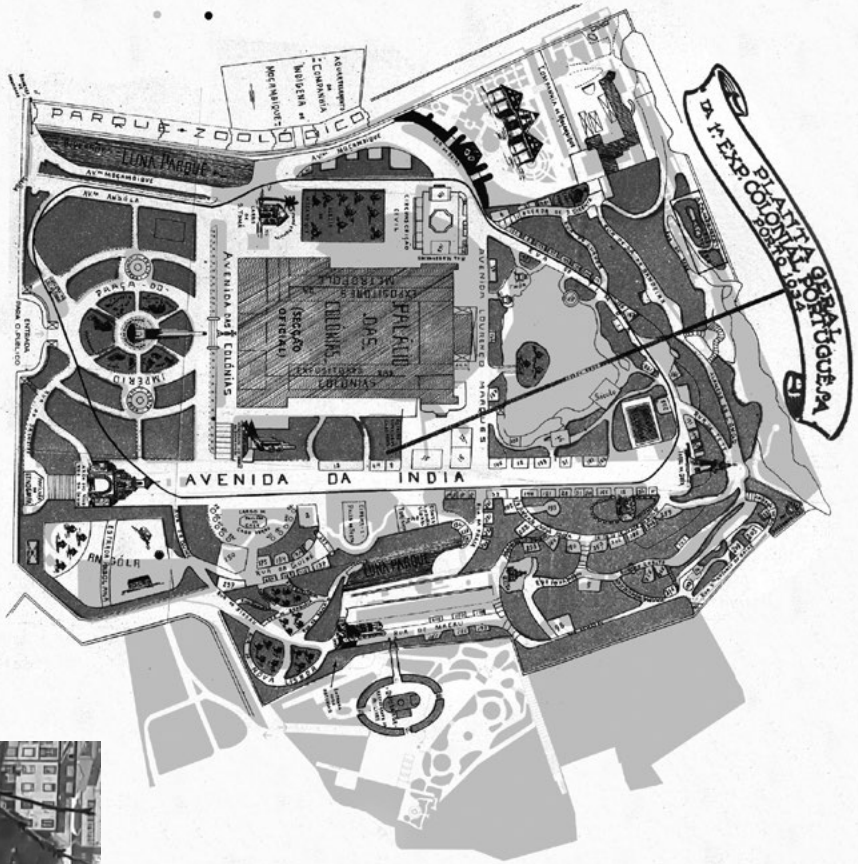
8 Enquanto escrevo estas notas anunciam-se vários projectos imobiliários que irão transformar muitos dos territórios por onde fizemos essas caminhadas na zona Oriental do Porto: em Dezembro de 2022 abriu um Continente nos terrenos da antiga Companhia Portuguesa do Cobre, para onde se anunciam quase 50 mil m² de construção; iniciaram-se as obras no antigo Matadouro Municipal, em S. Roque, que vai ser reconvertido num centro cultural e empresarial, com projecto do arquitecto-estrela Kengo Kuma; para os terrenos em volta do antigo palácio Ford, com mais de 50 mil m², no Heroísmo, planeia-se um novo projecto; ao mesmo tempo, o Centro Comercial Stop, mesmo ao lado, um projecto singular onde centenas de bandas e músicos ensaiam, é ameaçado pela câmara de encerramento; mais abaixo, junto ao Rio, uma participada do fundo de investimento Edmond de Rothschild acaba de anunciar a compra da antiga Central Eléctrica do Freixo, outra ruína industrial com 50 mil m², para mais um investimento no segmento de luxo; paredes meias, também em frente ao Rio Douro, parte da Quinta da China está a ser transformada em mais um condomínio de luxo.



Fotogramas de *Uccellacci e uccellini*, de Pier Paolo Pasolini (1966).



As escarpas da zona das Fontaínhas, no Porto, transformadas numa cascata devido às fortes chuvas de 8 de Janeiro de 2023.



"Mapa da la Exposição Colonial Portuguesa sobreposto a um mapa actual do Palácio de Cristal", criado por membros do Colectivo Interstruct, 2019.

Depois, regressados à normalidade, em 2021, organizei finalmente um seminário com os meus estudantes da FBAUP, em parte inspirado em Francesco Careri e nas suas derivas. Durante um semestre, todas as 2as feiras caminhávamos juntos, ignorando as fronteiras administrativas fictícias, a propriedade, as ruas ou os caminhos mais formais. Fizemo-lo na cidade alargada e atravessámos vários limites administrativos, descobrindo que há outros territórios a Sul, a Norte, ou mesmo a Oeste, que na verdade estão também a Leste da cidade. No final do ano, o livro, como desejo, estava pronto. Faltava fazê-lo e chamar outros para o fazerem comigo.

Nada fazia prever que o trabalho de edição do livro viesse a coincidir com o centenário do nascimento de Pasolini. Isso foi apenas um encontro feliz e um pretexto para chamar *a força do passado* que Pasolini também era, apesar de todo o vitalismo utópico do seu trabalho. Há um futuro no passado. Um passado futuro, dir-se-ia. A vida e a obra de Pasolini a seu modo corporizam isso. Como aponta Hans Ulrich Reck, Pasolini evitava os sistemas cronológicos ou as visões mais lineares da história: "o seu interesse era o de uma não-simultaneidade utópica"[8]. Para Pasolini haveria no presente uma supressão do passado, um esmagamento das suas forças vitais e arcaicas. Pasolini não estava apenas a fazer um retrato desencantado do que via, sobretudo em Itália, mas estava a profetizar aquilo que estaria por vir, do fim de muitas formas de vida ancestrais ao fim do cinema tal como ele o tinha enunciado; o fim, talvez, quem sabe, do *cinema de poesia*. Desse ponto de vista, o italiano é o exemplo acabado de uma geração de realizadores europeus que ainda puderam fazer cinema antes do seu fim, antes que o cinema, ou pelo menos um certo cinema, tivesse de ficar acantonado nos festivais, nas cinematecas ou nos museus. Num outro filme de Pier Paolo, *La Ricotta* (1963), Orson Wells, no papel de realizador (*La Ricotta* é um filme dentro de um filme), diz um poema de Pasolini a um jornalista, quase como um ventríloquo:

> Eu sou uma força do passado.
> Só na tradição está o meu amor.
> Venho das ruínas, das igrejas,
> Dos retábulos de altar, das aldeias
> abandonadas dos Apeninos ou dos pré-Alpes,
> onde viveram os irmãos.
> Deambulo pela Tuscolana como um louco,
> pela Appia como um cão sem dono.
> Ou olho os crepúsculos, as manhãs
> em Roma, na Ciociara, no mundo,
> como os primeiros actos da Pós-história,

8 Hans Ulrich Reck, *Pasolini. The Apocalyptic Anarchist*, Leipzig, Spector Books, 2021, p. 29.

aos quais assisto, por privilégio de registo,
da orla extrema de alguma era
sepultada. Monstruoso é quem nasceu
das vísceras de uma mulher morta.
E eu, feto adulto, vagueio
Mais moderno do que todos os modernos
À procura de irmãos que não existem mais.[9]

Pasolini vinha de um passado longínquo, um passado das ruínas, dos campos e das igrejas incompreensíveis e abandonadas, não apenas as das aldeias distantes mas também as das vias romanas, onde deambulava como um louco ou como um cão sem dono, à procura de um mundo que já não existia e dos irmãos desaparecidos. Pasolini era de facto *uma força do passado*, desencantado com o que via, com a profanação do mundo, mas continuando a acreditar no que de mais profundo o misticismo, o arcaico e o carácter utópico da política tinham ainda para oferecer. Uma força do passado, gentil e violenta. O corvo cozinhado "à moda antiga" de *Uccellacci e uccellini* representa precisamente o falhanço da ideologia e do movimento moderno como um todo. Para Pasolini podia-se ser arcaico e, ao mesmo tempo, mais moderno do que todos os modernos.

O cinema de Pasolini é muitas vezes topológico, isto é, as suas histórias estão agarradas ao(s) lugar(es) e é a partir desse(s) lugar(es) que se constrói uma mnemónica feita imagens. Num filme como *Uccellacci e uccellini* isso é talvez mais evidente, já que a memória da deriva de Totò e Ninetto pelos arrabaldes de Roma é elaborada a partir desses lugares que os dois atravessam, da quinta à casa, do mosteiro à estrada em construção, do campo de milho à cidade inalcançável e distante, como um *canto nómada*[10] que se faz caminhando. Trata-se de um regresso ao que de mais profundo tem a ideia de *topos* — o lugar — permitindo a construção de histórias que atravessam os tempos agarradas aos lugares e aos seus habitantes, numa certa atemporalidade que desafia qualquer ideia de progressão, pelo menos dessa ideia moderna que Pasolini tanto abominava. O lugar podia ser um arcaísmo e a topologia uma forma de construir uma utopia, um passado futuro.

9 "Io sono una forza del Passato./Solo nella tradizione è il mio amore./Vengo dai ruderi, dalle chiese,/dalle pale d'altare, dai borghi/abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,/dove sono vissuti i fratelli./Giro per la Tuscolana come un pazzo,/per l'Appia come un cane senza padrone./O guardo i crepuscoli, le mattine/su Roma, la Ciociaria, sul mondo,/come i primi atti della Dopostoria/cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,/dall'orlo estremo di qualche età/sepolta. Mostruoso è chi è nato/dalle viscere di una donna morta./E io, feto adulto, mi aggiro/Più moderno di ogni moderno/A cercare fratelli che non sono più." Poema publicado depois no livro *Poesia in forma di rosa*, Milão, Garzanti, 1964.

10 Refiro-me, é claro, aos cantos nómadas (*song lines*) dos aborígenes australianos e às complexas narrativas descontínuas e complementares que fazem a cartografia de um território imenso (cf., por exemplo, Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les aborigènes. Mythes, rites et organization sociale em Australie*, Paris, PUF, 1991).

Fotogramas de *Uccellacci e uccellini*, de Pier Paolo Pasolini (1966).

A ideia de cidade como projecto comum está em crise. A aglomeração da população em centros urbanos e mega-cidades é imparável. Em 1950 havia 83 cidades com mais de um milhão de habitantes, em 2007 eram já 468. Mais de metade da população mundial vive em cidades e o Banco Mundial estima que até 2050 sete em cada dez pessoas viverão em aglomerados urbanos. É o próprio modelo de desenvolvimento e a sobrevivência do planeta que estão em causa. Nesse gigantesco fluxo logístico de pessoas e bens, com as grandes cidades a funcionarem como potentes magnetos, perdemos por vezes a noção da organização do território e, mais importante do que isso, da organização da vida e da sua economia local. Com tudo isto é, paradoxalmente, a própria ideia de coexistência que é posta em causa.

As cidades actuais são cidades-território, onde a velha dialéctica centro e periferia já não é dominante. A cidade-território não tem género e não tem limites definidos. É pois indefinida e caoticamente homogénea, não respondendo a nenhum modelo totalizante, unitário ou organizado de cima para baixo, do centro para a periferia. Com isso, desaparece também "a dimensão do lugar, a possibilidade de definir lugares" ou de caracterizar o espaço "segundo uma hierarquia de lugares simbolicamente significativos"[11]. O maior desafio destas cidades-território põe-se assim às formas tradicionais da vida comunitária. São estas que são engolidas em primeiro lugar. O fim do *topos* é em certa medida o fim da *polis*. A questão é que não há uma solução simples para isto. Podemos aprender muito com a noção de micro-política mas também isso não será suficiente, desde logo porque não se trata de opor de modo simplista o molar ao molecular. Não há qualquer pureza redentora à nossa espera.

Os futuristas diziam que cada geração deveria construir a sua cidade. De um modo geral, o urbanismo e a arquitectura são hoje auto-fágicos, cumprindo esse desígnio de uma obsolescência programada. O tempo de vida estimado de um edifício é hoje menor do que o de uma geração. Há também por isso um horror ao vazio nas cidades que se expressa no modo como são pensadas e construídas. Vistas como um todo, as cidades são por natureza estriadas e erigidas para se comportarem como máquinas de atrito. No entanto, todas têm margens e são porosas. Há quase sempre um lugar para a desordem no meio da ordem, da diferença e da separação que são o *topos* do urbanismo. Todas as cidades permitem também o gesto nómada que só o espaço liso admite. Esses espaços lisos podem estar no seu miolo, nos seus subterrâneos ou nos seus labirintos de ruas, podem estar nas ruínas e nos terrenos a que os urbanistas gostam de chamar *expectantes*; encontram-se

11 Massimo Cacciari, *La ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 35 [ed. orig. *La città*, Pazzini Stampadore Editore, Villa Verucchio (Rimini), 2004].

sobretudo nas margens destas complexas cidade-território. É aí que essa cidade pode ser reapropriada, desterritorizalizada, ainda que fugazmente, ainda que de passagem. A par de outros lugares esquecidos, as ruínas ou os vazios urbanos, na sua obsolescência e inutilidade, são um alvo a abater, são uma excrescência indesejada, zonas cinzentas ou obscuras no mapa das cidades, territórios que no jargão económico se diz querer renovar, requalificar e integrar, criando valor acrescentado. Inúteis ou transformados em terra de ninguém, lugares temporariamente fora do tempo, das leis e do lugar, os vazios urbanos, as ruínas ou outros espaços informais e mais selvagens podem representar, no entanto, uma forma de resistência à lógica capitalista e territorial da mercantilização. São espaços de deriva e transformação, frequentemente ocupados e reapropriados como zonas alheias ao *mainstream*. Como lembram Deleuze e Guattari, estes espaços lisos, a que chamam espaços nómadas, são localizados mas não delimitados, ao contrário dos espaços estriados. Se estes últimos são o *gobal relativo*, os primeiros são o *absoluto local*, "que tem a sua manifestação no local e a sua génese na série de operações locais com diferentes orientações: o deserto, a estepe, o gelo, o mar"[12] e, acrescentaria eu, os limites porosos da cidade, os seus territórios informais, uma cidade que se esquece de si própria, a cidade a Leste da cidade.

Como vimos, para este livro partimos das dinâmicas próprias da cidade do Porto, sobretudo nas zonas de tensão que se criaram nos seus limites mais orientais, tentando cruzar diferentes perspectivas sobre uma cidade que se arrisca a apagar os vazios não programados da ruína e da informalidade, vazios esse que são tantas vezes linhas de fuga aos processos económicos de transformação física e social do espaço urbano. Apesar disso, não ficámos presos a uma geografia em particular. Estar ou ir para *Leste da cidade* refere-se não apenas a um ponto cardeal, mas a tudo aquilo que escapa às amarras dos trajectos fixos ou das direcções determinadas, permitindo repensar livremente o modo como as comunidades se organizam e movimentam, reinventando o território para além dos instrumentos formais do urbanismo, da cultura oficial ou da produção intensiva do capital. Refere-se, por último, a essas forças que vêm do passado, escondidas nas dobras da história, dos territórios e das gentes, e que devemos saber acolher, escutar e interpretar. É por isso que este livro não podia ter outro nome: *Uccellacci e uccellini*. Os passarinhos e passarões (os pardais e os falcões do título em inglês do filme) de Pasolini são também os das forças que se movem na cidade: sociais, políticas e económicas.

12 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 474.



Fotograma de *L'Aigle* (ou *Totò al circo*), episódio filmado mas não incluído em *Uccellacci e uccellini*.

Pier Paolo Pasolini estava fascinado com a figura de Totò e planeava realizar uma série de filmes com ele. A morte do actor em 1967 interrompeu abruptamente esse projecto. Ficaram *La terra vista dalla luna* (1967) e *Che cosa sono le nuvole?* (1968), mas para aquilo que nos interessa aqui ficou sobretudo o episódio *L'Aigle*, mais tarde chamado *Totò al circo*, destinado a fazer parte de *Uccellacci e uccellini*. Pasolini filmou e montou a sequência, mas não conseguiu decidir-se sobre a sua inclusão no filme. Nunca foi sonorizada e sobrevive hoje como objecto mudo[13]. Neste pequeno episódio, que também deveria ter sido contado pelo corvo, ainda antes da fábula dos frades franciscanos, somos transportados para um circo com os seus animais: tigres, leões, ursos, macacos, hienas ou cobras. É aí que encontramos o domador francês Monsieur Courneau[14] (Totò) tentando sujeitar uma águia. Confiante e imbuído de um espírito racionalista está convencido de que, com paciência e astúcia, atingirá o seu objectivo. No entanto os seus esforços são inúteis e a águia, selvagem e livre, revela-se refractária a todas as investidas. Courneau desespera, quase tem um ataque cardíaco, ameaça-a de morte nas câmaras de gás. Muda então de método, escolhendo ler à águia longos textos de Pascal, mas uma vez mais em vão. Na sequência final, com as palavras *IL PENSIERO SELVAGGIO* como pano de fundo, é o domador a ser subjugado e ludibriado pela águia. Começa a imitá-la e transforma-se ele próprio num pássaro, voando para longe.

13 Mais tarde legendada com o auxílio precioso de Laura Betti.

14 Uma referência a um crítico do *Le Nouvel Observateur* que se tinha atirado a *Il Vangelo secondo Matteo*, filme realizado por Pasolini em 1964.

José Oliveira, *Isto não é Manchester*, 2011.



José Oliveira, *Isto não é Manchester*, 2011.

FURIE ANTICHE CHE VAGANO PER LA NUOVA CITTÀ

PASOLINI Y LO QUE PARA NOSOTROS ES ARTE*

Federico L. Silvestre





Fotograma de *Uccellacci e uccellini*, de Pier Paolo Pasolini (1966).

1. PUESTA EN ESCENA DE LAS RUINAS DEL CAPITALISMO

No hace falta ser Agamben para intuir secretas conexiones entre el pensamiento de Debord y el de Pasolini. Resulta obvio que, tanto el uno, como el otro, vislumbraron la dialéctica entre las arruinadas acrópolis de los descamisados *uccellini* y los palacios ajardinados que habitan los *uccellacci*[1]. También parece evidente que, tanto para el italiano, como para el francés, lo que llamamos progreso — por ejemplo, las nuevas vías de transporte o las ganas de llegar a la Luna — solo fue la empresa ridícula construida por todos los Estados para hipnotizar a los más explotados. Así mismo, resulta palmaria la coincidencia entre ambos a la hora de percibir el elemento narcótico de la sociedad de consumo, pudiendo comparar, cada uno a su manera, el consumo de drogas y el dulce arrullo de las amapolas con los espectáculos del capitalismo burgués o la huida de la realidad circundante. Por fin, salta a la vista que un escenario clave para captar y representar las ideas de los dos intelectuales fue el de las ruinas y barriadas de pocas ciudades, sobre todo, Roma, París o Milán. Ahora bien, ¿cómo pensaron esas ruinas exactamente?

En principio, parece que de modo distinto. En el caso del Pasolini de *Uccellacci e uccellini* (1966)[2], se trataría de las ruinas de los apaleados que viven en los márgenes. Y, en el de Debord, esas ruinas lo abarcarían todo, porque, a juicio del francés, «el rasgo fundamental del espectáculo moderno es la puesta en escena de su propia ruina»[3]. ¿Fue, por tanto, algo tan diferente a lo que ambos apuntaron?

Por paradójico que resulte, es claro que lo que Debord intentaba decirnos era que, en la sociedad de las guerras y la explotación, hasta la clase media sueña con el fin del mundo. Al defender semejante idea, Debord profetizaba las décadas y décadas de novelas, series y películas apocalípticas, de crisis atómicas, climáticas y de zombis, que estaban por llegar. En principio, parece como si las ruinas de *Uccellacci e uccellini* fuesen de otra clase, como si ahí solo se tratase de la mugre de los pordioseros — porque para los halcones todo va bien mientras puedan seguir explotando a los más pequeños.

* [Furias antiguas que vagan por la nueva ciudad] Este texto forma parte de los resultados del Proyecto de Investigación «Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la historia latina (1945-2020)» [PID2020-112921GB-I00] financiado por el MICINN, Gobierno de España.

1 V. Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mímesis*, Barcelona, Icaria, 1976, p. 49 — 1ª ed. italiana, 1975 —, donde dice, después de describir los jardines: «Aunque era una casa de campo, tenía la severidad de una especie de convento: y detrás de sus altas paredes de civilización ilustrada parecía esconder oscuridades de almas exacerbadas por misteriosos dolores procedentes de la riqueza».

2 Para la consulta del guión íntegro, puede verse: Pier Paolo Pasolini: «Uccelacci e uccellini» en *Per il cinema*, Walter Siti y Franco Zabagli (eds.), Milano, Mondadori, 2001, pp. 675 y ss.

3 V. Guy Debord, «Le cinéma après Alain Resnais» en *Oeuvres*, Alice Debord y Jean-Louis Rançon (eds.), Paris, Gallimard, 2006, p. 989 — original en la I. S., n. 3 de diciembre de 1959.

Sin embargo, la diferencia solo es aparente porque, lo que durante minutos nos cuenta Pasolini, resulta a todas luces bastante contundente. *Uccellacci e uccellini* apunta a las ruinas, no solo porque los pobres desesperados se coman los nidos de los pájaros o las plumas de los cuervos de izquierdas, sino por lo que estas adelantan del Apocalipsis.

Por un lado, es obvio que aquellos que son capaces de devorar a los Cuervos ideólogos que intentan ayudarles, están siempre a un paso de rebelarse y comerse también a la fuente verdadera de todos sus males: los poderosos. En este sentido, lo que nos ofrece Pasolini ya es parte del «espectáculo moderno», el mismo que pone en escena «su propia ruina». Por otro lado, el mensaje de *Uccellacci e uccellini* resulta hasta malthusiano pues, cuando presenciamos el parto de la plebeya en el pinar, el Cuervo pensador de izquierdas se pregunta si tiene sentido tener tantos hijos cuando lo que faltan son recursos. Por fin, en otras películas de recorridos urbanos filmadas en esos mismos años — piénsese, por ejemplo, en *La Sequenza del Fiore di Carta*, uno de los capítulos de *Amore e rabbia* (1969) —, Pasolini presenta montajes que afectan a la Totalidad, pues las imágenes de las noticias referidas a la destrucción y a la desolación se superponen al alegre paseo de Ninetto por la ciudad. Así pues, ¿realmente podemos pensar que las ruinas del italiano solo afectaban a los más pobres frente a las de un Debord que siempre apuntaría al Todo? Obviamente, el simbolismo de Pasolini no tendrá nada que ver con la estética neutra o de comentarista documental de Debord. Pero, dejando a un lado la distancia estilística, resulta obvio que ambos apuntan en la misma dirección: lo decadente es el sistema; lo ruinoso es el Todo.

2. DIFERENCIA ENTRE «DERIVA» Y «PSICOGEOGRAFÍA»

Es por eso que ambos, tanto Debord, como Pasolini, se mostraron implacables con las «almas bellas», es decir, con esos artistas, poetas y académicos que seguían cantando con inocencia a las flores mientras paseaban entre los parterres de los palacios de los poderosos o disfrutaban de los jardines de las instituciones. Desde luego, ni las derivas del primero, ni los arrabales del segundo, tuvieron nunca que ver con los bellos jardines o los desinteresados paseos de ilustrados y estetas como Assunto o Schelle[4].

4 Cuando mentamos a Rosario Assunto estamos pensando en los textos que publica con el título: *Il paesaggio e l'estetica,* 2 vols., Napoli, Giannini editore, 1973, obra que contendrá ya, en el vol. 2, los tres capítulos del futuro libro: *Ontologia e teleologia del giardino* (1988). En esas páginas, lo que se defiende es que la experiencia estética del jardín no tiene que ver con la propiedad, pues se puede admirar su belleza y su paz desde fuera y a través de la cancela. Por otro lado, cuando nos acordamos de K. G. Schelle tenemos en mente: *El arte de pasear*, ed. Federico L. Silvestre, Madrid, Díaz & Pons, 2013. Este escribe estas páginas a comienzos del siglo XIX y en ellas defiende que la mirada del paseante debe permanecer inocente para poder enlazar lo disperso así como recrearse a placer en los más insípidos detalles.

Ahora bien, dicho esto: ¿qué tipo de recorrido por los márgenes de la ciudad propone Pasolini? ¿Se parece al de las psicogeografías situacionistas o se acerca al recorrido sin teleologías del paseo más lúdico?

Es al contrastar el enfoque más literario del vagabundeo cinematográfico de Pasolini con la más geográfica mirada de Debord, que emergen algunas de las distancias conceptuales que aquí nos interesa comentar. Para presentar la postura que Pasolini sugiere en *Uccellacci e uccellini*, empezaremos por el aspecto poético de sus recorridos.

Es evidente que la deambulación de Totò, Ninetto y el Cuervo-ideólogo remite a la de parejas tan famosas como las de Dante y Virgilio o Alonso Quijano y Sancho[5]. Como en aquellos casos, se trata en el de Pasolini del tránsito de un vulgar viaggio periférico a un simbólico *cammino* vital. Durante el mismo, Totò, Ninetto y el Cuervo-pensador-de-izquierdas saltan en fenomenal *flashback* al siglo XIII para reencontrarse con San Francisco y que este nos explique, a la manera de Gramsci o Togliatti, las diferencias entre los gorriones y los halcones así como la necesidad de acabar con la dialéctica del amo y el esclavo. Ahora bien, en el caso de Pasolini, no solo se trata de aprender a hablar con los pajarillos, de criticar a las «almas bellas», o de defender anacrónicamente un pensamiento revolucionario, sino de proponer todo eso con la ayuda de una narrativa rupturista, interesante y hasta extraña. Por eso, como en la obra de Cervantes, también Ninetto y Totò se van encontrando personajes en una serie de secuencias que rayan la fábula onírica y nos recuerdan sin cesar las cercanías etimológicas de los «vagabundeos» y las «divagaciones».

Efectivamente, lo de Pasolini es un errático «vagabundeo» exterior nacido de la «divagación» interior y plagado, por ello, de pequeñas historias fantasmáticas. Tan alucinante parece este *cammino* que, por momentos, además de resultar posible asociarlo con la literatura clásica y con la deambulación surrealista, recuerda las propuestas «brownoides» de Pierre Vendryès, que Cortázar adoró y que Debord cuestionó sin piedad. ¿De qué propuestas hablamos?

A lo largo de la década de los cincuenta, antes de que Pasolini iniciase su carrera de director de cine, Guy Debord empezará a manejar varios conceptos vinculados con el movimiento al azar, con la desorientación, con la deriva y con la mirada «psicogeográfica», conceptos que, en todo caso, se ocupó de distinguir con esmero. Palabras tan interesantes como *déroutant* — o «que posibilita errancias» — las manejó sobre todo en el año 1955 y 1956 antes de abandonarlas por razones que se nos escapan. Ya desde 1956, esa

5 Como se cuenta de *La Divina Mímesis*, de 1975, la idea de reescribir *La Divina Comedia* de Dante le rondaba a Pasolini desde 1963.

primera noción será eclipsada en su obra por otras como «deriva» [*dérive*] y «desorientación» [*dépaysement*], opuestas ambas a la idea del «urbanismo psicogeográfico» [*urbanisme psycogéographique*]. Solo desde esa más madura oposición introducirá Debord la diferencia entre: (a) el momento más azaroso y abierto al exploratorio *dépaysement* — la fase de la «deriva» a pie o en taxi — y (b) el momento más comedido o de recogida consciente de información geográfica bien acotada — la fase del «urbanismo psicogeográfico» que exige ir a pie y casi tomando notas[6]. Dejando a un lado el encaje completo de la tesis de Debord, lo que nos interesa destacar es que, en el texto clave dedicado al tema de los recorridos —el titulado «Teoría de la deriva» de 1956 —, Guy Debord se inspiraba a la vez que atacaba la muy meditada y argumentada teoría del «movimiento brownoide» de Pierre Vendryès. Concretamente, despreciaba la posibilidad del deseo sin objeto y del movimiento puramente azaroso.

Planteado el debate, las preguntas están claras: ¿es posible hablar de un deseo sin objeto y de un movimiento sin motivo en el *cammino* de Totò y Ninetto? Y, lo más importante, ¿es posible vincular ese «vagabundeo» con la más creativa «divagación»?

3. TEORÍA DE LA ABERRANCIA

Empecemos por la primera pregunta. Como decíamos, es obvio que Pasolini manejó un discurso y un planteamiento teleológico en el grueso de sus obras. A diferencia de los paseos de Assunto o Schelle, parece claro que su discurso político — el del Cuervo-ideólogo — ordena y dirige los pasos de Totò y Ninetto, así como los del grueso de sus trabajos. En todo caso, ¿los constriñe hasta el punto de evitar el movimiento sin motivo, las «divagaciones» y los «vagabundeos»? Y, de no ser así, ¿hasta qué punto podríamos relacionar eso con la teoría de Vendryès del «movimiento brownoide»?

En general, Debord sostuvo que el deseo sin objeto y el movimiento al azar defendido por Vendryès era una entelequia. Defendió esto porque, a su juicio, todo deseo era deseo teleonómica o teleológicamente orientado. Los animales y plantas se mueven para nutrirse y reproducirse. Y, lo que pasa con los ciudadanos de a pie en la sociedad del espectáculo es que acaban siendo inconscientemente secuestrados por una publicidad que esculpe su deseo hasta el punto de confundir productos de consumo con verdaderas «necesidades»[7].

6 V. Guy Debord, «Teoría de la deriva» en *Psicogeografía, urbanismo y arquitectura*, Federico L. Silvestre y Rubén C. Lois (eds.), Madrid, Ed. Asimétricas, 2022 — 1ª ed. en francés, 1956.

Frente a eso, Vendryès planteó que, así como había un «movimiento browniano» completamente azaroso debido al bombardeo errático de las partículas en los cuerpos más pequeños — ese que provoca las mutaciones genéticas y que hace que las partículas de polen se sigan moviendo en entornos cerrados o de laboratorio —, existe también un «movimiento brownoide» de seres más grandes. Este movimiento se vislumbra, tanto en los microorganismos dotados de flagelo y sin sensibilidad de ninguna clase, como en el baile de las moscas sobre el cristal o bajo las lámparas. Estas, sin duda, se mueven atraídas por elementos simples de toda clase. Pero, debido a la abundancia de materiales y a la contingente ubicación en el espacio de todo eso minúsculo, los elementos atractivos son tantos y tan variados, que generan en los insectos un movimiento oscilante cuyo resultado final es literalmente impredecible. En la actualidad, algunos biólogos han detectado en los escualos y en algunos carnívoros terráqueos los mismos *random walks*. Pero, antes que Debord y Berstein, el propio Vendryès ya sugería que el movimiento de los taxis por la ciudad tenía mucho de deriva azarosa, previa a toda meta o dirección localizada. Que esos taxis estén a la caza del cliente, no significa que sepan dónde lo encontrarán y dónde les llevará este. Por eso, la vida del taxista ha dado pie a tantos relatos sorprendentes[8].

Volviendo atrás, puesto que los seres vivos más pequeños — por ejemplo, las células, las bacterias, las larvas o algunos insectos microscópicos — siguen articulando la vida macro, y sirve de alimento y se alimenta de esa vida más grande, es obvio que existe una conexión entre el «movimiento browniano» micro y el «movimiento brownoide» macro. Todos esos brotes de cáncer o de locura micro cambian, por doquier, el curso de la Historia macro. Esto quiere decir que los movimientos erráticos transitan constantemente de lo más pequeño — origen celular de la vida insensible — a lo más grande — el espacio de la vida macro. ¿Cómo denominar ese exceso de mundo que emerge? Y, ¿hasta qué punto conviene tener en cuenta toda esa «errancia» defendida por Vendryès para pensar la propuesta de Pasolini?

Para responder a ambas cuestiones, terminemos de definir la idea y hablemos, al respecto, de la *aberratĭo* o «*aberrancia*». Podemos partir de esa palabra latina, no solo porque enlace con muchas filosofías actuales

7 V. Guy Debord, «Les mauvais jours finiront» en *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1025, donde decía: «La economía de las necesidades ha sido falsificada en términos de rutina. La rutina es el proceso natural por el cual el deseo (completo, realizado) se degrada como necesidad, lo que quiere decir que se confirma, se objetiva y se hace reconocer universalmente como tal necesidad. Pero la economía actual está en vías de fabricar las rutinas y manipula a la gente sin deseos expulsándolas de su deseo».

8 V. Pierre Vendryès, R. Malterre, «Le mouvement brownoïde de l'homme et des animaux» en *Journal de la société française de statistique*, vol. 93, ns. 4-5-6, 1953, pp. 85-97. Luego, en castellano, puede verse de Pierre Vendryès,: *Hacia una teoría del hombre*, Buenos Aires, El Ateneo, 1975, pp. 22 y ss.

del error y el *errar*[9], sino porque en la misma ya se suma el prefijo ab-a la palabra erratĭo, remitiendo al lugar común de alejarse del camino conocido. No solo hay «errancias aberrantes», sino que estas son tan frecuentes y espontáneas que, más que «anormales», cabe considerarlas «anómalas» en un mundo eternamente «anómalo», siendo necesario vincularlas al movimiento de las partículas y a la vida misma en su constante movimiento excesivo, innecesario y deseante[10].

Por un lado, *aberratĭo* remite, como el verbo *errare*, a lo compulsivo, excesivo e imposible de acallar[11], eso que seguimos encontrando en la anankástica «repetición con diferencia» de Deleuze[12]. No en vano, el término latino se asociaba primero a la acción de «andar vagando de una parte a otra» sin parar —como ocurre, por ejemplo, con las *errantes stellae* que se mueven de un lugar a otro sin un fin ni un destino determinados. Tanto se insistía antaño en esa ausencia de motivo o en el carácter reincidente del «errar» que la noción incluso ya permite presentir la repetición deleuziana, el deseo lacaniano, o ese impulso pasoliniano hacia la oscuridad de la Selva que lo asedia desde 1963, que reconoce muy interior, y que sigue presente diez años

9 Ya el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari debe ser presentado, no solo en relación al «Tratado de nomadología» de *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 359-433, sino como pensamiento de los movimientos y las lógicas aberrantes. Al respecto, véase, David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, 2014. Junto al caso de Deleuze, Guattari o Foucault, conviene reconocer que el «errabundeo» desorientado o «aberrante» está cada vez más presente en el pensamiento contemporáneo y en la Filosofía del Deseo. De eso era de lo que ya hablaba Georges Bataille en «El laberinto» de *La experiencia interior*, trad. Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1973, pp. 64-65. Es, también, de la errancia y del laberinto a lo que Pierre Klossowski remite en su *Nietzsche y el círculo vicioso*, Madrid, Arena Libros, 2004. También se ha presentado el pensamiento de Heidegger en relación a la errancia. Esto es lo que hace, por ejemplo, Peter Trawny en *Fuga del error. La an-arquía de Heidegger*, Madrid, Herder, 2016. En los estudios de paisaje, ha sido Gilles A. Tiberghien el que la ha explotado en *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, 2020. En España apela a la idea de errancia Luis Sáez Rueda en *Ser errático*, Madrid, Trotta, 2009; y en otros trabajos recientes como el propio Sáez Rueda y Villamil Pineda (eds.) en *Pensar la erraticidad*, Madrid, Ed. Guillermo Escolar, 2021. E, incluso la historia de la filosofía se puede presentar como una especie de historia de los modos de «errar». Así, sobre el pensamiento de Spinoza, cabe manejar, de Jesús Ezquerra, *Un claro laberinto*, Zaragoza, Prensa Universidad de Zaragoza, 2014; y, sobre el errar de Nietzsche y Heidegger, Ramón del Castillo, *Filósofos del paseo*, Madrid, Turner, 2020.

10 Véase la entrada «Aberro» en el *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 5.

11 Véanse las entradas «Erro» en el *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 618; «Errar» en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, CE-F, de Corominas y Pascual, Madrid, Gredos, 1980, pp. 659-660; y «Errar» en el *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia de la Lengua, 2020 —consulta en red—.

12 V. Gilles Deleuze, «Introducción. Repetición y diferencia» en *Diferencia y repetición,* Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2002, pp. 27-36, donde admite seguir, no solo al Nietzsche del «eterno retorno», sino al Kierkegaard de *La repetición*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 63-66.

después, en 1975[13]. Ahora bien, por otro lado, se encuentra también en los usos antiguos de la idea de «errar» algo de impredecibilidad y de *erratum* — es decir, de acción errada —. Por una parte, el gesto de «errar» se identificaba con «irse a la aventura» y con «perderse», «confundirse» o «equivocarse de camino» a causa de las infinitas variables que la vida introduce a cada paso. Y, por otra parte, la *aberratĭo* se presentaba como alejamiento «del buen camino» o, todavía con Pasolini, como esa luz que nos atrae desde el fondo de lo más oscuro[14].

Desde luego, los modos de esa «aberrancia» son variados. A los mismos, estamos dedicando un largo estudio, no siendo este el momento de demorarnos en sus pormenores. Al menos, cabe hablar de «aberrancias» genéticas, motrices, neuronales y culturales. Las cuatro afectan nuestras vidas y recapitulan la filogénesis o evolución en un el proceso ontogenético de desarrollo. En todo caso, a nuestro juicio, al hablar de esas inquietudes nos topamos, no tanto con lo incondicionado —pues hablar de muchas causas inquietas no es hablar de ausencia de causa—, como con lo infinitamente motivado. Volviendo a Vendryès, cabe insistir en las «aberrancias» motrices. Gracias a las «aberrancias motrices», los «seres animados» nunca dejan de reptar y «errar», hilando con sus movimientos lúdicas e impredecibles formas y performances.

Ya en 1920 Comandon publicó en los *Anales del Instituto Pasteur* los resultados de sus registros cinematográficos de los desplazamientos de varias formas de vida microscópicas. «Parecen errar a la ventura» fue su lapidario resumen[15]. Como adelantamos, Vendryès se mantendría fiel a la idea del movimiento azaroso y sin motivo de Comandon. Tanto que lo extendería a los humanos y a los seres macroscópicos, motivando como vimos las críticas de Guy Debord. Sin embargo, más recientemente, David W. Sims se limitó a mostrar lo acertado de la hipótesis de los *random walks* o viajes aberrantes. Tras analizar con su equipo durante 5.700 días más de 12 millones de movimientos de 55 animales marcados con radiotransmisor — 14 especies de tiburones y otras especies predadoras de los Océanos Atlánticos y Pacífico — probó que estos en sus recorridos seguían rutas carentes de patrones fijos. Cuando estos depredadores están cerca de zonas

13 V. Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mímesis, Op. cit.*, 1976, pp. 11 y ss.. Antes de anotar eso, de la época de *Uccelacci e uccellini*, será *Teorema*, de 1968. En una entrevista, Pasolini insistirá en que, en esa otra película, aflora el mismo deseo vacío y la misma desesperación vital. V. Pier Paolo Pasolini, «Intervista rilasciata a Adriano Aprà» en *Per il cinema, Op. cit.*, 2001, p. 2942. Cierto que aquí se apunta a la vida burguesa como causa de ese vacío, pero en sus entrevistas y escritos, Pasolini deja entrever que ese vacío, no es cultural, sino universal, e incluso debido a la expulsión del Paraíso, es decir, a la factura imperfecta del ser humano.

14 V. Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mímesis*, *Op. cit.*, 1976, pp. 11 y ss.

15 V. Pierre Vendryès, *Hacia una teoría del hombre*, Buenos Aires, El Ateneo, 1975, p. 22.

de caza abundante, como grupos de focas o grandes bancos de pesca, sus gestos se acercan mucho al «movimiento brownoide» o completamente errático — cercano al «movimiento browniano» de moléculas bombardeadas por las partículas subatómicas. Y, cuando están en zonas de poco alimento o buscan presas muy escasas, canjean ese «movimiento brownoide» por el «vuelo de Lévy», una mezcla de desplazamientos vectorizados, largos y rectilíneos, y movimientos al azar cortos y turbulentos[16].

Hablando también de las aventuras macro y mostrando hasta qué punto estas con frecuencia se alejaban del programa teleonómico fundamental y se acercaban al gesto suicida, Roger Caillois iba más lejos y, no solo valoraba los movimientos bien dirigidos u organizados por las adaptaciones programadas, sino los juegos más turbulentos, peligrosos y accidentados. A estos se refería, sobre todo, con el nombre de *illynx*, pero también se demoraba en las cuestiones de la «turbulencia», de las «conjunciones contingentes» y de la «suerte»[17]. Por ejemplo, en la selva con frecuencia se asiste a extrañas performances. Performances como aquellas en las que dos gibones subidos a árboles bajos desafían a un par de tigres que están en el suelo tocándoles insistentemente la cabeza aún a riesgo de perder la mano. Puesto que la vida les va en ello y no es plausible reproducirse con felinos, resulta obvio que esa conducta escapa a todo programa, lo que nos lleva a pensar en un movimiento sin motivo o «pretélico» que mezcla el sistema nervioso y la capacidad motriz y genera sistemas, no solo «hipertélicos», es decir, abiertos a infinidad de soluciones para el «programa teleonómico esencial», sino incluso «supratélicos», o sea, capaces de renunciar a las metas y a los objetos.

Pues bien, a la luz de esto, resulta la pregunta que nos estamos haciendo: ¿realmente los animales humanos no cuentan también con esa tendencia a errar previa a todo objeto y con esa movilidad anterior a toda meta? Y, ¿qué posición pudo adoptar Pasolini ante esto? La respuesta de Pasolini no fue sencilla. En *La Sequenza del Fiore di Carta*, critica el paseo por el paseo y el recorrido juguetón por la ciudad. A su juicio como al de Debord, apuntar solo hacia la mera deriva, rayaba el escapismo y la ingenuidad[18]. En todo caso, si algo se pone de manifiesto en *Uccellacci e uccellini* es que, a diferencia del francés y en lo referido a la creación, el italiano también entreverá la importancia de los extravíos y el hallazgo casual.

16 V. David W. Sims, *et al.,* «Environmental context explains Lévy and Brownian movement patterns of marine predators» en *Nature*, 465, 2010, pp. 1066—1069; y, de los mismos autores: «Lévy flight and Brownian search patterns of a free-ranging predator reflect different prey field characteristics» en *Journal of Animal Ecology*, 81, 2012, pp. 432—442.

17 V. Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México, FCE, 1986, pp. 64-80, 128-129 y 185-20.

18 V. Pier Paolo Pasolini, «La Sequenza del Fiore di Carta» en *Per il cinema, Op. cit.*, 2001, pp. 1091 y ss.

4. SOBRE EL PAPEL CREATIVO DE LAS ABERRANCIAS MOTRICES

Es claro que la suma y el eterno conflicto de los múltiples devenires conforma el «acontecimiento» impredecible: por ejemplo, el nuevo coacervado o el desvío no previsto, saltos y variaciones en cualquier proceso introducidos por las «casi-causas» o infinitos encuentros. Ahora bien, admitido el error y el errar «como categoría en la producción de los acontecimientos»[19], ¿tiene la «aberrancia motriz» y el «vagabundeo» algo que ver con la creación?

Conviene explorar esta posibilidad para estudiar hasta qué punto Pasolini lo pudo percibir así y de un modo diferente al de Debord. En general, es claro que solo en la conciencia de la abundancia de «aberrancias» —entendidas como «movimientos compulsivos y erráticos»— se encuentran las razones de la obsesión ética y estética de Pasolini y el *nietzscheísme* por la anomalía y el *amor fati*. También resulta claro que la tesis de las «aberrancias» constituye una de las mejores armas contra los hilemorfismos, las divinas inspiraciones, las inmaculadas concepciones o las creaciones *ex nihilo* — al fin y al cabo, insistir en múltiples «casi-causas» reunidas por azar es justo lo contrario de insistir en lo incondicionado —. En todo caso, vayamos por partes.

En primer lugar, ¿por qué Debord negó el vínculo entre el movimiento azaroso y la creación? Debord lo negó porque, a su juicio, todo estudio serio —por ejemplo, el propio de la «psicogeografía» — y toda creación genuina —por ejemplo, la del «urbanismo psicogeográfico» — implicaban una planificación y una meta. Al respecto, una de sus grandes críticas al surrealismo y a André Breton consistió precisamente en reprocharles la facilidad con la que, a su juicio, estos se dejaban en brazos del fácil onirismo. El argumento del autor de *La sociedad del espectáculo* consistía en defender que los surrealistas no hacían «psicogeografía»: los surrealistas «deambulaban» como sonámbulos sin preocuparse por las metas y sin intentar acercar los sueños a la realidad para cambiarla[20]. Evidentemente, no es posible hacer un estudio de algo sin acotarlo y, del mismo modo, no es posible montar una revolución sin una estrategia y una meta clara pues,

19 V. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 58. Recientemente, le dedicamos un artículo al concepto de «error» en el último Foucault, artículo que presentamos para su publicación, con Sergio Meijide, en una revista de filosofía española, y que verá la luz en breve.

20 V. Guy Debord, «Manifiesto para la construcción de situaciones» en *Psicogeografía, urbanismo y arquitectura, Op. cit*., 2022. Se trata de un texto temprano de Debord revisado por Gil J Wolman y datado en septiembre de 1953 que permaneció inédito hasta que fue incluido en las *Oeuvres*, Gallimard, 2006, p. 105 y ss. Ahí se puede leer: «el gran aporte del surrealismo fue considerar la poesía como un mero canal para acercarnos a una vida escondida y más legítima. Pero, de las construcciones oníricas inacabadas, el alba retiene apenas las huellas. Los años siguen burguesamente su curso mientras se espera la llegada del "azar objetivo", de transeúntes improbables, de inciertas revelaciones».

como diría Debord, hasta Lenin se retiró a los pabellones de invierno para reorganizarse. Pero la pregunta es si el modelo de la estrategia militar se parece más a una partida de ajedrez o a una obra de arte.

Volviendo, por tanto, a la cuestión, ¿tienen el arte y la creación que ver con la estrategia y el ajedrez o con la táctica y el movimiento aberrante? A pesar de sus respectivos énfasis en la ontología y la política, la respuesta de Souriau en la teoría y de Pasolini en la práctica, es contundente. Ambos sugerirán que son demasiados los creadores que tienden a confundir el arte con la estrategia y con el ajedrez. Frente a eso, el arte implica errar y aberrar, es decir, dejarse llevar por un «trayecto» que no es estratégico «proyecto» sino táctico tanteo de una vida y una materia que siempre responden con fuerza, es decir, que nos mantienen en juego[21].

Como en todo paseo por un arrabal, en *Uccellacci e uccellini* esa materia dúctil e impredecible la ofrece el mundo, un mundo arruinado a la par que sorprendente. Y, tan es así que el filme, no solo presenta una reflexión sobre los desprotegidos de las periferias, sobre los lugares abandonados y sobre los espacios olvidados, sino que también implica una apuesta por la «divagación». ¿Por qué insistimos en esto y hasta qué punto todas esas «aberrancias» tienen que ver con el acontecimiento creativo? Antes hablamos de los cuatro «modos» de la «aberrancia». Sobre todo nos referimos a las «aberrancias motrices» pero también mentamos las «aberrancias neuronales». Pues bien, si insistimos en esa conexión entre el movimiento y la creación es porque todo acto creativo tiene algo de «aberrancia motriz» y de «aberrancia neuronal».

Concretamente, al papel creativo de la «aberrancia motriz» se referían a su manera Focillon o Sennett al subrayar el distingo entre técnica y oficio. Por un lado, Focillon insistía en que, para entender a los dibujantes:

> debemos superar el límite de las técnicas de oficio y restituir la genealogía [de la obra de arte] en toda su amplitud. [...]. Estas impacientes metamorfosis y minuciosos estudios que la acompañan desarrollan la obra ante nuestros ojos [...]; este equilibrio tiende a la ruptura [...]; impaciencia de la técnica respecto al oficio.[22]

Por otro lado, Sennett anotaba que, entre los músicos, no solo se trata de que sea «en la yema de los dedos» donde se experimenta el «error»; es que el músico debe estar «dispuesto a cometer errores, a tocar notas erróneas».

21 V. Étienne Souriau, *Los diferentes modos de existencia*, trad. Sebastián Puente, Buenos Aires, Cactus, 2017, pp. 239-241.

22 V. Henri Focillon, «Las formas en la materia» en *La vida de las formas*, *Op. cit.*, 1983, pp. 41-43.

Por si esto fuera poco, el sociólogo continuaba:

> la disminución del temor a cometer errores es decisiva en nuestro arte [...], porque] la confianza en recuperarse de un error no es un rasgo de personalidad, sino una habilidad aprendida. Por tanto, la técnica musical se desarrolla a través de una dialéctica entre la manera correcta de hacer algo y la disposición a experimentar mediante el error.

Y, por fin, añadía que «los descubrimientos espontáneos y las casualidades felices [con frecuencia] informan de cómo debe sonar una pieza musical»[23].

Todo este énfasis en las «aberrancias motrices» vale para la música y, en general, para el movimiento y las artes performativas. Por ejemplo, el Adán hecho con limo del «Elogio de la mano» de Focillon implica un miembro vivo y activo trabajando miles de horas y oscilando entre las millones de «aberrantes errancias» del brazo y las millones de efímeras contingencias del proceso y microdecisiones del ojo en su larga amistad con la materia plástica; una materia que siempre le habla al creador mientras este trabaja. Y, lo mismo vale, tanto para los recorridos de Pasolini por las periferias de Roma como para las *performances* de Totò y Ninetto, para las teatrales acciones a que se refiere Fischer-Lichte[24], o para el nuevo arte de los errabundeos — de Debord a Careri, pasando por Deleuze, Tiberghien o Davila[25] —. De algún modo, en todo ello, el pie, el estómago y la mano se mueven y hasta «piensan» antes de ser pensados. Y, con sus inesperados «hallazgos» fomentan «acontecimientos» más o menos afortunados.

23 V. Richard Sennet, «La mano» en *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2021, pp. 197-199.

24 V. Erika Fischer-Lichte, «*Liveness / En vivo*» en *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2014, pp. 139 y ss.

25 V. Gilles Deleuze; Félix Guattari, «Tratado de nomadología...» en *Mil mesetas*, *Op. cit*., 2004, pp. 359-433; Kenneth White, *L'Esprit nomade*, Paris, Grasset, 2008 —1ª ed. en francés, 1986; Kenneth White, «Notes nomades. Prolégomènes à la grande pérégrination géopoétique» en *Déambulations dans l'espace nomade*, Arles, Actes Sud, 1996, pp. 9-67; Rafael Argullol, *Territorio del nómada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987; AA. VV, *Les Figures de la marche, Un siècle d'arpenteurs*, Musée d'Antibes, RMN, 2000; Thierry Davilla, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2002; Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002; Javier Maderuelo, «Caminar sobre la tierra» en *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960-1989)*, Madrid, Akal, 2008, pp. 273-298; Nicolas Bourriaud, «Formas-trayecto» en *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, pp. 123-152; Alberto Ruiz de Samaniego, *Cuerpos a la deriva*, Madrid, Abada, 2017, y Gilles A. Tiberghien, *Le paysage est une traversée*, *Op. cit*., 2020 (años antes Tiberghien ya había publicado *Land art travelling*, Valence, École Regional des Beaux-Arts, 1996, un diario de notas de su recorrido por América visitando obras clave del llamado *Land art*).

5. SOBRE EL PAPEL CREATIVO DE LAS ABERRANCIAS NEURONALES

En todo caso, lo dicho afecta a los vagabundeos y las «aberrancias motrices» pero, como salta a la vista, las películas y los relatos de Pasolini también introducen «divagaciones» más extrañas. ¿Hasta qué punto tienen mucho de «aberrancias» que se escapan de las meramente «motrices»?

Para responder, volvamos a *Uccellacci e uccellini*. Pensemos en el Cuervo hablando en clave marxista, en los franciscanos cantando como los gorriones y en los pordioseros comiéndose nidos de pájaros a bocados: ¿en qué sentido tiene esto que ver con lo que uno se encuentra al borde de un camino o con el naturalismo y el neorrealismo que se estilaba hasta entonces entre los estetas de izquierdas? Evidentemente, en ninguno. Es cierto que autores como Aragon nos enseñarán a descubrir lo maravilloso y extraño en lo cotidiano[26]. Pero, por mucho que *El aldeano de París* nos abra los ojos, no por abrirlos más podremos encontrarnos por París con un Cuervo pensador de izquierdas. Mientras, la apuesta de Pasolini nunca será, ni la de Zola, ni la de Rossellini. Su apuesta será la del «vagabundeo» por el submundo y la de la «divagación» onírica surreal y casi felliniana.

En este sentido, ¿por qué representa uno de los modos de «aberrancia»? Porque, a nuestro juicio, lo que llamamos imaginación no es otra cosa que esa «divagación» o «aberrancia neuronal», esto es, revoloteo nervioso de las sinapsis durante el sueño o una suerte de emergencia del «movimiento browniano» en la vida macro.

Para entender esta afirmación cabe retornar a uno de los referentes conceptuales de nuestro director: el mismo que, junto a Sófocles, inspiró Edipo rey (1967), una película filmada por Pasolini un año después de la realización de *Uccellacci e uccellini*. Cuando, décadas antes, Freud había estudiado los sueños no había contado con electroencefalogramas como los actuales, pero, procediendo fenomenológica y analíticamente, llegó a la conclusión de que lo que pasaba ahí era que se conectaban, solapaban y desplazaban erráticamente contenidos dispersos en la memoria. Que la memoria ya era por sí misma múltiple y complicada, era algo que le comentaba a Wilhelm Fliess en una carta temprana de diciembre de 1896, carta en la que anotaba que «lo esencialmente nuevo en mi teoría es entonces la tesis de que la memoria no existe de manera simple sino múltiple, registrada en diferentes variedades de signos»[27]. Pero, lo que luego descubriría

26 V. Louis Aragon, *El aldeano de París*, Madrid, Errata Naturae, 2016 — 1ª ed. francesa, 1926.

27 V. Sigmund Freud, *Cartas a Fliess (1887-1904)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986, p. 218.

Freud en relación a los sueños es que existía un espacio profundo de *catexis* o descargas de energía espontáneas y constantes que producían sin cesar «desplazamientos» y «condensaciones» de esas sensaciones múltiples, borrosas y de sentidos diversos de la memoria, oculto tras el plano superficial o de elaboraciones secundarias — el plano de esos sueños con relato o bien organizados que giraban en torno a las pasiones o a los deseos diurnos —. Para referirse a ese dinamismo profundo y oculto, el encargado de acuñar el complejo de Edipo empezó a hablar del *Traumarbeit* o trabajo del sueño. Y, leyendo las pormenorizadas descripciones del mismo, parece claro que, cuando no está dirigida a la «solución» de problemas, la vida neuronal más profunda es inquieta y espontáneamente asociativa, es decir, de nuevo, génesis de infinitas y azarosas mezclas[28].

Es por partir de ese movimiento neuronal sin motivo que contamos con la imaginación y la divagación. De hecho, así como hay un movimiento de la mano previo a todo pensamiento rector y así como hay un corretear de las piernas del niño anterior a las teleologías, existe también una interior aberrancia que precede a toda razón. ¿Cuestionó Pasolini tan abiertamente como Debord esos zambullidos en la imaginación?

Más bien, al contrario. Como se pone de manifiesto en algunas delirantes escenas de *Uccellacci e uccellini* y en muchas otras obras del italiano, da la impresión de que, a su juicio, la libre divagación constituyó un remanso desde el que asimilar una realidad intolerable. Incluso en proyectos tan marcadamente documentales y políticos como *La rabbia* (1963), Pasolini dice escribir el guión «sin seguir una línea cronológica o lógica, sino solo razonamientos políticos y sentimientos poéticos»[29]. Y, por si esto fuera poco, diez años después, en 1973, no solo quiso dedicarle a *La vida es sueño* de Calderón una pieza de teatro, sino que, como anotó su primera traductora al castellano, «el texto de Pasolini resulta misterioso y hasta críptico también en italiano; posee unas extrañas leyes internas, casi musicales, que afloran en momentos de gran belleza y otras veces desaparecen tras un aluvión de imágenes»[30].

28 V. Sigmund Freud, «La elaboración onírica» [Caps. 7 y 8] en *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985. Concretamente, para la «condensación» pp. 311-314, para el «desplazamiento», pp. 331-335, para la tendencia del inconsciente a encontrar medios para la encarnación o representación de sus deseos, catexis o cargas de energía, pp. 335-372, y, para la «elaboración secundaria», pp. 493-511.

29 V. Pier Paolo Pasolini, «La rabbia» al cuidado de S. De Laude, en P*er il cinema, Op. cit.*, 2001, pp. 352-404 y 3066-3074. Por lo demás, Joubert-Laurencin comenta que el movimiento de Pasolini parece el contrario: que la enorme cantidad de materiales de archivo contemplados por el italiano para filmar *La rabbia*, así como la heterogeneidad de los acontecimientos acumulados, se compensan con un inmenso trabajo organizativo y de montaje que contribuyó a dar sentido al caos que se estaba presentando. V. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995, p. 142.

30 V. Pier Paolo Pasolini, «Calderón» en revista *Pipirijaina*, trad. Carla Matteini, nov.-dic., 1980, n. 17.

6. CONCLUSIÓN. SOBRE EL ANDARE A ZONZO Y LA LENGUA EXTRANJERA

Debord llegó a considerar que la apuesta por el movimiento sin motivo era propia de las «almas bellas» y resultaba retrógrada. Pero, al criticar ese «movimiento brownoide», sugerirá involuntariamente que la idea del juego por el juego también era criticable. En este sentido, su eterna fascinación por Huizinga y el *Potlatch* contaba con una suerte de zona gris o en sombra, porque es claro que, al plantearse así las cosas, el francés solo entendió parte de lo que cabía entender del *Homo ludens*.

Al contrario, no encontramos esa zona gris en la obra de Pasolini. Sin duda, Pasolini despreció tanto como Debord el consumismo y el imaginario burgués de su tiempo. Exactamente igual que Debord, luchó por dar forma a un arte comprometido y sugirió que las imágenes, la moda y hasta los centros urbanos construidos y manejados por las clases medias constituían una «irrealidad» que ocultaba la «realidad» reprimida de los márgenes[31]. Pero, más allá de la crítica política implicada en sus piezas y más allá de su modo de parodiar al «alma bella», textos fílmicos como *Uccellacci e uccellini* también exploran las posibilidades de las «aberrancias» creativas, es decir, de ese movimiento sin motivo y esos juegos vertiginosos que suscitan sin querer todos los «acontecimientos».

Sería un error considerar como Debord que en brazos del azar se pierde la fuerza revolucionaria pues, como recordaba Fisher, «la política emancipatoria nos pide que destruyamos la apariencia de todo "orden natural", que revelemos que lo que se presenta como necesario e inevitable no es más que mera contingencia...»[32]. Intuyendo esta idea, las abandonadas periferias de Pasolini están plagadas de desorden y de personajes que habitan las cunetas y, será precisamente pensando en esas ruinas, que alguien dirá que el abandono y «la degradación tienen un carácter revolucionario [...] porque rompen una situación codificada»[33].

31 V. Pier Paolo Pasolini, *Poeta de las cenizas*, Salamanca, Ed. Delirio, 2010 — 1ª ed. italiana, 1966 —. En esas descarnadas páginas se puede leer: «hay que decir más fuerte que nunca el desprecio / contra la burguesía, gritar contra su vulgaridad, / escupir sobre la irrealidad que ella eligió como única realidad, no ceder con un acto o una palabra / en el odio total contra ellas, sus policías, / sus magistraturas, sus televisiones, sus diarios». Por cierto que es de este libro de donde extraemos el título de estas páginas: «Furias antiguas que vagan por la nueva ciudad», es decir, *Furie antiche che vagano per la nuova città*.

32 V. Mark Fisher, «El capitalismo y lo Real» en *Realismo capitalista*, Buenos Aires, Caja negra, 2016.

33 Ver Roberto Peregalli, *Los lugares y el polvo*, Barcelona, Elba, 2020, p. 88.

Sin duda, cabe estar en guardia frente a las lógicas del «alma bella» que tanto Debord como Pasolini criticaron. Pero, una cosa es eso y otra querer subsumir todas las derivas y trayectos al proyecto y todos los gestos del arte al discurso y a sus metas. Nada hay más revolucionario que los «vagabundeos» y las «divagaciones» por y sobre los suburbios, y, al contrario, nada más convencional y codificado que el trasiego por las asépticas avenidas de los barrios centrales de las grandes capitales. Como más tarde mostrará Stalker en Roma, el *illynx* por el *cammino* periférico desbarata los códigos establecidos y la máxima burguesa de la eficiencia y la productividad, y, a la vez, nos zambulle con más fuerza en el laberinto contingente que rompe todo discurso de poder sobre la realidad circundante.

Desde luego, resulta un poco triste que uno de los grandes críticos del rectilíneo urbanismo lecorbuseriano, Guy Debord, criticase el «movimiento brownoide» y no se diese cuenta de algo tan sencillo como lo que aquí se plantea. Quizás, aquel le asustó. Le asustó porque, lo que pasa con la apuesta por abrirse en canal al accidente que sale del *illynx* y del *andare a zonzo*, es que resulta una opción tan fuerte que los que la defienden suelen ser acusados de adoradores de la muerte[34].

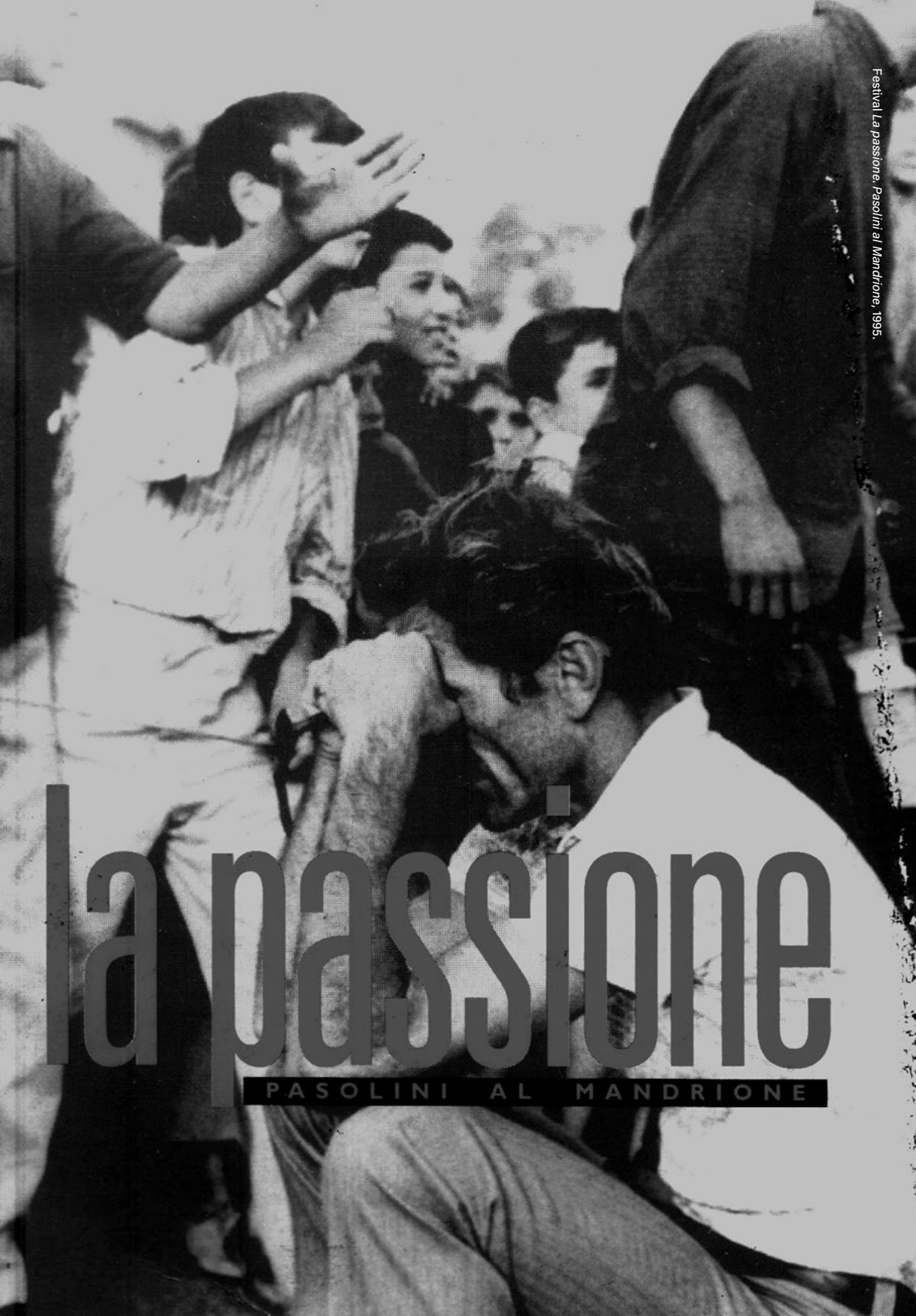
De lo que no cabe duda es de que Pasolini siempre asumió que lo que él perseguía era la luz que se ocultaba en lo oscuro y que la mejor historia jamás contada fue la de esa Pasión que precede al cordero del Apocalipsis. Sin perpetua nihilización, no hay arte. Cuando las sociedades y los revolucionarios sucumben al impulso estratégico — y quieren codificarlo todo en los juegos, en las formas y en las imágenes — la hibernación avanza y muere la revolución permanente. Tras entender esta idea, poco importa la duda de Debord ante la llaga ajena, porque la impredecible grieta que se abre camino en el ajado muro de nuestra piel externa siempre traza preciosos dibujos que solo hablan una lengua extranjera.

34 V. Giuseppe Zigaina, *Pasolini e la morte*, Venezia, Marsilio, 1987.

WALKABOUT PASOLINI

Traduzido por Miguel Leal

Francesco Careri



Festival *La passione. Pasolini al Mandrione*, 1995.

Stalker attraverso i Territori Attuali, 1995.
Fotos de Lorenzo Romito, cortesia arquivo stalker.



A 24 de Maio de 1958, na *Vie Nuove*, a revista do Partido Comunista Italiano, é publicado "Viagem por Roma e arredores", três artigos assinados por Pier Paolo Pasolini sobre as recentes transformações urbanas e sociais de Roma: "A frente da cidade" e "Os tugúrios", "Os campos de concentração"[1]. Dois anos antes, em Março de 1956, um grande nevão fora de época tinha isolado completamente do centro da cidade os novos assentamentos informais surgidos nos subúrbios. Milhares de pessoas foram repentinamente deixadas ao frio, sem comida ou água. Um grupo de intelectuais comunistas, incluindo Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante e Alberto Moravia[2], organizou-se para lhes levar ajuda. Destas primeiras incursões nasceu um famoso inquérito sobre a situação das *Borgate Romane*, conduzido pelo antropólogo Franco Cagnetta, com documentação fotográfica de Franco Pinna, estudos sobre alimentação e condições sanitárias de Giovanni Berlinguer, e os primeiros estudos etnomusicológicos de Giorgio Nataletti e Diego Carpitella. Foi a partir dessa investigação que começou o debate político sobre a necessidade de construir novos bairros populares, que levaria vinte anos mais tarde à construção do primeiro grande *Piano di Edilizia Economica e Popolare* (P.E.P.), a nova transformação urbana que Pasolini já não teria tempo de ver.

"Viagem por Roma e arredores" nasce nesse contexto e tem como objectivo encorajar os sectores políticos e culturais a fazer qualquer coisa. O artigo "A frente da cidade"— que começa com uma série de perguntas: 'O que é Roma? Que Roma? Onde termina e onde começa Roma"? — continua depois com uma descrição da *erupção de construções* nas margens da cidade, onde os grandes blocos surgidos da especulação imobiliária avançavam rapidamente devorando o campo, onde os migrantes meridionais construíam junto aos ciganos os seus barracos, enquanto se preparavam novos campos de concentração para os pobres. Pasolini descreve o olhar de um hipotético turista que chega à Cidade Eterna para visitar os monumentos antigos e que, da janela do comboio ou do autocarro, assiste como testemunha distraída à revelação daquela "Roma desconhecida para o turista, ignorada pelo bem-pensante, inexistente nos mapas":

* O presente texto foi publicado em Espanha por ocasião do centenário do nascimento de PPP no volume *Pier Paolo Pasolini, Maravillosa y mísera ciudad*, ed. e trad. de María Bastianes e Andrés Catalán, Barcelona, Ultramarinos, 2022.

1 *"Viaggio per Roma e dintorni"*, foi publicada na *Vie Nuove* a 24 de Maio de 1958, reunindo os artigos "Il fronte della città", "I tuguri" e" I campi di concentramento".

2 O episódio é contado no livro de Giovanni Berlinguer e Piero Della Seta, *Borgate di Roma*, Roma, Editori Riuniti, 1960 e 1976.

> Então, em frente aos seus olhos que
> não vêem, voam aqui e ali fragmentos
> de aldeias de casebres, extensões de
> casinhas de cidades beduínas, arruinados
> blocos e cinemas opulentos, antigas
> quintas encravadas entre arranha-céus,
> diques de paredes altíssimas e becos
> lamacentos, vazios repentinos em que
> reaparecerem campos terraplanados
> e prados com alguns rebanhos dispersos,
> e ao fundo — no campo queimado ou
> lamacento, todo colinas, montes, fossas,
> antigas pedreiras, planaltos, esgotos,
> ruínas, sumidouros, regatos e lixeiras
> — a frente da cidade.[3]

Nesses anos, havia uma relação estreita entre a frente de betão e a natureza — ou melhor, o que restava da paisagem rural romana — incrivelmente intacta aos pés dos grandes blocos. Essa natureza tornava-se rapidamente num espaço vivo: campos de futebol, caminhos que ligavam a outras *borgate*, grutas para brincar à guerra, quintas arruinadas onde fazer amor às escondidas, regatos onde lavar e estender a roupa. Nos filmes de Pasolini, vêem-se continuamente grupos de jovens a entrar e a sair dessa frente, num ir e vir quotidiano entre dentro e fora, entre a cidade e o campo. Vivem essa margem aberta como um espaço em continuidade natural com as novas casas que o haviam começado a invadir. Mas nos anos que se seguiram, esses espaços foram sendo pouco a pouco esquecidos, o bem-estar burguês transformou-os em sinónimos de pobreza e prostituição, os caminhos ficaram cheios de silvas, muitas áreas tornaram-se inacessíveis. A partir dos anos 80, fábricas abandonadas e campos agrícolas que ficaram sem agricultores juntaram-se a esses espaços abandonados. À medida que se construíam os novos bairros populares, os bairros de lata começaram também a desaparecer a pouco e pouco. Os únicos habitantes desses campos urbanos continuaram a ser os ciganos italianos, os *Rrom* provenientes dos Balcãs e os primeiros migrantes que chegaram do sul do mundo. O resto do território era essencialmente desabitado, esquecido, fora da vista e do pensamento dos políticos e dos cidadãos.

Em meados dos anos noventa participei no nascimento de *Stalker*, um colectivo de arquitectos, artistas, activistas e ociosos, com quem tínhamos começado a caminhar entre essas margens à descoberta daquilo a que

3 Pier Paolo Pasolini, "Il fronte della Città",
Vie Nuove, Roma, 24 de Maio de 1958.

Stalker attraverso i Territori Attuali, 1995. Fotos de Lorenzo Romito, cortesia arquivo stalker.



















Scavalchi 1997. Fotogramas do vídeo de Aldo Innocenzi, *Stalker attraverso i Territori Attuali*, 1995. Cortesia arquivo stalker.

chamávamos *Territórios Actuais*[4]. Esses espaços abandonados eram para nós um território fértil, uma espécie de amnésia urbana onde podíamos sonhar com uma nova relação entre a arte, a natureza e a cidade. Atraíram-nos precisamente porque eram zonas de hibridação entre o urbano e o selvagem, interstícios vazios entre os bairros, *terrain vagues* à espera de serem integrados, espaços de liberdade onde podíamos experimentar novas formas de criatividade. Em Outubro de 1995, fizemos a nossa primeira *transurbância* a pé, uma viagem iniciática de aventura e descoberta, e no nosso regresso pintamos um mapa — *Planisfero Roma* — e escrevemos um manifesto. Queríamos contar a história da cidade sob a forma de um arquipélago, com continentes urbanos separados uns dos outros e atravessados por mares, golfos e enseadas de vazio; queríamos convidar os cidadãos a perderem-se e a conhecê-los sem preconceitos culturais. Caminhámos durante quatro dias e três noites sem voltar a casa, dormimos em tendas, avançando com os pés na lama, percorrendo caminhos através das silvas, tentando permanecer sempre num espaço selvagem e não urbanizado, estendendo os vazios e conectando-os com novos trilhos. Fazíamos por caminhar sem pisar o asfalto, sempre sobre a terra, sempre fora, com a frente da cidade sempre presente como fundo. Pasolini estava nos nossos passos, sabíamos que estávamos na sua cidade e misturámos o seu olhar com os dos Situacionistas, de Robert Smithson e sobretudo de Tarkovsky, porque a Zona era também um espaço místico e a natureza que encontrávamos era a mesma natureza mutante do filme *Stalker*, do qual havíamos tomado o nome. Tínhamos decidido mergulhar ali, certos de que encontraríamos algo importante, que nem tudo já tinha sido dito e mapeado, que também nós éramos dignos de contar a história da nossa cidade actual, certos de que a Selva nos salvaria, porque, como disse Hölderlin, "onde existe perigo, cresce também aquilo que salva". Éramos quase todos arquitectos, mas não estávamos interessados em fazer projectos e construir edifícios. Parecia-nos muito mais interessante a emergência de novos espaços selvagens na indiferença da cidade, espaços abandonados e ainda "ausentes dos mapas". No nosso manifesto, o último ponto é precisamente o *Abandono*:

4 Sobre Stalker nos seus primeiros anos de actividade em Roma, cfr.: Flaminia Gennari, "Progett/Azioni: tra i nuovi esploratori della città contemporanea", *Flash Art*, n ° 200/1996, pp. 62-64; Emanuela de Cecco, "Non volendo aggiungere altre cose al mondo", *Flash Art*, n ° 200/1996, p. 64; Lorenzo Romito, "Stalker", in Peter Lang (ed.), *Suburban Discipline*, New York, Princeton Architectural Press, 1997, p. 130-141; Francesco Careri, *Rome*, "Archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", *Techniques & Architecture*, n° 427, Paris, pp. 84-87; Stalker, *A Travers les Territoires Actuels / Attraverso i Territori Attuali*, Paris, Jean Michel Place, 2000. Veja-se também a página: <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>.

> A tentativa de definir e controlar todo o território, que sempre foi uma miragem da nossa cultura ocidental, e que parecia estar a tornar-se realidade, começa a desvanecer-se na água. Abriram-se as primeiras fendas no coração do nosso sistema, as grandes cidades. Aquela floresta que outrora rodeava cidades e aldeias, onde lobos e ursos se escondiam, mas também pesadelos, fantasias e a própria ideia de liberdade, foi afastada da cidade, acantonada, delimitada e até, num acto de misericórdia, protegida. E é então que esta floresta ressurge ali mesmo, nas cidades onde os sistemas de apropriação e controlo do território são mais antigos e caducos. Na impossibilidade do controlo total, o cimento com que a terra tinha sido recoberta enche-se de fendas, a terra abre-se a formas novas e imprevisíveis e prepara-se para disputar ao homem o domínio do espaço partindo dos seus próprios desperdícios. Prever o imprevisível, salvaguardar o devir dos Territórios Actuais, abandonando-os. O abandono é a forma mais elevada de cuidar aquilo que nasceu e se desenvolveu para além da vontade e dos planos do homem.[5]

Um mês após o *Giro di Roma* estávamos de volta à estrada, desta vez para uma homenagem explícita a Pier Paolo Pasolini no festival *La Passione*. *Pasolini al Mandrione*[6], que celebrava o 20º aniversário da sua morte. Passámos dias com uma trincha e grandes baldes de tinta azul na mão, ao longo de trezentos metros, pintando todo o asfalto da Via del Mandrione, uma rua estreita e tortuosa que corre ao longo do antigo Acquedotto Felice quando este entra em Roma. A Via del Mandrione em 1995 já não era a das fotografias que Henri Cartier-Bresson tinha tirado em 1959, nem a da letra da canção *Cristo al Mandrione* escrita por Pasolini para Laura Betti e Gabriella Ferri[7],

5 O Manifesto *Stalker* foi escrito por Lorenzo Romito em Janeiro de 1996, por ocasião da exposição *Mappe* na Galeria Care Off, em Milão, e está publicado em várias línguas em <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifest.htm>.

6 O festival foi organizado pelo *Dark Camera & Art Department*, um grupo de estudantes de arquitectura que, tal como tinha acontecido connosco, se tinha encontrado na ocupação da Faculdade de Arquitectura em 1990, durante o movimento estudantil *Pantera.*

7 Ver <https://www.youtube.com/watch?v=Tor5iX8V7b0&ab_channel=GabriellaFerri-Topic>.

Stalker, atra so i Territori Attuali, 1995. Fotos de Lorenzo Romito, cortesia arquivo stalker.

mas ainda hoje é um lugar decididamente pasoliniano. É uma pequena rua que parece jogar às escondidas com o aqueduto e a via férrea, e, apesar da sua transformação num bairro de pequenas casas com jardins, conserva uma atmosfera que não faz esquecer o seu passado. O aqueduto era uma infraestrutura que oferecia abrigo e água, e entre os anos 40 e os anos 80 tinha assumido a forma de uma longa coluna vertebral na qual descansava uma cidade de barracos. Em 1943, famílias deslocadas do distrito de San Lorenzo, bombardeado pelos americanos, refugiaram-se ali. Mais tarde, tornou-se um local de prostituição e de uma comunidade *Rrom*, os famosos *Ciganos do Mandrione*[8]. No seu "Viagem por Roma e arredores", publicado em *Vie Nuove*, Pasolini descreve em pormenor os tugúrios do Mandrione e conclui:

> Lembro-me que um dia, ao passar de carro pelo Mandrione com dois amigos meus de Bolonha, angustiados com aquela visão, estavam, em frente aos seus tugúrios, brincando na lama imunda, uns meninos pequenos, entre dois a quatro ou cinco anos. Estavam vestidos com trapos: um deles usava até um casaco de peles encontrado sabe-se lá onde, como um pequeno selvagem. Corriam aqui e acolá, sem as regras de um qualquer jogo: moviam-se, agitavam-se como se fossem cegos, naqueles poucos metros quadrados onde tinham nascido e onde sempre tinham vivido, sem saberem nada do mundo a não ser a casinha onde dormiam e os dois palmos de lodo onde brincavam. [...] A vitalidade pura que está na base destas almas significa, apesar de tudo, uma mistura do mal e do bem nos seus estados puros: violência e bondade, maldade e inocência. Alguma coisa pode e deve, portanto, ser feita.[9]

8 Existe uma quantidade considerável de documentação cinematográfica sobre o assunto, incluindo o filme *Domani vincerò*, de Cecília Mangini (1969), que relata a passagem dos ciganos do Mandrione de cavaleiros a pugilistas, e os dois documentários feitos por Gianni Serra para a RAI em 1978, *Al margine* e *Essere zingari al Mandrione*. Vale também a pena recordar as exposições *Crescere zingaro al Mandrione* e *Zingaro a tre anni*, comissariadas por Angelina Linda Zammataro, que fez um trabalho de integração tão importante que os ciganos do Mandrione foram os únicos em toda a cidade de Roma a serem incluídos nas listas de habitação social e foram finalmente transferidos para o bairro de Spinaceto.

9 Pier Paolo Pasolini, "I tuguri", *Vie Nuove*, Roma, 24 de Maio de 1958.

Uma vez pintado o asfalto, a percepção desse espaço tinha mudado completamente. Durante o dia, os motoristas encontravam-se a conduzir sobre uma faixa azul sem perceberem se se tratava realmente de uma nova sinalização e como deviam reagir. À noite, ao invés, a rua era fechada ao trânsito para o festival e no asfalto azul semeávamos centenas de folhetos azuis. De um lado, estava o título da acção —"Walkabout Pasolini. Uma rua azul de asfalto (homenagem a Pier Paolo Pasolini)" —, do outro, o poema de Pasolini "Corria no crepúsculo lamacento" [10], em que tínhamos sublinhado a frase "Uma rua de asfalto azul":

> [...] Em volta dos arranha-céus
> populares, já velhos, os pomares podres
> e as fábricas repletas de gruas paradas
> estagnavam num silêncio febril;
> mas um pouco fora do centro iluminado,
> no flanco desse silêncio, uma rua
> azul de asfalto, parecia imersa
> numa vida tão imemorial e intensa
> quanto antiga. [...]

No poema, o azul era o do céu reflectido na rua molhada pela chuva que parara ainda há pouco, mas no nosso caso a rua era verdadeiramente azul e contornava os arcos do aqueduto onde ainda se encontravam os restos dos azulejos e do reboco das barracas onde morava aquela "vida tão imemorável e intensa quanto antiga". O título *Walkabout* era uma referência directa à errância ritual dos aborígenes australianos, tal como relida por Chatwin em *O canto nómada*[11]. Era importante para nós sublinhar precisamente o acto de caminhar como um acto estético e ritual. Queríamos fazer o público caminhar nessa rua surreal e queríamos que cada pessoa lesse o poema por si própria enquanto caminhava ao longo da arcada. Queríamos trazer de volta o Pasolini caminhante, para o recordar como um poeta nómada que explora os interstícios urbanos para reflectir sobre o lado mais crú e ao mesmo tempo mais humano da cidade[12].

10 O poema [*Correvo nel crepuscolo fangoso*], de 1951, é publicado pela primeira vez em *Itinerari*, em 1953, e mais tarde na compilação *Dai Diari 1943-1953. Poesia con letteratura*. Cfr. Walter Siti, ed., *Pier Paolo Pasolini, Tutte le opere*, vol. 1, colecção "I Meridiani", Arnoldo Mondadori, Milão 2003, pp. 754-755. No original: "(...) Intorno ai grattacieli / popolari, già vecchi, i marci orti / e le fabbriche irte di gru ferme / stagnavano in un febbrile silenzio; / ma un po' fuori dal centro rischiarato, / al fianco di quel silenzio, una strada / blu d'asfalto, pareva immersa / in una vita immemore ed intensa /quanto antica. (...) "

11 Bruce Chatwin, *The Songlines* (1987). [N.T.: edição em português: O canto nómada, Lisboa, Quetzal, 1995].

12 A acção de Stalker *Walkabout Pasolini* foi publicada sob o título "Stalker, via del Mandrione", na revista *Initiales* n°7/2016 PPP, número monográfico sobre Pier Paolo Pasolini, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, pp. 98-99.

Pormenor do folheto da intervenção *Walkabout Pasolini. Uma rua azul de asfalto (homenagem a Pier Paolo Pasolini)*, Stalker, 1995.

Stalker in:

Walkabout Pasolini

La strada blu

Correvo nel crepuscolo fangoso
dietro a scali sconvolti, a mute
impalcature, tra rioni bagnati
nell'odore del ferro, degli stracci
riscaldati, che dentro una crosta
di polvere, tra casupole di latta
e scoli, inalzavano pareti
recenti e già annerite, contro un fondo
di stinta metropoli.
Sull'asfalto
scalzato, tra i peli di un'erba acre
di escrementi e spianate
nere di fango – che la pioggia scavava
in infetti tepori – le dirotte
file dei ciclisti, dei rantolanti
camion di legname, si sperdevano
di tanto in tanto, in centri di sobborghi
dove già qualche bar aveva cerchi
di bianchi lumi, e sotto la liscia
parete di una chiesa si stendevano
viziosi, i giovani.
Intorno ai grattacieli
popolari, già vecchi, i marci orti
e le fabbriche irte di gru ferme
stagnavano in un febbrile silenzio;
ma un po' fuori dal centro rischiarato,



al fianco di quel silenzio, una strada
blu d'asfalto, pareva tutta immersa
in una vita immemore ed intensa
quanto antica. Benché radi, brillavano
i fanali d'una cadente luce,
e le finestre ancora aperte erano
bianche di panni stesi, palpitanti
di voci interne. Alle soglie sedute
stavano le vecchie donne, e limpidi
nelle tute o nei calzoncini quasi
di festa, scherzavano i ragazzi,
ma abbracciati fra loro, con compagne
di loro più precoci.
Tutto era umano,
in quella strada, e gli uomini vi stavano
aggrappati, dai vani al marciapiede,
coi loro stracci, le loro luci...

Sembrava che fino dentro l'intima
e miserabile sua abitazione, l'uomo fosse
solo accampato, come un'altra razza,
e attaccato a questo suo rione
dentro il vespro unto e polveroso,
non fosse Stato il suo, ma confusa
sosta.
Tuttavia chi passava e guardava
privo dell'innocente necessità,
cercava, estraneo, una comunione,
almeno nella festa del passare e del guardare.
Non c'era intorno che la vita: ma in quel morto
mondo, per lui, c'era come un presagio di Realtà.



Stalker Laboratorio di arte urbana Tel(06) 5115338 5773235

Em 2006, quando me tornei docente universitário, organizei pela primeira vez um curso peripatético para explorar a cidade, tal como tinha aprendido com *Stalker*. O curso, que ainda existe e se chama *Arti Civiche* [Artes Cívicas], tem lugar uma vez por semana e é inteiramente feito caminhando[13]. No primeiro ano tínhamos decidido caminhar desde o antigo matadouro, onde está sediada a Faculdade de Arquitectura, até ao hidroporto de Óstia, onde Pier Paolo Pasolini foi morto. Os meus *ragazzi di vita* eram cerca de quinze estudantes prontos e prontas para tudo. Caminhávamos pelas zonas de campo ao lado da cidade construída, como em tantas cenas de *Mamma Roma* e *Accattone*. Finalmente estávamos fora das salas de aula da universidade e tínhamos um dia inteiro à nossa disposição para nos perdermos, saltar cercas, brincar com o espaço, falar com as pessoas. Nem sequer nos abstivemos de actos de puro vandalismo, tais como deitar abaixo os tijolos que cobriam as portas e janelas de quintas abandonadas, atirar para o meio de algumas ruínas um carrinho de supermercado cheio de objectos que tínhamos encontrado no caminho, empurrar um carro abandonado e esmagá-lo contra uma parede até que as janelas se estilhaçassem. Entre uma aventura e outra, parávamos e líamos fragmentos aleatórios de *Histórias da cidade de Deus* ou de *Poesia Completa*[14]. Muitos dos poemas de Pasolini sobre Roma estão relacionados com o caminhar, são histórias de bairros, de ruas, da prostituição, em que a cidade parece quase uma selva excitante, plena de perigos e solidão. Embora os tenha escrito mais tarde, ao regressar a casa, os seus passos ainda podem ser ouvidos ao fundo, no meio dos cheiros e sons dos espaços por onde andou. Ao chegar ao lugar do assassinato, lemos *Transhumanar e organizar*[15], um poema que quase parecia ter sido escrito de propósito:

É preciso ser muito forte
para amar a solidão; é preciso ter boas pernas
e uma resistência fora do comum; não se
[deve arriscar
constipações, gripes e dores de garganta;
[não se deve temer
assaltantes ou assassinos; se calha caminhar
toda a tarde ou talvez toda a noite
é preciso saber como fazê-lo sem estar
[consciente disso; não há lugar onde sentar;
especialmente no Inverno; com o vento
[a soprar sobre a erva molhada,

13 Para mais informações ver: <http://articiviche.blogspot.com/>.

14 [*Storie della Città di Dio; Tutte le Poesie*].

15 Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971.

e as pedras entre o lixo húmido e lamacento;
não há nenhum conforto, sobre isso
[não há dúvida,
para além de ter pela frente todo um dia
[e uma noite
sem deveres ou limites de qualquer género.

O sexo é um pretexto. Por muitos
[que sejam os encontros
— e são muitos mesmo no Inverno,
[pelas ruas varridas pelo vento,
entre os montes de lixo, contra
[os edifícios distantes,
que são muitos — não são senão
[momentos de solidão;
[...]
Não há jantar ou almoço ou satisfação
[no mundo,
que valha um passeio sem fim
[pelas ruas pobres
onde é preciso ser desgraçado
[e forte, irmão dos cães.[16]

No ano seguinte, a partir do hidroporto de Óstia, subimos as margens do rio para as documentar num *Atlante dell'abitare informale sul Tevere*[17]. Tínhamos encontrado barracas em povoados de todo o género, por vezes isoladas, outras vezes em grupos de quatro ou cinco, outras vezes ainda em imensos bairros de lata com centenas de pessoas. Parecia que tínhamos recuado no tempo, porque os últimos barracos tinham desaparecido nos anos oitenta. Roma estava novamente cheia de *tugúrios*, mas em vez de imigrantes italianos oriundos dos campos do sul, eram imigrantes estrangeiros que vinham de todo o mundo, geralmente adultos, e, claro, os *Rrom* com os seus filhos, os únicos que sempre tinham permanecido ali. Tínhamos passado um semestre inteiro a encontrar estas pessoas para tentar compreender e contar a nossa indignação com poesia. Por desgraça, essa outra imagem das crianças que brincam na lama em frente

16 No original: "Bisogna essere molto forti / per amare la solitudine; bisogna avere buone gambe / e una resistenza fuori dal comune; non si deve rischiare / raffreddore, influenza e mal di gola; non si devono temere / rapinatori o assassini; se tocca camminare / per tutto il pomeriggio o magari per tutta la sera / bisogna saperlo fare senza accorgersene; da sedersi non c'è; / specie d'inverno; col vento che tira sull'erba bagnata, / e coi pietroni tra l'immondizia umidi e fangosi; / non c'è proprio nessun conforto, su ciò non c'è dubbio, / oltre a quello di avere davanti tutto un giorno e una notte / senza doveri o limiti di qualsiasi genere. / Il sesso è un pretesto. Per quanti siano gli incontri / - e anche di inverno. Per le strade abbandonate al vento,/ Tra le distese d'immondizia contro i palazzi lontani, / Essi sono molti — non sono che momenti di solitudine; (…) / Non c'é cena o pranzo o soddisfazione del mondo, / che valga una camminata senza fine per le strade povere / dove bisogna essere disgraziati e forti, fratelli dei cani."

17 [*Atlas do habitar informal no Tibre*]; para aprofundar este assunto: <https://suilettidelfiume.wordpress.com/>.

dos barracos é ainda actual. Mas os intelectuais empenhados já não entram nestes lugares como depois da queda de neve de 1956. Ali entram apenas a polícia, os assistentes sociais, as associações de voluntários e, quando surge a notícia de um crime, aparecem logo os jornalistas, antes mesmo da chegada das retroescavadoras que vêm para destruir tudo, as casas dos que cometeram o delito e as casas daqueles cuja única culpa é serem seus vizinhos. Como resultado, os *tugúrios* são reconstruídos poucos metros ao lado, junto aos montes de escombros dos velhos barracos destruídos pelas retroescavadoras. O problema move-se sempre e nunca é resolvido. Na indiferença generalizada, apenas se volta a recordar esta gente para fazer campanha eleitoral à custa da sua própria pele. Como de costume, a guerra contra a pobreza é travada contra os pobres, tanto pelas administrações de direita como de esquerda. Enquanto caminhávamos ao longo do Tibre, o Presidente de Câmara Walter Veltroni, de centro-esquerda, lançou a construção de novos campos de concentração monoétnicos, apenas para os *Rrom*, e baptizou-os de *Villaggi della Solidarietà* (Aldeias da Solidariedade). Não são bairros novos mas campos para os indesejáveis, autênticos estados de excepção longe da vista da cidade e, por vezes, sem água potável. As casas são contentores de lata, a densidade é elevadíssima, o padrão de habitação é de quatro metros quadrados por pessoa quando a lei prevê dezassete. Gianni Alemanno, o presidente de câmara que se seguiu, de extrema direita, achou o projecto muito vanguardista e decidiu expandi-lo e melhorá-lo com seguranças privados e armados na entrada, cercas com arame farpado e câmaras de vigilância a toda a volta: prisões preventivas para aqueles que apenas são culpados de serem pobres e de serem *Rrom*[18].

O artigo "Os campos de concentração", na *Vie Nuove*[19], é uma breve história do *urbanismo do desprezo*[20], em que Pasolini descreve as *borgate* de Roma, dividindo-as em *borgate ilegais* e *borgate oficiais*[21]. As *ilegais* são aquelas que surgiram após a Segunda Guerra Mundial ao longo das antigas estradas romanas onde se instalaram imigrantes italianos que trouxeram consigo um "traje de seriedade e dignidade rural de província antiga". São aglomerados de casas de campo brancas e pintadas de cal, como *aldeias beduínas*, que mais tarde evoluíram para bairros de pequenas moradias e blocos ilegais que foram

18 A situação dos *Rrom* em Roma nesses anos foi descrita no livro de Francesco Careri e Lorenzo Romito, *Stalker-ON / Campus Rom*, Matera, Altrimedia edizioni, 2017. Recomendamos também a visualização do filme de Fabrizio Boni e Giorgio De Finis, *C'era una volta Savorengo Ker*, 2011, disponível em <https://www.iridaproduzioni.com/produzioni-video/savorengo-ker-documentario/>.

19 Pier Paolo Pasolini, "I campi di concentramento", *Vie Nuove,* Roma, 24 de Maio de 1958.

20 Referência ao livro de Piero Brunello, *L'urbanistica del disprezzo: campi rom e società italiana*, Roma, Manifestolibri, 1996.

21 Sobre estes temas cf.: Alberto Clementi e Francesco Perego (Ed.), *La metropoli spontanea. Il caso di Roma*, Dedalo, Bari 1983, Vezio De Lucia, *Se questa è una città*, Editori Riuniti, Roma 1989; Franco Martinelli, Roma Nuova. Borgate Spontanee e insediamenti pubblici, Milano, Angeli, 1990.

gradualmente legalizados e dotados com todas as infra-estruturas urbanas. As *borgate* oficiais, pelo contrário, são aquelas "construídas pelo município, poder-se-ia dizer de propósito, para ali confinar os pobres, os indesejáveis". As primeiras *borgate* oficiais foram as fascistas, após as demolições efectuadas pelo regime no centro histórico, quando "importantes contingentes do sub-proletariado romano que formigavam no seu centro, nos antigos bairros demolidos, foram deportados para o meio do campo, para bairros isolados, construídos não por acaso como quartéis ou prisões". Em contraste com a estrutura urbana caótica e irregular das *borgate ilegais*, nas oficiais reina a geometria, o estilo é a repetição obsessiva de casas e pátios uniformes e homogeneizantes. A segunda geração de *borgate* oficiais é aquela que Pasolini testemunhou nos anos cinquenta e que serve de pano de fundo para os romances *Una vita violenta* e *Ragazzi di vita*: "as *borgate* democratas-cristãs são idênticas às fascistas, porque idêntica é a relação estabelecida entre o Estado e os pobres: uma relação autoritária e paternalista, profundamente desumana na sua mistificação religiosa". O que muda nas *borgate* democratas--cristãs, em comparação com as fascistas, é a densidade e altura dos blocos de apartamentos, sempre idênticos entre si, mas dispostos na diagonal para aproveitar melhor a luz do sol. Estes são os bairros do neo-realismo como Quarticciolo, Tuscolano ou Tiburtino, onde o estilo da arquitectura racionalista do norte da Europa é por vezes hibridizado com um estilo mais rural e vernáculo que lhe confere, segundo Pasolini, "um ar romântico e coquete"[22].

A 2 de Novembro de 1975, Pasolini é barbaramente assassinado no hidroporto de Óstia. A sua morte continua a ser um dos grandes mistérios da história italiana e no qual estão implicados os chamados serviços secretos *desviados* [*deviatti*], a loja maçónica P2, e a direcção da ENI[23], sobre a qual Pasolini estava a escrever o livro *Petróleo*. Nesse ano, arquitectos e administradores de esquerda trabalhavam na concepção dos novos *Piani per l'Edilizia Economica e Popolare* (P.E.E.P.)[24], a terceira geração de *borgate oficiais* que Pasolini nunca viu: Corviale, Tor Bella Monaca, Laurentino 38 e os outros grandes bairros da *città pubblica* onde acabaram a viver os habitantes das barracas descritos em "Viagem por Roma e arredores". Posso imaginar que Pasolini teria vivido o nascimento destes bairros como uma nova geração de "campos de concentração para os miseráveis". Eram bairros

22 Sobre estes temas cfr. Ludovico Quaroni, *Il paese dei barocchi*, in "Casabella-Continuità", nº215, 1957.

23 *Ente Nazionale Idrocarburi*, a corporação nacional de hidrocarbonetos (N.T.).

24 [*Planos de Habitação Económica e Popular*] Um livro útil para compreender as transformações do planeamento urbano em Roma é o de Italo Insolera, *Roma moderna. Un secolo di Storia urbanistica*, Torino, Einaudi, 1962, do qual recomendamos a última versão actualizada com Paolo Berdini, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Torino, Einaudi, 2011.

projectados para serem auto-suficientes e supostamente equipados com serviços e infra-estruturas, mas durante anos permaneceram gigantescos satélites desligados da cidade. Hoje, após anos de abandono, começou-se a debater de novo o planeamento urbano através das novas políticas de recuperação de edifícios da chamada *Regeneração Urbana*, que nem sempre prevê também uma recuperação social e uma *Regeneração Humana*. A cidade também aqui evoluiu e houve uma mudança social. Hoje em dia, já não são apenas os indesejáveis que aí vivem, mas também uma classe média que se organiza em comités e se opõe aos estereótipos e simplificações dos *media*, que retratam estes bairros simplesmente como *ecomonstros* destinados a serem demolidos. Pelo seu carácter homogeneizante, a sociedade neo-liberal, que Pasolini tinha apenas vislumbrado e previsto, transformou os cidadãos em consumidores, os proletários em aspirantes a burgueses. Nos últimos anos da sua vida, ele tinha dito que já não havia esperança para Roma. Quando numa entrevista lhe pediram que tentasse antropomorfizar a cidade, ele respondeu:

> Atribuir-lhe-ei um sexo que não é nem masculino nem feminino, mas aquele sexo especial que é o sexo dos rapazes. [...], o tipo de alma que nasce de uma concepção não moralista do mundo. E, por isso, também não cristã. A alma de quem tem a sua própria moral estóico--epicurista que sobreviveu, digamos assim, ao catolicismo. [...] Roma é a cidade menos católica do mundo. Era uma grande capital popular, proletária e sub-proletária. Agora já não, agora converteu-se numa cidade pequeno-burguesa. Hoje, o rapaz da *borgata* pega na sua motorizada e vem *ao centro*. Já não se diz, como se dizia, vou *a Roma*. O centro alcançou-os. [...] Antes, os homens e mulheres das *borgate* não sentiam nenhum complexo de inferioridade por não pertencerem à chamada classe privilegiada. Sentiam a injustiça da pobreza, mas não tinham inveja dos ricos, dos abastados. Pelo contrário, consideravam-nos quase seres inferiores, incapazes de aderir à sua filosofia. Hoje, em vez disso, sentem este complexo de inferioridade. Se observar os jovens plebeus, verá que eles já não tentam impor-se por aquilo que são, mas que procuram mimetizar-se.[25]

25 Luigi Sommaruga, "Intervista a Pier Paolo Pasolini", *Il Messaggero*, 9 Junho 1973.

Hoje, em Roma, a homogeneização social e cultural continua a avançar, tal como a frente da cidade. Primeiro a revolução mediática, e depois a informática, alteraram completamente o tecido social. Mesmo os *Rrom*, que são os mais relutantes em abandonar as suas culturas milenares, começam a desistir do seu orgulho de se mostrarem diferentes para finalmente se mimetizarem. Mas ainda existem algumas bolsas de resistência, ou melhor, evoluem. Se se vai além da máscara mediática e se caminha fora do mapa, entra-se em contacto com mundos "escondidos do olhar dos turistas e dos bem-pensantes", onde o que nos salva ainda cresce. Um exemplo disto são as ocupações de casas onde as culturas populares trazidas pelos migrantes se misturam entre si e com o que resta das nossas culturas antagónicas, para reivindicarem em conjunto não apenas o direito à casa, mas *o direito à cidade*. Milhares de cidadãos recusam-se a ser segregados e deportados para as periferias mais afastadas, e, subtraindo o aluguer aos poderes dominantes, ocupam no centro edifícios abandonados, transformando-os em novos condomínios interculturais[26]. Em Roma, a cultura popular resiste e continua a transformar-se. Ir e perder-se entre os interstícios de Roma, como *irmãos dos cães,* é ainda hoje uma Odisseia digna de ser cantada.

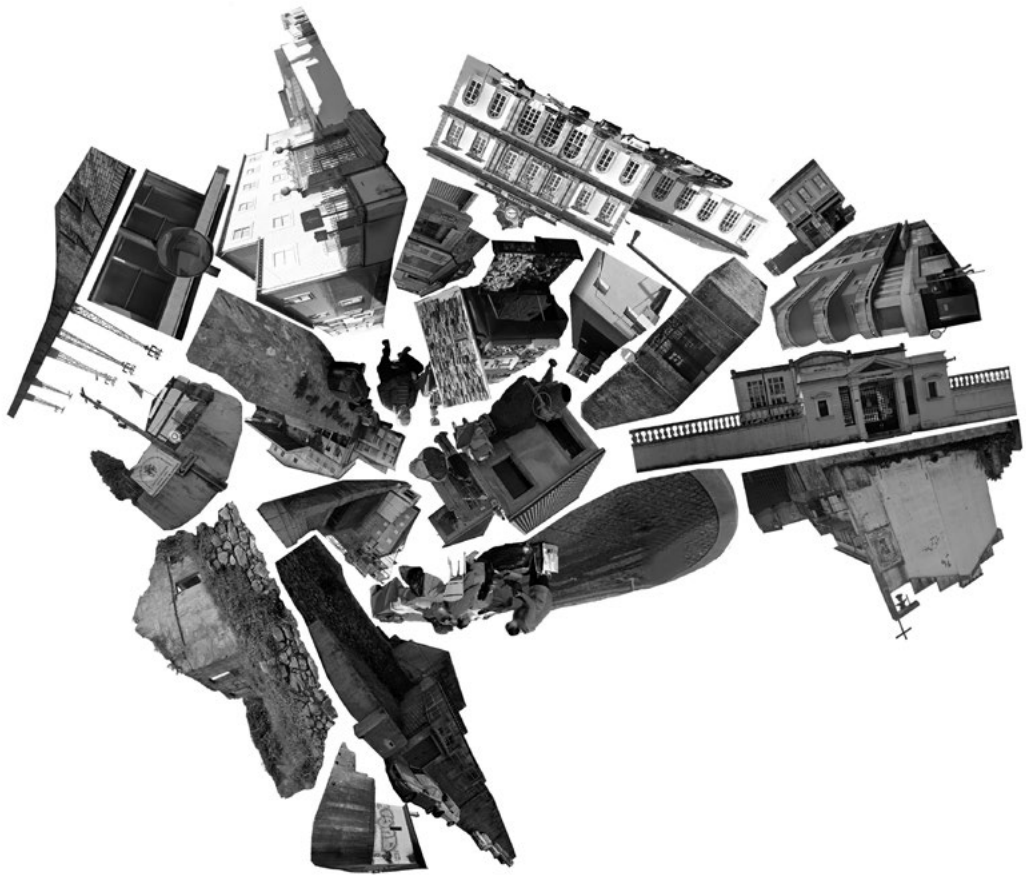
26 Sobre estes temas cfr. Francesco Careri, "Tano, Blu e il Porto Fluviale", in Giorgio de Finis, Fabio Benincasa, Andrea Facchi, *EXPLOIT. Come rovesciare il mondo dell'arte. D-Istruzioni per l'uso*, Roma, Bordeaux Edizioni, 2015; Irene Di Noto e Giorgio De Finis, *R/home. Diritto all'abitare dovere capitale*, Roma, Bordeaux Edizioni, 2018; Tano D'Amico, Cristiano Armati, *Guerra ai poveri. La resistenza del movimento per il Diritto all'Abitare*. Roma, 2009 — 2019, RedstarPress, Roma, 2019; Laboratorio CIRCO, *CIRCO. Un immaginario di città ospitale*, Roma, Bordeaux Edizioni, 2021.

AFINAL, QUANTAS NARRATIVAS CABEM NUMA MESMA CIDADE?

ESTÓRIAS DE CAMINHADAS E PERCURSOS ARTÍSTICOS NO PORTO ORIENTAL

Inês Moreira
e Rachel Merlino

Cartografia das vivências, Rachel Merlino, 2022. A *cartografia* apresenta elementos percebidos no plano do quotidiano local como referência para a construção cartográfica da freguesia. A premissa parte da compreensão da dinâmica espacial a partir de elementos presentes no imaginário coletivo da zona — como a feira da Vandoma, a Central Elétrica do Freixo, a igreja de São Pedro de Azevedo e a Estação de Campanhã —, para além dos traçados cartesianos dos mapas oficiais. Cartografia desenvolvida no âmbito do mestrado de Estudos da Arte, FBAUP, para a dissertação *Percursos urbanos como práticas curatoriais insurgentes: uma análise sobre Campanhã*.



As zonas orientais das cidades são as últimas. As últimas às quais o progresso chegou, infiltrando-se por entre os passados rurais, as últimas a sofrer processos de regeneração, quando os centros urbanos explodem com pressões do imobiliário, do turismo, do consumo e das frenéticas actividades que as tornam já não em lugares, mas em destinos. As zonas orientais estão a leste, vão sobrando como espaços expectantes, ou bolsas de oportunidade, aos olhos que, alheios às vidas que neles ocorrem, da humana à não-humana, as vêem apenas como terreno vazio.

Olhemo-las mais de perto, deixemos as ruas e caminhemos pelos lugares, saltando um muro, aterrando num pé. O que desvia e o que torce o nosso olhar? Caminhar enquanto dispositivo de reconhecimento, fruição e inscrição de lugares é uma actividade tomada pelas práticas artísticas que envolvem trabalho de campo, análise e estética. Individual, colectiva, informal, programada, com ou sem guião, a caminhada tem sido um modo de partilhar o acesso a lugares tidos como "outros", revelando-os e criando novas narrativas em que a experiência é articuladora de sentido.

Decidimos visitar e mapear olhares que se vêm envolvendo com o Porto Oriental, na freguesia de Campanhã, e que vão criando novas narrativas sobre a cidade à medida que desafiam a que as conheçamos melhor. A zona tem sido lugar de caminhadas e de criação de percursos urbanos pensados enquanto projectos artísticos e curatoriais[1]. Sendo efémeros, desvanecem após algum tempo, contudo, inscrevem imaginários sobre a cidade, conduzindo a ressignificação do abandono e da letargia com que está entregue aos elementos do tempo, do capital e das políticas urbanas e de propriedade.

Coincidentemente, enquanto mapeávamos a história dos percursos, aterrámos ambas os pés em lugares errados, o que nos abrandou o passo e o ritmo, estendendo o tempo e evidenciando a importância da memória — mental, relacional e física —, com que ficamos sobre os percursos caminhados. Este texto é um guia de guias, ou um mapa de mapas, regista um conjunto de percursos que foram importantes para a ampliação de conhecimento sobre a zona, inscrevendo a memória de caminhadas, alguns fragmentos de diálogos com responsáveis artísticos e uma nova cartografia de conjunções sobre o caminhado[2].

***

1 Inês Moreira, *Post-Nostalgic Knowings*, Porto, Galeria Municipal, 2020.

2 Rachel Nunes Merlino Fernandes, *Percursos urbanos como práticas curatoriais insurgentes: uma análise sobre Campanhã*, [Dissertação de Mestrado não publicada], Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2022.

Das quintas aos cantos, das Côrtes aos cortes, rasgos e cicatrizes, das eras pré, pós, prós e contra industriais, a zona oriental do Porto vai sendo marcada pela dinâmica literal e metafórica do universo das especulações. Qual futuro pertence a Campanhã? As transformações desta área, hoje, são as mesmas que definem sua paisagem, colecionando narrativas que formam, camada sobre camada, *degradés*[3] de resistência e abandono. As casas de veraneio das famílias nobres e burguesas do Porto, as antigas fábricas de cal, fósforos de cera, da destilaria à saboaria, até aos atuais projetos *retrofit*[4] e ocupações de armazéns por grupos de artistas, evidenciam em sua morfologia uma pista de sua história, criada da dicotomia entre ocidente/oriente na cidade do Porto. Apesar da zona não se enquadrar nos destinos que promovem o mercado do turismo, ela também é afetada pelas políticas públicas e pela intervenção privada que vem marcando a última década. Em consequência, remoções, gentrificação e especulação imobiliária tornam-se marco da zona marginalizada, mascaradas pela promessa de revitalização e reabilitação.

Com o intuito de provocar o debate e propor novas leituras para a área, uma série de grupos, associações e artistas desenvolvem projectos artísticos como ferramenta de inserção no território e, como veremos, como tática para inscrição do território nos debates e no mapa mental sobre a cidade. Contrapondo os processos de especulação imobiliária, financeirização e turistificação que transformam a produção de cidade através do sistema de consumo, alguns grupos recorrem ao caminhar e à criação de percursos urbanos através de lugares específicos, como ferramenta de resgate da identidade e das vivências inseridas no território. Se o turismo promove lugares e monumentos icónicos, estes percursos revelam realidades, particularidades, ou especificidades, que contrapõem as versões mais "consumíveis" da cidade, devolvendo um recorte mais complexo e inclusivo, pois mostram as realidades que os zonamentos oficiais tendem a não inscrever, ou mesmo a ocultar — um exemplo disso são os mapas turísticos, que tendem a eliminar a freguesia de Campanhã.

Os percursos urbanos instigam debates, questionamentos e discussões sobre o território em que se inserem, usando o caminhar como ferramenta metodológica, que segue um guião artístico. Situados na interseção entre o comportamento lúdico e construtivo das Derivas[5]

3 Referência ao conceito utilizado por Moreira (2020) em "Dégradés pós-industriais no Porto Oriental — upgrades, degradações, reconversões, demolições e outras soluções".

4 Utiliza-se o termo *Retrofit* para indicar uma metodologia de modernização de edifícios patrimoniais. Entretanto, na última década, esta técnica está sendo amplamente difundida, principalmente em território europeu, para obras de restauro, principalmente de imóveis semidevolutos. Busca-se, através de metodologias e materiais modernos, uma aproximação com a edificação original.

e a natureza propositiva e crítica postulada pelos Guiamentos[6], estas práticas distinguem-se pelo caráter imaginativo e transgressor, ora atento à observação dos elementos e narrativas ocultas no território, ora centrado em desvendá-los e em torná-los visíveis. Tanto as derivas como os guiamentos se complementam ao determinar uma atuação presente no território, contrariando o andar mecanizado praticado na rotina do quotidiano.
O ato de caminhar, estabelecido pelos percursos, acompanhado de reflexões e de abordagens críticas, determina mecanismos de aprofundamento de questões sociais, económicas e políticas.

Transgressores, contra-hegemónicos e imaginativos, os percursos urbanos caracterizam-se como práticas insurgentes (Miraftab, 2019;2016) capazes de desvelar, criar e propagar narrativas sobre o espaço público. Através das caminhadas, que, no caso dos percursos urbanos, são tanto uma metodologia de leitura como o próprio processo da criação, as propostas tornam-se reveladoras de barreiras epistemológicas e de hierarquias espaciais que promovem a inserção de narrativas nos espaços públicos. Ao mesmo tempo, as caminhadas funcionam como potenciais diluidores dessas mesmas fronteiras. Entremeados pelos espaços públicos, os percursos urbanos artísticos provocam novas leituras, a cada passo dado revelam-se importantes exemplificadores da multiplicidade de abordagens capazes de expor um mesmo território. Afinal, quantas narrativas cabem numa mesma cidade?

***

O panorama cultural portuense na última década foi marcado por grupos e colectivos artísticos que provocaram novos questionamentos e debates para a freguesia de Campanhã. As suas perspectivas artísticas têm origem crítica e de reacção às condições e à conjuntura das políticas urbanas e sociais, sendo portanto divergentes daquelas que estimulam uma leitura diagonal responsável pela construção de uma visão estereotipada para a zona.

De questões da botânica e seus efeitos no processo de organização das dinâmicas da cidade, a questões relacionadas com o género, raça e classe permeadas no quotidiano das comunidades na zona, as propostas destes grupos viabilizam leituras sobre Campanhã através de novos pontos de vista.

5 Determinado pela teorização da Deriva de Guy Debord (1958).

6 O termo tem origem na prática contemporânea de "guiar" um grupo ou coletivo. Aplicados sobre o plano dos espaços urbanos, os guiamentos são utilizados há séculos por grupos de estudantes e professores durante aulas de campo para levantar o debate sobre paisagem e território. Neste texto, utilizaremos este conceito para definir as práticas de caminhadas pela cidade que pretendam transmitir mensagens através da construção de narrativas — baseadas nos elementos concretos e subjetivos presentes nas espacialidades urbanas.

Seja através da proposta de visitas críticas que abraçam outra ideia de um turismo não depredatório , como é o exemplo dos *Passeios do Piorio* (2011), ou do estabelecimento de uma prática colaborativa para o desenvolvimento local, como é o exemplo de *As Bravas: um manifesto* (2021), da leitura por camadas que sutura um território estratificado e à margem, em *Espírito do Lugar* (2015;2017), ou do estímulo da quebra dos estigmas associados à zona através de práticas com viés educativo, como é o exemplo do *Mapa das Interrupções de Campanhã* (2021).

Dentre os percursos mencionados, está o projeto *Espírito do Lugar*, criado em 2015 pela companhia CRL — Central Elétrica[7]. O projeto é composto por um percurso de caminhada por entre as vielas, esquinas, túneis, viadutos e histórias que compõem a freguesia, apresentado a grupos de espectadores que circulam desencontrados pelos vários pontos onde se apresentam momentos que interligam várias linguagens — dança, performance, teatro ou vídeo. Através de um encontro entre espetáculo teatral, performance e caminhada, este percurso vai desvendando e retratando narrativas, sítios e heróis locais presentes na cidade, expondo-as ao público de forma imersiva.

Em *Espírito do Lugar*, seja o percurso realizado dentro das fronteiras entre Bonfim e Campanhã — *Espírito do Lugar 1.1* — ou aquele realizado nas Fontaínhas — *Espírito do Lugar 1.3* —, é evidente o papel do caminhar como ferramenta reveladora de novas perspectivas sobre/para o território em questão. As derivas, de acordo com Careri (2018), permitem, para além da exploração da cidade, uma reapropriação dos espaços sociais, pelo que a arte é uma importante ferramenta para estabelecer novas conexões e novos sentidos. Segundo o autor, a caminhada funciona como "metodologia de pesquisa e de didática: a experimentação direta da arte da descoberta e da transformação poética e política dos lugares" (Careri, 2018, p.102).

Neste projecto/percurso, o conceito de Careri parece estar muito bem representado uma vez que se parte do pressuposto que o caminhar assume a função não só de descoberta da paisagem, mas também de proposta de criação de novas paisagens a partir da prática artística. A utilização da caminhada em seu processo, está tão entretecida com a prática artística que é impossível cogitar a possibilidade deste espetáculo ser apresentado num teatro, ou noutro bairro, pois foi criado para os espaços do percurso e a composição da cena é pensada especificamente para ser experienciada pelo público. As performances e construções teatrais, a par da imersão no espaço real da cidade, são os dispositivos que permitem ao longo do trajeto

7 Atualmente centro de residências e criação artística CRL — Central Elétrica, antiga companhia Circolando.

uma nova visão sobre os lugares, conduzindo à possibilidade de reinterpretar a própria vivência do território. *O Espírito do Lugar* reescreve-o e devolve-o transformado pelo percurso.

Procurando representar o espaço estático, e não a caminhada, o projeto *Mapa de Interrupções de Campanhã*, desenvolvido pelo coletivo Visões Úteis no evento e livro *Moving Borders*[8], fixa uma cartografia que revela as fronteiras visíveis e invisíveis naquele que denominam como "território de cicatrizes" (Visões Úteis, 2021, p.40). Convidadas a desenvolver um trabalho sobre fronteiras na freguesia de Campanhã, as autoras optam por trazer o tema das interrupções no contexto da freguesia em que vêm trabalhando. Buscando desvendar obstáculos vividos e sentidos, as Visões ùteis baseiam-se nas interrupções materiais do espaço urbano para desenvolver um estudo cartográfico fundamentado num (impossível) percurso urbano.

De ponto em ponto, em cada interrupção do espaço público através de blocos de betão, becos e ruas sem saída e de outros cortes produzidos pela infraestrutura, atravessam a freguesia na busca de revelar os obstáculos do caminho. O percurso assume duas importantes funções: a primeira, desenvolver uma espécie de diagnóstico capaz de promover o reconhecimento do local, tanto das interrupções como do espaço de entorno; a segunda, criar uma metodologia para leitura e reinterpretação do território em questão, promovendo vivências e experiências agregadoras à noção de diagnóstico técnico.

O exercício de reconhecimento das interrupções através do caminhar tornou-se uma oportunidade para questionar as invisibilidades presentes no espaço público. Ao buscar estes elementos, é como se cada interrupção proporcionasse uma experiência de desvio, seja pelo contato com pessoas locais que indicam em coro novos caminhos, seja pela possibilidade de ultrapassar essas barreiras ao reconhecê-las como pertencentes ao território.

Espírito do Lugar e *Mapa de Interrupções de Campanhã*, um evento performativo e um mapa impresso, parecem encontrar-se por entre os seus contrastes. Enquanto o primeiro define suas estruturas através da amplificação dos espaços urbanos para demonstrar a multiplicidade de identidades presente na freguesia, o segundo concentra-se em comprovar uma hipótese semelhante, mas através dos pontos de bloqueio e de entrincheiramento.

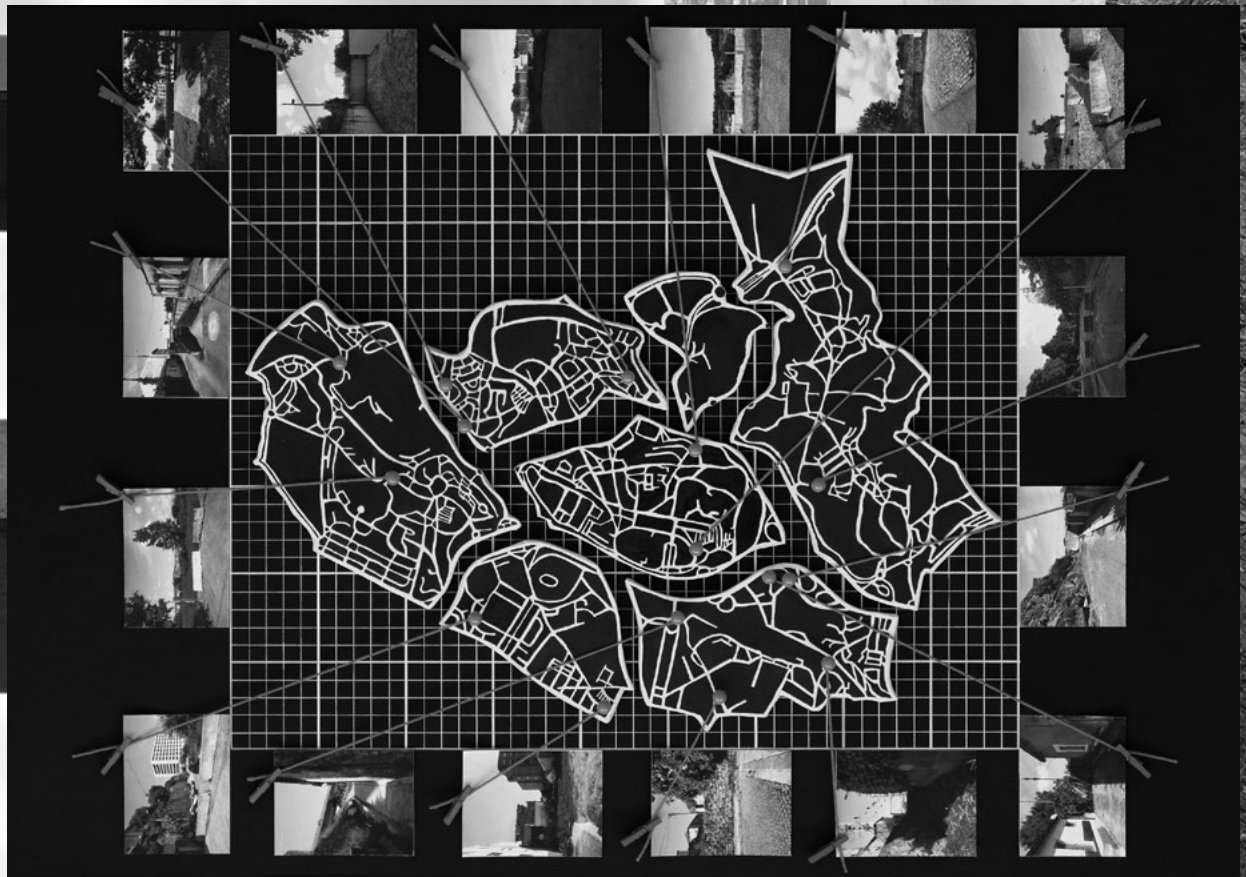
8 Joclécio Azevedo & Inês Moreira (Eds.), *ARK Porto Escola dos Confins e Nenhures,* Teatro Municipal do Porto em parceria com Cultura em Expansão, 2021.



Pedro Figueiredo, *Central Termoeléctrica do Freixo*, 2021. Ilustração integrada no livro *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursão ao Porto Oriental*, editado por Inês Moreira em 2022 para Parábola Crítica.

Patrícia Silva Coelho, registo dos vestígios do espectáculo Espírito do Lugar, sob os viadutos da linha de comboio, 2022. Imagem realizada para a Revista *Taking Place: Reflections on Fieldwork. Journal for Architecture and Literature*, 7 (2023).

Visões Úteis, *Mapa das Interrupções de Campanhã*, 2021, criado para o projecto curatorial Escola dos Confins e de Nenhures que versou as fronteiras invisíveis da cidade do Porto. Impresso no livro com o mesmo título editado por Joclécio Azevedo e Inês Moreira, 2021.



Ao longo da última década, a zona oriental do Porto, mais especificamente a freguesia de Campanhã, vem-se tornando atrativa para o mercado imobiliário e para o investimento privado. É possível perceber por entre a transformação da paisagem e do crescimento de atrativos como esse processo já está em curso: o turismo é não só consequência mas, igualmente, é um dos agentes da transformação.

Os carismáticos *Passeios do Piorio*, ou para anglófonos *The Worst Tours*, sugerem com os seus percursos livres sobre a cidade do Porto uma nova perspectiva sobre, também, Campanhã. Estes percursos surgem em 2011 em plena crise financeira, ainda antes do turismo massificado chegar à cidade, como uma forma de activismo urbanístico-arquitectónico e de reflexão sobre a bolha imobiliária. Agindo na contramão dos "*the best of*" e dos holofotes nos grandes centros urbanos, oferecendo uma crítica ao turismo de massa e rompendo com a competição entre os 'os melhores' disseminada pela turistificação e pela propaganda. Os *Passeios do Piorio* desviam-se dos destinos *must see* dos guias turísticos, levando os grupos a conhecer o lado B da cidade, sejam trilhos desativados, túneis, ruelas e ruínas, ou outras estruturas mais permanentes, como os bairros operários (as ilhas), cemitério, infras estruturas e outros lugares que o olhar evita encontrar. Estes passeios, através da narrativa do quotidiano e do lugar comum, contam e reescrevem as histórias da cidade.

Os percursos do *Piorio* utilizam ferramentas como o caminhar para sustentar, ampliar ou desenvolver seu argumento e visão sobre o território e os seus interstícios, expondo ao público — que por sua vez se torna um potencial sujeito de ativação do território — uma nova perspectiva sobre o plano da cidade. O percurso hoje, após o crescimento exponencial do turismo nos últimos anos, escancara a faceta hipócrita de uma cidade que ao mesmo tempo vende a imagem da freguesia nos panfletos imobiliários e nas montras das inúmeras agências da cidade, enquanto a apaga dos mapas turísticos oficiais da cidade.

Na mesma temática das invisibilidades, o coletivo artístico Espaço Pele explora, com *Bravas: um manifesto*, temáticas de igualdade de género através das práticas artísticas no espaço urbano. Através da criação colaborativa com habitantes locais, a associação desenvolveu um percurso urbano com performances, suporte de audioguia e uma exposição com a finalidade de utilizar a rua como espaço simbólico para se discutir questões que nela estão atravessadas. Nesta proposta, as composições sonoras — que variam entre músicas, relatos e diálogos — são potentes dispositivos de revelação para as narrativas veladas no espaço público. Através de uma espécie de audioguia, as vozes anónimas que acompanham o público são programadas por uma aplicação de georreferenciamento para reprodução

dos áudios em localizações específicas, fazendo com que o público experimente a caminhada acompanhada dessas narrativas.

Ao questionar os estigmas vinculados a Campanhã, o percurso apresenta a sobreposição de disputas que existem no território, expondo ao sujeito espectador uma cidade até então adormecida pelas normativas que estruturam a cena quotidiana. Ao apresentar um histórico de luta e resistência de mulheres portuguesas e imigrantes no espaço comum do quotidiano, o projeto relata as invisibilidades presentes na toponímia da cidade e as consequências dos apagamentos velados pela cultura patriarcal.

Solnit (2001) em *Wanderlust: A history of walking*, propõe uma leitura mais crítica dos estudos que até então se produziam sobre o ato de caminhar na cidade, mais especificamente sobre a figura do *flâneur*[9]. "Ao longo da história da caminhada que venho traçando, as principais figuras — sejam os filósofos peripatéticos, flâneurs ou montanhistas — foram homens, e já é hora de ver por que as mulheres não andavam também." (Solnit, 2001, p.233). No seu estudo a autora aponta a necessidade de um acompanhamento de epistemologias que agreguem raça, classe e género às vivências propostas pelos estudos do *flaneurismo* na cidade, propondo que estas atuem como fundamentos para a aproximação de uma experiência mais realista da sociedade em que estes estudos se inserem. Experienciaremos o caminhar de uma mesma forma, única e padronizada?

Em *Bravas: um manifesto*, o coletivo artístico Espaço Pele utiliza como metodologia o caminhar como prática potencializadora da leitura crítica e política do espaço, retratando a perspectiva da cidade através das lentes de mulheres que produzem e reproduzem não só a freguesia de Campanhã, mas tantas outras cidades portuguesas. Refutando a leitura de flaneurismo alienado para todas as dinâmicas que pertencem à cidade, como apontaria Solnit (2001) e evitando os epistemicídios[10] tão recorrentes nas práticas académicas e artísticas. A perspectiva de género sobre a narrativa da cidade, desta forma, funciona como lente epistemológica crítica para analisar e revelar um espectro do espaço urbano. Através de um jogo de improvisos, performances e vida real, o público é levado a se retirar da centralidade de suas próprias vivências — universalmente estruturadas pelo sistema cis hetero patriarcal — para dar protagonismos às histórias ocultas por entre esquinas, monumentos, marcos e fachadas.

9 Charles Baudelaire, "Le Cygne", *Agni*, 66, 2007, 215-217 <http://www.jstor.org/ stable/23009772>.

10 Conceito criado por Boaventura de Sousa Santos (1995) sob o argumento da predominância de um modelo epistemológico na produção do conhecimento científico: a despeito da complexidade em que vivemos os contornos monoculturais acabam por impedir a popularização de outras formas de conhecimento. No Brasil, Sueli Carneiro (2005) se apropriou do termo para compreender o racismo estrutural a partir desenvolvimento da Tese intitulada *A construção do Outro como Não[4]ser como fundamento do Ser*.

***

A observação da zona oriental do Porto através da experiência dos corpos na rua proporciona um entendimento alargado sobre as muitas camadas que a compõem e demonstram a reconfiguração da cidade pela inclusão das percepções em novas narrativas — esta é uma premissa em que se fundam as práticas artísticas que guiam percursos urbanos. O caminhar, seja por pés, rodas ou muletas, é capaz de revelar, a cada passo, a consolidação de uma série de narrativas insurgentes invisibilizadas pelo ritmo frenético das grandes cidades.

No Porto Oriental, vemos que o questionamento dos estigmas associados à zona, reforçados pela consciência crítica da turistificação e da especulação imobiliária, evidenciam nas novas narrativas uma identidade plural, considerando tanto a transformação por fenómenos globais como a inclusão de perspectivas mais locais, amplificando estórias escondidas por entre as dinâmicas e as inércias da freguesia. Atravessar os limites, atentar aos cantos e aventurar-nos sobre os muros, trouxe — para além de algumas entorses — uma nova percepção sobre o Porto, da qual a própria experiência física faz também parte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Faranak Miraftab, "Insurgent planning: Situating radical planning in the global south", *Planning theory*, 8(1), 32-50, 2009.

Faranak Miraftab, "Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano", *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR)*, 18(3), 363-377, 2016.

Francesco Careri, *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2018.

Guy Debord, "Teoria da deriva", *Internacional situacionista*, 2, 1958.

Inês Moreira, "Dégradés pósindustriais no Porto Oriental — upgrades, degradações, reconversões, demolições e outras soluções", *Revista Património DGPC*, 2020.

Inês Moreira, P*ost-Nostalgic Knowings*, Porto, Galeria Municipal, 2020.

Inês Moreira & Joclécio Azevedo (Eds.), *ARK Porto Escola dos Confins e Nenhures*, Porto, Teatro Municipal do Porto em parceria com Cultura em Expansão, 2021.

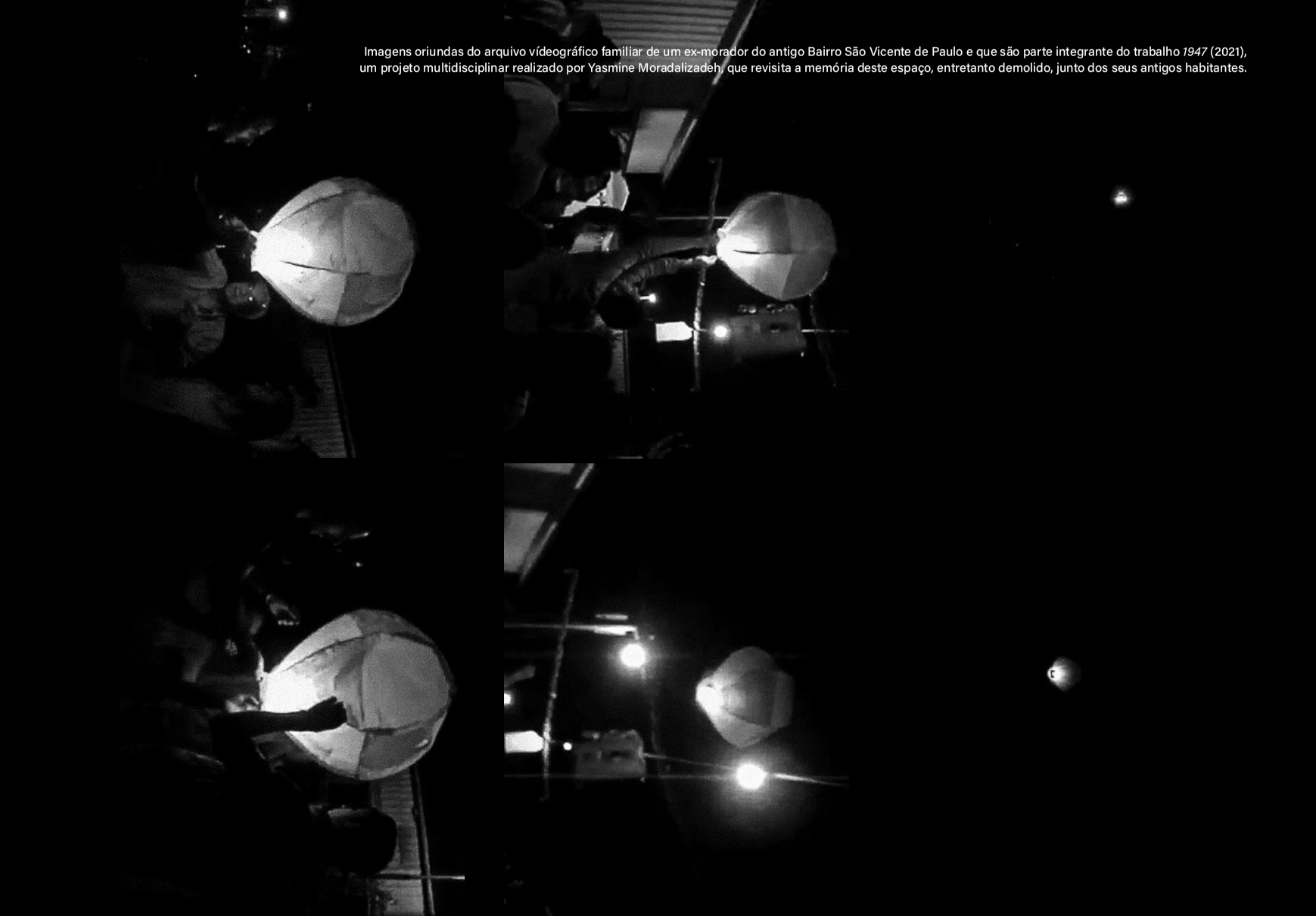
Inês Moreira, *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursão ao Porto Oriental*, Porto, Parábola Crítica, 2022.

Rachel Nunes Merlino Fernandes, *Percursos urbanos como práticas curatoriais insurgentes: uma análise sobre Campanhã*, [Dissertação de Mestrado não publicada], Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2022.

Rebecca Solnit, *R. Wanderlust: A history of walking*, New York, Penguin, 2001.

A CIDADE NÃO FICA LONGE

Eduarda Neves



Imagens oriundas do arquivo vídeográfico familiar de um ex-morador do antigo Bairro São Vicente de Paulo e que são parte integrante do trabalho *1947* (2021), um projeto multidisciplinar realizado por Yasmine Moradalizadeh, que revisita a memória deste espaço, entretanto demolido, junto dos seus antigos habitantes.

> Um homem propõe-se a tarefa de
> desenhar o mundo. Ao longo dos anos,
> povoa um espaço com imagens de
> províncias, de reinos, de montanhas,
> de baías, de naus, de ilhas, de peixes,
> de moradas, de instrumentos, de astros,
> de cavalos e de pessoas. Pouco antes
> de morrer, descobre que esse paciente
> labirinto de linhas traça a imagem
> do seu rosto.[1]
>
> Era bom continuarmos a caminhar assim
> até à noite, os dois ao mesmo ritmo.[2]

Há cidades que são como nenúfares, gostam de movimentação lenta e águas quietas. Algumas cidades só abrem de manhã, outras à noite — são rosadas, brancas, amarelas, roxas, múltiplas e densas. Sob a forma de estrela ou cálice e associados às sereias, diz-se que cada um tem o seu próprio amigo — um duende que o protege e se extinguirá quando o nenúfar morrer. A verticalidade das cidades resiste à tranquilidade aquática e flutuante de rizomas horizontais mergulhados em águas mornas e temperadas de pântanos, ribeiras e lagos. Entre desvios e dispersões, sapos e rãs encantadas libertam sons cheios e desconcertantes, habitam a amplidão do espaço urbano.

Desenhando-se como espaço potencial de transsubjectividade, de expedição ilimitada, a cidade espelha-se na relação a si, tal como o nómada cria o deserto e é criado por ele:

> somos desertos, mas desertos povoados de
> tribos, de faunas e floras. Usamos o tempo
> a colocar essas tribos, a dispô-las de outra
> forma, em eliminar algumas, em prosperar
> outras. Mas todas essas populações, todas
> essas multidões, não impedem o deserto
> que é a nossa própria ascese.[3]

Enquanto força que articula processos, a cidade é esse sistema vivo, espaço estriado da multidão no qual esta colectivamente se subjectiva. Mapeamento sem princípio nem fim onde circulam fluxos interrompidos, desterritorializados — um verdadeiro agenciamento no sentido de Deleuze

1 Jorge Luís Borges, "O fazedor", in *Obras Completas*. Volume II, São Paulo, Editora Globo, 2000, p. 80.

2 Robert Walser, *Caminhadas*, Lisboa, BCF Editores, 2019, p. 133.

Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 15-16.

e Guattari. A cidade, ao contrário do mar (que por sua vez também se deixa estriar) constitui, nas palavras daqueles autores, o espaço estriado por excelência. Já não se trata da cidade num lado e o deserto no outro, como acreditava Thoreau. A oposição liso-estriado, escrevem, conduz-nos a complicações e sobreposições difíceis de opor:

> podemos habitar em estriado os desertos, as estepes ou os mares; podemos habitar em liso as cidades, ser um nómada das cidades (por exemplo, um passeio de Miller em Clichy ou em Brooklyn, é um percurso nómada em espaço liso, a cidade também despeja um *patchwork*, diferenciais de velocidade, atrasos e acelerações, mudanças de orientação, variações contínuas (...). Não existem apenas estranhas viagens na cidade, mas viagens no lugar: não pensamos nos drogados, cuja experiência é bastante ambígua, mas sobretudo nos verdadeiros nómadas. É a propósito destes nómadas que podemos dizer, como sugere Toynbee: *eles não mexem*.[4]

Demorar nos atalhos. A cidade. O dia e a noite. Viagens banais misturam-se com ruas despidas e luzes apagadas. Apontam caminhos que se abrem para um qualquer subterrâneo. Buracos asseguram imagens de uma obscura cartografia lançada num mundo que a acolhe na barbárie de si mesmo. Através das folhas um pequeno melro espalha para os céus um canto agitado. Nas proximidades de um lugar acidentado algumas barracas ardem silenciosamente, fechadas ao mundo exterior. Ao ritmo do fogo movimentam-se os brilhos dos candeeiros projectados nos vidros das janelas: "a realidade do nosso contexto quotidiano, é a cidade ou a fábrica. (...) A apropriação directa da realidade é a lei do nosso presente."[5]

Reinventar a cidade e desafiar a escala, a localização, a permanência — seja como um detective na psicogeografia e *dérive* debordianas, o *flâneur* baudelairiano do pintor da vida moderna ou o homem da multidão de Poe. Experimentar, insubordinar a homogeneização. Partilhar com os situacionistas a crença de George Luckács — a cidade pode ser entendida como um teatro para o verdadeiro combate da divisão capitalista do trabalho

4 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1980, p. 602.

5 Pierre Restany — citado em VVAA, *Les Nouveaux realistes: les affichistes*, Rennes, Musée des Beaux Arts, 2006, p. 8.

e da vida; contestar, como Henri Lefebvre, a divisão dogmática e arbitrária da cidade dos funcionalistas.

Ainda Palomar que, do alto do terraço da sua casa, nos descreve minuciosa e laboriosamente a cidade, enunciando que esta "é inesgotável" como "a superfície das coisas."[6] Ao fundo da rua uma rapariga toca guitarra, *The Winner Takes It All*. O rapaz, encantado, ouve até ao fim e diz-lhe: "amor, dá-me o teu insta para eu publicar."

A manhã. Os terraços dos cafés abandonados. Estendidos como olhos fechados. Nada a esperar. Ainda. Falamos do acaso, do isolamento e da alegria. Um dia começará o Verão. No muro destruído resiste um portão coberto de flores. O sol enche de luz a caixa do correio que parece abrigar todas as formas vivas. A imagem de um jardim torna-se parte do esquecimento. Tudo parece inesperadamente grandioso nesta soberania das intensidades nómadas com mobilidade zero e distância máxima. O que distingue as viagens não é a objectividade dos lugares ou a medida do movimento — é a agulha da bússola desacertada, o modo de espacializar e ser no espaço, tudo o que nos desloca do semelhante e mobiliza diferentes universos de referência. O homem moderno, diz Ernst Jünger, "acredita no que está escrito nos jornais, mas não no que está escrito nas estrelas."[7]

O frio e o vento. Leves. Ouve-se o barulho dos ramos das árvores que protegem a cidade. O caminho é acidentado, porém ocupado pela extravagância de pessoas que correm com a mesma facilidade de quem há muito controla a força da gravidade. Ao fundo da rua uns falam e outros observam. Entram em casa. O silêncio e a agitação. Olham através dos vidros. Talvez os segredos, quando engolidos pelo corpo, se transformem em lavas de vulcão à deriva. A forma também se escreve. Quase nunca somos capazes de ir mais longe. Um galope seria demasiado imponente. Escrevemos sobre o que nos é impossível saber. A cidade repousa sob a luz dos candeeiros e os jogos de sombras. Como nos reflexos nocturnos de algumas fotografias de Alfred Stieglitz — "o encontro com os outros é o verdadeiro encontro connosco."[8] Por vezes nada se compara à nossa cabeça, em torno de si mesma, com regresso à hora marcada, para nos juntarmos onde nos tínhamos separado:

6 Italo Calvino, *Palomar*, Lisboa, Editorial Teorema, 1987, pp. 62-63.

7 Ernst Jünger, *O passo da floresta*, Lisboa, BCF Editores, 2021, p. 85.

8 Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade*, Lisboa, Editora Gradiva, 2001, p. 180.

> o adepto não tem de apanhar o navio
> que o levaria à ilha da Utopia. Os destinos,
> a maior parte das vezes, estão a algumas
> horas de viagem das aldeias sem saída
> ou a um dia de caminho da cidade e
> da sua agitação. Quem procura essas
> heterotopias, uma vez lá chegado,
> sabe que terá de percorrer muitos mais
> caminhos interiores que exteriores.[9]

Domingo. À janela alguém dança enquanto passa em revista a história. *Orchestral Manoeuvres in the Dark — Enola gay*. A memória e a distância. A ocidente e a oriente, como nas *Cartas Persas*. O tempo cego. Ainda na estrada. Antecipamos o cheiro da água salgada. A cidade também pode anunciar a liberdade.

9 Peter Sloterdijk, *Tens de mudar de vida*, Lisboa, Ed. Relógio d'Água, 2018, p.503.

DONDE NOS HAN CONTADO QUE HABÍA UNA CIUDAD

Virginia de Diego

Today's spoon is tomorrow's wondrous relic[1]

NIDA, 2014

Un istmo de arena, territorio inexplorado. Un territorio mixto, ocupado, de manera casi permanente por los vecinos. Un año extraño: Donbás, Crimea, Sebastopol y yo, a tres kilómetros de la frontera rusa.

—

Comienzo con la investigación: la Historia e historias enterradas bajo la arena del istmo de Curlandia, con base Nida y su Gran Duna. 55°17'24.6"N 20°59'30.5"E. Antes de llegar a la residencia de artistas de la ciudad — donde me han concedido una beca — investigo sobre las dunas móviles de esta península las cuales, entre los siglos XV y XVIII, empezaron a moverse a un ritmo vertiginoso. La guerra. La tala de árboles para la guerra. No puedo evitar pensar que me encuentro en el umbral, de otra guerra. Veo los portaaviones rusos —además del faro del pueblo — desde la ventana de mi estudio.

—

Nida fue mencionada por primera vez en fuentes históricas en 1366. Debido al movimiento de las dunas, la ciudad hubo de cambiarse varias veces de localización (una en el año 1675), terminando en su ubicación actual en 1730. Encuentro una guía turística del año '96, *Kurische Nehrung*. Descubro que uno de los lugares donde estuvo situada una de las 'antiguas' Nida es en la frontera con Rusia. Mirties Slénis: el valle de la muerte, dentro de la gran duna Parnidis.

—

Empiezo a recorrer aquel *No-man's land* entre Rusia y Lituania, Mirties Slénis. Bajo la atenta mirada y acompañamiento de un *ranger*, Victoria, que, armada, avisa a la frontera rusa de no disparar porque estamos en misión documental en la zona de 'prohibido el paso'. Lo que hago es trasladar coordenadas. De la actual versión de la ciudad de Nida a 3 km al sur: ahí está la frontera con Rusia y aquel asentamiento escondido.

Coordenadas:		
9 Sep	—	55.294783, 20.990672
10 Sep	—	55.294809, 20.990066
11 Sep	—	55.294859, 20.987418
12 Sep	—	55.294885, 20.990833
13 Sep	—	55.294522, 20.990999
14 Sep	—	55.295643, 20.994124
15 Sep	—	55.295432, 20.993305



Fotografía: Camila Cañeque

The literature describes that 14 settlements were buried under the sand in the 18th century. Speaking about some settlements buried under the sand even their locations are not known[2].

There is almost no information about the disappeared urban architectural and ethnographical heritage of the 15-18th in so obscure historiography. Historical sources witness only about the new settlements of the 19-20th centuries. Settlements buried under the sand —are paleo-archaeological silent witnesses of the disappeared heritage[3].

1 Jonathan Jones, "Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review— a titanic return", *The Guardian*, 4 de junio de 2017, disponible en web: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/06/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-titanic-return, (último acceso: 12 de septiembre de 2022)>.

2 Jurgis Bučas, *Kuršių Nerijos Nacionalinis Parkas*, Vilnius, Savastis, 2002, p. 265.

3 *Ibid*., p. 271.





Untitled (de la serie *KOPOS*) (2019), fotografía analógica en blanco y negro, lija.

Apunto:

> La arqueología posprocesual es definida por algunos teóricos, dentro de la propia ciencia arqueológica, como un lugar donde los límites entre ciencia y ficción quedan más desfigurados que bajo otras tendencias arqueológicas, como puede ser el procesualismo.
>
> El posprocesualismo es una corriente teórica que puede ser definida como una autoconciencia crítica de la disciplina, en la que la arqueología ya no produce documentos de verdad del pasado, sino documentos a interpretar, a construir. Así este *topos* se sitúa en un interesante camino: asumir la ficción de la Historia (o las historias).

Un ‹hallazgo› o ‹hallazgo arqueológico› primero debe interpretarse como tal; lo que dice depende de las preguntas, métodos y expectativas de la perspectivas con las cuales los arqueólogos de hoy interpretan y comunican estas lecturas a otros. Este es el credo central de la arqueología interpretativa. John Barrett expresó recientemente su idea: «Artefacts mean nothing. It is only when they are interpreted through practice that they become invested with meanings [...] Our knowledge is not grounded upon the material evidence itself, but arises from the interpretive strategies which we are prepared to bring to bear upon that evidence» [...]. En ‘Spurensicherung’ *a veces se evocan asociaciones y recuerdos muy personales, lo que indica que más allá del conocimiento absoluto hay algo valioso enterrado, que requiere un tipo diferente de detección. Este algo es valioso precisamente porque desafía el mundo científico moderno y no es sacado a la luz por la arqueología o cualquier otra ciencia. Cuestiona la autoridad de los arqueólogos señalando lo no científico, las cosas que los científicos normalmente pasan por alto, aun siendo, al menos, igual de elementales e importantes*[4].

4 “Ein archäologischer Fund oder Befund muß erst als solcher interpretiert werden; was er besagt, ist abhängig von den Fragestellungen, Methoden und perspektivischen Erwartungen, mit denen Archäologen heute interpretieren und diese Interpretationen anderen gegenüber kommuniziert werden. Dies ist das zentrale Credo der interpretive archaeology. John Barrett drückte deren Grundgedanken unlängst so aus: «Artefacts mean nothing. It is only when they are interpreted through practice that they become invested with meanings [...] Our knowledge is not grounded upon the material evidence itself, but arises from the interpretive strate- gies which we are prepared to bring to bear upon that evidence» [...] In der ‘Spurensicherung’ werden mitunter sehr persönliche Assoziationen und Erinnerungen evoziert, die darauf hinweisen, daß jenseits des absoluten Wissens etwas Wertvolles verschüttet liegt, das einer anderen Art der Aufdeckung bedarf. Dieses Etwas ist gerade deshalb wertvoll, weil es sich der modernen Wissenschaftswelt entzieht und eben nicht von der Archäologie oder einen anderen Wissenschaft ohnehin zu Tage gebracht wird. In diesem Sinne ist die ‘Spurensicherung’ so etwas wie Anti-Archäologie. Sie stellt die Autorität der Archäologen in Frage, indem sie auf das Nicht-Wissenschaftliche verweist — die Dinge, die uns als Wissenschaftler normalerweise entgehen, obwohl sie mindestens ebenso elementar und wichtig sind.” (Traducción propia). Cornelius Holtorf, “Archäologie als Spurensicherung: Vehikel der Selbsterkenntnis”, *Forum Archaeologiae*, 30 marzo de 2004, <https://homepage.univie.ac.at/elisabeth.trinkl/forum/forum0304/forum30holtorf.pdf (último acceso: 20 de septiembre de 2022)>.

Citando a Cyprien Gaillard: *Mi trabajo comienza donde y cuando los arqueólogos lo dejan*[5].

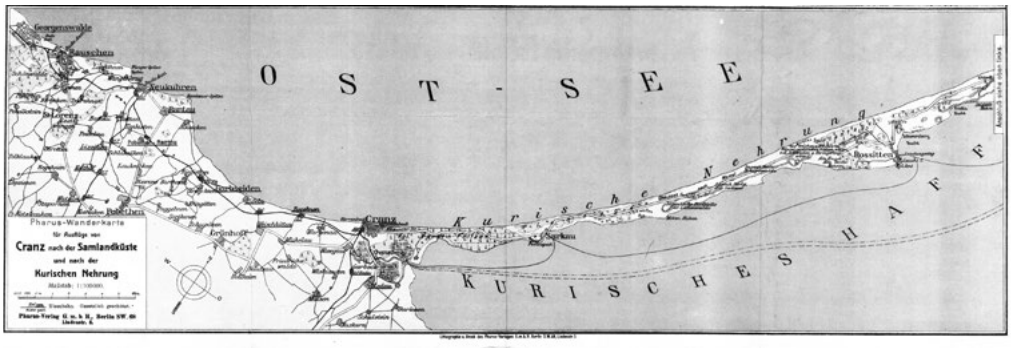
—

La única documentación que encuentro es en ruso, polaco... o alemán.
El istmo, Parte de Rusia, Polonia y Alemania antes de ser lituana. Pensando en que los alemanes lo documentan todo, me pongo a investigar a través de las hemerotecas del país. Y encuentro.

Encuentro.

Encuentro:

Kornelius Löwe, *Pharus-Wanderkarte für Ausflüge von Cranz nach der Samlandküste und nach den Kurischen Nehrung Maßstab 1 : 100 000 Karte der Kurischen Nehrung mit Einschluß des von Ostpreußen abgetrennten Teiles, Alleinvertrieb für Ostpreussen: Hartungsche Verlagsdruckerei, Königsberg i. Pr*, Pharus, 1929



5 Elodie Ewers, Matthias Sohr, "Cyprien Gaillard. Dust lines", *mono.kultur*, vol. 24, 2010, p. 20.

Es decir, un mapa:
Y una expresión: *Sagenhafte Dorfstelle.* Que en alemán antiguo quiere decir 'Donde nos han contado que había una ciudad'.



Geschichte / Gedicht[6]: la Historia y su relato cerrado (*Geschichte*) devienen — a la manera aristotélica — en poesía (*Gedicht*), posibilidad e indeterminación (temporal y espacial). Pura especulación. *Atrás queda la gran Historia, y nos aferramos a lo único que realmente tenemos, 'historias,' relatos, que, vistos bajo esta óptica, reivindican el poder de la ficción*[7].
—
En una nota que encuentro sobre el mapa, en internet, dice: 'el mapa no tiene norte'.

6 Reinhart Koselleck, *historia/ Historia,* Madrid, Mínima Trotta, 2004.

7 Pedro Medina, "Ficciones del pasado presente", *Rosell Meseguer: OVNI archive,* Madrid, Intermediae Matadero, 2012, p. 26.

Path #4 (de la serie *Clear the Path!*), (2014), fotografía analógica en color, madera, cristal, (50 x 70 x 8 cm).



Vista de *Clear the Path!* (detalle), O Instituto (Porto, PT, junio-julio 2022), *Path 3#*, *Path #11*, *Path #11*, *Path #4* (2014), fotografías analógicas en color, madera, cristal, (medidas variables).

Vista de *Clear the Path!* (detalle), O Instituto (Porto, PT) (junio-julio 2022), *Sin título* (2014), fotografías analógicas en color, varios tamaños y *Sagenhafte Dorfstelle*, grafito a pared (150 x 12 cm).











Restos del happening *Sagenhafte Dorfstelle* (2022), realizado en O Instituto (Porto, PT), 17 julio 2022.

PORTO, 2022

La arena sigue a vueltas. Esta vez sí, como en una casa cercana a la playa donde nunca se dejan de encontrar granos de arena. Donde vivo.

—

La arena de Lituania, del istmo, mudada conmigo por tres países es, seguramente, parte de esos granos que nunca dejan de aparecer por doquier. La misma arena que cae de aquellas cajas fotográficas, que produje en 2015, y que como elemento ¿destructor, creador? va borrando a su paso la superficie fotográfica, gracias a un agujero colocado en la parte inferior del marco.

—

Esta vez, imprimo el mapa de ***SagenhafteDorfstelle*** y pinto ***SagenhafteDorfstelle*** en la pared. Queda cubierto —no podría ser de otra manera — por imágenes. La fotografía como capa especulativa sobre ese 'donde nos han contado...'. Hermanada, la arena, como capa destructora que construye nuevas imágenes. Quizá no el final de las mismas, si no el principio de otras.

¿Y si tradujéramos el eje horizontal del mapa por el eje vertical de la pared? ¿Y si pudiera considerar el cemento, arena? Al final decir 'playa' no es más que una forma poética —de nuevo: *Gedicht, Gedicht, Gedicht* — de decir 'hormigón'.

Propongo una nueva especulación, una nueva capa, un nuevo añadido de lectura a la ya imaginada leyenda anterior: al finalizar la exposición, la pared donde dibujé ***SagenhafteDorfstelle*** — sus restos — terminará dentro de las cajas fotográficas, parte de la arena. Hormigón y arena y hormigón. Añadido al territorio postprocesual de la duna, de aquel territorio de, aquel susurro en un mapa. Como una gran excepción al territorio hegemónico de la Geografía, la Historia, la Ciencia.

O GRÃO DA MONTANHA

NOTAS SOBRE FOTOGRAFIA
E EXTRATIVISMO

Susana Lourenço Marques


ASOCIACION DE JUBILADOS
RENTISTAS
DE COMIBOL POTOSI




ASOCIACION DE JUBILADOS
RENTISTAS
COMIBOL POTOSI


Cobertura
de punta a punta
móvil
de Entel


DISTRIBUIDOR AUTORIZADO
Entel
Entel
Entel
Ventas por Mayor y Menor fono 6932079
Marlboro
Sprite

Santa Cruz de la Sierra, Potosí e Salar do Uyuni, Susana Lourenço Marques, 2003.

> Si yo te hubiera de pagar, Sancho
> — respondió don Quijote —, conforme
> lo que merece la grandeza y calidad
> de este remedio, el tesoro de Venecia,
> las minas del Potosí fueran poco para
> pagarte; toma tú el tiento a lo que llevas
> mío, y pon el precio a cada azote.
>
> (...) y hoy está aquí y mañana en Francia
> y otro día en Potosí; y es lo bueno que
> el tal caballo ni come ni duerme ni gasta
> herraduras.
>
> *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, 1605

A premência de um pensamento sobre a ecologia das imagens foi reclamada por Susan Sontag no final do seu reconhecido ensaio *On Photography*, ainda em 1977, propondo a discussão sobre a desassociação entre consumo *versus* desperdício no fabrico das imagens técnicas e assinalando as implicações éticas e políticas deste aparente *recurso ilimitado* de representação da realidade: «As imagens são mais reais do que alguém poderia supor. E só porque são um recurso ilimitado, que não pode ser esgotado pelo desperdício consumista, há ainda mais razões para aplicar um remédio conservacionista. Para o mundo real incluir o mundo das imagens, é necessário uma ecologia não só das coisas reais, mas também das imagens».[1]

Paradoxalmente, no âmbito dos estudos sobre a ecologia dos media, iniciados por Marshall McLuhan e desenvolvidos por Neil Portman, Christine Nystrom ou Lance Strate[2], esta análise incide substancialmente na dimensão comunicacional e cultural dos media e menos no seu impacto e efeitos na actual crise ambiental. Ao centrarem a questão no modo como o *meio* se constitui como *mensagem*, parecem sobretudo secundarizar a proveniência material que delimita os bastidores de fabricação dessa mesma mensagem.

1 Susan Sontag, *On Photography*, London, Penguin Books, 1979, p. 180; (tradução livre da autora) «Images are more real than anyone could have supposed. And just because they are an unlimited resource, one that cannot be exhausted by consumerist waste, there is all the more reason to apply the conservationist remedy. If there can be a better way for the real world to include the one of images, it will require an ecology not only of real things but of images as well».

2 Especificamente as obras: *Understanding Media* (1964), de Marshall McLuhan, *Amusing Ourselves to Death* (1985), de Neil Portman, *Towards a Science of Media Ecology* (1973), de Christine Nystrom e *Echoes and Reflections: On Media Ecology as a Field of Study* (2006), de Lance Strate.

Apesar da sua relevância, nestes estudos é frequentemente omissa a estreita ligação entre o consumo e a transformação industrial massiva de recursos naturais, resultante do seu crescimento e respectiva disseminação. As imagens técnicas, e especificamente a que Vilém Flusser qualifica como a matriz de todas as outras — a imagem fotográfica, reflectem e repercutem o mito de que reproduzir o mundo não altera o mundo. As imagens técnicas são afinal decalques da realidade porque os recursos que as materializam são limitados e podem ser esgotados precisamente pelo seu cíclico e irreversível consumo e desperdício.

Apontando para uma revisão crítica da ecologia dos media, investigações recentes como *Mining Photography: The Ecological Footprint of Image Production* (2022), coordenada por Boaz Levin, Esther Ruelfs e Tulga Beyerle, *Capitalism and the Camera* (2021) de Kevin Coleman e Daniel James ou *Photography off the Scale* (2021) de Tomás Dvorák e Jussi Parikka, começam a problematizar o agenciamento e remediação das imagens técnicas, interessando-se por desambiguar a sua história material e as ligações coloniais e neocoloniais nela implícitas. Como afirmam Levin & Ruels trata-se sobretudo de perceber como a «fotografia viabilizou a produção e disseminação de imagens oriundas de uma industrialização assente em combustíveis fósseis» e o modo como essa industrialização «foi facilitada e acompanhada pela industrialização e globalização do modo capitalista de extracção material, dependente de redes de produção dispersas por todo o mundo».[3]

O desenvolvimento da indústria fotográfica e a afirmação da fotografia como meio de comunicação de massas permanece, ao longo do século XIX e XX, directamente relacionado com violentas e pouco escrutinadas práticas de extrativismos — mineração de cobre, prata ou ouro essencial no fabrico dos seus produtos — oriundos maioritariamente de países como o México, Chile, Bolívia, Peru, Austrália ou Nova Zelândia.

Desde a sua invenção, ou como provoca Ariella Azoulay, desde a invasão e colonização das Américas no século XV e da subsequente mercantilização europeia, que a fotografia segue um percurso previamente instalado de dependência dos mecanismos de extracção de recursos naturais e participa, activamente, na extensa cronologia de acções que determinam as alterações climáticas. À dependência destas mesmas práticas é igualmente

3 Boas Levin; Esther Ruelfs, «Photography and Climate Change: the Engine of Reflection, and its Footprint», in Boaz Levin, *et al.* (eds.), *Mining Photography, The ecological footprint of image production*, Hamburg, Spector Books & Museum fur Kunst & Gewerbe, 2022, p. 16-24; (tradução livre da autora) «Photography enabled the fossil-based industrialization of image production and dissemination [...]how the industrialization of image production was facilitated and accompanied by the industrialization and globalization of the capitalist mode of material extraction, which relies on production networks reaching all around the globe».

Extracção mineira em Potosí. Theodoor de Bry, Historia *Americae sive Novi Orbis*, 1596.

El Tío nas Minas de Cerro Rico, Potosí. Phil Clarke Hill, Corbis News, 2011.

Colapso do topo da montanha de Cerro Rico, Potosí. Azucena Fuertes / Román Mamani, 2011.

inerente uma eficaz manutenção da exploração laboral que lhes está associada e que garantiu não apenas a aplicação utilitária da fotografia na ciência e na indústria mas também a sua omnipresente domesticação e apropriação na esfera familiar: *you take the picture we do the rest*.

Como identifica Allan Sekula, no ensaio que publicou em *Mining photographs and other pictures 1948-1968*, um dos paradoxos da fotografia é o de documentar os próprios mecanismos de exploração de que é responsável. Para Sekula, o ímpeto de documentar visualmente a paisagem industrial permitiu legitimar e dissimular o seu consumo e o especialmente o modo como sempre articulou a história do trabalho, o capitalismo tecnológico e a transformação massiva de recursos. Ao afirmar o papel que a fotografia desempenhou «no desenvolvimento histórico do capitalismo e na construção do domínio capitalista sobre a natureza e o trabalho humano»,[4] Sekula recusa a neutralidade e as convenções que determinaram a leitura do seu arquivo, e defende que as lógicas de poder associada ao modo como se categoriza e institucionaliza a industrialização da fotografia, dificultam a reversibilidade, a apropriação e a telescopia do seu sentido.

É precisamente contra os cânones que marcam a história da fotografia durante parte do século XX e a orientação despolitizada e acrítica que conserva o seu arquivo, que Siobhan Angus defende o fazer de uma história paralela que se importe com «uma exploração crítica da relação entre os materiais a partir dos quais estes objectos são feitos e o mundo social em que são criados» e que coloque a fotografia como «um processo que associa a forma de representação à própria mina, colocando a extracção de recursos no centro da história da arte e da cultura visual».[5]

Pensar e seguir os circuitos que investem a materialidade do meio fotográfico e a rede de extrativismo que lhe está associada é, simultaneamente, reclamar uma influência política da tecnologia, ainda mais decisiva que a anunciada por Walter Benjamin quando reclamou a importância de escovar a história a contrapelo.

Olhando especificamente para o caso da Bolívia e das imagens (também técnicas) que introduzem este ensaio, realizadas em 2003 entre as cidades de Santa Cruz de la Sierra e La Paz, em especial no percurso

4 Allan Sekula, «Photography between labour and capital», in Benjamin Buchloh; Robert Wilkie (eds.), *Mining photographs and other pictures 1948-1968*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 202; (tradução livre da autora) «in the historical development of capitalism, in the construction of capitalist dominion over nature and human labour».

5 Siobhan Angus, «Mining the History of Photography», in Kevin Coleman; Daniel James, *Capitalism and the Camera*, London, New York, Verso, 2021 , p. 121; (tradução livre da autora) «A critical exploration of the relationship between the materials from which these objects are made and the social world within which they are created [...] a process that links the form of representation to the mine itself, placing resource extraction at the heart of art history and visual culture».

que liga a cidade de Potosí ao Salar do Uyuni, interessou expor os possíveis desdobramentos de sentido que intersectam a sua percepção, propondo que o excesso de evidência que as caracteriza se decomponha no decorrer do texto que lhes sucede.

Localizada no sul da Bolívia a quatro mil metros de altitude e encontrada por Diego Huallpa em 1545, a montanha de Cerro Rico que sombreia Potosí, foi responsável pela fundação da cidade e pelo seu posterior e desproporcionado desenvolvimento, onde «até as ferraduras dos cavalos eram de prata. De prata eram os altares das igrejas e as asas dos querubins nas procissões» e onde se podia «estender uma ponte de prata desde a grimpa da montanha à porta do palácio real no outro lado do oceano».[6]

Na sequência da invasão e colonização espanhola da América Latina, foi no reinado de Filipe II de Espanha, I de Portugal, que se iniciou uma das maiores e mais infalíveis operações de extracção de metais preciosos da montanha, que, entre os séculos XVI e XVIII, se transformou na principal fonte de prata transformada e consumida da história da humanidade. Cerro Rico tornou-se, neste período, o epicentro económico do império espanhol e a base de um complexo intercâmbio comercial com outras potências coloniais europeias. Como explica Keneth Maxwell, ««Potosí tornou-se o motor de uma rede internacional que pôs fim à escassez de metais preciosos na Eurásia após 1550, providenciando os fluxos de prata que se estenderam para oeste através do Oceano Atlântico, da América do Sul, pelo estreito do Panamá até Espanha e Europa, e a leste desde Sevilha e Lisboa para os Impérios Otomano e Safávida, à Índia Mongol e à China governada pelas dinastias Ming e Qing»».[7]

Na *montanha que engolia homens*, como ficou conhecida, o processo de mineração adoptado consistia em métodos primitivos de perfuração da encosta para aceder aos veios de minério, com a suspensão de escadas de corda pelos túneis a uma profundidade de cerca de 400 metros, a excisão com instrumentos precários e o posterior transporte manual da prata até à superfície. A extracção era feita com mão de obra escrava indígena, originária de toda a América Latina mas também de África, seguindo um método de exploração laboral designado de *mita*, um regime de trabalho forçado por turnos inaugurado pelos espanhóis neste território. A construção de um rudimentar

6 Eduardo Galeano, *As Veias Abertas da América Latina*, Porto Alegre, RS, L&PM, 2012, p. 42-47.

7 Kenneth Maxwell, «Potosí and its Silver: The Beginnings of Globalization», in *Second Line of Defense*, 13 de Dezembro de 2020. Disponível em: <https://sldinfo.com/2020/12/potosi-and-its-silver-the-beginnings-of-globalization/>; (tradução livre da autora) «Potosi became the engine of an international network which ended Eurasia's bullion famine after 1550 and provided the silver ows that reached westwards across the Atlantic Ocean from South America via the isthmus of Panama to Spain and Europe, and to the east from Seville in Spain and Lisbon in Portugal to the Ottoman and Safavid Empires and to Mughal India and to China under the Ming and Qing dynasties».

sistema mecanizado de transporte dos minérios só ocorreu no final do século XIX, quando a mina tinha praticamente esgotado os seus mais valiosos recursos.

Após a independência do domínio espanhol, liderada por Simón Bolívar, os restos desta mercantilização fizeram-se para outros destinos e mercados, nomeadamente o da indústria fotográfica, sem no entanto se alterarem as premissas originais da herança colonial de Cerro Rico, quer nas tecnologias de extracção aplicadas, quer na precária organização e exploração laboral daquela que passou a ser uma das populações mais pobres do continente sul americano. Em 2003, era possível visitar um pequeno espaço improvisado no interior da montanha onde os mineiros veneravam uma estatueta do *El Tio*, a sua figura protectora — cujo nome parece fazer uma duvidosa referência ao *Uncle Sam* nos EUA — e penduravam nas paredes fotocópias com gráficos que indicavam os actuais clientes da mina, entre os quais se podia ler o nome da empresa Eastman Kodak Company.

Símbolo de resistência, como sinalizou Eduardo Galeano, e possivelmente uma das mais visíveis *feridas abertas do sistema colonial* na América Latina[8], em Potosí, património mundial da UNESCO desde 1987, o lento abandono do extrativismo acontece com o desinteresse e a mudança de paradigma da própria indústria e com o efectivo colapso parcial da montanha. Após séculos de extracção mineral, em 2011 o aparecimento de uma cratera no topo da montanha obrigou a uma intervenção para suster a eminente derrocada, tendo o interior da montanha sido preenchido por cimento, criando um absurdo e invertido processo de extrativismo.

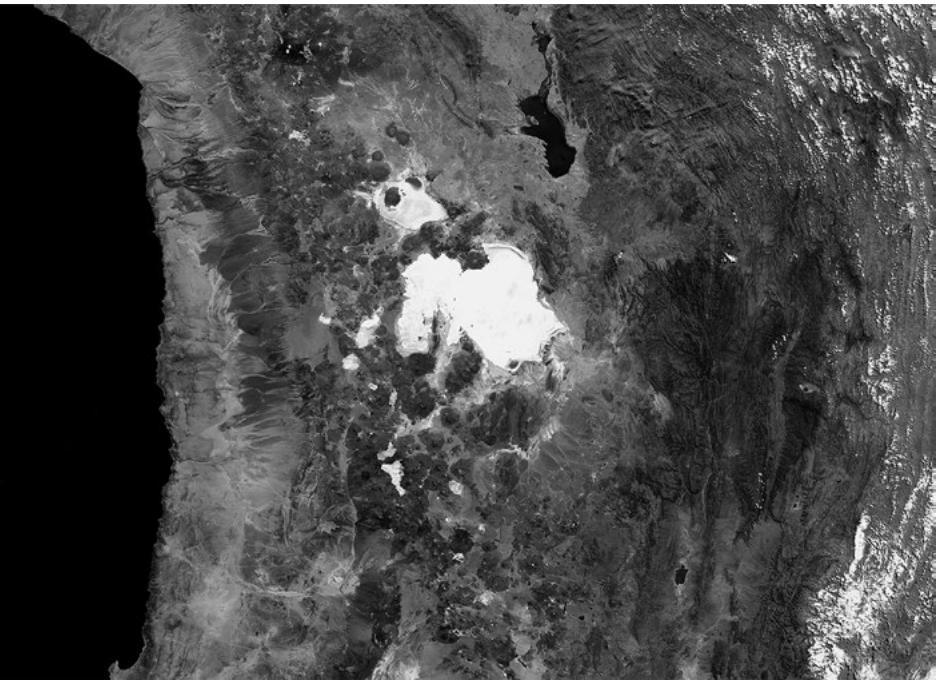
Apesar das inequívocas alterações e da retracção que a indústria fotográfica sofreu com o advento da imagem digital, e que a própria Kodak não soube antever quando patenteou a sua invenção em 1975[9], a relação da fotografia com a extracção frequentemente desregulada de recursos naturais é dificilmente quebrada.

A gradual operação de digitalização de informação, que resultou na transferência de todo o tipo de documentos físicos para plataformas de armazenamento digital e a consequente disseminação de imagens técnicas que nela se propiciou instituiu, como identifica Lev Manovich, um *novo algoritmo cultural*, que trouxe incontornáveis consequências na sua operacionalidade. Para o desenvolvimento deste novo algoritmo outros recursos passaram a ser usados para produzir, exibir, partilhar e arquivar imagens técnicas. O funcionamento deste novo modelo de industrialização

8 Eduardo Galeano, *Op. cit.*, p. 65.

9 Em 2012, a Eastman Kodak Company, apresentou um pedido de falência ao United States District Court for the Southern District of New York na sequência do qual parte das suas patentes foram vendidas a empresas como o Facebook, a Apple, a Google ou a Amazon, abrindo caminho para um modelo de expansão assente no controlo, acesso e apropriação digital da indústria fotográfica.

Salar de Uyuni, Bolivia. European Space Agency, Proba-V, 31 de Março de 2014.



Exploração de lítio no Salar de Uyuni, Potosí. Nasa earth observatory, Landsat 8 — OLI, 12 de Abril de 2013.





Exploração de lítio no Salar de Uyuni, Potosí. Nasa earth observatory, Landsat 8 — OLI, 7 de Janeiro de 2019.

implicou uma relocalização das lógicas de extrativismo, nomeadamente de lítio, actualmente um dos mais cobiçados e estratégicos minerais da denominada indústria da alta tecnologia.

O Salar do Uyuni, situado no *Triângulo do Litium*, a trezentos quilómetros de Potosí e de Cerro Rico, e que se estende por aproximadamente cento e trinta quilómetros na vasta planície andina no sudoeste da Bolívia, é um deserto de sal que, nas últimas décadas, tem vindo a ser explorado pelas suas reservas de lítio. Rodeado por vulcões e modificado pelas suas erupções, que secaram os lagos pré-históricos de água doce e salgada que agora o definem, é uma zona privilegiada de travessia do altiplano andino entre a Bolívia, o Chile e o Peru. Ocupada por colónias de flamingos, pontuada de ilhas de cactos e ocasionalmente visitada por turistas – o Salar é utilizado, pelas suas características geológicas de superfície plana e reflectora e para a calibração de altímetros de satélites de observação terrestre.

Filmado por Gus van Sant (*Gerry*, 2003) e Werner Herzog (*Sal e Fogo*, 2016) ou palco de épicos como a saga *Star Wars* (*Os últimos Jedi*, 2017), a singularidade da paisagem do Salar foi, nas últimas décadas, moldada por um intensivo processo de industrialização que alterou radicalmente a sua forma e a sua função.

Das diversas disputas económicas e sociais que, nos últimos anos, se envolveram neste processo, desde o consórcio chinês Xinjiang TBEA Group Baocheng, activo noutros salares bolivianos, até à empresa estatal Yacimientos de Litio, criada pelo governo boliviano liderado por Evo Morales em cooperação com a empresa alemã ACI Systems Alemania GmbH, actualmente responsável pela operação, muitos são os que têm ensaiado modos de acesso e controlo deste território e assegurado a sua exploração e emparcelamento. Como explica Maria Sanchez-Lopes, «a co-produção do território e a administração dos seus recursos, produz novas configurações espaciais e políticas, nas quais persiste uma crescente tensão no reconhecimento dos direitos de territórios indígenas, onde a fronteira de extrativismo se expande e onde o Estado mantém e perpetua desequilíbrios de poder na esfera da tomada de decisões».[10]

Não sendo uma das principais consumidoras de lítio, a indústria fotográfica, tal como se tem desenvolvido, incorpora e alimenta parte deste tráfico de recursos. Na aparente e rápida supressão do uso do filme

10 Maria Daniela Sanchez-Lopez, «Territory and lithium extraction: The Great Land of Lipez and the Uyuni Salt Flat in Bolivia» in *Political Geography*, Vol. 90, October 2021. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0962629821001165>; (tradução livre da autora) «the co-production of territory and the governance of its resources produces new spatial and political configurations in which there is a growing tension in terms of the recognition of indigenous land rights in spaces where the extractive frontier is expanding and the State maintains and perpetuates power imbalances in the sphere of decision-making».

e papel fotográficos, a indústria das imagens digitais passa a integrar uma vasta rede que vai, como identifica Boaz Levin, desde a sua aplicação em «circuitos electrónicos para elaborar cadeias de abastecimento à escala global, instalações de armazenamento de dados que produzem emissões de carbono cada vez maiores e, por último, montanhas de montanhas de lixo electrónico».[11]

As exigências do mercado global, aliada a uma conveniente impotência legislativa de regulação de políticas de combate às alterações climáticas, amplia-se em países que dependem da precariedade laboral e condescendem com essa mesma desregulação. É por isso que, para remexer na história material da fotografia importa, como assinala Brett Neilson, reconhecer a sua renovada dependência da «industrialização e globalização dos modelos capitalistas de extracção mineral, que envolvem uma rede de produção que atingiu ambos os hemisférios, hibridações tecnológicas, novos fluxos de migração e exploração de mão-de-obra e uma teia financeira de créditos e transferências».[12]

A prosperidade económica da indústria fotográfica assentou e continua a assentar na sua capacidade de disfarçar as redes de transformação e intermediação, normalizar as lógicas de extrativismo que lhe estão associadas e codificar a percepção da sua história com estes territórios. Mais uma vez a história da circulação e apropriação da imagem, o seu espaço negativo, é politicamente mais determinante e influente que a marca da sua evidência. Para fazer uma ecologia das imagens é, pois, necessário desmontar a teia de contradições com que a própria história da fotografia se blindou e combater o que Sontag identificou como uma postura de anti intervenção que esta nos impõe. Essas são, afinal, as preciosas camadas que importa extrair das imagens.

11 Boaz Levin, «The weight of the cloud: rare earths, metals, energy, and waste», in Boaz Levin, *et al.* (eds.), *Mining Photography, The ecological footprint of image production*, Hamburg, Spector Books & Museum fur Kunst & Gewerbe, 2022, p. 107; (tradução livre da autora) «electronic circuitry to elaborate supply chains operating on a global scale, data storage facilities with ever-growing carbon emissions, and, ultimately, mountais upon mountains of electronic waste».

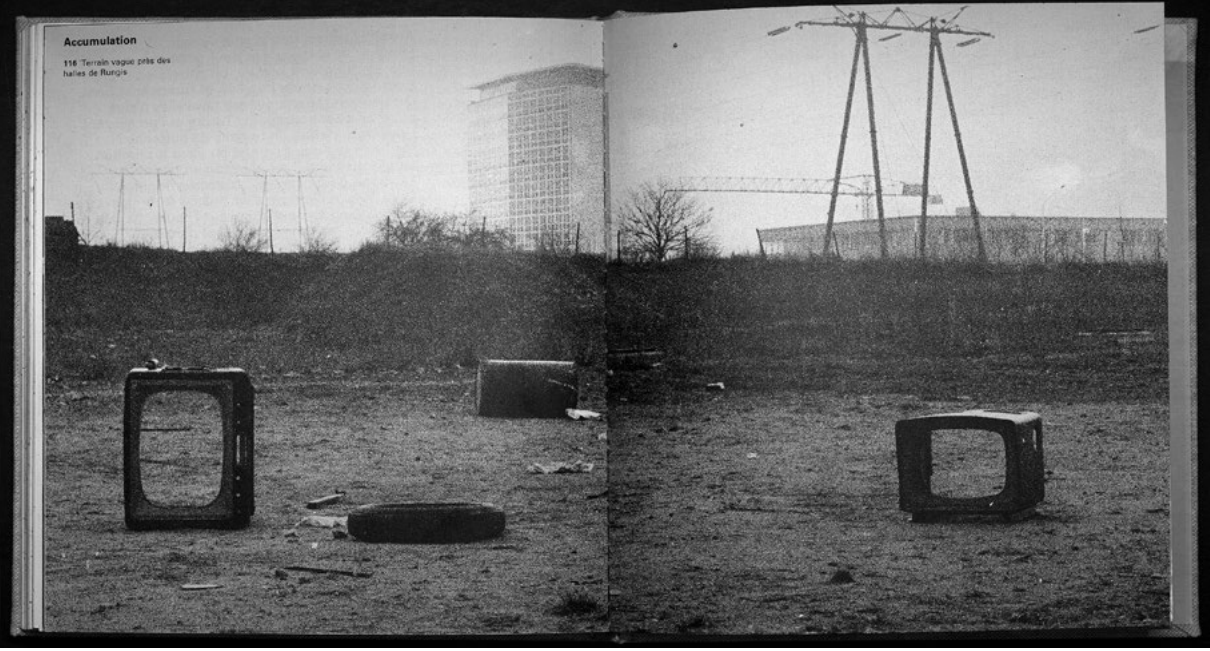
12 Brett Neilson, «Extractive Operations: Copper and the Photographic Image», in Boaz Levin, *et al.* (eds.), *Mining Photography, The ecological footprint of image production*, Hamburg, Spector Books & Museum fur Kunst & Gewerbe, 2022, p. 124; (tradução livre da autora) «the industrialization and globalization of capitalist modes of mineral extraction, which involved a production network that spanned hemispheres, technological hybridizations, new streams of labor migration and exploitation, and a financial web of credits and remittances».

ANAMNESE DA ARQUITECTURA

Traduzido por Luis Castro Paupério

Andreas Broeckmann

OBRAS DE LARA ALMARCEGUI



Terreno baldio urbano na periferia sul de Paris, perto de Rungis, para onde os mercados alimentares de Les Halles foram deslocados em 1969, no seguimento da transformação da área central de Beaubourg que, em 1977, viu a inauguração do novo Centro Georges Pompidou. Esta fotografia foi colocada nas últimas páginas de um catálogo de uma exposição sobre "material, tecnologia, forma", publicado em 1974 pelo Centre de Création Industrielle. O terreno, esventrado, tal como os televisores nesta fotografia premonitória.

As páginas seguintes justapõem, por mudança, constelações aleatórias, fotografias de projectos da artista espanhola Lara Almarcegui (verificar a página 128 para as legendas) com citações de arquitectos modernistas seleccionadas pelo arquitecto e curador Alain Guiheux para "Terroir Oublié" [Território Esquecido] na exposição *Les Immatériaux* (Centro Georges Pompidou, 1985), com comentários de Andreas Broeckmann, historiador de arte e curador. Broeckmann recebeu Lara Almarcegui enquanto artista residente no Programa de Artes Leuphana entre 2014 e 2015, e tem desenvolvido investigação acerca de *Les Immatériaux* desde 2014.

Por um breve período a que
os arquitectos chamaram
de Movimento(s) Moderno(s),
a investigação em Arquitectura
passou por uma busca da origem
para lá da pré-história numa
geologia fundacional.
Alain Guiheux

Materiais de construção são retirados do que cresce na superfície terrestre (madeira, erva) e de camadas superficiais da crosta (pedra, areia, argila). A arquitectura moderna usa materiais que requerem mineração subterrânea (ferro, cobre, gravilha), e processamento industrial (aço, betão, vidro). Constante mudança, dobra e corte dos habitats, da posse das terras, das autorizações para minerar as profundezas, e da ética da propriedade.



O princípio da sustentabilidade não implica estase mas o equilíbrio entre uso e consumo com processos de regeneração. Dadas as diferentes temporalidades nos processos de reciclagem, no seu horizonte vemos futuro e passado.



A encosta de uma pedreira corresponde a uma história e a um anseio para mim. Há evocação nos estratos e carácter nas formações. Gosto de me sentar e senti-lo, tal como é. Frequentemente pensara, fossem-me atribuídos grandes e monumentais edifícios para construir, iria para o Grand Canyon de Arizona para os ponderar... Frank Lloyd Wright

Toda a arte começa com um material, e, portanto, devemos primeiro investigar o que pode fazer o nosso material. Josef Albers

Como uma pedagogia, um desafio: compreender o potencial dos vossos materiais e adaptar a vossa imaginação, os vossos objectivos, a estética, e a economia arquitectónica. Ofereçam uma profecia auto-cumprida.





Respeitar os potenciais que estão para lá do óbvio, e resistir à matriz do maximalismo utilitário. No seu Manifesto por uma Terceira Paisagem, Gilles Clément propõe transformar terrenos baldios urbanos, o *terrain vague*, o território que tem apenas um vago significado que pouco conhecemos, em reservas naturais para que esses potenciais possam tornar-se...

Por esta razão, é-me impossível cortar formas na madeira como se de um queijo tratasse. A estrutura interior da fibra, o veio, desempenham sempre um papel; aqui, não posso aplicar a força. Alvar Aalto

Em geologia — compreendida enquanto parte da astrofísica — não existe origem, mas apenas um processo de transformação contínua, marcada por períodos de consolidação e de eventos explosivos. Em conversa, o filósofo astrofísico contempla a sua própria mão como exemplo e diz, Somos todos poeira estelar.



O primeiro passo é o tijolo,
o simples facto do material.
Ludwig Mies van der Rohe
[parafraseado por Peter Blake]

E é a beleza do que se cria aquilo
que é honrado — o material pelo
que verdadeiramente é. E nunca
digam que o usam como que
subsidiariamente fazendo
o próprio material perguntar-se
quando virá o próximo homem
que honre o seu carácter, vêem?
Louis Kahn



Dois conceitos de tempo, de ser-no-tempo. Chronos
é o tempo da história, o inevitável e sequencial fluir que
promove eventos, que aloja o presente entre futuro e passado.
Por contraste, Kairos é o momento certo que precisa de
ser apanhado; a sua iconografia mostra um homem jovem
em bicos de pés, sempre a correr, com asas nos seus pés,
segurando uma faca cuja ponta é tão afiada quanto um
instante, com uma madeixa de cabelo na sua testa que
permita que possa ser agarrado quando se aproxima,
e uma nuca calva, fazendo com que escorregue a mão
que o pretende segurar quando ele passa.

A ciência forense é a arte de ler rastos
que estão escondidos, ou cujas assinaturas
desvaneceram com o tempo. Na sua
procura pela verdade, a ciência forense
refaz, amplifica, compara, extrapola,
interpreta. Restabelece o conhecimento
público de eventos passados através
da decifração das suas marcas.

Acredito que em arquitectura, como em toda a arte, o artista instintivamente deixa as marcas que revelam como algo foi feito.
Louis Kahn

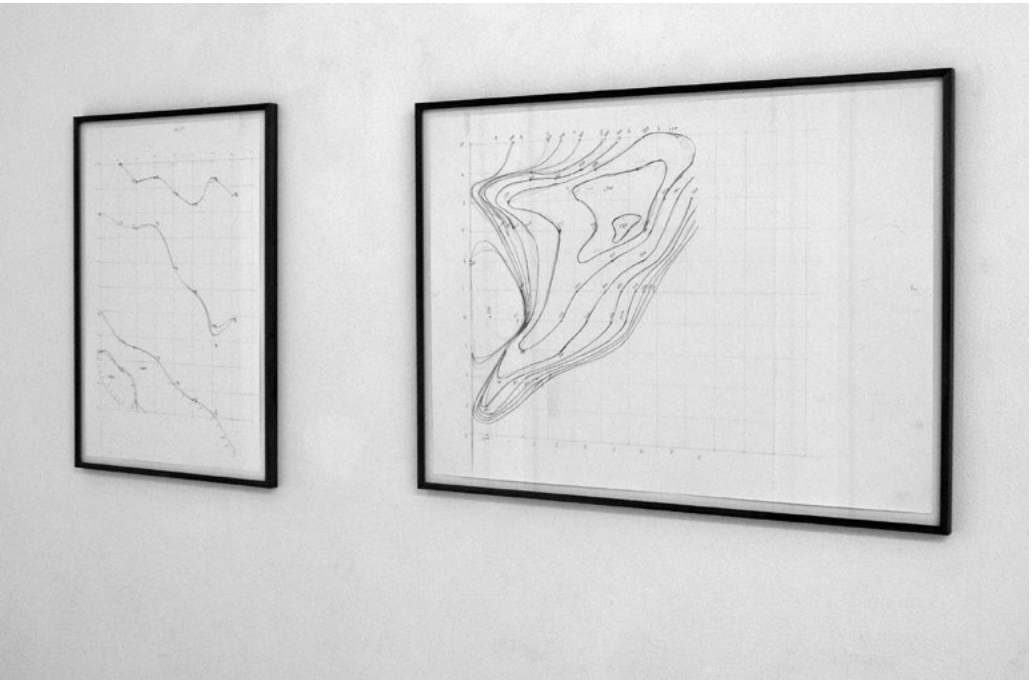


ROCKS OF SPITSBERGEN

Carbonate rock	5536,36 km³
Sandstone & Psammite	4 211,46 km³
Mudstone & Shale	1945,44 km³
Siltstone	1232,27 km³
Conglomerate & Breccia	660,73 km³
Evaporite	134,45 km³
Metaigneous rock	727,31 km³
Quartzite	699,39 km³
Metasediment	593,22 km³
Schist	584,03 km³
Marble	413,18 km³
Amphibolite	346,41 km³
Gneiss	270,03 km³
Granite	521,18 km³
Plutonite	117,06 km³
Vulcanite	25,19 km³
Unknown	534,65 km³
Total	18 552,36 km³

O alfabeto da arquitectura na nossa idade das máquinas é a natureza do aço, do vidro, e da construção em betão, a natureza das máquinas usadas enquanto ferramentas, e a natureza de novos materiais a serem usados.
Frank Lloyd Wright

A atitude romântica é uma na qual as contradições são ultrapassadas pela leitura do mundano como sagrado, descobrindo traços do divino debaixo da superfície do empirismo. Um dos defensores do romantismo alemão, Novalis, era um jurista, um engenheiro de mineração e um poeta. No seu romance, a visão onírica que Heinrich teve de uma flor azul, símbolo do infinito e do inalcançável, está associada à esperança de amor, e à observação geológica de "rochas azul-escuras com várias veias coloridas".



A verdade da matéria, esta maternidade, está perdida. O material não mais existe.
Alain Guiheux

O material não tem origem, não tem identidade. Foi sempre um orfão. No pico do Antropoceno, os humanos acreditavam que era sua responsabilidade descobrir, criar, nomear e destruir. Aprenderam, subsequentemente, tal como Lyotard prevê em *O Inumano*, a considerar-se não como origem ou resultado, mas como transformadores, assegurando um mero suplemento de complexidade no universo.

Citações

O documento listando as citações escolhidas por Alain Guiheux em "Terroir Oublié" [Território Esquecido] na exposição *Les Immatériaux*, é mantido pelo Centro Georges Pompidou, Archives publiques, box 1994033W223_009.

Alvar Aalto: "Por esta razão...", em "The Relationship between Architecture, Painting, and Sculpture", in *Synopsis* [trilingual Engl., German, French], Basileia, Birkhäuser, 1970, Ing. 24—26, citação: 26. A partir de uma conversa com A. Aalto em Fevereiro de 1969.

Josef Albers: "Toda a arte começa...", citado por Hannes Beckmann: "Formative Years", in *Bauhaus and Bauhaus People*, ed. Eckhard Neumann, Nova Iorque, Van Nostrand Reinhold, 1970, 196.

Alain Guiheux: "Por um breve período...", em "Maternité perdue", *Terroir oublié*, Centre Georges Pompidou, Archives publiques, doc. 1994033W223_009 (traduzido do Francês, AB; *Pour une brêve période que les architectes ont nommée Mouvement(s) Moderne(s) la recherche de l'Architecture passait par une quête de l'origine au delà de la préhistoire dans une géologie fondatrice*). Para a atribuição a Guiheux, cf. 1994033W223_002.

Alain Guiheux: "A verdade...", em "Maternité perdue", *Terroir oublié*, Centre Georges Pompidou, Archives publiques, doc. 1994033W223_009_24_25 (*La vérité de la matière, cette matérnité, est perdue. Le matériau n'est plus*. Citação original traduzida do francês por Andreas Broeckmann).

Louis Kahn: "E é a beleza...", em "1973: Brooklyn, New York" [lecture, 1973], in Alessandra Latour (ed.): *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. Nova Iorque, Rizzoli International Publications, 1991, 320-330, citação: 327.

Louis Kahn: "Acredito que...", em "Toward a Plan for Midtown Philadelphia" [1953], in Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*. Nova Iorque, Rizzoli International Publications, 1991, 28-52, citação: 45-46.

Ludwig Mies van der Rohe / Peter Blake: "O primeiro passo...", from Peter Blake, *The Master Builders*. Nova Iorque, Norton, 1976, 170.

Frank Lloyd Wright: "A encosta de uma pedreira...", em "The Cause of Architecture: The Meaning of Materials — Stone", in *Architectural Record*, 63 (Apr. 1928), 350.

Frank Lloyd Wright: "O alfabeto...", em "Two Lectures on Architecture (The Chicago Art Institute Lectures, 1931)," in *The Future of Architecture*, Nova Iorque, Horizon Press, 1953, 183-219, citação: 213-214.

[N.T.: as citações foram traduzidas para português]

Imagens

Terrain vague, Rungis, fotografia de Philippe Galland, catálogo *Matériau, technologie, forme*, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, CCI, Paris, 1974.

Lara Almarcegui, *Mineral Rights, Tveitvangen iron deposit, Norway* [Direito Mineiro, Tveitvangen iron deposit, Noruega], 2015, fotografia da artista.

Lara Almarcegui, *A Guide to the Wastelands along the Lea River, twelve empty sites await the London Olympics* [Um guia pelas terras devolutas ao longo do rio Lea, doze locais vazios aguardam as Olimpíadas de Londres], 2009, fotografia da artista.

Lara Almarcegui, *Construction Materials*, *main hall, Secession Vienna* [Materiais de construção, hall principal, Secession Vienna], 2010, fotografia de Wolfgang Thaler.

Lara Almarcegui, *A Wasteland in the Ebro River*, Zaragoza [Terra devoluta no Rio Ebro, Saragoça], 2008 — (a título perpétuo), fotografia da artista.

Lara Almarcegui, *Construction Materials, Spanish Pavilion, Venice Biennale* [Materiais de Construção, Pavilhão Espanhol, Bienal de Veneza], 2013, fotografia de Ugo Carmeni.

Lara Almarcegui, *Renovating the Gros Market Few Days Before Its Demolitio, San Sebastian* [Renovando o mercado de Gros uns dias antes da sua demolição, San Sebastian], 1995, fotografia: cortesia da artista.

Lara Almarcegui, *Buried House, Dallas* [Casa enterrada, Dallas], 2013, fotografia da artista.

Lara Almarcegui, *Rocks of Spitsbergen* [Rochas de Spitsbergen], 2014. Cortesia de KORO - Public Art Norway.

ANOTAÇÕES SOBRE O ABAIXO DE CÃO

Alexandre Delmar, Luís Ribeiro da Silva e Margarida Quintã

TEXTOS DE YEHUDA EMMANUEL SAFRAN
E JOAQUIM MORENO



INTRODUÇÃO

Yehuda Emmanuel Safran

Se fosse um cão a escrever seria provavelmente mais objetivo do que eu. O Porto, tal como muitas cidades em todo o mundo, esgotou a capacidade de atender a população residente. Os desempregados e os pensionistas, com escassos meios para garantir a sua subsistência, são dos socialmente mais pobres, isto é, cidadãos marginalizados. No Porto, estes cidadãos menorizados descobriram o seu território no interior do espaço urbano. Não no espaço exterior à cidade mas em áreas internas, ao lado de linhas de caminho de ferro, de autoestradas, de depósitos de água, de linhas de eletricidade, de piscinas e de outros sítios. Foram os mais desprezados e abandonados territórios que eles começaram a cultivar de uma forma que ninguém antes tinha feito. Nestes lugares deram-nos uma lição de criatividade. Inventaram novos métodos de construção de socalcos, fabricaram aquedutos de plástico, fazendo as suas próprias ferramentas e limitando as suas parcelas.

Alexandre Delmar, fotógrafo, e Luís Ribeiro da Silva, arquiteto, aperceberam-se desta realidade até agora completamente negligenciada pelas autoridades, felizmente para os interessados. Estes indivíduos marginalizados acrescentam à sua magra dieta os legumes cultivados nessas parcelas não declaradas. O trabalhador que perdeu uma mão num acidente de trabalho na marmoraria tem de reinventar os seus instrumentos, criar um universo de trabalho para si próprio. O homem que descobriu um canal de água, saído de uma piscina pública, foi capaz de, engenhosamente, purificar a água para a sua horta. Estas pessoas deviam ser admiradas por todos nós como exemplos de alguém que recusou conformar-se e foi capaz de ultrapassar as suas difíceis existências. O que é importante aqui é perceber até que ponto estão estas pessoas reinventando-se a si mesmas, tornando-se elas próprias numa espécie única de agricultores. Estas intervenções lembram-nos que o conceito de "cultura" derivou da palavra "agricultura"; elas fazem-nos retornar à origem agrícola que elas próprias humanizaram. O filósofo que se vê vivendo como um cão restitui a si mesmo a sua própria existência: fica assim mais próximo de nós já que em cada um de nós existe uma vida de cão que garante a nossa humanidade na ausência de instituições ou nas alturas em que elas não funcionam. Estes agricultores marginais restauraram a sua própria humanidade e, indiretamente, a nossa. É nosso dever louvá-los aos nossos concidadãos, é nosso o dever do testemunho que restaurará a dança dos pirilampos[1], que redimirá a sociedade e restaurará a nossa confiança na humanidade.

*Versão reduzida e adaptada do projecto originalmente publicado como *Anotações sobre o Abaixo de Cão/Notes from the Underdog*, Leipzig, Spector Books, 2021, com edição de John Wriedt.

1 Pier Paolo Pasolini, "O vazio do poder em Itália" ou "O artigo dos pirilampos", *Corriere della Sera*, 1 de Fevereiro de 1975.








IC23
P.te Arrábida
Gaia




















PORTO EXTREMO

POST SCRIPTUM: CULTIVAR A PROPRIEDADE

Joaquim Moreno

Estas anotações do abaixo de cão resultam de um deslize linguístico licencioso que substitui o "underground" do título de Dostoiévski por "underdog" e transforma as notas ou anotações em algo mais próximo de um caderno de campo onde registar as observações de uma realidade mais marginal ou limiar do que subterrânea, simplesmente distante da atenção e da visibilidade da centralidade. No entanto, estas são também notícias de debaixo do chão, de coisas que literalmente crescem do solo. Estas hortas não são como as Hortas da Vitória das frentes domésticas de ambas as guerras mundiais, quando o apelo "Cavar pela Vitória" sublinhava o papel dos alimentos no esforço de guerra. Estão mais intimamente relacionadas com crises individuais do que com conflitos totais como as guerras, e são, na sua maioria, espaços de alteridade, pequenos paraísos criados no meio do empobrecimento generalizado produzido por uma crise económica. São simultaneamente paraísos e protestos, lugares para encenar a afirmação da individualidade, para fazer frutificar uma visão pessoal do mundo, bem como manifestações veementes pelo direito de plantar e contra o desperdício de terra; contra a propriedade como a possibilidade absurda de desolar a terra, de a tornar estéril e inculta. Cultivam a fertilidade em terras áridas, transformando o chão em terreno fértil e alimentando aqueles que nele trabalham.

A soberania alimentar e o direito ao sustento foram algumas das primeiras e mais evidentes vítimas da crise financeira portuguesa e da intervenção do Fundo Monetário Internacional em 2011. No Porto, como em muitas outras cidades, a escassez — ou seja, o fracasso da nossa sociedade em proteger os mais vulneráveis — levou muitos cidadãos a ocupar pequenos fragmentos de solo urbano não cultivado, muitas vezes junto a grandes infraestruturas, e a engenhosamente torná-los férteis. Taludes rodoviários, zonas de drenagem de águas pluviais e esgotos industriais, parcelas remanescentes debaixo de viadutos, pequenas parcelas adjacentes ao caminho de ferro e muitas outras geografias urbanas marginais, foram subitamente trazidas para as humildes mesas daqueles que foram obrigados a defender os seus direitos, ou melhor dito, a cultivá-los, com as suas próprias mãos. Este livro é um pequeno levantamento de algumas das formas extremas de uso espacial que floresceram naqueles tempos difíceis, mostrando dez hortas das muitas que os nossos concidadãos decidiram plantar, cultivar e semear, lutando pelo seu direito ao sustento, cumprindo o mandato social

da propriedade da terra: cultivá-la e torná-la frutífera. A maior parte destes hortelãos são incógnitos desfavorecidos e todas estas hortas são invenções subterrâneas, corpos discretos inventados para nutrir, ou literalmente "incorporar" os seus inventores e os seus coletivos. Estas hortas são paraísos pessoais que exigem estranhos socalcos para reter o chão que inventam, portões e proteções feitas de materiais reciclados para estabelecer os seus limites e uma bricolagem engenhosa de ferramentas para o seu trabalho; que exigem meios pragmáticos de armazenamento e canalização de água e áreas de compostagem para repor os nutrientes no solo; que requerem práticas agrícolas sofisticadas, capazes de promover a cooperação e a simbiose entre os vegetais de cada horta e, ainda, um ponto de vista confortável, de preferência reclinado, a partir do qual descansar e contemplar uma parcela bem arrumada. Este livro toma nota de algumas destas contribuições anónimas para uma prática mais completa do direito à cidade, o direito a um ambiente urbano qualificado e, vamos acrescentar, nutritivo.

Para aprender com estas hortas, estas anotações do abaixo de cão devem manter o anonimato dos hortelãos, porque eles existem fora do que chamamos o sistema formal de títulos e licenças, ou cidadania e propriedade. A sua singularidade é fazerem parte da multidão, participando e contribuindo para a sociedade sem um nome que lhes permita serem reconhecidos ou identificados. Estas hortas partilham a maior parte das propriedades dos lugares e dos acontecimentos ditos formais mas carecem de um nome, da especificação de qualquer agência particular ou agente transformador. Talvez por esta razão sejam inadequadamente descritos como informais ou ilegais. Mas nomear estas hortas como sem-forma ou sem-lei é sobretudo alhear-se delas e ser incapaz de aprender com as suas formas e as suas leis. Estes rótulos são o que Martha Rosler chama, com ironia, sistemas descritivos inadequados. A sua instalação fotográfica *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975) é um protesto contra a representação fotográfica estereotipada da pobreza na Bowery. Por oposição ao uso despudorado da miséria por parte de alguma fotografia documental, Rosler propõe duas formas alternativas de descrição: de um lado, imagens frontais das montras vazias da Bowery, do outro uma lista de palavras datilografadas associadas à embriaguez, revelando assim o lugar urbano e o seu enredo sem explorar vagabundos e alcoólicos. Estas anotações dos mais desfavorecidos, num formato semelhante de combinação de imagens e texto, procuram desvendar as formas, regras e as leis destes *horti conclusi*.

A maioria das hortas são, por definição, espaços limitados, convincentes e concluídos, a menos que incluamos nesta categoria a recoleção de alimentos na floresta ou a abertura dos campos depois da colheita para alimentar os respigadores. Estas hortas são estranhas tanto a formas

de encontrar sustento sem cultivo como a formas sociais dominantes de produção agrícola. Há nelas uma extraordinária alteridade nas estratégias, métodos e efeitos utilizados, assim como nas condições de trabalho daqueles que as cultivam: reformados, desempregados, marginais, ou simplesmente fora do tempo normativo do trabalho. Mas importa reiterar que estas hortas são, como outros horti conclusi, imagens do paraíso, e por isso merecedoras de uma bem plantada cadeira contemplativa. Mas se a sua forma merecedora de contemplação é um bálsamo para os olhos doloridos dos seus hortelãos, porquê insistir em chamar informais a estes pequenos paraísos? Não conseguimos ver as suas portas? Os seus limites? As fileiras de culturas bem plantadas? Os barracões onde as ferramentas são mantidas em segurança? Os regos e a água encanada e distribuída? O solo perfeitamente mondado? A única coisa que falta é uma forma reconhecível de capital investido. Estas hortas não seguem as formas e as normas que o dinheiro prescreve: elas são um produto da escassez e, como tal, uma valiosa lição para o nosso coletivo mais alargado. Estas hortas também têm a forma do protesto, impondo ordem e cultivo em locais vazios de uso e significado, organizando e formalizando terrenos que estavam fora da ordem estabelecida, e tornando visíveis novas "praias debaixo da calçada." Os hortelãos sem-propriedade encenam fantasias em locais anteriormente inexistentes, inventando pequenos oásis onde os com-propriedade só podiam ver pó ou espaços à espera de serem "naturalizados" dentro dos nós das autoestradas. E porque estes lugares nos revelam o que antes não podíamos ver, chamamos-lhes informais, como se a forma fosse simplesmente uma projeção dos limites do nosso reconhecimento, não vendo estes generosos novos patrimónios que estas pessoas estão a arrancar da poeira, da névoa e do fumo. Estes hortelãos revelam-nos as palavras que nós, como sociedade, estamos a apagar do léxico, e encontram palavras para dizer coisas que talvez não queiramos ouvir. Nós retribuímos descrevendo o seu trabalho como algo que carece de forma ou de palavra que o defina.

O nosso fracasso é não conseguirmos ver o que Claude Lévi- Strauss argumentou que apenas o "pensamento selvagem" do bricoleur consegue ver: a potência de transformar o lixo através de preciosas cadeias de processos, ferramentas e produtos em fertilidade inesperada que o hortelão anónimo contempla com satisfação. O arquiteto olha com inveja para a antevisão contextual e a inteligência de projeto que encena as vistas, constrói degraus e socalcos, retém o solo, constrói terreno suficientemente bom para cultivar legumes, desenvolve sistemas individuais e coletivos de recolha e distribuição de água para irrigar os referidos legumes, fabrica ferramentas preciosas e constrói sistemas de vedação para separar os frutos do trabalho de cada

jardineiro do lixo coletivo espalhado nestes vazios. Para os arquitetos, o processo de aprender com estes esforços pode começar com o projeto de formular outro nome, de iniciar outra conversa com a qual abraçar esta outra arquitetura, esta outra forma de cultivar o direito à cidade.

Sem-lei ou fora-da-lei é o outro sistema descritivo inadequado utilizado para caraterizar estas hortas. As descrições apressadas destes humildes paraísos chamam-lhes abusivos, ilegais, ou fora-da-lei. Aparentemente estes agricultores não pagam rendas, impostos ou taxas aos proprietários privados ou públicos das terras que o seu trabalho faz produzir rendimento, o que seria a forma de lei. Estes rendimentos são assim frutos bastardos, não reconhecidos pelo *pater*, o pai do Latim na origem do património, da posse ou herança, que organiza a propriedade privada. No entanto, o produto do trabalho destes agricultores é o que cumpre a função social da propriedade da terra — a sua justificação produtiva e frutuosa — por oposição ao mais ou menos definido proprietário ausente que abandona a terra e a torna árida e desolada. Aqui, a lei deveria assumir uma nova e diferente forma, porque este cultivo da terra deserdada está simplesmente a tomar posse do futuro em protesto contra um presente duro e injusto. Ao produzir alimentos onde nada existia antes estas hortas não subtraem ou tomam posse de nada. Pelo contrário, fertilizam a terra desolada e alteram o contorno do debate. Estas hortas são o inverso da limpeza das florestas para produzir terreno arável. Não apagam um lugar para inventar outro, apenas inscrevem uma possibilidade produtiva no terreno. A maioria deles são formas contemporâneas de *rus in urbe*: trazem o campo para a cidade, ou, mais precisamente, trazem uma memória dos antigos baldios, das terras comuns, antes da apropriação, melhor dito, expropriação, imposta pela dualidade de público e privado. Trazem antigas memórias de terras sem subdivisões ou vedações, de propriedade coletiva, onde cada membro da comunidade era responsável por apropriar para si sem esgotar os recursos de todos, de gerir o interesse comum e atender ao seu próprio sustento. A maioria das hortas deste livro surgiram em lugares onde essas memórias dos bens comuns se sobrepõem a linhas de propriedade, desfocadas ou imaginárias, privadas ou públicas, e o sentido temporal da apropriação de terras corre ao contrário, com a lei a tentar apropriar os terrenos que estes agricultores inventaram. Antes do seu trabalho não havia terreno onde inscrever a lei. É a lei, a lei da propriedade, que está aqui a invadir, mesmo que estes jardins tenham portas e cercas para declarar a humilde propriedade dos alimentos aí cultivados. Plantar, cultivar o solo urbano, é tanto um direito como uma forma de pertencer à cidade, e é desprezível e ridículo debater a legalidade da produção de alimentos, quando o direito inderrogável ao sustento precede o direito de o produzir.



As hortas, como todos os jardins, negoceiam em futuros, apropriando os frutos de debaixo da terra, do interior da terra onde se lavraram os sulcos, se plantaram sementes e se cobriram e regaram na esperança de uma colheita. As hortas são celebrações da transmutação milagrosa do solo em alimento, fazendo com que o solo desperdiçado — nos interstícios da infraestrutura e do tecido legal — produza e dê frutos. Não é muito, mas no momento presente, em que as sementes industriais são modificadas para não terem futuro, quando cada cultura termina um ciclo em vez de ser um momento de renovação, quando cada ano exige a compra de novas sementes a empresas multinacionais (da mesma forma que renovamos uma licença de software para uma versão nova e melhorada), quando um agricultor já não pode projetar no futuro as memórias coletivas acumuladas no seu trabalho de seleção de sementes, estas hortas são de facto um protesto bem como uma afirmação individual, um gesto de memória e rebelião. Estes camponeses ocasionais cultivam memórias, muitas delas de muito longe, no tempo e no espaço. Eles plantam as memórias das suas culturas rurais ancestrais — impressas quando se mudaram para a cidade — e esse património é o que eles semeiam. Habitam o futuro do terreno com estas memórias e, ao fazê-lo, cultivam, frutificam, alimentam e desenham outra forma e outra lei para o direito à cidade.

TEATRO SIN TEATRO

Pedro G. Romero

Representação da Farsa das Ciganas, de Gil Vicente, imágenes de vídeo, 2021. Tânia Diniis con los niños gitanos del Agrupamento de Escolas António Nobre, para *Os novos babilónios. Atravessar fronteiras*, de Pedro G. Romero.



Antes. Justo «antes». Cuando todavía no era. Cuando acababa de llegar, cuando estaban llegando. Ese momento que es antes y que después ya es teatro. «Antes», que es una colección grande de gestos, canciones y palabras más o menos ordenadas. Una coreografía de personajes, animales y cosas. Intentar fijar la atención en ese antes, un antes que sabemos, poco después, que es teatro.

Teatro de operaciones. La ciudad como teatro de operaciones. Todavía estamos en un antes y un después y la ciudad era más bien la corte y el teatro eran autos, fiestas, un momento que empezaba a llamarse representación. Todavía no era y ya, teatro de operaciones, tenía todo el sentido en ser así aplicado. Lo que pasaba, lo que esas formas de encadenar gestos y pasos de baile y canciones y parlamentos tenía que ver con la política de una manera tan precisa. Ni tan siquiera hablábamos entonces de política, aplicado allí es casi un anacronismo. Y sin embargo el teatro es una manera de ordenar gestos, coreografías y parlamentos con un sentido político.

Autos o farsas, se les llama de las dos maneras y son, claro, un momento del actuar que después, inmediatamente después, vamos a llamar teatro. Pero entonces todavía no son teatro, son farsas o autos, representaciones religiosas o cortesanas justo con un cometido político. Gil Vicente, que ni tan siquiera sabemos quién es Gil Vicente, escribe un auto o escribe una farsa, o más bien, pone unas notas a lo que después va a ser un auto o una farsa. Aquí todo es antes. Gil Vicente escribe indistintamente en español o en portugués porque aquí todo es antes y todavía la lengua no es un dominio. Gil Vicente, lo que llamamos Gil Vicente, escribe esta obra con una fuerte intencionalidad política. Justo al año siguiente de su representación el reino de Portugal promulga su primer edicto contra los gitanos. Pero Gil Vicente los acaba de ver llegar. Los ha visto entrar por las puertas de Évora. Apenas lo que diga Gil Vicente va a ser ya lo que se diga de los gitanos.

Y lo que dice contiene ya todo lo que será teatro. Después de lo que dice Gil Vicente sobre los gitanos — quizás es el primer texto del occidente cristiano donde los gitanos no son documento sino representación, casi un siglo antes que *La gitanilla* de Cervantes, por ejemplo — los gitanos, además

de gitanos, digamos además de Rrom — que es la forma más política en la que ellos se escriben —, son también ya los gitanos de las farsas y de los autos y de los teatros. Algo que tiene que ver con los gitanos, o sea con los Rrom, pero que también es algo que no son, algo que los representa y que ellos propiamente no son. Es otra figura del antes, estamos en otra figura del antes. Aquí los gitanos no son y son, como en esas figuras del antes que intentamos describir. Como el teatro es y no es teatro. El buen teatro, diremos en el siglo XXI, tiene aún esa condición de ser teatro y no ser teatro. Lo que pasa con los momentos primeros de la representación — después vendrán más mediaciones, los representantes del pueblo, las formas de la democracia, la suplantación de los aparatos de comunicación, etc. — es que hay contacto. Entre la persona y su huella hay contacto. En esas primeras representaciones vemos el contacto directo entre los gitanos y su sombra, la que va a ser su sombra. La sombra de los gitanos va a tener muchos nombres en los años que siguen, en los siglos que vienen después. Yo he llegado aquí preguntándome todo esto desde el flamenco que es una de las sombras que los gitanos han proyectado a lo largo de estos siglos. Es desde esa sombra que hablo.

Gil Vicente, por ejemplo, inventa una lengua propia para los gitanos. No es el romaní o el caló, lo que tendría algún sustento filológico. Los gitanos acaban de llegar y ya hablan una especie de lengua vulgar que coincide plenamente con el castellano hablado de Sevilla, en una de sus formas jergales, abundando en giros donde la s y la z se alternan, comiéndose los finales plurales de las palabras, alterando la construcción gramatical para producir una música y una entonación precisas. Parece como esos programas de televisión malos en que cuando sale un gitano se le caricaturiza con una determinada manera de hablar. Pero claro, estamos en 1525 o 1526, los gitanos apenas llevan cien años recorriendo la península ibérica y su peculiaridad en el hablar no sólo es extranjera. Ya hay una construcción imaginaria del gitano. Claro, Gil Vicente entiende que la Corte, a quién dirige esta representación, tiene que entender y no entender lo que en los textos se dicen. Pensemos que el castellano y el portugués son todavía lenguas vehiculares y no lenguas nacionales, que se hablan con fluidez y proximidad según los territorios. nadie de Badajoz se extrañara ante la lengua de uno de Évora ni viceversa. Se entienden y se dicen en lenguas que están más próximas que distantes, en lenguas donde todo el mundo atiende a lo que tienen en común y no a lo que las diferencia. En ese contexto Gil Vicente inventa un andaluz sevillano para sus gitanos y además, una de ellas, protagonista, la llama Giralda, como la famosa torre almohade que corona la catedral de Sevilla que todavía, entonces, no tenía su remate barroco. Esta gitana Giralda constituye otro lugar común desde entonces. En la literatura vulgar y en la culta su nombre

se prodiga o adopta otras poses como Carmen, Militona o Conchita, unas veces gitana y otras no gitana. En el film de Jacque Catelain, *La galería de los monstruos*, de 1924, el payaso cubista cae agotado después de su infernal baile dadaísta — con Kiki de Montparnasse como partenaire — a los pies del cartel de una gitana que se llama Giralda precisamente.

Hablamos de una caída. El estereotipo que construimos con lo gitano es sin duda una caída. Algo que está en lo alto y cae. Es un gesto que va de arriba hacia abajo. Es algo que cae. Hay deposición. En ese sentido llevan razón los pensadores romaníes que desde una perspectiva poscolonial reivindican un nuevo sujeto político gitano y, de alguna manera, esa caída de lo gitano en el tópico quieren enderezarla, empoderarla lo llaman ahora, y tildarla exactamente de lo que es, eso, una caída.Pero es en esa caía de donde yo parto. Es en esa caída, que siglos después se llamará flamenco, desde donde yo escribo. Vuelvo al gesto de antes. Es que esta caída es antes. Quiero decir que el texto de Gil Vicente, el apenas texto de Gil Vicente que contiene un gran despliegue performativo, eso es antes. Todavía no hay tópico, ni lugar común, ni parodia. No puede haberla en un texto que es antes, que es fundacional si acaso pero que todavía es antes. Es decir, que estamos anticipando muchas cosas, muchos lugares, muchos tiempos que todavía no han tenido lugar. Pero ese gesto de ir hacia abajo, como en el bajo materialismo de Georges Bataille, se contiene una trayectoria, un recorrido preciso, una geografía o una psicogeografía si se quiere, como la que intentan precisar Guy Debord y Alice Becker Ho para lo gitano, en ese interés último de ellos por los gitanos, al final de sus vidas, al final de sus luchas políticas, cuando ellos caen y se encuentran ahí, en esa caída con los gitanos. Los gitanos, y los flamencos, hay que decirlo, son los únicos que acompañaran a Debord en su caída, los únicos que lo comprenden, de la misma manera que los gitanos eran los únicos que no se extrañaban de la presencia de Frankenstein en su campamento, así, los gitanos son los únicos que no se extrañan de la caída de Guy Debord. Ni los activistas ni los artistas, los gitanos son los únicos que lo acompañan cuando cae, cuando empieza a decir adios.

Estamos, entonces, en un antes. Estamos en un antes absoluto. Estamos en un teatro que es anterior al teatro y estamos en una corte que es anterior a la ciudad y estamos en un espacio público anterior a la política y estamos con un pueblo anterior a su caracterización como sujeto político. Quizás los gitanos son el pueblo que lleva más tiempo sin constituirse en sujeto político de la historia. Desde la constitución primera de un sujetopolítico hetero patriarcal y blanco en el arbor del estado moderno, ya son sujetos políticos las mujeres, los negros, los homosexuales, por





y tengo dos especiales ca


aballos buenos que tales.

poner algunos ejemplos de emancipación. Pero los gitanos apenas están constituyéndose ahora mismo. En nuestro presente. En ese sentido, vuelvo al texto de Gil Vicente, este texto performativo tiene una gran importancia porque ese «antes» qué significa, ese «antes» absoluto con que lo estamos caracterizando, nos ayuda a entender algunas cosas. Tenemos la oportunidad de ver como unos gestos ocurren «antes». Una oportunidad única, antropológica, de ver como esos gestos se fueron produciendo. Aquí, vemos cómo se produce lo gitano que no es lo Rrom — lo gitano que después será lo flamenco, que no es una cualidad de raza ni de cultura, que es una cualidad subalterna, verdaderamente subalterna, de esa que nos hace preguntarnos si, de verdad, pueden hablar los subalternos —. Vemos cómo se produce eso, pero vemos también cómo se produce el espacio político, la ciudad y el teatro. Así que, podemos decir, que mi empeño de producir una representación con los gitanos de Oporto del *Auto das Ciganas* de Gil Vicente no es, desde luego, caprichoso. La propuesta que encaró Tânia Dinis con un grupo de alumnos gitanos de la Escuela Básica Nicolau Nasoni, junto a la Asociación Fios e Desafios, en el este de Oporto, no era baladí. No era vacua. Era muchas cosas pero no era vacía. Estaba ahí, al hilo de lo vacuo, de lo vacío, sí, pero no en el sentido banal de la palabra. Si acaso en el sentido "vanal", con v, en el sentido de las vanitas. Estamos antes un lugar vacío, sí, ante ese «antes» del que estamos hablando. Estamos ante ese «antes» y desde ahí vemos que se desplazan gestos que hacen el espacio público, la política o la ciudad, por ejemplo, según venimos diciendo. Estamos viendo eso ahora con nuestros ojos ante el trabajo que han hecho Tânia Dinis y sus muchachos y muchachas gitanos.

Es verdad que atravesamos los inconvenientes de la pandemia. Estos, los inconvenientes, no quiero usar adjetivos catastrofístas, afectaron duramente a los más desfavorecidos. Ahí sí, la falta de asistencia tuvo que ser suplida por la comunidad y durante dos años los gitanos de Oporto tuvieron que encontrar sus propios mecanismos para sobrevivir y, además, llevar la forma de vida propia de su comunidad. Lo que los blancos habíamos planeado para sobrevivir ponía muchas veces en cuestión rituales y costumbres atávicas que constituyen lo que venimos llamando gitanos. A cambio, cierta solidaridad comunal y familiar les ha permitido encarar de otra manera el contagio y la enfermedad. Bueno, el caso es que no hubo ninguna estabilidad como para que los muchachos y muchachas se pusieran a trabajar con Tânia Dinis en esta *Farsa das ciganas*, al menos hasta última hora. Se trataba, desde el punto de vista de mi invitación, dentro del proyecto *Os novos babilónios*, de empezar a explorar el descubrimiento de la obra de Gil Vicente. No es que lo descubrieramos nosotros, claro, la obra es objeto de estudio y representación desde hace mucho tiempo. A mi me interesaba lo que tenía

de significante para este proyecto de Os *novos babilónios*, como encardinaba — oh! anacronismo, desde el siglo XVI — las figuras de gitanos, flamencos y exilados, como las prefiguraba, se situaba en el albor de esas figuras, en ese «antes» que venimos reiterando. *Os novos babilónios* es un concepto que procede de los escritos de Constant y Debord en torno al proyecto *Nueva Babilonia* que desarrolló el artista holandés. Toda una serie de comunidades que había servido de ejemplo, que habían enseñado algo a los situacionistas, desde los migrantes magrebíes a los artistas de la bohemia parisien. Entre esos grupos, los gitanos, los flamencos y los exiliados libertarios españoles formaban un grupo de crucial interés para este proyecto. El «macguffin» fundamental de *Os novos babilónios* pasa por ahí, por seguir y aprender el rastro de esas comunidades, por intentar comprender su perspectiva sobre las cosas y sobre el mundo, no de forma muy diferente a como lo hicieron Constant y Debord, o Alice Becker Ho, o Raoul Vaneighem, por señalar la versión más actualizada de esa escuela de aprendizaje. Pero, el *Auto o Farsa das Ciganas* es de 1526, ¿dónde nos ilumina entonces? Pensemos, por ejemplo, que una de las fuentes manejadas por Debord para *Nueva Babilonia* es la abundante literatura del siglo de oro español, desde Lope de Vega hasta Baltasar Gracián y otros escritores conceptistas que gustaban de tildar a Sevilla de Nueva Babilonia, es decir, la ciudad que aspiraba a ser Nueva Roma a cargo de ser puerto principal en la colonización de las Américas, sería, sin embargo, ciudad de pecado y desacuerdos de toda índoles y por tanto Nueva Babilonia. Constant lo confirma incluso aludiendo a una vieja soleá de Triana, barrio señero de los gitanos de Sevilla, donde se dice, *Se hundió la Babilonia, porque le faltó el cimiento.*

Entonces, parece claro que, hasta aquí, las cuestiones de gitanos y flamencos, sin entrar ahora en lo que une y separa a estas dos denominaciones, parecen relacionarse bien con el *Auto das ciganas* de Gil Vicente. Pero hay otro factor, y desde aquí pueden entenderse mis muchas alusiones a «mi» proyecto y «mi» punto de vista, a los que tiene de nexo con mi figura como autor, otro factor, digo, importante a la hora de evaluar políticamente la pieza. Porque hay mucho de azar, de casualidad y causalidad en la lectura que proponemos del texto que la tradición y el canon literario adjudican a Gil Vicente. y es que, entre 2018 y 2019 trabajé en Roma, en la Academia de España en Roma, en torno al Sacco de Roma de 1527. No voy a abundar en esto pero sí comentaré los argumentos que me llevaron a hacer la pieza principal *Stablo*, un concierto de guitarras flamencas y gitanas para caballos en el Tempietto de Bramante, en San Pietro en Montorio, espacio donde también vivía y trabajaba pues pertenece al recinto de la Academia de España en Roma que he mencionado. El emblema que me llevó a plantear

el concierto tiene que ver con un comentario de Alfonso o Juan de Valdés, no se sabe bien. Los hermanos Valdés, gemelos y erasmistas los dos, fueron protagonistas de una disidencia política más interesante de la época. En fin, Alfonso escribió el *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma* y por uno de sus diálogos se atribuye a él el libelo. En sus líneas puede leerse una interesante corrección a la profanación que significaron convertir en cuadras las iglesias de Roma, incluida la de San Pedro en el Vaticano actual. Los hermanos valdés vienen a decir, que sí, que puede ser profanación pero que en ese gesto también podemos ver un retorno a la iglesia originaria, a la cuadra en la que nació el Cristo. Este doble gesto, a la vez profanación y sacralización, me llevó a escenificar así, con un concierto donde guitarras flamencas — simplemente es que trabajo con flamencos — subrayaba el acontecimiento. El discurso iba más allá, claro, se trataba también de hablar de animalismo o de la quiebra del imperio oculo-centrista de la perspectiva pero es el relato inicial, el punto de partida, lo que aquí nos interesa. Lo he contado en otro sitio: «Cuando llegan los gitanos con sus bestias, estas representan una alegoría precisa del mapa político europeo anterior al Sacco de Roma de 1527. (...) Pues bien, el gitano Cláudio es Carlos V, con un nuevo caballo Borgoña y arrastrando otros dos Milán y Génova, sus últimas conquistas, Carnélio es el hermano del emperador, Fernando de Habsburgo, con dos burros negros Flandes y Artois; Liberto es Francisco I, rey de Francia que, precisamente, acababa de ser liberado; finalmente, Aurício es Clemente VII con un potro nuevo, los Estados Pontificios, arrastrados por la vieja burra que es la Iglesia Católica Romana. Es exactamente lo acordado en el tratado de Madrid de 1526, sin quitarle una coma. Uno puede pensar en la hilaridad de la corte cuando entran estas representaciones equinas, carnavalescas, en forma de alta política. También las campañas de los protestantes contra Roma equiparaba al Papa con un asno demoníaco, pero esto puede ser mera coincidencia.»

Claro, la pregunta aquí es, entonces, ¿por qué Gil Vicente utiliza a los gitanos, amén de reivindicarlos, para hacer esta alegoría política? El contexto de la corte de Évora es importante. Los gitanos viajan entre Évora y Sevilla constantemente como príncipes desterrados, con una condición extranjera pero sin estar marcados por una posición subalterna. En el retrato de Isabel de Portugal que hace António de Holanda se caracteriza a la reina, que en esos años 1525-1526 se promete y se casa con el emperador Carlos V, se la caracteriza como peregrina y, asimilada a la Virgen María en su viaje a Egipto, como egipciaca, siguiendo una tradición italiana. Lo egipciaco, por deformación es lo egipciano, o sea, lo gitano, aunque en realidad los gitanos se suponía que venían no del Egipto africano sino del Egipto Menor que estaba en la zona de Anatolia. Así, el retrato de Isabel como Virgen Gitana


muchus bienes, un hombre te quiere mucho, otros te hablan de amures;




CLÁUDIO: Oh señures cabaleros, mi rocin tuerto os alabo, porque és calsado nel rabo, zambro de los pies trazeros;


que dicen, que encubren, para vuestro aviso.

se convierte en un tópico que, después desarrollará, por ejemplo, Luis de Morales. Así, el prestigio de los gitanos en la corte de Évora era estimable. En un fresco de la época, por ejemplo, se caracteriza a la Isis Demeter también con un tocado propio de los gitanos siguiendo ese desvío que podemos considerar malentendido filológico. La corte, por tanto, estaba por supuesto al tanto de los debates teológico políticos que se daban en Sevilla o en Roma. Pensemos que el libro de Valdés, *Diálogo de las cosas sucedidas en Roma*, es, en principio, una defensa de la inocencia del emperador Carlos V en el Sacco de Roma que llegará en 1527 y que, de alguna manera, la *Farsa das Ciganas* anuncia. Pensemos que los *Diálogos de Roma* de Francisco de Holanda, el gran artista portugués que frecuentó el círculo de Miguel Ángel en Roma tiene como uno de los modelos el libro de Alfonso de Valdés. y, precisamente, Juan de Valdés, el gemelo de Alfonso, es un autor muy influyente en los círculos de Miguel Ángel, una influencia decisiva, por ejemplo, en el entendimiento nuevo de la desnudez humana que protagoniza los frescos de *El juicio final* en el Vaticano. En fin, lo que quiero decir es que no parece descabellado pensar que las corrientes llamadas erasmistas o alumbradas, que las heterodoxias religiosas que tenían su centro en Sevilla llegarán a la corte de Évora donde escribe Gil Vicente. En los Autos, a parecen a menudo moros o negros de forma alegórica, para desarrollar diversos temas con el distanciamiento — hoy lo llamaríamos brechtiano — que proporcionaba el exotismo de los otros. Entonces, que vengan de Sevilla es una importante caracterización de estos gitanos y en las informaciones subliminales que el texto y la acción presentan se cuela ese ambiente valdesiano, por decirlo de alguna manera, que flotaba sobre la corte de Carlos V que en Sevilla va a desposarse con Isabel de Portugal, la reina gitana. La subida de impuestos que significó dicha boda también es importante para el contexto que estamos describiendo. Recordemos que el *Auto* o *Farsa das Ciganas* acaba en una gran fiesta. Volviendo a los hermanos Valdés, por supuesto, los círculos valdesianos son tolerantes, no solo con gitanos, también con judios y moriscos, también con los disidentes religiosos. Erasmo de Rotterdam había sido preceptor del Emperador, claro. Hasta el giro conservador anti-erasmista de la Inquisición española los círculos valdesianos tenían bastante predicamento. Así que hay una doble filiación en esta representación de los gitanos y de los sevillanos. Por otro lado, reivindicar así la presencia de los gitanos en la corte portuguesa está relacionado con este asunto. Los movimientos anti-gitanos por parte del conservadurismo inquisitorial están en tensión en el propio seno de la Corte que poco después van anunciar, en el mismo 1526, la prohibición de entrada y circulación contra los gitanos en Portugal. No podemos sacar conclusiones más precisas pero, sí, dejar claro el profundo significado político de la obra

de Gil Vicente. El tratado de Madrid, la boda de Carlos V e Isabel de Portugal y el edicto anti-cigano forman un triángulo político anudado en el centro de este *Auto das ciganas*, eso es indudable.

Hay, no obstante, un interesante tratamiento de lo político en esta alegoría de Gil Vicente y que sí, tiene que ver con ese «antes» del que venimos hablando. Se trata de política, sí, pero de un «antes» de la política. Del mismo modo que hablamos de un «antes» del teatro o de un «antes» de los gitanos o de un «antes» de lo flamenco, incluso podríamos hablar de un «antes» de la alegoría en el sentido que caracteriza la lectura que del drama barroco hará Walter Benjamin pero, dejó simplemente apuntado este asunto para poner en valor el profundo interés que para mi tiene el «reactment», la recuperación, la reactivación de este texto que atribuimos a Gil Vicente. Así, cuando vemos a Cristiano Pinto, Francisco Machado, guilherme Velho, Igor Pinto, Jessica Machado, Joana Teixeira, Luana Machado, Mateus Machado y Yara Pinto, las muchachas y muchachos gitanos que actúan bajo el paraguas creado por Tânia Dinis, cuando les vemos encarnando el texto, leyéndolo tímidamente, poniendo figura, «emprincipiando» que es una palabra que me gusta mucho para hablar de ese «antes» que estoy intentando describir. Ya he dicho que los problemas de la epidemia del Covid retrasaron, en el sentido duchampiano de la palabra, la posibilidad de encarar más enteramente el texto de Gil Vicente. Pero el visual que nos han dado Tânia Dinis y las niñas y niños gitanos es original, en un sentido que nada tiene que ver con el lugar de origen, sino, precisamente de situarse en un territorio nuevo y contrario a nada que tenga que ver con prestigios genealógicos o inauguraciones coloniales. Para mi, su trabajo — aparte queda mi lectura de que los «caballos» están presentes por medio de esas cámaras de vídeo y de super8 que los chavales aprendieron a manejar para este trabajo pues, toda la *Farsa* se dio en forma de un curso de iniciación a las artes audiovisuales — tiene mucho que ver como este «antes» que estoy intentando situar en el centro de mi interés por el *Auto* de Gil Vicente. Como material de trabajo, de alguna manera, quiero darle uso a este filme como eso, como una especie de fijación del «antes», una suerte de lectura anticipada de lo que puede ser representar hoy el *Auto das ciganas*. La película fue grabada en la Casa das Glicinas y en la, ya la he nombrado, Escola Básica Nicolau Nasoni de Oporto, como parte del Agrupamento de Escolas de António Nobre, situado, sí, al este de Oporto. Me parecen importantes estas notas de producción. La colaboración inestimable de André Sousa, de fios e Desafios, de Norte Vida, de las Redes CLDS4G, del proyecto Sinergias E8BV, claro, de la Galeria Municipal do Porto que lo financió. Es un paisaje de la cultura asistencial, del prestigio cultural que han alcanzado las colaboraciones sociales, de la necesidad




El que há de ser tu marido anda ah
mucho honrodo, en muy buen sino



hora trasquilado, mucho honrado,
nacido. Naciste en buena ventura.

de extender democráticamente formas de representación no sólo políticas, sino también simbólicas. En esta institucionalización de gestos y actitudes que venían de la contracultura, se produce, en cierto modo, y lo digo sin sombra alguna de cinismo, una idea cortesana, en el sentido antiguo de la palabra, de la que serían las funciones de la cultura. Es importante saberlo, saber el contexto en el que se mueven nuestros gestos y actitudes en el terreno de la poesía y la política, del arte y la acción social. Es importante conocer bien el espacio político, el paisaje cultural en el que nos movemos. Es importante incluso si queremos desarrollar una función crítica para nuestros despliegues simbólicos, performativos y políticos. A menudo, sectores de la cultura que podemos calificar de adolescentes, se mueven entre el nihilismo y el asistencialismo de raíz cristiana, ajenos totalmente a las condiciones de producción en las que coinciden nuestro trabajo con los despliegues de agencias asistenciales en los contextos en los que actuamos. Me gusta pensar que con este *Auto das ciganas* esa condición reiterada del «antes» afectará también al modo de hacer, a la forma de producir, a la «poiesis» misma de nuestras actuaciones. Si alguna vez he dicho que no hay modo de hacer que no contenga un modo de mirar y, anudado con ambos, un modo de hablar — es decir, que «poiesis», esthesis» y «phonesis» están siempre interrelacionadas — en este caso, con el *Auto o Farsa das ciganas* de Gil Vicente, estamos ante un caso ejemplar.

O CAMINHO É LONGO E PODE HAVER DORES

Carla Cruz



POR.
T
O

04072022
08:46 COVELO DIREÇÃO AZEVEDO
10:40 MONTE FORTE
11:00 PONTE DO GATO DIREÇÃO FREIXO
PASSAGEM NOEDA
CAMPANHÃ 206 DIREÇÃO VISO
13:00 ANTERO DE QUENTAL
10.5 KM

o porto está
enevoado e as paredes têm
olhos serão
rui
da corujeira a azevedo diz-se
bom dia na terra levantada
da cova jaz
um caquinho esteja
à vontade!
ave de rapina bebe
de um frigorifico deitado
no paraíso do freixo apanho
uma toalha do lixo procuro
a soalheira dói-me
o pé esquerdo abre
o sol

TOP.
R
O

estás a leste!
keep hackney crap
porco
não é o cão.
porto lorosae
seja marginal, seja herói
knowing your career might pick up
after your eighty
devenir-minoritaire
not having to undergo the
embarrassment of being called a
genius.
em cada esquina um amigo
nomadic subjects
cyborgs
ha
bicha
monsters
não matem o matadouro
matem o matadouro
atenção à
rampa
dia e noite
keep corujeira crap
é favor não levar
as plantas.
obrigado.
a rua fica mais bonita

TOR.
P
O

17072022
13:31 SANTA CATARINA DIREÇÃO AZEVEDO
PASSAGEM PARQUE ORIENTAL
17:00 PEDRO IVO
12 KM

a pomba branca luta
na boca da gata preta apanho
uma rebarbadora ouço
o chiar do comboio guardo
pedaços de azulejo
lembrai-vos das que estão penando
a arte pré histórica e primitiva guardo
o mundo oriental sinto
canícula vende-se
bicha no freixo embrulhada
em jornal cruzo
borboletas no caminho emparedado
da mata
lavo as mãos num café dizem
que ao domingo esperam
o autocarro encostadinhas
à parede o sol a pique deixei
o mundo oriental no lagarteiro vende
vende, vende, vende
no lixo uma camisola de alças preta
serve

PRO.
T
O

02092022
17:32 ANTERO QUENTAL 402 | 400 DIREÇÃO AZEVEDO
18:15 AZEVEDO
19:08 ANTAS 805 DIREÇÃO MARQUÊS
19:22 MARQUÊS
11KM

um povo culto não dará
paz às elites embrulhadas
malas azuis em celofane jazem
em frente a um al guinamos
para oriente caminha
uma mulher que dá de mamar
sobre o viaduto “esqueceu-se
da carteira” vejo
a esquina onde conheci
o meu cão “bata
filha” acelera
o autocarro adolescente abana
uma jovem árvore desembarco
em azevedo já era
cheira a figos não os vejo
onde antes se vendia
cabra vende-se
vinho doce desaparece
o passeio escavam
a encosta de granito vejo
vasta cabeleira verde da corujeira
desespera
quem espera
fast food
socialização racista carregam
carros eléctricos
jogging!
fim do oriente



PORTO QUASE COSMOPOLITA

Pedro Bandeira








Campanhã









136
CONTINENTE



Em 1981 a cidade do Porto tinha cerca de 327 mil habitantes. Nas décadas seguintes foi perdendo população, registando em 2017 apenas 214 mil. Entre 1981 e 2011 um terço dos habitantes do Porto foi viver para as suas quatro cidades vizinhas (Vila Nova de Gaia, Maia, Matosinhos e Gondomar), que viram a sua população aumentar em cerca de 208 mil habitantes (também em benefício da deslocação populacional do interior para o litoral). Apenas em 2018 se inverteu a tendência do Porto em perder uma média de 3.000 habitantes por ano. Nos Censos de 2021 a cidade registou cerca de 232 mil habitantes, ainda assim menos 95 mil que no início dos anos 80. Estes números desmentem vários preconceitos que convém contrariar, como por exemplo: a ideia de que "é a especulação imobiliária que está a esvaziar a cidade"; mas também que "só o turismo poderá rejuvenescer a cidade".

O Porto, como o conhecemos nos anos 80 está a mudar e isso não é necessariamente mau. Já poucos se lembram da discussão em torno da "desertificação" do centro da cidade, numa altura em que a degradação e abandono do edificado (em parte derivado de uma política de rendas fixas) não tinha qualquer resposta. A fuga de habitantes para os concelhos ditos periféricos a partir da década de 80 teve vários motivos: maior acesso ao crédito bancário com consequente aquisição de habitação própria; deslocação da oferta de emprego acompanhando a deslocação da indústria, serviços e comércio; maior poder de compra e aquisição de automóvel como alternativa a um sistema de transporte público deficitário (vítima também do incremento de automóveis); e, não menos importante, a procura de um novo estilo de vida, mais consumista, seguindo a espectativa de ver Portugal entrar na Comunidade Económica Europeia (1986). Na sequência do sucesso imediato do *Shopping Brasília* (1976), inaugurou-se o *Shopping Center Dallas* (1984), fazendo da zona da Boavista uma nova centralidade. O primeiro hipermercado do país surgiu um ano depois — o Continente, na Senhora da Hora, refletindo o aparente benefício da motorização da classe média e média-baixa. Dois artistas portuenses souberam sintetizar o espirito da época: Rui Veloso, com *A Rapariguinha do Shopping* (1980), e os G.N.R., com *Quero ver Portugal na CEE* (1982).

O chamado centro histórico da cidade do Porto era, nos anos 90, um lugar onde já praticamente só vivia uma população envelhecida ou carenciada que não tinha outras alternativas. Bairros como a Sé do Porto, eram lugares onde se traficava e consumia heroína à vista de quem por lá arriscasse passar, correndo sempre o risco de ser assaltado. Foi este centro tornado marginal que albergou a "noite" do Porto, os seu bares alternativos e tascas e consequentes conflitos entre a população da Ribeira, notívagos, alguns *punks* e *skinheads* tardios (para não dizer atrasados). Durante pelo menos uma década a noite na Ribeira foi tolerada a troco de diplomacia financeira e segurança local, até ser tomada pelo negócio da "pastilha", adquirindo maior escala e deslocando-se, igualmente, para a periferia — a zona industrial do Porto.

Em meados dos anos 90, no decorrer do trabalho desenvolvido em parte pelo Comissariado para a Renovação Urbana da Área de Ribeira/Barredo (CRUARB), o centro histórico do Porto foi classificado como Património Cultural da Humanidade pela Unesco (1996), atraindo maior investimento para a reabilitação de edifícios e espaço público, e atraindo também turistas que, até à altura, rareavam na cidade. A "redescoberta" do centro histórico, articulada com financiamento europeu e uma identidade da cidade associada ao Vinho do Porto, começava a despertar alguma atenção internacional estimulada por iniciativas públicas (como a promoção em feiras de turismo internacional) e iniciativas privadas (como os cruzeiros turísticos no Douro ou a reabilitação de caves para venda e provas de vinho). Para receber os turistas iniciava-se um processo de renovação e limpeza do centro da cidade (no sentido literal e metafórico), reduzindo-se os índices de criminalidade e deslocando o tráfico de droga para outras zonas como o Bairro do Aleixo (cujos os moradores eram, na sua maioria, oriundos da Ribeira).

Em 2001 a cidade do Porto apresentou-se como Capital Europeia da Cultura, procurando uma internacionalização que já não dependia apenas do Vinho do Porto. Cinema, literatura, música, artes e arquitetura ganharam protagonismo e novos equipamentos, distinguindo-se o Museu de Serralves (1999) ou a Casa da Música (2005) — um objeto desenhado por Rem Koolhaas que, por si só, atraiu (e continua a atrair) milhares de turista por ano. O aumento de turistas foi também consequência não só do mediatismo associado à Capital Europeia da Cultura, mas também decorrente do *boom* de crescimento das companhias aéreas *lowcost* que souberam investir nas "segundas" e "terceiras" cidades onde encontraram incentivos e vantagens económicas. Não menos importante, e também no início do milénio, inaugurou e começou a expandir-se a rede de Metro do Porto, chegando a tempo ao novo Estádio do Dragão preparado para receber o Europeu de 2004 — um primeiro sinal de que a cidade iria estar mais atenta à sua zona oriental e ao desenvolvimento demográfico de Gondomar e Valongo.

Em 2008, a crise financeira do *subprime* faz-se sentir a nível global. O Porto, tal como muitas outras cidades, parece pôr tudo em causa e à venda. Nunca se viu tanto cartaz de imobiliárias pendurado em varandas ou janelas com retratos de agentes a desbotar ao sol e à chuva. Olhando para trás, a crise financeira não foi mais do que a preparação do que estaria para vir: ainda mais especulação, encenada por fundos imobiliários, mais ou menos anónimos, que compraram tudo ao desbarato para transformar em hotel, alojamento local ou simplesmente em produto financeiro. Nesta lógica de mercado acelerado, casas e prédios inteiros trocaram de mãos sem que nunca tivessem sido habitados pelos seus proprietários de *Visto Gold*. Prédios inteiros transformados em T0s e T1s para turistas, não habitantes, com fachadas falsas a condizer com a ideia de que a baixa do Porto se tornou num "parque temático". A cidade deixou de ter uma identidade









para ter em seu lugar uma imagem, enfatizada, em 2014, pela marca *Porto Ponto*. Mas esta imagem da cidade expõe um contraste evidente: aqueles que a servem não a podem habitar. A especulação sobre o preço das casas (pensadas agora para o mercado internacional) e consequente aumento de rendas fez crescer o processo de gentrificação, esvaziando escolas da baixa, fechando lojas com décadas e empurrando pessoas para lugares que não escolheram habitar.

Torna-se evidente que a baixa do Porto e o seu centro histórico estão condenados à imagem que melhor serve o turismo e o investimento estrangeiro, seguindo a lógica das cidades mais cosmopolitas da europa (nos últimos 5 anos o preço por metro quadrado da habitação no Porto duplicou de 1191€ para 2385€). Este cenário é acompanhado por um posicionamento deslumbrado e aparentemente acrítico por parte da autarquia — orgulhosa da sua oferta hoteleira (que só no sítio do *Booking* identifica 567 hotéis num raio de 3Km) e do seu *Alojamento Local* (AL) (existem 8487 licenças, das quais cerca de 4000 estão ativas, segundos dados da CMP). Só muito recentemente a autarquia começou a discutir limitações ao AL no centro histórico e Bonfim e, ainda assim, afirmando que a situação atual "está longe de representar uma ameaça" (Jornal Público, 04-10-22).

Nas grandes cidades europeias já há uma maior consciência e debate acerca deste problema procurando-se incrementar políticas capazes de minimizar o processo de gentrificação. Em cidades como Berlim, são também os cidadãos que procuram contrariar a lógica meramente especulativa, organizando-se em cooperativas de habitação ou adquirindo propriedades cujo interesse público ou coletivo deve ser salvaguardado. Apesar de o Porto ter uma escala e um contexto específico muito diferente de Berlim ou Barcelona, não deixará de partilhar alguns destes problemas, podendo aprender algo com a experiências de outras cidades.

Mas para isso deveremos todos começar por questionar a velha dicotomia entre centro e periferia. A mobilidade urbana aumentou a todos os níveis expondo um uso mais disperso e abrangente de um território que deixou de estar dependente apenas de uma centralidade. Causa e efeito desta realidade é a expansão da rede do Metro do Porto para Gaia, Matosinhos, Maia ou Gondomar. Mas a expansão oriental (a linha que leva até Fânzeres) é talvez a que melhor possa contribuir para contrariar o distanciamento relativamente a um território onde o poder de compra *per capita* — e as respectivas condições de vida — era, em 2011, cerca de metade relativamente aos habitantes do concelho do Porto (dados AMP). Ao contrário da zona ocidental, onde o Metro encontra a praia de Matosinhos, a zona oriental nunca teve o mesmo apelo no imaginário coletivo. Antes pelo contrário, a zona oriental esteve sempre associada a um certo preconceito social enfatizado pela má fama de bairros como o Cerco, o Lagarteiro ou o São João de Deus — lugares onde, até há pouco tempo, os táxis se recusavam a levar passageiros. O investimento

da autarquia na reabilitação de casas e espaço público destes bairros da zona oriental, não sendo consensual (veja-se o bairro São João de Deus onde a intervenção arquitetónica "minimalista" parece enfatizar o estigma de pobreza, na opinião dos moradores), contribuirá, seguramente, para inverter a imagem de um território segregado, assim como o investimento efetuado em zonas verdes como o Parque Oriental. Mas é o Metro que, sobretudo, poderá fazer a diferença: encurtando tempos e distâncias de deslocações (a Via de Cintura Interna deixou de ser uma barreira física em torno da cidade) e apresentando-se como uma alternativa cómoda, segura, ecológica e económica (estudantes de ensino não superior dos 4 aos 18 anos têm direito a passe escolar gratuito).

Não menos importante, a qualidade arquitetónica das estações de Metro e todo o desenho do espaço público nas zonas de linha a céu aberto contribuiu significativamente para uma dignificação deste território (veja-se, por exemplo, toda a área relvada de linha entre Contumil e Fânzeres, que só peca por questões ambientais relacionadas com a água necessária para manter este plano verde — não seria melhor plantar flores silvestres ou outras plantas autóctones em benefício da biodiversidade?). O contributo do Metro na dignificação deste território não deixará de estar também associado à ideia de que a zona oriental é um território de novas oportunidades — "Fânzeres a nova Brooklyn do Porto". Outrora apenas procurado por oferecer custos de habitação mais acessíveis, pode com o tempo inverter esta situação, e vir a apresentar-se como um território qualificado e apelativo. Obviamente a especulação irá também atrás do Metro do Porto (se é que não foi já à frente).

Uma coisa é certa, teremos de continuar a dar mais atenção à cidade alargada, às suas múltiplas centralidades, qualificando a sua rede de transportes coletivos e o seu espaço público como espaço de partilha e inclusão. A Área Metropolitana do Porto (com os seus 17 municípios) tem vindo a crescer do ponto de vista demográfico, tendo cerca de 1,722 milhões de pessoas. Em 2019, o Metro do Porto validou cerca de 70 milhões de utentes, contribuindo para a redução de circulação de 12 mil automóveis (o equivalente a 55 mil toneladas de CO_2, segundo dados da própria empresa). Estes números fazem do grande Porto uma cidade mais cosmopolita que soube acolher também nas últimas décadas alunos Erasmus, a visita dos seus familiares e amigos, e migrações de origens diversas, novas culturas e apelidos impronunciáveis nas turmas das escolas. Tudo isto fará também parte da história da cidade do Porto, não só a do seu centro, mas sobretudo a do seu quotidiano. Mas esta realidade, mais complexa a todos os níveis, exigirá políticas mais ambiciosas que não se deixem acomodar acriticamente aos interesses do mercado especulativo ou do turismo de massas. Só assim os habitantes das cidades do Porto continuarão a fazer parte da sua identidade cultural e não apenas da sua imagem *Porto Ponto*.

BURACOS DE LUZ

Hugo de Almeida Pinho

TEXTO DE SARA CASTELO BRANCO









OW COS

URIST APARTMEN

64




AVIS
O ALVARÁ DE OBRAS
PRAZO PARA A CONCLUSÃO DAS OBRAS



> "O que é um buraco? (...) Um buraco
> é uma ausência rodeada de presença".
> René Daumal (1941)

O termo francês *point de vue* designa, segundo Jacques Derrida (1990)[1], um ponto coincidente de visão e de não-visão — determina tanto uma perspectiva vinculada ao acto de ver, como uma forma de privação e de ocultação deste. Esta (in)visibilidade constitutiva da visão manifesta-se nas imagens de *Olho Cego*[2], onde diferentes reflexos solares projectados em superfícies urbanas, espelhadas ou reflectoras, inscrevem uma inadaptação do olho (humano e mecânico) às condições impostas pela luz. Se a visão humana se ordena em redor do seu ponto cego (a região da retina onde não existem células sensíveis para detectar luz), este olhar frontal para o sol provoca um dano na visão, uma vez que esta não se adapta directamente ao sol, mas à luz solar difundida pelos objectos. O processo de criação que envolve estas imagens apela portanto à ideia *derrideana* de que a visão se configura também no *piscar dos olhos* — uma acção que não é apenas de privação de vista, mas daquilo que permite a própria visão, e em que a luz e a escuridão são a condição para o advento de uma e da outra.

Esta subordinação entre o ver e o não-ver alude singularmente ao *buraco*, um elemento que é em si mesmo uma forma de ausência cumprida entre o material e o abstracto, o vazio e o completo, o passado e o presente. Este tautocronismo é sintomaticamente sondado pelas imagens de *Buracos Brancos*[3] que, quando são projectadas na parede, produzem uma inversão a negativo-positivo, transformando os buracos negros em lugares de luz. Estas imagens originam assim um espaço reduzido a um ponto que se torna simultaneamente um lugar que impele e que expele, e em que este negativo-cor é também uma espécie de realidade invertida, isto é, um negativo da realidade. Desta forma, os buracos — e, particularmente, estes *buracos de luz* — conformam e formam um espaço moldado aparentemente pelo vazio, que nestas imagens expressa uma ideia de fenda no real, pois potencializam o lado menos *iluminado* das cidades contemporâneas.

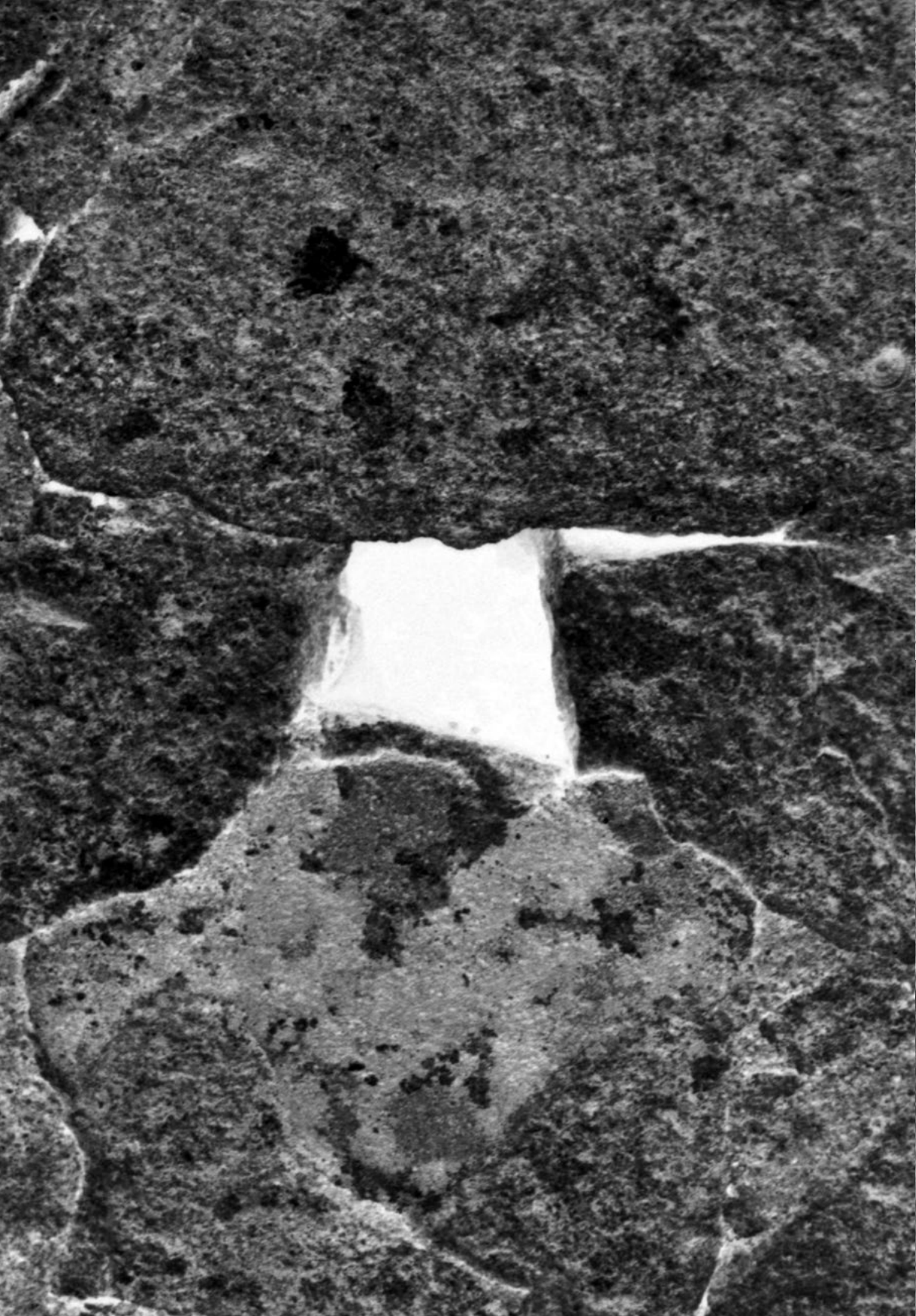
1 Jacques Derrida, *Memórias de Cego — O Auto-Retrato e Outras Ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

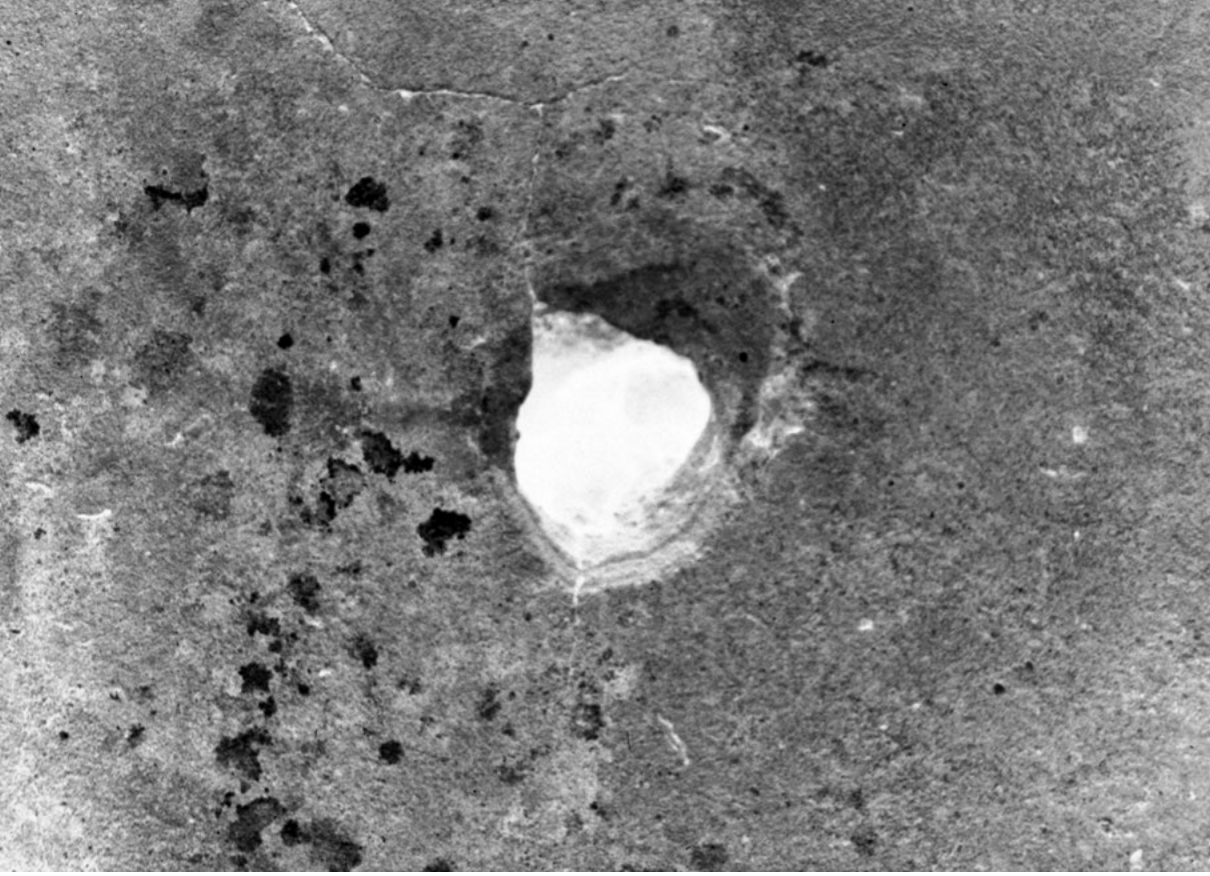
2 *Olho Cego* (2018), de Hugo de Almeida Pinho, é uma série fotográfica, realizada em diferentes cidades europeias, que regista diferentes reflexos solares em superfícies exteriores urbanas espelhadas ou reflectoras.

3 *Buracos Brancos* (2013), de Hugo de Almeida Pinho, resulta de uma documentação fotográfica — realizada na zona oriental do Porto, um lugar marcado pela decadência pós-industrial e pela habitação social — a buracos e orifícios em paredes, portas, janelas, ou qualquer outro obstáculo vertical que pudesse impedir passagem ou encerrar um espaço.

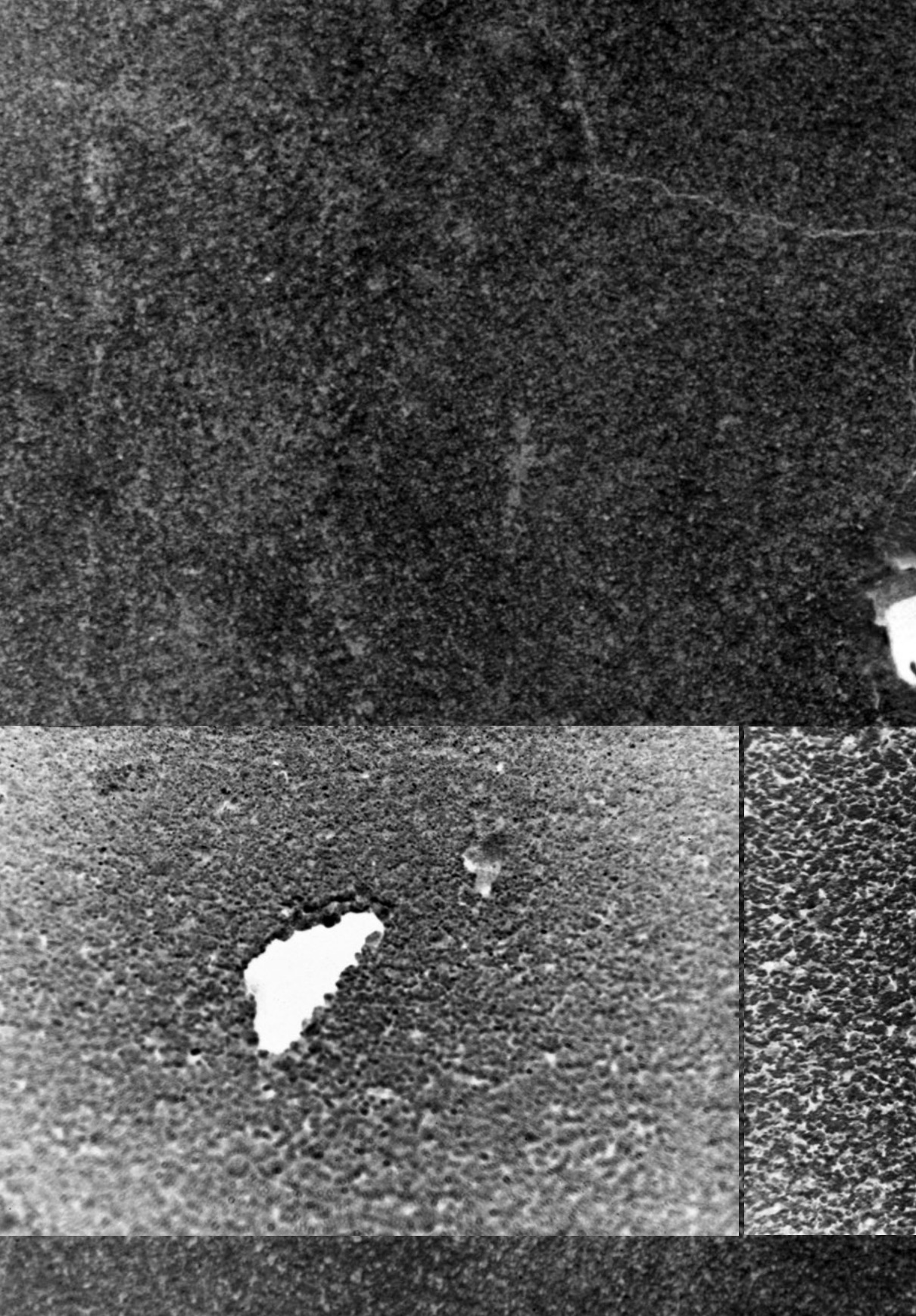
Esta *ausência pela luz* impressa nas imagens, mais do que um signo de cegueira, é uma forma de potência. Se o que se vê numa imagem é também uma manifestação da forma como se vê, este vazio enigmático e insondável das imagens estabelece uma resposta critica à precariedade e à avidez do mundo urbano contemporâneo, concebendo-se como um jogo de dobras e de reflexos que invoca uma pulsão distópica e insólita. Assim, estas duas séries fotográficas assomam como lugares de resistência representados pela produção destes *vazios* que desarticulam a nossa percepção idealizada do espaço citadino — que exprimem simbolicamente os *pontos cegos* que envolvem o nosso olhar perante lugares marginais das cidades. Estas formas de (in)visibilidade insubordinam portanto o imperativo óptico que nos incita a proceder a partir da medida do visível: trata-se de *buracos de luz* que inscrevem a invisibilidade pela luzência, como modo de mostrar o vazio do esquecimento sobre certas zonas citadinas, mas, igualmente, a possibilidade de um outro olhar mais luminoso sobre estas: afinal, um buraco está sempre rodeado de presença.

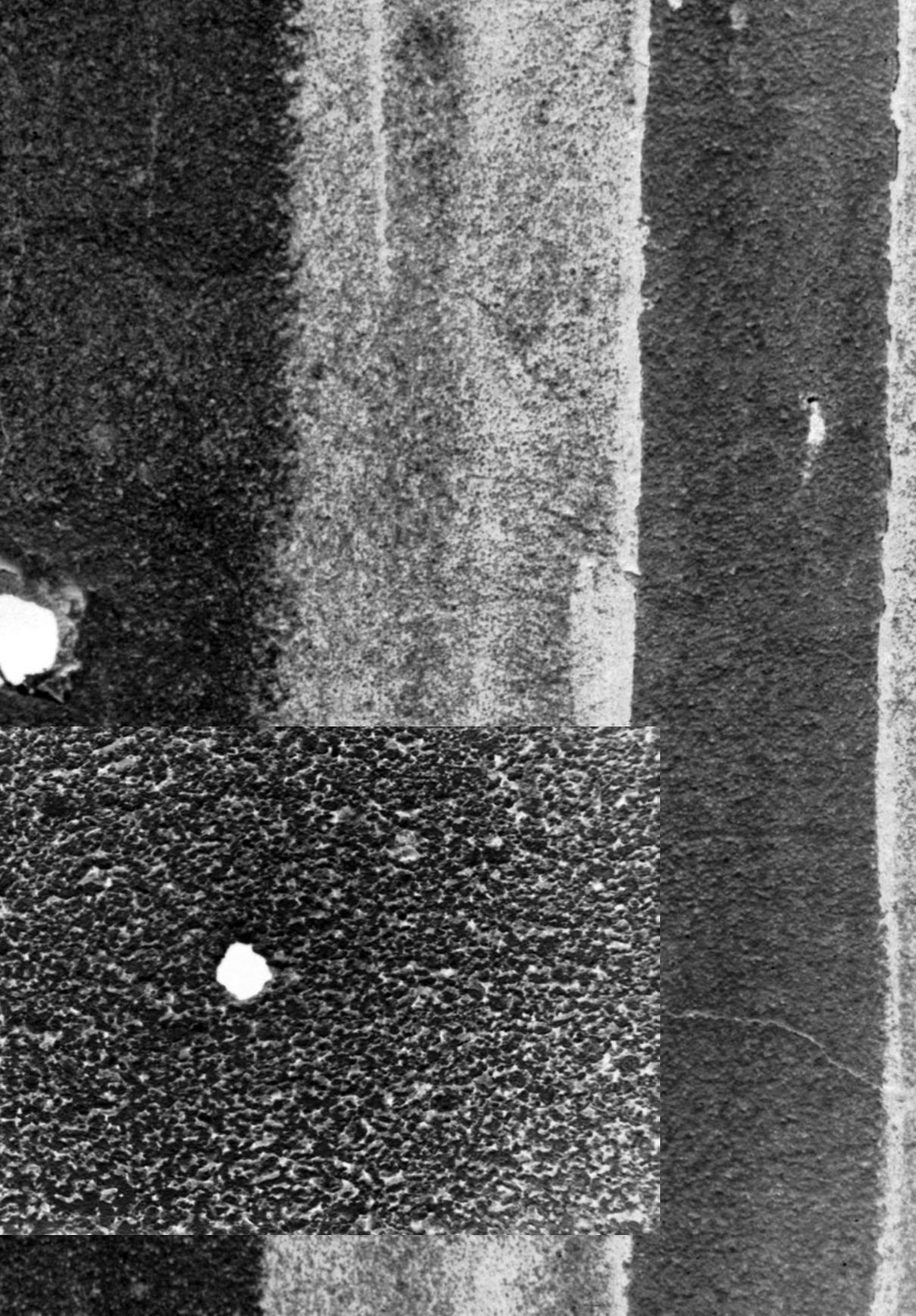


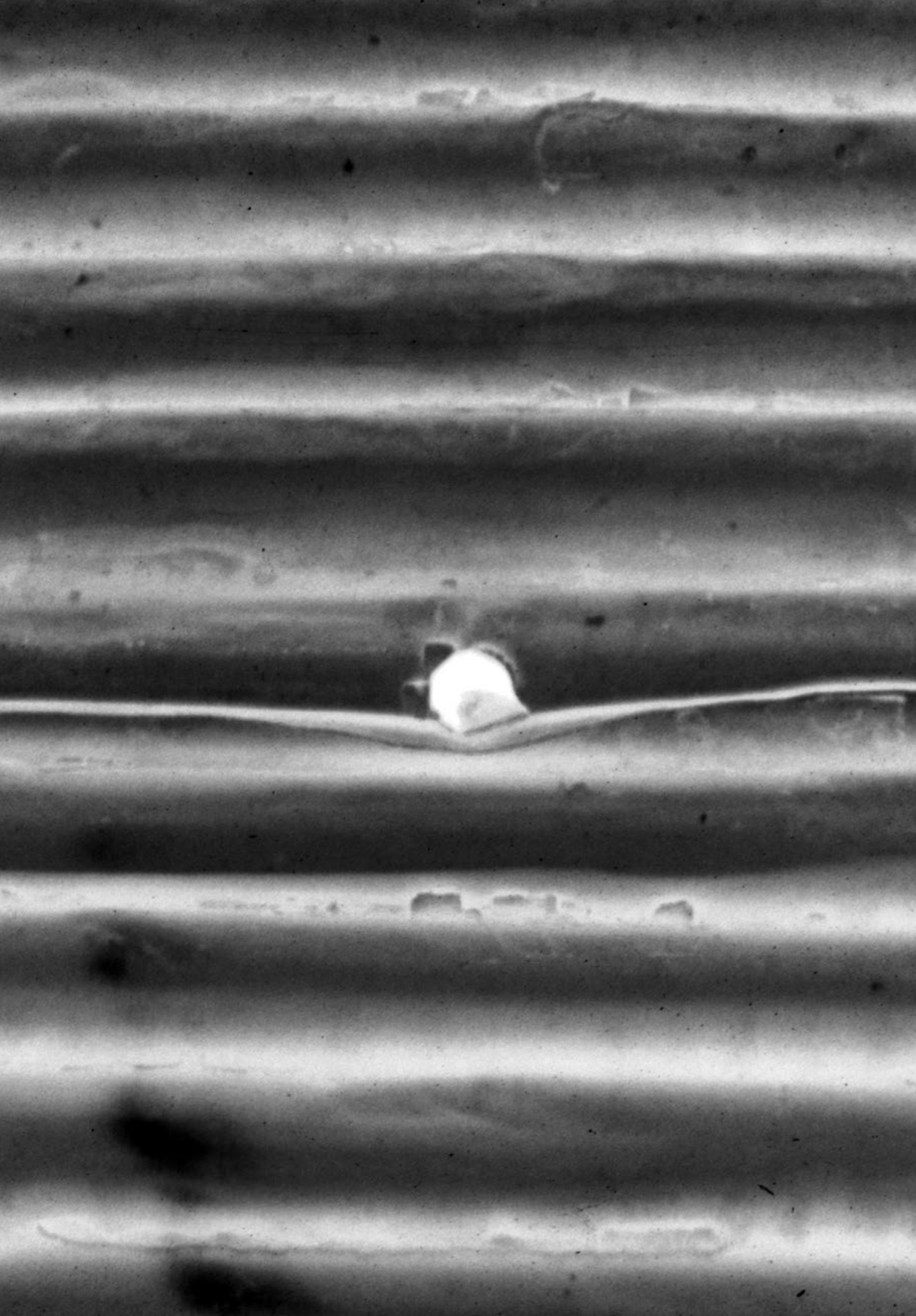












MIGUEL LEAL (1967) é artista Plástico. Vive e trabalha a maior parte do tempo no Porto. O seu trabalho oscila entre diferentes formatos e suportes. Estudou Belas Artes, Pintura, História da Arte, Filosofia e Comunicação e Linguagem. É professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e membro integrado do i2ADS. [+ml.virose.pt]

FEDERICO L. SILVESTRE é Professor Associado de Estética e História da Arte na Universidade de Santiago de Compostela (USC). Tem sido investigador visitante no CNRS e na École des hautes études en sciences sociales, em Paris, na Université Lumière Lyon-2 e na Universidad de Santiago de Chile. Participou em numerosos projectos de investigação sobre os temas da arte contemporânea e da paisagem, coordenando neste momento os projectos *YUCUNET* e *Landscapes and Architectures of Chance*. É autor e editor de vários livros, incluindo a edição de *Psicogeografía, urbanismo y arquitectura*, de Guy Debord.

FRANCESCO CARERI (1966) é arquitecto e professor no Departamento de Arquitectura da Univ. de Roma Tre. É co-fundador do Stalker/Osservatorio Nomade, com o qual tem experimentado desde 1995 acções e práticas urbanas de intervenção criativa. Foi Director (2009-2015) do LAC-Laboratorio di Arti Civiche, realizando vários projectos participativos e comunitários. É desde 2017 o responsável científico do Laboratório Corviale City, acompanhando projectos de regeneração urbana, e do grupo de investigação Laboratorio CIRCO. Publicou vários livros, incluindo *Walkscapes. El andar como pràctica estética/Walking as an aesthetic practice* (2002).

INÊS MOREIRA é Investigadora Principal em Artes Visuais no Lab2PT-Univ. do Minho. Completou um projecto de pós-doutoramento na Univ. Nova de Lisboa (2016-2022) e criou o núcleo de investigação Curating the Contemporary: on Architectures, Territories and Networks (2018-21). Doutoramento em Curadoria/Knowledge (Univ. of London), Mestrado em Cultura Urbana (Univ. Politécnica de Catalunya/CCCB) e em Arquitectura (FAUP). É membro activo de projectos culturais e académicos europeus, tais como o Fórum Europeu de Práticas Avançadas, e a Press Here, um Arquivo Vivo da Indústria Europeia. [+ inesmoreira.org]

RACHEL MERLINO é arquitecta e urbanista (Universidade Federal Fluminense, Brasil) e Mestre em Estudos Museológicos e Curatoriais (FBAUP — Universidade do Porto). Durante sua trajetória académica dedicou-se às práticas curatoriais insurgentes no espaço público, à caminhada como metodologia, e também a temáticas relacionadas às representações de género nos espaços museológicos.

EDUARDA NEVES é professora de teoria e crítica de arte contemporânea, domínio no qual tem vários artigos e livros publicados. Curadora independente. A sua atividade de investigação e curadoria articula os domínios da arte, filosofia e política. Colaboradora regular da revista *Contemporânea*. É, actualmente, directora da ESAP-Escola Superior Artística do Porto [+eduardaneves.pt].

VIRGINIA DE DIEGO (Madrid, 1983) é artista plástica e curadora. Doutorada em Belas Artes com a tese "A ruína como réplica: o instante proto-contemporâneo" (galardoada com uma bolsa de estudo pela Universidade Paris-1 La Sorbonne), combina actualmente o seu trabalho como professora (Universidade do Minho e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal) com a sua prática artística e o seu trabalho como directora e curadora da galeria PRESENTE (Porto, Portugal).

SUSANA LOURENÇO MARQUES é designer e professora auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Doutorada em Comunicação e Arte pela na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É autora dos livros *Ether/um laboratório de fotografia e história* (Dafne, 2018) e *Pó, Cinza e Nevoeiro, ensaio sobre a ausência* (Prisma, 2018) e editou o livro *Lágrimas de Crocodilo, fotografia e crítica em Portugal 1980-2000* (Pierrot le Fou, 2022). Co-edita também o jornal *Alix — Estudos de Fotografia e Cinema* (i2ADS, 2020-). Co-fundou em 2014 a editora Pierrot le Fou.

ANDREAS BROECKMANN é historiador de arte e curador. Envolvido no projecto *Les Immateriaux Research* na Universidade de Leuphana, Lüneburg (2021-2024), financiado pela DFG. Ensina na Academia de Belas Artes, Leipzig (HGB - Hochschule für Grafik und Buchkunst, desde 2017). Autor de *Machine Art in the Twentieth Century* (2016).

ALEXANDRE DELMAR (Porto, 1982) é fotógrafo e artista vídeo. [+alexandredelmar.com].
LUÍS RIBEIRO DA SILVA (Porto, 1982) é arquitecto com doutoramento pela ETH Zurique. [+ursa.com.pt]
MARGARIDA QUINTÃ (Porto, 1981) é arquitecta com doutoramento pela EPF Lausanne. [+ursa.com.pt].
JOAQUIM MORENO (Luanda, 1973) é arquitecto com doutoramento da Universidade de Princeton.
YEHUDA EMMANUEL SAFRAN (Haifa, 1944) é crítico de arte e arquitectura.

PEDRO G. ROMERO (Aracena, 1964) opera como artista desde 1985. Trabalha também como curador e comissário de exposições. Fez parte da UNIA arteypensamiento e foi membro da PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales), em Sevilha. É membro da pie.fmc (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos). Participante na Documenta14 Atenas/Kassel e residente na Academia de España en Roma. Em 2021 apresentou *Os novos babilónios. Atravessar a fronteira*, na Galería Municipal do Porto.

CARLA CRUZ é artista, investigadora e professora na EAAD-UMinho. Mobiliza desde 2007 com Ângelo Ferreira de Sousa a Associação de Amigxs da Praça do Anjo; desde 2019 dinamiza o grupo de estudo Leituras Feministas (i2ADS); e desenvolve, desde 2020, um projeto artístico especulativo sobre temporalidades não-humanas com Claudia Lopes.

PEDRO BANDEIRA (1970), arquitecto pela FAUP, é professor associado na Escola de Arquitetura, Arte e Design da Universidade do Minho e membro investigador do Lab2PT. Autor de diversas publicações no âmbito da cultura arquitectónica, é também coeditor da série *Fascículos de Fotografia* da editora Pierrot le Fou.

SARA CASTELO BRANCO, investigadora e curadora, é doutorada em Arts et Sciences d'Art e Ciências da Comunicação pela Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne (Paris) e FCSH-UNL (Lisboa). Tem vindo a fazer a curadoria de exposições e ciclos de cinema em instituições como ACUD Macht Neu (Berlim), CRIPTA 747 (Turim), Galeria Zé dos Bois (Lisboa), Galerias Municipais de Lisboa (Lisboa) ou Arsenal — Institut für Film und Videokunst (Berlim).
HUGO ALMEIDA PINHO é licenciado em artes visuais (Faculdade Belas Artes Universidade do Porto e Faculdade Belas Artes Universidade de Marmara, Istambul) e mestre em media art (HfG - Universidade de Artes e Design Karlsruhe, Alemanha). Expõe regularmente desde 2009 em espaços como a CRIPTA 747 (Turim), DIDAC (Santiago de Compostela), Künstlerhaus Bethanien (Berlim), Appleton [Box] (Lisboa), São Paulo Cultural Center (Brasil) e The Bermondsey Project (Londres).

UCCELLACCI & UCCELLINI

East of the City

José Oliveira, *Isto não é Manchester*, 2011.

Friends, where are we going? East of the city?
MIGUEL LEAL
213

Furie antiche che vagano per la nuova città
Pasolini and what art is to us
FEDERICO L. SILVESTRE
221

Walkabout Pasolini
FRANCESCO CARERI
234

After all, how many narratives fit
into one and the same city?
Stories of artistic walks and tours in eastern Porto
INÊS MOREIRA E RACHEL MERLINO
243

The city is not far
EDUARDA NEVES
250

Where we were told there was a city
VIRGINIA DE DIEGO
253

The mountain grain
Notes on photography and extractivism
SUSANA LOURENÇO MARQUES
257

Anamnesis of architecture
ANDREAS BROECKMANN
263

Notes from the underdog
ALEXANDRE DELMAR, LUÍS RIBEIRO DA SILVA
AND MARGARIDA QUINTÃ

Introduction
YEHUDA EMMANUEL SAFRAN
275

Postscript: Cultivating property
JOAQUIM MORENO
276

Theatre without theatre
PEDRO G. ROMERO
280

The road is long and there may be pain
CARLA CRUZ
287

Almost cosmopolitan Porto
PEDRO BANDEIRA
289

Light holes
SARA CASTELO BRANCO
HUGO DE ALMEIDA PINHO
293

Biographies
295

Friends, where are we going? East of the city?

MIGUEL LEAL
Translated by Kevin Rose



Frames from *Uccellacci e uccellini*, by Pier Paolo Pasolini (1966).

p. 8

Uccellacci e uccellini (*The Hawks and the Sparrows*, 1966) constitutes a unique object in the filmography of Pier Paolo Pasolini. This film is a kind of modern fable, a voyage on foot heading through the surroundings of Rome and returning to the times when animals talked and humans talked to animals. This is also a fine example of the *cinema of poetry* that Pasolini himself made reference to in an already mythical text on cinema, language and communication[1], where he highlights how cinema is fundamentally a *language of poetry* in which there prevails the expressive and oneiric violence of images meaning, in a kind of raw state, because *the irrational element of cinema cannot be eliminated*. Pasolini recalls in this text that "there is no dictionary of images", that there are no classified and ready to use images[2], thus cinema is always the place of linguistic invention. If we communicate by words and not by images, to say that there is a "specific language of images" would be a "mere artificial abstraction". Indeed, there is no dictionary of images but we are used to reading reality, conversing with it through images, whether with our feet firmly on the ground or with our heads in the clouds, in the complex exercising of memory or in the world of dreams. Pasolini goes still further in stating that, different to more instrumental forms of communication, "visual communication, which is the basis of cinematographic language is, on the contrary extremely crude, almost animalesque."[3] In its way, *Uccellacci e uccellini*, with its talking crow and the guiding figure of Antonio de Curtis "Totò", with the sermon to the birds or the encounter with the wandering troupe, is a fable built out of allegories, of pictures within pictures, images within the film, and of the map of a path that turns into the path itself to become an expression of this *world of memory and dreams* that Pasolini identified as the *cinema of poetry*.

Not only due to the presence of Totò, *il Principe della risata* who had been a feature in Italian cinema since the 1930s, *Uccellacci e uccellini* is also a tribute to the history of cinema and figures such as Chaplin or Keaton. The film begins and ends precisely with Marcello "Totò" and his son Ninetto walking and talking as they head along the road amidst the dust. At first, heading towards us so that we are able to see and listen. At the end, far off, towards the horizon line that awaits them in a very classical shot. And what could be more cinematic, as an originating act, than wandering along the road, in a continuous dialogue with the world that *gets expressed through the images that*

1 Pier Paolo Pasolini, "O cinema de poesia" [The Cinema of Poetry], in *Empirismo Herege*, trad. by Miguel Serras Pereira, Lisbon, Assírio e Alvim, 1982, pp. 137-152 (this text derives from a speech by Pasolini at the Festival of Pesaro in 1965 and was originally published in *Empirismo Eretico*, Rome, Garzanti, 1972).

2 We may only speculate what Pasolini might say about what the huge accumulation of indexed images on the Internet has become, without however, I would say, losing the most challenging facets of what his *cinema of poetry* has to propose.

3 Pasolini, "O cinema de poesia", *Op. cit.*, p. 138.

compose it[4], these things that become images and that parade around us?

Totò and Ninetto, in a type of road movie prior to the era of the motor, wander down unfinished roads and cross old farms and agricultural terrains lost amid concrete pillars, earth-moving and embankments, signs of the frenetic pace of construction ongoing on the outskirts of Rome and many other Italian cities in the 1950s and 1960s, finishing off the work the war had not been able to complete. The reason for their walking never becomes clear, which seems more of a pretext for various different encounters rather than a gesture with a purpose. Suddenly, in the middle of a curve of an unfinished viaduct, they hear a voice:

> *— Amici, dove andate? Non mi volete come compagno di strada, eh?*[5]

It is a crow. A talking crow, a Marxist crow that Pasolini himself identifies with in keeping with his own ideological disenchantment. Francesco Leonetti, the crow's voice in the film, defined the animal as "a wretched, hyper-critical individual with Marxist tendencies, with a slightly meridional and fairly Bolognese voice, proclaiming invectives against the meaninglessness of life."[6]

It is the speaking crow that takes us to the Middle Ages and the episode when Totò and Ninetto comply with the Franciscan mission of converting both the sparrows and the hawks, learning their language and confronting them with the irreducible nature of their wild and anarchic freedom. Finishing this episode, a practically dreamlike interlude, and after several further stages, the crow ends up boring father and son to death with all his invectives and they decide to cook the bird "in the traditional fashion" by the roadside where they then eat. Satisfied, they are then ready to continue on their journey.

When I began, slowly, to think about the project for a book, a still vague idea, it was this film that very clearly emerged in my memory. This memory and its images were certainly the best defined aspects in this project for a long period of time. I had last seen *Uccellacci e uccellini,* on the suggestion of André Sousa, in around 2011[7], but I was never able to stop thinking about the animal language, the impertinent crow, the expressive power of the images and the Russian doll fable of the sermon to the birds. It was thus that this title was taken on loan and with it also came all the tensions over ownership, the drift or the voracious economies of cities that transform everything in their wake, from the territories to their peoples.



p. 11

André Sousa, *Abrigo*, 202

Frame from *Uccellacci e uccellini*, by Pier Paolo Pasolini (1966).

4 "Walking along the road, even with our ears covered, is a continuous colloquium between ourselves and the environment as expressed through the images that compose it: the physiognomy of the people passed, their gestures, their body language, actions, silences, their expressions, their "scenes", their collective reactions [...] and, in summary, the objects and things that emerge loaded with meanings and, thus, "speak" brutally through their very own presence [...]"; (*ibid.).*

5 *Friends, where are you going? Don't you want some company for the road, eh?*

6 Francesco Leonetti was speaking at a meeting with the public in 2005, in Milan (see António Rodrigues, "O sonho de uma coisa", in *Pier Paolo Pasolini. O sonho de uma coisa*, Lisbon, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2006, p.104).

7 On visiting the exhibition organised by André Sousa in Espaço Campanhã, in 2011, entitled precisely *Amici, dove andate?,* with Ângela Costa, Cynthia Girard and Luísa Cunha.

From *Uccellacci e uccellini,* there also came a wild and more poetic dimension to walking and wandering, which is a cinematographic form of discovering the terrain in its succession of images and experiences, a centrifugal movement that, to the greatest possible extent, ignores the barriers and limitations of the formal city or ownership, and that, while on the one hand topologically affixing us to the place, on the other hand, throws us out of it, beyond its scope. It is then that we encounter in the film, almost as a footnote, two arrows — by which the pairing of Totò-Ninetto pass by disinterested —, one pointing eastwards (Istanbul Km. 4253) and the other westwards (Km. 13,257 Cuba). Both point to an exterior facet that recalls other flows or the old saying "From here to Timbuktu", which only meant, in the old days, for a European, to be lost to the world, out there in the desert.

These mental images from *Uccellacci e uccellini* helped me get this far but the truth is that the book began to take shape prior to this while I was wandering the city, crossing all of its most porous boundaries, especially in Oporto and heading in an eastern direction, almost always to the more formal East of the city than that which comes on the maps and tourist guides. This was a slow process, starting out in 2018 and shared with other persons even while many of these walks have been solitary, made at night or in the early hours, more favourable times to the naked discovery of the city and to foster unexpected social experiences as well as the hours when the city falls silent, or almost silent.

At a certain period in time, in early 2019, I began designing an experimental seminar with Andreas Broeckmann, conducting a group of his students at HGB – Hochschule für Grafik und Buchkunst, in Leipzig and my students from the Faculty of Fine Arts, the University of Porto. Under the title *Art under Condition: Post / Colonialism (Porto Research)*, we worked in Oporto for a week in May of this year, among meetings and drifts, in the East of the city but also in other cardinal points, on a diachronic and topological reading of Oporto and its current colonial reflections, from the history of colonialism through to new forms of colonisation or other ambivalences between the centre and periphery, between West and East, between North and South. This collective experience counted on the collaboration of the *Interstruct Collective*, Vijay Patel, Desirée Desmarattes, José Oliveira and the CCOP, among many others. Under a fierce sun, we wandered the old paths and trails in Campanhã, we scaled walls and got to know forgotten places beyond the former boundaries defining the city to the East. Later, on the way back, we drank beer in one of the small bars in Lagarteiro, in Cerco or alongside the former Copper Factory[8]. We revisited the ghosts of the first Portuguese Colonial Exhibition in 1934 in amongst the paths of the now disappeared

8 Even as I write these notes, there are announcements of various real estate projects that shall transform many of the territories where we took these walks in the Eastern zone of Oporto: in December 2022, a Continente supermarket opened on the terrains of the former Portuguese Copper Company, for which they announced almost 50,000 m2 of construction; work began on the former Municipal Slaughterhouse in S. Roque, which is undergoing reconversion into a cultural and business centre with the design by star-architect Kengo Kuma; for the terrains around the former *Palácio Ford*, covering over 50,000 m², in Heroísmo, there are plans for a new project; simultaneously the Stop Shopping Centre, right by the side, a unique project where hundreds of bands and their musicians have their studios, is threatened with closure by the council; further down, alongside the river, a holding of the Edmond de Rothschild investment fund has just announced the purchase of the former Freixo Power Station, another industrial ruin with 50,000 m2, for yet another luxury segment investment; right in the vicinity, also in front of the river Douro, part of the Quinta da China Estate is undergoing transformation into one more luxury condominium.

Crystal Palace. We toured the interstices of the western zone, unveiling this other city with its toponymy resonating with the myths of an imperial past. Sat on the walls of these territories, we discussed what we still call, out of convenience, the city. Finally, we jointly thought through the resonance of other geographies in these steps, from the revolution of 1974 through to the independence of Mozambique and the role of the GDR in supporting the Liberation movements, from the current tensions in the East to the reunification of Germany, from Africa to Brazil, from maps and cartography to places of speech and their contradictions. We did all this being always aware of the geography and the politics of geography.

Layout for the 1st Portuguese Colonial Exhibition superimposed on a contemporary map of Palácio de Cristal, created by members of Interstruct collective, 2019.

We had thought to continue the seminar in the following year, in Leipzig. This did not end up happening due to all of the restrictions and disruptive effects of the pandemic. However, for myself, those limitations were a great excuse not to stop walking. Knowing that I had to walk, the more the better, I remained restless for almost two years. Every day, practically without exception, I would set off on discovery, whether alone or carrying my small daughter, almost always at night, in a city more emptied out than ever and with its exterior space already only inhabited by those disinherited by society and by those who no longer had anywhere else to seek shelter.

The scarps of Fontainhas, in Oporto, transformed into a waterfall due to the heavy rains of 8 January 2023.







Frame from *Uccellacci e uccellini*, by Pier Paolo Pasolini (1966).

p. 14

My home lies almost on the eastern border of central Oporto. Out of ease, I desired to discover and wished to escape the more formal and controlled zones of a city under a state of siege, it was in this direction that I always began walking, attempting to risk going a little further each day or discovering more about a hidden curve. It was in the shadows and lights of these solitary nights that the outline of this book took shape.

Afterwards, following the return to normality in 2021, I finally organised a seminar with my FBAUP students, inspired on Francesco Careri and his wanderings. During one semester, every Monday, we would go walking together, ignoring the fictitious administrative boundaries, the property, the streets or the more formal paths. We did this in the expanded city and crossed various administrative boundaries, discovering there are other territories to the South, to the North, and even to the West, that in truth are also to the East of the city. At the end of the year, the book, as a wish, was ready. It only lacked the doing and calling in others to do this with me.

There was no way of predicting the editorial work of this book would coincide with the centenary of the birth of Pasolini. This was pure chance and a pretext for calling on the *force of the past* that Pasolini also embodied despite all the utopian vitalism of his work. There is a future in the past. A future past as he might have said. The life and work of Pasolini incorporate this in their own fashion. As Hans Ulrich Reck points out, the italian avoided any chronological systems or more linear visions of history: "his interest was in a utopian non-simultaneity"[9]. According to Pasolini, there was in the present a suppression of the past, a crushing of its vital and archaic forces. Pasolini was not

9 Hans Ulrich Reck, *Pasolini. The Apocalyptic Anarchist*, Leipzig, Spector Books, 2021, p. 29.

only providing a disenchanted portrait of what he was seeing, especially in Italy, but was above all predicting what would come to happen: the end of many forms of ancestral life through to the end of cinema as he had announced it; the end, perhaps, and who knows, of the *cinema of poetry*. From this point of view, Pasolini is the full-blown example of a generation of European directors who were able to make cinema before its end, before cinema, or at least before a certain cinema, had to be sectioned off in festivals, in arthouse cinemas and museums. In another of his films, *La Ricotta* (1963), Orson Wells, in the role of director (*La Ricotta* is a film within a film), proclaims a poem by Pasolini to a journalist, almost as if a ventriloquist:

> I am a force of the past.
> Only in tradition is there my love.
> I come from the ruins, the churches,
> The altarpieces of the abandoned
> Villages of the Apennines and the pre-Alps,
> where the brothers once lived.
> I wander through Tuscolana as if deranged,
> through Appia as if an ownerless dog.
> Or I gaze at the dawns, the mornings
> in Rome, in Ciociara, in the world,
> as if the first acts in Post-history,
> which I have witnessed, by privilege of
> birth, the extreme fringe of somebody who was
> buried. Monstruous is who is born
> from the entrails of a dead woman.
> And I, adult foetus, wander
> More modern than all moderns
> In search of brothers who no longer exist.[10]

Pasolini came from a distant past, a past of incomprehensible and abandoned ruins, fields and churches, not only those remote villages but also along the Roman roads, which he ambled along as if insane or a dog without a master, seeking a world that no longer existed and his disappeared brothers. In fact, Pasolini was *a force of the past*, disenchanted with what was in front of him, with the profanation of the world, even while continuing to believe in that most profound of the mysticism, the archaic and utopian character of politics still had to offer. A force of the past, both gentle and violent. The crow cooked "in the traditional fashion" in *Uccellacci e uccellini* represents the failures of ideology and the modern movement as a whole. According to Pasolini, it was possible to be archaic and, simultaneously, the most modern of all moderns.

The cinema of Pasolini is often topological, thus, his stories are bound to place(s) and it is based on those place(s) that he builds a mnemonic made of images. In a film like *Uccellacci e uccellini,* this is perhaps more obvious given that the memory of Totò and Ninetto, drifting through the outskirts of Rome, stems from these places that the pair go through, from the farm to the house, from the monastery to the road under construction, from the field of corn to the unattainable and distant city as if a *song line*[11] that sets them walking. This reflects a return to the very deepest facets to the idea of *topos* — the place — enabling the construction of stories that cross through time holding onto these places and their inhabitants with a certain atemporal

10 "Io sono una forza del Passato./Solo nella tradizione è il mio amore./Vengo dai ruderi, dalle chiese, /dalle pale d'altare, dai borghi/abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,/dove sono vissuti i fratelli. /Giro per la Tuscolana come un pazzo,/per l'Appia come un cane senza padrone./O guardo i crepuscoli, le mattine/su Roma, la Ciociaria, sul mondo,/come i primi atti della Dopostoria/cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,/dall'orlo estremo di qualche età/sepolta. Mostruoso è chi è nato/dalle viscere di una donna morta./E io, feto adulto, mi aggiro/Più moderno di ogni moderno/A cercare fratelli che non sono più." Poem later published in the book *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milan, 1964 (T.N.: my own translation to english).

11 I refer here to the *song lines* of the indigenous Australian peoples and their discontinued and complementary narrative complexes that establish the cartography for a vast territory. See, for example, Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les aborigènes. Mythes, rites et organization sociale em Australie*, Paris, PUF, 1991.

character that challenges any idea of progression, at least of this modern idea that Pasolini so abhorred. The place might be an archaism and topology a way of building a utopia, a future past.

The idea of the city as a common project is in crisis. The agglomeration of populations in urban centres and mega-cities is unstoppable. In 1950, there were 83 cities with over a million inhabitants, that number stood at 468 in 2007. Over a half of the world's population lives in cities and the World Bank estimates that seven in ten people will be living in urban agglomerates by 2050. Thus, the very model of development and survival of the planet is at stake. In this gigantic logistical flow of peoples and goods, with the great cities serving as potent magnets, we may on occasion lose the notion of territorial organisation and, even more importantly than this, the organisation of life and the local economy. Still furthermore, and paradoxically, the very idea of coexistence is thrown into jeopardy.



Frames from *Uccellacci e uccellini*, by Pier Paolo Pasolini (1966).

p. 17

The current cities are city-territories where the old dialectic between centre and periphery is no longer dominant. The city-territory holds no gender and has no defined boundaries. It is thus undefined and chaotically homogeneous, not responding to any totalising or unitary model or any top-down or centre to periphery organisational structure. Through this, there also disappears "the dimension of place, the scope to define places" or characterise space "according to a hierarchy of symbolically significant places"[12]. The largest challenge in these city-territories thus stems from the traditional forms of community life. These are the very first to get engulfed. The end of *topos* is, to a certain extent, the end of *polis*. The question is not whether there is any simple solution for this. We may learn a great deal from the notion of micro-politics but this would also not be sufficient as, from the outset, this is not about some simplistic means of opposing the molar to the molecular. There is no form of redemptive purity awaiting us.

The futurists would state that each generation should build their own cities. In general terms, urbanism and architecture are today autophagic, complying with programmed obsolescence. The estimated lifespan of a building today is less than a generation ago. There is also horror at emptiness in cities that reflects in the ways they are designed and constructed. Perceived as a whole, cities are by their nature striated and built to serve as machines of attrition. However, they all have margins and are porous. There is almost always a place for disorder in the midst of order, differentiation and separation, all of them the *topos* of urbanism. Every city also enables the nomadic gesture that only smooth space may allow. These smooth spaces may be in its core, in its subterranean reaches or in the labyrinthine streets, they may be in the ruins and in the terrains that urbanists like to refer to as *expectant*; they exist above all on the margins of this complex city-territory. It is there that the city gets reappropriated, deterritorialised, even while fleetingly and only in passing. Alongside the other forgotten places, these ruins and urban emptiness, in

12 Massimo Cacciari, *La ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010 [Orig. Ed. *La città*, Villa Verucchio (Rimini), Pazzini Stampadore Editore, 2004], p. 35.

their obsolescence and uselessness, are targets for taking down. They are an undesired excrescence, grey or obscure zones on the map of cities, territories that in the economic jargon are said to require renovation, requalification and integration, creating added value. Useless or transformed into no-man's land, places temporarily beyond time, laws and place, the urban empty spaces, the ruins or other informal and wilder spaces may represent, in the meantime, a form of resistance to the capitalist and territorial logics of a mercantilist bent. They are spaces drifting and in transformation, frequently occupied and reappropriated as zones beyond the mainstream. As Deleuze and Guattari recall, these smooth spaces, which they call nomadic spaces, are located but not defined, contrary to the striated spaces. Should the latter be the *relative global*, the former become the *absolute local*, "which find their expression in the local and their genesis in a series of local operations with different orientations: the desert, the steppe, the ice, the sea"[13] and, I would add, the porous boundaries of cities, their informal territories, a city capable of forgetting about its own self, the city to the East of the city.

As seen, for this book we depart from the dynamics of Oporto, above all the zones of tension established on its more eastern boundaries. We attempt then to interweave different perspectives on a city that runs the risk of erasing all the unprogrammed empty spaces, with its ruins and informality that are often the lines of escape to the economic processes of the physical and social transformation of the urban space. Despite this departure point, we are not bound to any geography in particular. Being or heading to the *East of the city* refers not only to a cardinal point but rather everything that escapes the clutches of fixed trajectories or determined directions, enabling the free rethinking of the ways in which communities are organised and moved, reinventing the territory beyond the formal instruments of urbanism, whether of the official culture or that of the intensive production of capital. Finally, we make reference these forces that come from the past, hidden away in the folds of history, of territories and their people, and that we should know how to welcome, listen and interpret. Thus, this book could carry no other name: *Uccellacci e uccellini*. The hawks and the sparrows of Pasolini are also the social, political and economic forces that move within the city.

POSTSCRIPT



p. 20

Frame from *L'Aigle* (or *Totò al circo*), episode filmed but not included in *Uccellacci e uccellini*.

Pier Paolo Pasolini was fascinated by the figure of Totò and planned to make a series of films with him. The death of the actor in 1967 abruptly interrupted this project. We were left with *La terra vista dalla luna* (1967) and *Che cosa sono le nuvole?* (1968) but for what most interests here there was the episode *L'Aigle*, later called *Totò al circo*, destined to become part of *Uccellacci e uccellini*. Pasolini filmed and edited this sequence but was unable to decide on its inclusion in the film. Sound was never added and it survives today as a mute object[14]. In this small episode, which would also have been narrated by the crow, even prior to the fable of the Franciscan monks, we are transported off to a circus with all its animals: tigers, lions, bears, monkeys,

13 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 474.

14 Later subtitled with the precious assistance of Laura Betti.

hyenas and snakes. And it is there we encounter the French tamer Monsieur Courneau[15] (Totò) attempting to subdue an eagle. Confident and imbued with a rationalist spirit, he is convinced that, with patience and insight, he will achieve his objective. However, his efforts are all in vain and the eagle, wild and free, is able to refract all of his efforts. Courneau, desperate, almost has a heart attack and threatens the bird with death in the gas chambers. He then changes method, choosing to read the eagle long texts by Pascal but, once again, to no avail. In the final sequence, with the words *IL PENSIERO SELVAGGIO* forming the background, it is the tamer who is subjected and ensnared by the eagle. He begins to imitate it and transforms into a bird before flying far off.

15 A reference to the *Le Nouvel Observateur* critic who had railed against *Il Vangelo secondo Matteo*, a film directed by Pasolini in 1964.

Furie Antiche che Vagano per la Nuova Città[1]
Pasolini and what art is to us[2]

FEDERICO L. SILVESTRE
Translated by Luis Castro Paupério

1. STAGING THE RUINS OF CAPITALISM



Frame from *Uccellacci e uccellini*, by Pier Paolo Pasolini (1966).

p. 24

It is not necessary to be Agamben to intuit secret connections between Debord's and Pasolini's thinking. It is obvious that both discerned the dialectics between the penniless *uccellini*'s ruined acropoleis and the landscaped palaces inhabited by the *uccellacci*[3]. It also seems evident that, both for the French and the Italian authors, what we call progress — such as new roads or the desire to get to the moon — was merely the ridiculous endeavour built by the States to hypnotise the exploited. In the same way, the coincidence in their understanding of consumer society's narcotic element is palpable, each comparing in his own way drug use and the poppies' sweet lullaby to the spectacles of bourgeois capitalism or the evasion from surrounding life. In the end, it stands out that a key scenery to capture and represent the ideas of the intellectuals was that of some cities' ruins and slums, especially Rome, Paris, or Milan. That said, how were those ruins thought, exactly?

At first, distinctly, it seems. For the Pasolini of *Uccellacci e Uccellini* (1966)[4], it would be the ruins of the wounded who inhabit the fringes. For Debord, those ruins would comprise it all, because, as the Frenchman saw it, «the modern spectacle's fundamental trait is that of staging its own ruin»[5]. So, did their remarks differ that much?

As paradoxical as it may seem, it is clear that what Debord was trying to tell us was that, in societies characterised by permanent war and exploitation, even the middle class dreamt about the end of the world. By advocating such idea, Debord prophesied the decades and decades of apocalyptical novels, series and films to come, about nuclear, climatic, and zombie crises. At first, it is as if the ruins from *Uccellacci e Uccellini* belonged to another category, as if it were only about beggars' filth — as everything is fine for the hawks

1 T.N.: Italian, «Old Furiæ That Wander the New City».

2 This text is part of the research outcomes of «*Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la historia latina* (1945-2020)» [T.N.: Landscapes and architectures of the error. Counter-history of the landscape in Latin history] [PID2020-112921GB-I00] funded by the MICINN, *Gobierno de España* [T.N.: Ministry of Science and Innovation, Government of Spain].

3 Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mímesis*, Barcelona, Icaria 1976, p. 49 — 1st Italian Edition, 1975 —, where he said, after describing the gardens: «Aunque era una casa de campo, tenía la severidad de una especie de convento: y detrás de sus altas paredes de civilización ilustrada parecía esconder oscuridades de almas exacerbadas por misteriosos dolores procedentes de la riqueza» [T.N.: "Even though it was a country villa, it had the severity of a kind of convent: and behind its enlightened civilisation's high walls, it seemed to be hiding obscurities of souls exacerbated by mysterious sorrows deriving from wealth"].

4 For the complete script we refer the reader to: Pier Paolo Pasolini «Uccelacci e Uccellini» in *Per il cinema*, Walter Siti and Franco Zabagli (eds.), Milano, Mondadori, 2021, from page 675 [T.N.: Translated as «The Hawks and the Sparrows», literally «Birds of Prey and Little Birds»].

5 Guy Debord, «*Le cinéma après Alain Resnais*» in *Œuvres*, Alice Debord and Jean-Louis Rançon (eds.), Paris, Gallimard, 2006, p. 989 — original in *I. S.*, n. 3, December 1959. [T.N.: translated from the author's quote: «el rasgo fundamental del espectáculo moderno es la puesta en escena de su propia ruina»]

as long as they may continue exploiting the little ones. However, the difference is only seeming as what Pasolini tells us for minutes is indeed quite blunt. *Uccellacci e uccellini* highlights the ruins not only because the poor desperate ones eat the birds' nests or the leftist crows' feathers, but also due to what the very ruins tell us about the Apocalypse.

On the one hand, it is obvious that those capable of devouring the ideologist Crows who tried to helped them are also a step from rebellion and eating the true source of their problems: the powerful. In this sense, what Pasolini offers us is already part of the «modern spectacle», the same one which stages «its own ruin». On the other hand, *Ucellacci e uccellini*'s message is almost Malthusian, as the leftist-thinker-Crow, before the plebeian's delivery in the pine forest, asks itself if it makes sense having so many children with so little resources. Finally, in other urban films shot during those years — take, for example, *La Sequenza del Fiore di Carta*[6], one of *Amore e Rabbia*'s[7] (1969) segments —, Pasolini presents montages that concern the Whole, as the footage from news of destruction and despair superimpose Ninetto's joyous town stroll. So, can we really think the Italian's ruins only concerned the poorest whilst Debord's would concern the Whole? Obviously, Pasolini's symbology has nothing to do with Debord's neutral or documental commentator aesthetics.

But, stylistic distance aside, it is clear both aim at the same: decadent is the system; ruinous is the Whole.

2. THE DIFFERENCE BETWEEN «DRIFT» AND «PSYCHOGEOGRAPHY»

That is why both, Debord and Pasolino, have been implacable before the «beautiful souls», that is, the artists, poets, and academics that carried on innocently singing to the flowers whilst strolling around the parterres of the powerful's palaces, or enjoying the institutions' gardens. Indeed, neither the former's drifts nor the latter's suburbs had to do with the beautiful gardens or uninterested strolls of the enlightened and the aesthetes Assunto or Schelle[8]. That said, what kind of journey throughout the city's outskirts is proposed by Pasolini? Does it look like the situationist psychogeographies, or does it approach the non-teleological path of the ludic stroll?

It is by contrasting the more literary approach of Pasolini's cinematographic wandering, with Debord's more geographical gaze, that some of the conceptual distances we wish to comment here arise. In order to introduce the posture Pasolini suggests in *Uccellacci e uccellini*, we will begin by its journeys' poetic aspect.

6 T.N.: The Sequence of the Paper Flower.

7 T.N.: Love and Anger.

8 When we mention Rosario Assunto, we are considering the texts he publishes in *Il paesaggio e l'estetica,* [T.N.: Landscape and Aesthetics] *vols. 1-2,* Napoli, Giannini editore, 1973, a work that would already include, in its vol. 2, three chapters of the then forthcoming book *Ontologia e Teleologia del Giardino* [T.N.: Ontology and Teleology of the Garden] (1988). In those pages, it is argued that the aesthetic experience of the garden has nothing to do with property, as its beauty and peace can be regarded from outside and through the gates. As for K. G. Schelle, we are taking into account *El Arte de Pasear* [T.N.: The Art of Strolling], ed. Federico L. Silvestre, Madrid, Díaz & Ponz, 2013. In these pages written in the early 1800s, he argues the strollers' gaze must remain innocent so as to be able to connect that which is disperse, and to pleasurably gloat over the blandest details.

It is clear that Totò, Ninetto and the Ideologue-Crow's strolling refers to those of other famous partners, such as Dante and Virgilio's, or Alonso Quijano and Sancho's[9]. As in those cases, Pasolini's is about passing from an ordinary peripheral *viaggio* into a symbolic vital *cammino*. During such venture, Totò, Ninetto and the leftist-thinker-Crow, phenomenally *flashback* to the 13th century to meet Saint Francis, so the author may explain, in the fashion of Gramsci or Togliatti, the differences between sparrows and hawks as well as the need to put to an end the dialectics of the master-slave relation. That said, in Pasolini's case, it is not only a question of learning how to talk with the little birds, to criticise the «beautiful souls», or to anachronistically defend a revolutionary thought: it suggests all that with the help of a unconventional, interesting and even odd narrative. Consequently, just as in Cervante's work, Ninetto and Totò run into characters in a series of sequences that brush the oneiric fable and that ceaselessly remind us of the etymological proximities of «wanders» and «drifts».

Indeed, Pasolini's outdoor erratic «wandering» is born from inner «drifting», and thus plagued by small ghostly stories. This *cammino* is so hallucinating that, at times, in addition to the possibility of associating it with classic literature and surrealist roam, it recalls Pierre Vendryès' «Brownoïde» proposals, that Cortázar so much adored, but that were mercielessly questioned by Debord. What proposals are we talking about?

During the 1950s, Guy Debord would begin to operate with several concepts linked to random motion, disorientation, drifting and the «psychogeographical» gaze, concepts which, be that as it may, he carefully distinguished. Words as interesting as *déroutant* — «that which enables roaming» — were mainly manipulated in 1955 and 1956, before abandoning them for unknown reasons. In his work, from 1956, that first notion would be eclipsed by others like «drift» [*dérive*] and «disorientation» [*dépaysement*], both opposed to the idea of «psychogeographical urbanism» [*urbanisme psycogéographique*]. Only from that mature opposition would Debord introduce the difference between: a) the most random moment, open to the exploratory *dépaysement* — the phase of «drifting» [dérive] by taxi or on foot —, and b) the most restrained moment, or of conscientiously collecting well-delineated geographical information — the phase of «psychogeographical urbanism» [urbanisme psycogéographique], that demands going on foot and almost taking notes[10]. Putting aside the complete understanding of Debord's whole thesis, what we want to highlight is that in his key text dedicated to journeys — 1956's so-called «Theory of the Dérive» —, Guy Debord drew inspiration from every attack launched on Pierre Vendryès' much meditated and sustained «Brownoïde motion» theory. Specifically, he rejected the possibility of an object without desire and of a purely random movement.

With this debate initiated, these questions are clear: is it possible to discuss an object without desire and a purposeless motion in Totò and Ninetto's cammino? And, most importantly, is it possible to bind such «wandering» with the more creative «drifting»?

9 As remarked in 1975's *La Divina Mimesis*, the idea of rewriting Dante's *La Divina Commedia* was on Pasolini's mind since 1963.

10 Guy Debord, «Teoría de la deriva» [T.N.: «Theory of the Dérive»], in *Psicogeografía, urbanismo y arquitectura*, Federico L. Silvestre y Rúben C. Lois (eds.), Madrid, Ed. Asimétricas, 2022 — 1st French Edition, 1956.

3. THEORY OF ABERRANCY

Let's begin with the first question. As we were saying, it is obvious that Pasolini used a teleological discourse and approach in most of his work. It seems clear that, unlike Assunto's or Schelle's strolls, it is the ideologue-Crow's political discourse that commands and guides Totò's and Ninetto's steps. Anyway, does it constrain them to the point of avoiding the purposeless motion, the «driftings» and the «wanderings»? And, if not, to what extent could we relate that with Vendryès' «Brownoïde motion» theory?

In general, Debord sustained that the objectless desire and the random movement proposed by Vendryès was an entelechy. He sustained this because, in his view, all desire was teleonomically or teleologically oriented. Animals and plants move to nourish and reproduce themselves. Furthermore, the citizens who inhabit the society of the spectacle end up unconsciously seized by propaganda which sculpts their desire up to a point of non-discernment between consumer products and real «needs»[11].

By contrast, Vendryès explained that just as there is a completely random «Brownian motion» due to the erratic bombing of particles over the smallest bodies — the one which causes genetic mutations and makes pollen particles continue to travel in closed or laboratory environments —, there is also a «Brownoïde motion» of larger beings. This movement can be glimpsed either in cankered microorganisms without any sensitivity whatsoever, or in the flies' dance over the glass or under the lamps. These move, undoubtedly, attracted by all kinds of simple elements. However, due to the abundance of materials and such minuscule reality's contingent location in space, the attractive elements are many and quite disparate, generating a swinging movement within insects, whose result is literally unpredictable. Currently, a few biologists have detected the same *random walks* in sharks and some terrestrial carnivores. But before Debord and Berstein, already Vendryès himself had suggested the taxis' movement throughout the city had much of a random drift to it, prior to every localised destination or address. The taxis' search for a customer does not mean they know where to find them nor where would they take them to. This is why the taxi driver's life has provided us with so many surprising stories[12].

Since smaller living beings — for example, cells, bacteria, larvae or some microscopical insects — continue articulating macro life, feeding and feeding from that larger life, it is obvious there is a connection between the micro «Brownian motion» and the macro «Brownoïde motion». All those micro flares of cancer or madness change, here

11 See Guy Debord, «*Le Mauvais Jours Finiront*» [T.N.: The Bad Days Will End] in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1025, where it said «The economy of needs is falsified in terms of routine. Routine is the natural process by which desire (complete, fulfilled) is degraded into need, which means it is confirmed, objectified and universally recognised as need. But the current economy is in the process of fabricating routines and manipulates people without desires expelling them from their own desires» [T.N.: Translated from the author's quote: «La economía de las necesidades ha sido falsificada en términos de rutina. La rutina es el proceso natural por el cual el deseo (completo, realizado) se degrada como necesidad, lo que quiere decir que se confirma, se objetiva y se hace reconocer universalmente como tal necesidad. Pero la economía actual está en vías de fabricar las rutinas y manipula a la gente sin deseos expulsándolas de su deseo».

12 Pierre V. Vendryès; R. Malterre, «Le Mouvement Brownoïde de l'Homme et des Animaux» [T.N.: The Brownoïde Motion of Man and Animals] in *Journal de la société française de statistique*, vol. 93, n. 4-5-6, 1953, pp. 85-97. Then, in Castilian, one may refer to Pierre Vendryès, *Hacia una Teoría del Hombre*, [T.N.: For a Theory of Men] Buenos Aires, El Ateneo, 1975, from p. 22.

and there, the course of macro History. This means erratic movements constantly transit from the smallest — insensitive life's cellular origin — to the largest — the space of macro life. How to name that emerging overflow of a world? And, to what extent must all that «erring» championed by Vendryès be considered when thinking about Pasolini's proposal? To answer both questions, let us finish defining the idea and, thereunder, talk about *aberratĭo* or «aberrancy»[13]. We can take that Latin word as a starting point, not solely due to its connections with plenty of philosophies of failure and of failing[14], but also because it comprises the prefix *ab-* and the word *erratĭo*, which refers to the common place of drifting away from the known path. Not only do «aberrant errancies» exist, but they are so frequent and spontaneous that, rather than labeling them as «abnormal», they should be considered as «anomalous» in an eternally «anomalous» world, as they must be bound to the movement of particles and life itself, in its excessive, unnecessary and desiring, constant movement[15].

On the one hand, just as the verb *errare*, *aberratĭo* refers to the compulsive, excessive and the impossible to be silenced[16], which we continue to find in Deleuze's Anankastic «repetition with difference». It is not without reason the Latin term was firstly associated with the action of endlessly «wandering around from one place to another» — as is the case with the *stellæ errantes*, for example, moving without any predetermined end or destination. In the past, there was such insistence on the absence of motive or on the repetitive nature of «erring», that the notion already allows for the hinting of

13 T.N.: *Aberrancia* in the original. Whilst the word does not exist in Castillian, in English we may consider "aberrancy" as adequate in this text, as it is a noun for something departing from an accepted standard. The author will develop the conceptualisation of the word, which will reinforce its adequacy to his argument.

14 The thought of Gilles Deleuze and Felix Guattari may be referred to in this connection, not only «*Tratado de Nomadología*» [T.N.: Treatise on Nomadology] in *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2000, pp. 359-433, but also their thoughts on movements and aberrant logics. In this respect, see David Lapoujade, *Deleuze, les mouvements aberrants,* Paris, Minuit, 2014. Along Deleuze, Guattari or Foucault, it is worth noticing how the disoriented or «aberrant» «wandering» [T.N.: «*errabundeo*»] is increasingly present in contemporary thought and in the Philosophy of Desire. That is what George Bataille was discussing in «*El Labirinto*» [T.N.: The Labyrinth], in *La Experiencia Interior,* trad. Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1973, pp. 64-65. Pierre Klossowski also invokes errancy and the labyrinth in *Nietzsche y el Círculo Vicioso* [T.N.: Nietzsche and the Vicious Circle], Madrid, Arena Libros, 2004. Heidegger's thought on errancy has also been approached. Take, for example, Peter Trawny's *Fuga del error. La an-arquía de Heidegger* [T.N.: there is a English translation from the German original called «Freedom to Fail: Heidegger's Anarchy»], Madrid, Herder, 2016. In landscape studies, Gilles A. Tiberghien has explored it in *Le Paysage Est une Traversée* [T.N.: The Landscape Is a Crossing], Marseille, Parenthèses, 2020. In Spain, the idea of errancy has been approached by Luis Sáez Rueda in *Ser Errático,*[T.N.: Erratic Being], Madrid, Trotta, 2009, and in other recent works like *Pensar la erraticidad* [T.N.: Thinking Erranticity], Madrid, Ed. Guillermo Escolar, 2021. Furthermore, the history of philosophy may be contemplated as a history of the ways of «erring». In this sense, in connection with Spinoza one may refer to Jesús Ezquerra, *Un Claro Laberinto* [A Clear Labyrinth], Zaragoza, Prensa Universidad de Zaragoza, 2014; and, on Nietzsche's and Heidegger's erring, Ramón del Castillo's *Filósofos del paseo* [Philosophers of the Stroll], Madrid, Turner, 2020.

15 See «*Aberro*» in *Oxford Latin Dictionary,* Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 5.

16 See «*Erro*» in *Oxford Latin Dictionary,* Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 618; «*Errar*» in *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, CE-F,* de Corominas y Pascual, Madrid, Gredos, 1980, pp. 659-660; and «*Errar*» in *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, Real Academia de la Lengua, 2020 — retrieved online.

Deleuzian repetition, Lacanian desire[17], or that Pasolinian inner impulse towards the Jungle's obscurity which had been haunting him since 1963, still present more than ten years afterwards, in 1975[18]. Furthermore, something along the lines of unpredictability and *erratum* — that is, erred action — is found in «erring»'s old usages. On the one hand, the gesture of «erring» was identified with «going on an adventure» and with «getting lost», «getting confused», or «mistaking the path», owing to the infinite variables presented by life at every step. On the other hand, *aberratĭo* appeared as a deviation from «the good path» or, still with Pasolini, as that light which calls us from the darkest depths[19].

Indeed, varied are the modes of such «aberrancy». We are presently working on a lengthy study on this topic. This is not the place to develop it in full. It is worth mentioning at this point, however, the genetic, motor, neuronal and cultural «aberrancies». All four affect our lives and recapitulate the phylogenesis or the evolution of an ontogenetic process of development. Be that as it may, in our view, by addressing these agitations we find ourselves not before the unconditioned — as discussing several agitating causes is not discussing the absence of cause —, but rather the infinitely motivated. Going back to Vendryès, it is worth insisting on the motor «aberrancies». Thanks to «motor aberrancies», «animated beings» never cease to crawl or to «wander», weaving forms and performances with their ludic and unpredictable movements.

In the *Annales de l'Institut Pasteur*[20] of 1920, Comandon published the results from his cinematographic footage of several microscopical life forms. «They appear to wander randomly», was his categorical outline[21]. As we have mentioned, Vendryès would remain faithful to Comandon's idea of random and purposeless motion. So much so, he would extend it to human beings and macroscopical creatures, motivating Guy Debord's criticism, as we saw. However, more recently, David W. Sims demonstrated the accuracy of the *random walks*' or the aberrant journeys' hypothesis. After analysing with his team the 12 million movements of 55 animals wearing radio transmitters — 14 species of sharks and other predatory species from the Atlantic and the Pacific Oceans — for over 5,700 days, he was able to prove these creatures followed routes free from fixed patterns in their journeys. When these predators are close to game abounding zones, such as a pod of seals or large fish shoals, their actions are quite

17 See Gilles Deleuze, «Introducción. Repetición y diferencia» [T.N.: Introduction: Repetition and Difference], in *Diferencia y repetición, Op. cit.*, 2002, pp. 27-36, where he admits to follow not only Nietzsche's «eternal return», but also Kierkegaard's *La repetición* [T.N.: Repetition], Madrid, Alianza, 2009, pp. 63-66.

18 Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mímesis, Op. cit.*, 1976, from p. 11. Before writing it down, in the times of *Uccelacci e uccellini*, this was already present in *Teorema* (1968). In an interview, Pasolini would have insisted that the same empty desire and vital desperation surfaced in this film (Pasolini, Pier Paolo Pasolini, «Intervista rilasciata a Adriano Aprà» in *Per il cinema*, Op. cit., 2001, p. 2942). This interview considers the bourgeois life as the cause for such emptiness, but in his interviews and writings Pasolini suggests that same emptiness is not cultural, but universal, also due to the expulsion from Paradise, that is, humankind's imperfect nature.

19 Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mímesis*, *Op. cit.*, 1976, from p. 11.

20 T.N.: *Pasteur Institute Annals*.

21 Pierre Vendryès, *Hacia una teoría del hombre,* Buenos Aires, El Ateneo, 1975, p. 22 [T.N.: In the translated text, «Parecen errar a la ventura»].

close to the «Brownoïde» or a completely erratic movement — closer to the «Brownian motion» of molecules bombed by subatomic particles. Moreover, when in zones of game shortage, predators swap the «Brownoïde motion» for the «Lévy flight», a combination of vectorised, lengthy and straight moves, with random, short and turbulent ones[22].

Also approaching these macro adventures and demonstrating to what extent they frequently moved away from the fundamental teleonomic programme, becoming closer, instead, to the suicidal gesture, Roger Caillois went further, not only highlighting well-intentioned moves, or those organised by programmed adaptations, but also the most turbulent, dangerous and hazardous games. He especially referred to these as *illinx*, but was worried with matters of «turbulence», «contingent conjunctions» and «luck»[23], as well. In the jungle, for example, one may witness odd performances. Like when gibbons on small trees taunt a pair of tigers on the ground by insistently touching their heads, risking to lose a hand. Given that they risk their life in it as it is not plausible to breed with felines, it is clear such conduct escapes the entire programme, which leads us to think about a purposeless or «pretelic» motion that blends the nervous system with motor skills, generating not only «hypertelic» systems, that is, open to an infinity of solutions to the «essential teleonomic programme», but also «supratelic»: capable of renouncing to goals and purposes.

Well then, in light of this, comes the question we have been asking ourselves: do human animals not also follow that tendency to err prior to every purpose and with such mobility which precedes every goal? In addition, what position could Pasolini adopt before this? Pasolini's answer was not simple. In La Sequenza del Fiore di Carta, he criticises taking a walk for the sole purpose of doing it, and the playful journey through the city. In his view, just as in Debord's, aiming towards a mere drift, borders escapism and naïvety[24]. In any case, if anything is put forward in *Uccellacci e uccellini*, unlike the Frenchman and what we have mentioned about creation, is that Pasolini also contemplates the importance of losing oneself and of casual findings.

4. ON THE CREATIVE ROLE OF MOTOR ABERRANCIES

Of course, the sum of multiple becomings and the eternal conflict between them shapes the unpredictable «event». Take, for example, the overlapping new or the deviance from what had been foreseen, the leaps and variations introduced in a given process by «almost-causes» or infinite encounters. That said, considering error and erring as a «category in the production of events»[25], we must ask: has the «motor aberrancy» or the «wandering» anything to do with creation?

This possibility should be explored so as to study to what extent could Pasolini

22 See David W. Sims, *et al.*, «Environmental Context Explains Lévy and Brownian Movement Patterns of Marine Predators» in *Nature,* 465, 2010, pp. 1066—1069; and, by the same authors, «Lévy flight and Brownian Search Patterns of a Free-Ranging Predator Reflect Different Prey Field Characteristics» in *Journal of Animal Ecology,* 81, 2012, pp. 432—442.

23 Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo* [T.N.: Men, Play and Games], Mexico, FCE, 1986, pp. 64-80, 128-129 and 185-20.

24 Pier Paolo Pasolini, «La Sequenza del Fiore di Carta» in *Per il cinema, Op. cit.,* 2001, from p. 1091.

25 Michel Foucault, *El orden del discurso* [T.N.: The Order of Discourse], Barcelona, Tusquets, 2002, p. 58. Recently, we have dedicated an article to the concept of «error» in late Foucault, an article submitted for publication with Sergio Meijide in a Spanish philosophy journal, which will soon see the light of day.

understood it, and how differently he did it from Debord. In general, it is clear that only by being aware of the abundance of «aberrancies» — understood as «compulsive and erraric movements» —, it is possible to find Pasolini's ethical and aesthetic obsession and his *nitzscheism* for anomaly and *amor fati*. It is also evident that the thesis of «aberrancies» constitutes one of the best weapons against hylomorphism, divine inspirations, immaculate conceptions or *ex nihilo* creations — after all, to insist on multiple «almost-causes» cumulated by luck is the opposite of insisting on the unconditioned. But let us take this one step at a time.

Firstly, why did Debord refuse the linkage between random motion and creation? He did so because, in his view, all serious research — for example, «psychogeography» — and all genuine creation — for example, «psychogeographical urbanism» — involved planning and a goal. In this respect, one of Debord's strongest criticisms of surrealism and André Breton precisely consisted in reproaching the lightness of surrendering easily to the oneiric. *The Society of the Spectacle*'s author argued that surrealists did not perform «psychogeography»: the surrealists «wandered» as sleepwalkers, unconcerned by goals and with no will to bring dreams closer to reality, so as to change it[26]. Evidently, it is not possible to study something without narrowing it down, just as it is not possible to assemble a revolution without a clear goal or strategy since, as Debord would say, even Lenin retreated into the Winter Palaces to reorganise himself. But the question is whether military strategy mostly resembles a chess game or a work of art.

Going back, does art and creation have anything to do with strategy and chess, or with tactics and aberrant motion? Despite their emphases on ontology and politics, their answers — respectively, Suriau's in theory, Pasolini's in practise, — are convincing. Both suggested that many are those creators who tend to mistake art with strategy and chess. In contrast, art means to err and to *aberr*, that is, to let oneself get carried away by a «journey» which is not a strategic «project», but, rather, an exploratory tactic of life and matter that always responds vigorously, meaning it always keep us in play[27].

Just like any other stroll through the suburbs, in *Uccellacci and uccellini*, that ductile and unpredictable matter is provided by the world, a ruined yet surprising world. It is so much so that the film not only represents a reflection upon the peripheries' underprivileged, about abandoned places and forgotten spaces, but also on «wandering». Why are we insisting on this, and what do these «aberrancies» have to do with the creative event? We are mostly referring

26 See Guy Debord, «*Manifiesto para la Construcción de Situaciones*» [Report on the Construction of Situations], in *Psicogeografía, urbanismo y arquitectura, Op. cit.*, 2022. It is an early text by Debord, revised by Gil J Wolman, dated September 1953, which remained unpublished until *Œuvres*, Gallimard, 2006, p. 105 ff. It states: «surrealism's greatest contribution was that of considering poetry as a mere channel to become closer to a more hidden and more legitimate life. However, from all unfinished oneiric constructions, the dawn only retains their fingerprints. The years follow their course in bourgeois fashion, while waiting for the "objective luck", the improbable passers-by, the uncertain revelations» [T.N.: Translated from the author's quote: «el gran aporte del surrealismo fue considerar la poesía como un mero canal para acercarnos a una vida escondida y más legítima. Pero, de las construcciones oníricas inacabadas, el alba retiene apenas las huellas. Los años siguen burguesamente su curso mientras se espera la llegada del "azar objetivo", de transeúntes improbables, de inciertas revelaciones»].

27 Étienne Souriau, *Los diferentes modos de existencia* [T.N.: The Different Modes of Existence], translated by Sebastián Puente, Buenos Aires, Cactus, 2017, pp. 239-241.

to «motor aberrancies», but we must mention «neuronal aberrancies». So, if we insist on such connection between motion and creation, it is because each and every creative act has something of a «motor aberrance» and of a «neuronal aberrance».

Specifically, in their own way, Focillon or Sennett referred to the «motor aberrance»'s creative role upon stressing the distinction between technique and craft. On the one hand, so as to understand illustrators, Focillon insisted that:

> «we must go beyond the limits of a craft's techniques and restitute the [work of art's] genealogy in all its breadth. [...] These impatient metamorphoses and meticulous studies that accompany it, develop the work of art before our eyes [...]; this balance tends to fracture [...]; technique's impatience before the craft»[28].

On the other hand, Sennett noted that, amongst musicians, the «error» was not only experimented in one's «fingertips»; the musician should be «willing to commit mistakes, to play erroneous notes». Furthermore, the sociologist added that:

> «lessening the fear to make mistakes is decisive in our art [..., as] the confidence in recovering from a mistake is not a personality trait but a learnt skill. Thus, musical technique is developed through a dialectic the right way to do something and the willingness to experiment by means of the error».

Lastly, he added that «spontaneous discoveries and happy coincidences [frequently] inform how a musical piece should sound like»[29].

All this emphasis on «motor aberrancies» is applicable to music and, in general, to motion and the performative arts. For example, the Adam made from mud in Focillon's «In Praise of Hands» involves a living and active limb, working for thousands of hours, oscillating between millions of the arm's «aberrant errancies», the process' millions of ephemeral contingencies, the eye's millions of micro-decisions in its longtime friendship with plastic matter; a matter that always speaks to the creator whilst he is working. The same goes for Pasolini's journeys throughout Rome's peripheries, for Totò's and Ninetto's performances, for the theatrical actions to which Fischer-Lichte refers[30], or for the wanderings' new art — from Debord to Careri, through Deleuze,

28 See Henri Focillon, «*Las Formas en la Materia*» [T.N.: The Shapes in Matter] in *La vida de las formas, Op. cit.*, 1983, pp. 41-43. [T.N.: Translated from the quote: «debemos superar el límite de las técnicas de oficio y restituir la genealogía [de la obra de arte] en toda su amplitud. [...]. Estas impacientes metamorfosis y minuciosos estudios que la acompañan desarrollan la obra ante nuestros ojos [...]; este equilibrio tiende a la ruptura [...]; impaciencia de la técnica respecto al oficio».

29 Richard Sennett, «La Mano» [T.N.: The Hand] in El artesano, Barcelona, Anagrama, 2021, pp. 197-199. [T.N.: Translated from the quotes: i) «en la yema de los dedos»; ii) «dispuesto a cometer errores, a tocar notas erróneas»; iii) «la disminución del temor a cometer errores es decisiva en nuestro arte [..., porque] la confianza en recuperarse de un error no es un rasgo de personalidad, sino una habilidad aprendida. Por tanto, la técnica musical se desarrolla a través de una dialéctica entre la manera correcta de hacer algo y la disposición a experimentar mediante el error»; iv) «los descubrimientos espontáneos y las casualidades felices [con frecuencia] informan de cómo debe sonar una pieza musical»].

30 Erika Fischer-Lichte, «Liveness / en vivo» in *Estética de lo Performativo*, Madrid, Abada, 2014, from p. 139.

Tiberghien or Davila[31]. Nevertheless, all in all, the skin, the stomach and the hand, they all move and even «think» before being thought of. And, with their unexpected «findings», they foster somewhat fortunate «events».

5. ON THE CREATIVE ROLE OF NEURONAL ABERRANCIES

In any case, what we have just said affects wanderings and «motor aberrancies», but, clearly, Pasolini's films and narratives also introduce stranger «digressions». How far will go the «aberrancies» that deviate from the merely «motor» ones? To tackle this, let us go back to *Uccellaci e uccellini*. Let us think about the Crow speaking in Marxist-Code, the Franciscans singing like sparrows and the beggars eating and nibbling on birds' nests: what has all this to do with what one finds on the edge of a road, or with the naturalism and neorealism that until then were common among the leftist aesthetes? Evidently, nothing. Surely, authors like Aragon have taught us to discover the wonderful and the strange in daily life[32]. But, as much as Paris Peasant may open our eyes, they cannot be opened enough to regard ourselves walking around Paris with a leftist--thinker-Crow. Contrastingly, Pasolini's focus will never be Zola's, nor Rossellini's. His focus will be the «wanderings» around the underworld, and the oneiric, surreal, and almost Fellinian «digressions».

In this sense, why does it represent a mode of «aberrancy»? Because, in our view, what we call imagination is nothing other than such «digression» or «neuronal aberrancy», that is, the synapses' nervous fluttering during sleep, or the emerging luck from macro life's «Brownian movement».

To grasp such assertion, it is necessary to return to one of our director's conceptual references: the same that, along Sophocles, inspired *Œdipus Rex* (1967), filmed by Pasolini a year after *Uccellacci e Uccellini*. When Freud studied dreams decades before, he did not have access to electroencephalograms like those we do today, but, through phenomenological and analytical procedures, he concluded that contents scattered around memory moved erratically, connecting and overlapping themselves.

31 Gilles Deleuze; Felix Guattari, «Tratado de Nomadología» [T.N.: Treatise on Nomadology] en Mil mesetas, Op. cit., 2004, pp. 359-433; Kenneth White, L'Esprit Nomade [T.N.: The Nomad Spirit], Paris, Grasset, 2008 —1st French edition, 1986—; Kenneth White, «*Notes nomades. Prolégomènes à la Grande Pérégrination Géopoétique*» [T.N.: Nomad Notes. Prolegomena to the Great Geopoetics Pilgrimage] in *Déambulations dans l'espace nomade*, Arles, Actes Sud, 1996, pp. 9-67; Rafael Argullol, *Territorio del nómada* [Territory of the Nomad], México, Fondo de Cultura Económica, 1987; AA. VV.: *Les Figures de la marche, Un Siècle d'Arpenteurs*, [T.N.: The Figures of Walking, a Century of Surveyors] Musée d'Antibes, RMN, 2000; Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, Flâneries, Dérives dans l'Art de la Fin du XXe Siècle*, [Walking, Creating. Journeys, Strolls, Drifts in the Art from the End of the 20th Century] Paris, Éditions du Regard, 2002; Francesco Careri: *Walkscapes. El andar como práctica estética* [Walking as an Aesthetic Practise], Barcelona, Gustavo Gili, 2002; Javier Maderuelo, «*Caminar Sobre la Tierra*» [Walking on the Earth] in *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos (1960-1989)*, Madrid, Akal, 2008, pp. 273-298; Nicolas Bourriaud, «*Formas-Trayecto*» [T.N.: Journey-Forms] in *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009, pp. 123-152; Alberto Ruiz de Samaniego, *Cuerpos a la deriva* [Drifting Bodies], Madrid, Abada, 2017, and Gilles A. Tiberghien, *Le Paysage Est Une Traversée* [T.N.: The Landscape is a Crossing], *Op. cit.*, 2020 (some years before, Tiberghien had already published *Land Art travelling*, Valence, École Regional des Beaux-Arts, 1996, a journal of his journeys throughout Europe and the United States of America visiting key Land Art works).

32 Louis Aragon, *El aldeano de París* [T.N.: Paris Peasant], Madrid, Errata Naturae, 2016 — 1st French edition, 1926.

Memory's multiplicity and complexity was something Wilhelm Fliess already commented in an early letter from 1896, where he noted that «the essentially new in my theory is the thesis that memory does not exist in a simple way but a multiple one, registered in a various kinds of signs»[33]. But what Freud soon discovered about dreams was the existence of a deep space of *catexis*, or spontaneous and constant energy discharges, that ceaselessly produced «displacements» and «condensations» of the memory's such multiple, blurry and varying sensations, hidden behind the superficial plateau or of secondary development — the plateau for those narrated or well organised dreams that revolved around passions or daily desires. To refer to such profound and hidden drive, the author who coined the *Œdipus* complex began to talk about the *Traumarbeit*, the dreamwork. And, by reading the detailed descriptions of it, it seems clear that neuronal life, when it is not dedicated to problem «solving», is much more profound and relentless and spontaneously associative, that is to say, again, generator of infinite and random combinations[34].

It is by drawing from such purposeless neuronal motion that we can count on imagination and digression. Indeed, just as there is a hand motion previous to every guiding thought, and just as there is a child's scamper prior to teleologies, there is also an inner aberrancy that precedes all reason. Did Pasolini question the dives of imagination as openly as Debord?

Rather, it is quite the opposite. What is shown by some delirious scenes in the Italian's *Uccellacci e uccellini* and in many other works of his, give the impression that, in his view, the liberated digressing constituted a backwater from which to assimilate an intolerable reality. Even in distinctly documental and political projects such as *La Rabbia* (1963), Pasolini said he had written the script «neither following a logic nor a chronologic thread, rather, political reasonings and poetic feelings»[35]. Morevover, as if it were not enough, ten years later, in 1973 he wanted to dedicate himself to a play based on Calderón's *Life is a Dream*, and, as noted by his first translator of Castillian, «Pasolini's text comes across as mysterious and cryptic in Italian as well; it possesses strange internal laws, almost

33 Sigmund Freud, *Cartas a Fliess (1887-1904)* [T.N.: Letters to Fliess (1887-1904)], Buenos Aires, Amorrortu, 1986, p. 218.

34 Sigmund Freud, «*La elaboración onírica*» [Chapters 7 and 8] in *La Interpretación de los Sueños* [T.N.: The Interpretation of Dreams], Barcelona, Planeta-Agostini, 1985. Specifically, on «condensation»: pp. 311-314, on «displacement»: pp. 331-335, on the unconscious' tendency to find means of personifying or representing its dreams, *catexis* or energy discharges: pp. 335-372, and, on «secondary elaboration»: pp. 493-511.

35 Pier Paolo Pasolini, «*La Rabbia*», in *Per il cinema, Op. cit.*, 2001, pp. 352-404 and 3066-3074 [T.N.: Translated from the quote «sin seguir una línea cronológica o lógica, sino solo razonamientos políticos y sentimientos poéticos»]. Besides, Joubert-Laurencin comments that Paosolini's motion seems like the opposite: the vast quantity of archive material considered by the Italian to film La Rabbia, just as the accumulated events' heterogeneity, are compensated in an immense organisational and assembly work that provided meaning to the presented chaos. See Hervé Joubert-Laurencin, "Pasolini. Portrait du Poète en Cinéaste", Paris, *Cahiers du cinéma*, 1995, p. 142.

musical ones, that surface in moments of great beauty while other times disappearing behind a flood of images»[36].

6. CONCLUSION. ON THE *ANDARE* A *ZONZO*[37] AND THE FOREIGN LANGUAGE

Debord considered that focussing on a purposeless motion was typical of the «beautiful souls» and therefore reactionary. However, by criticising such «Brownoïde motion», he unwillingly suggests the idea of play for the sake of play itself is also objectionable. In this sense, his eternal allure with Huizinga and the *Potlach* relied on a somewhat grey or shadowy area, as the Frenchman, by thinking in such terms, only partly grasped what should be understood about the *Homo Ludens*.

In contrast, we do not find such grey area in Pasolini's work. Undoubtedly, and like Debord, Pasolini despised his time's consumerism and bourgeois imaginary. Just as Debord, he fought to give shape to a committed art suggesting images, fashion and even the urban centres built and operated by the middle classes, constituted an «irreality» that concealed the margins' suppressed «reality»[38]. But, beyond the political critique implied in his work, beyond the his own way of parodying the «beautiful soul», filmic texts such as *Uccellacci e uccellini* also explore the possibility of creative «aberrancies», that is, that purposeless motion and those vertiginous plays that unintentionally elicit every «event».

It would be a mistake to consider, like Debord, revolutionary strength is lost in the arms of randomness for, as reminded by Fisher, «emancipatory politics asks us to destroy the face of all "natural order", to reveal that what is presented as necessary and inevitable is no more than a mere contingency...»[39]. Intuiting this idea, Pasolini's abandoned peripheries are plagued by disorder and characters that inhabit the gutters, and it is precisely by thinking about those ruins that someone would say abandonment and «degradation have a revolutionary character [...] as they break with a codified situation»[40].

36 Pier Paolo Pasolini: «*Calderón*» in journal *Pipirijaina,* translated by Carla Matteini, Nov.-Dec., 1980, n. 17. [T.N.: Translated from the quote: «el texto de Pasolini resulta misterioso y hasta críptico también en italiano; posee unas extrañas leyes internas, casi musicales, que afloran en momentos de gran belleza y otras veces desaparecen tras un aluvión de imágenes»].

37 T.N.: Italian, «strolling», i.e., walking around without any precise goal, to pass the time or as a hobby.

38 Pier Paolo Pasolini, *Poeta de las Cenizas* [T.N.: Poet of Ashes], Salamanca, Ed. Delirio, 2010 — 1st italian edition, 1966. In those severe pages, it reads: «more than ever we must loudly declare our scorn/ against the bourgeoisie, scream against its vulgarity,/ spit on the irreality it has elected as the sole reality, not yielding an act nor a word/ in the complete hate against them, its police,/ its magistracies, its televisions, its newspapers» [T.N.: Translated from the quote :«hay que decir más fuerte que nunca el desprecio/ contra la burguesía, gritar contra su vulgaridad,/ escupir sobre la irrealidad que ella eligió como única realidad, no ceder con un acto o una palabra/ en el odio total contra ellas, sus policías, / sus magistraturas, sus televisiones, sus diarios»]. Incidentally, these pages' title is extracted from such book: «Old Furiæ That Wander the New City» [T.N.: in Castillian, «*Furias Antiguas que Vagan por la Nueva Ciudad*»], i.e., *Furie Antiche Che Vagano per la Nuova Città.*

39 Mark Fisher: «*El capitalismo y lo Real*» [T.N.: Capitalism and the Real] in *Realismo Capitalista,* Buenos Aires, Caja Negra, 2016 [T.N.: Translated from the quote «*la política emancipatoria nos pide que destruyamos la apariencia de todo* "orden natural", que revelemos que lo que se presenta como necesario e inevitable no es más que mera contingencia…»].

40 Roberto Peregalli, *Los Lugares y el Polvo* [T.N.: Places and Dust] Barcelona, Elba, 2020, p. 88 [T.N.: Translated from the quote «la degradación tienen un carácter revolucionario (…) porque rompen una situación codificada»].

Indeed, we should be wary before the «beautiful souls'» logic that Debord and Pasolini strongly criticised. But one thing is to do that, and another is to submit each and every drift and journey to a plan, and every gesture of art to discourse and its goals. There is nothing more revolutionary than «wandering» and «digressing» through the suburbs, and, in contrast, there is nothing more conventional and codified than shuffling through the aseptic avenues of the great capitals' central neighbourhoods. As Stalker would later demonstrate in Rome, the *illinx* for the peripheral path disrupts the established codes and the bourgeois motto of efficiency and productivity, while simultaneously pushing us towards the contingent labyrinth that shatters the surrounding reality's discourses of power.

Sure enough, it is quite sad and one of the greatest critics of the LeCorbuserian rectilineal urbanism, Guy Debord, criticised the «Brownoïde motion» and did not notice something as simple as what we have been posing here. Perhaps, that frightened him. It frightened him because opening ourselves to the accidental that stems from *illinx* and *andare a zonzo* is a rather strong choice, and those who commit to it are often accused of being lovers of death[41]. What remains without doubt, is that Pasolini has always assumed he was chasing the light which hid in the dark, and the best story ever told was that of the Passion which precedes the Apocalyptic lamb. Without perpetual nihilism, there is no art. When societies and revolutionaries succumb to the strategic impulse — and wish to codify it in games, shapes and images —, hibernation comes forward and the permanent revolution dies. After grasping such idea, Debord's doubt before the external canker is of little importance, as the unpredictable crack that cuts our outer skin's distressed walls always traces precious drawings that only speak a foreign language.

41 Giuseppe Zigaina, *Pasolini e la Morte* [T.N.: Pasolini and Death], Venezia, Marsilio, 1987.

Walkabout Pasolini

FRANCESCO CARERI
Translated by Isabella Passanezi



Festival *La passione. Pasolini al Mandrione*, 1995.

p. 40

On May 24, 1958 in *Vie Nuove*, the magazine of the Italian Communist Party, Pier Paolo Pasolini published "Viaggio per Roma e dintorni", and it contained three articles on recent urban and social transformations in Rome: "The city front", "The hovels", and "The concentration camps".[1] Two years earlier, in March 1956, a big unseasonal snowfall had taken place, and that completely isolated the new informal settlements, ones that had sprung up in the suburbs, from the city center. Thousands of people were suddenly left in the cold, without food or water. A group of communist intellectuals including Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante and Alberto Moravia, were called to provide first aid[2]. These early explorations had resulted in a famous inquiry into the situation in the *Borgate Romane* (Borgata is a name used to indicate the farthest periphery of Rome, the area considered more marginalized, without public services and connections to the inner city; a suburb); and the inquiry was conducted by anthropologist Franco Cagnetta, with photographic documentation by Franco Pinna, studies on food and sanitary conditions by Giovanni Berlinguer, and early ethnomusicology studies by Giorgio Nataletti and Diego Carpitella. That inquiry sparked a political debate on the need to build new working-class neighborhoods, which would lead, twenty years later, to the elaboration of the first major Plan for Economic and Popular Housing (P.E.E.P. in Italian), that is, the new urban transformation that Pasolini did not have time to see.



Stalker attraverso i Territori Attuali, 1995. Photo by Lorenzo Romito, courtesy stalker archive.

p. 42

"Viaggio per Roma e dintorni", published in *Vie Nuove*, was born in that context and aimed to spur politics and culture to take some sort of action. The article "The city front" — which begins with a series of questions, "What is Rome? Which is Rome? Where does Rome start and end?" — continues with a description of the "building eruption" on the fringes of the city, where the new mansions of real estate speculation are rapidly advancing, devouring the countryside, where southern migrants build their *hovels* next to the *gypsies*, where new *concentration camps* are being built for the poor. Pasolini describes the gaze of a hypothetical tourist arriving to visit the ancient monuments of the Eternal City. The tourist witnesses from bus and train windows the revelation of that "Rome which is unknown to the tourist, ignored by the conformists and nonexistent on the plans."

1 The investigation "Viaggio per Roma e dintorni" (in English, *Trip to Rome and its surroundings*) conducted for *Vie Nuo*ve was published on May 24, 1958..

2 The episode is narrated in Giovanni Berlinguer and Piero Della Seta's, *Borgate di Roma,* Rome, Editori Riuniti, 1960 and 1976.

> Then before his unseeing eye, flying hither and thither will be fragments of hovel villages, expanses of Bedouin town houses, ramshackle landslides of palaces and glitzy cinemas, former farmhouses wedged between skyscrapers, dykes of high walls and muddy alleys, sudden voids in which dirt tracks and meadows reappear with a few flocks scattered around, and at the bottom — in the burned or muddy countryside, all knolls, mounds, sinkholes, old quarries, plateaus, sewers, ruins, drains, marshes and garbage dumps — the city front. [3]

In those years there was a close relationship between the concrete front and the nature — what was left of the Roman countryside, anyway — which was incredibly intact at the foot of the high-rise buildings. Said nature immediately became a living space: ball fields, paths that connected to other villages, caves in which to play 'war', ruined farmhouses where people could hide to make love, ditches to wash themselves and hang their clothes. In Pasolini's films you can see groups of young people daily coming in and out of the city front, hustling between inside and outside, between the city and the country. They live the open edge as a space that is naturally in continuity with the new houses that have just violated the front. But in the following years, those spaces were gradually forgotten, the bourgeois well-being transformed them into places that were synonymous with poverty and prostitution, the paths were filled with brambles, many areas became inaccessible. From the Eighties on, obsolete factories and agricultural fields left without farmers were added to those abandoned spaces and, as the new neighborhoods of public housing were built, even the slums began to disappear. The only inhabitants who remained in the urban countryside were the Italian Gypsies, the Romani from the Balkans, and the first migrants arriving from the southern hemisphere. The rest of the territory was essentially uninhabited, forgotten, out of sight and out of mind of politics and citizens.

In the mid-nineties I participated in the birth of *Stalker*, a collective of architects, artists, activists and time wasters, with whom we began to walk among those margins to discover the *Current Territories*[4]. Those abandoned spaces were, for us, a fertile territory, a sort of *urban amnesia* where we could dream of a new relationship between art, nature and the city. They attracted us precisely because they were areas of hybridization between urban and wild; they were empty interstices between the neighborhoods, *terrain vagues* waiting to be understood; spaces of freedom where to experiment new forms of creativity. In October 1995 we took our first *walkscape*, an initiatory journey of adventure and discovery, and upon returning we painted a map — *Planisfero Roma* — and wrote a *Manifesto*. We wanted to portray the city as an archipelago, with urban continents detached from each other and crossed by seas, gulfs and inlets of voids. And we wanted to invite the citizenry to get lost in order to get to know these spaces without



p. 45

Stalker attraverso i Territori Attuali, 1995. Photo by Lorenzo Romito, courtesy stalker archive.

3 Pier Paolo Pasolini, "The City Front", *Vie Nuove*, Rome, May 24, 1958.

4 On *Stalker* in his early years in Rome, CF. Flaminia Gennari, "Progett/Azioni: tra i nuovi esploratori della città contemporanea", *Flash Art*, n 2 200/1996, p. 62-64; Emanuela de Cecco, "Non volendo aggiungere altre cose al mondo", *Flash Art*, n 2 200/1996, p. 64; Lorenzo Romito, *Stalker*, in Peter Lang (ed.), Suburban Discipline, Princeton Architectural Press, New York 1997, p. 130-141; Francesco Careri, "Rome, archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", T*echniques & Architecture*, n 4 427, Paris, pp. 84-87; Stalker, *A Travers les Territoires Actuels / Attraverso i Territori Attuali*, Paris, Jean Michel Place, 2000. See also: <http://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>.

having any cultural prejudice. We walked for four days and three nights without ever returning home, sleeping in tents, carrying on with our feet in the mud, following the paths among the brambles, trying to always remain in a wild and not urbanized space, prolonging the voids and connecting them with new paths. We tried to walk without stepping on the asphalt and always having our feet touch the earth, always outdoors, having *the city front*'s presence in the background. Pasolini was in our steps, we knew we were in *his* city and we mixed his gaze with those of the Situationists, by Robert Smithson and especially by Tarkovskij, because *the Territory* was also a mystical space and the nature was mutant like the one from the film *Stalker* — the inspiration for our name. We decided to dive in with the confidence that we would find something important there, believing that not everything had already been said and mapped out; that we too were worthy of revealing our current city, and we were certain that the Forest would save us, because as Hölderlin used to say, "Wherein lies the danger, grows also the saving power". Almost all of us were architects, but we were not interested in designing building projects nor in actually building them. We were way more interested in the emergence of new wild spaces in the disinterest of the city, in abandoned spaces and places which were still "non-existent on the plants". And the last point in our *Manifesto* is precisely *The abandonment*:



Scavalchi 1997. Frames from Aldo Innocenzi's video, *Stalker attraverso i Territori Attuali*, 1995. Courtesy stalker archive.

p. 45

> The attempt at defining and controlling the entire territory, mirage of our western culture, just when it seemed most likely to realize itself, gives forth its first water. The first cracks have opened in the very hearts of our system: the large cities. The forest that at one time surrounded cities and villages, where bears and wolves, but also the nightmares would hide, where the fantasies and the very idea of liberty itself were shoved far from the city, put into the corners, restricted and in an unbelievable act of clemency, protected. And here it is now that that same forest rises again, exactly there in the cities where the territory's systems of appropriation and control are most ancient and crumbling. Given the impossibility of total human control, the cement under which the forests were covered has cracked open, the earth flowers in new and unpredictable forms, preparing to contest with its human occupants the domination of space, from the scrap-heaps and beyond. To forecast the unforecastable, to save the coming into being of the "Actual Territories," means to abandon them. For abandonment is the maximum form of a cure for that which has developed outside human will and plan.[5]

One month after the *Tour of Rome* we were back on the street, this time for an explicit tribute to Pier Paolo Pasolini for the festival *Festival La passione. Pasolini al Mandrione*[6], which celebrated the twentieth anniversary of his death. We spent days with a broom in hand and with large buckets of blue paint to paint all the asphalt of Via del Mandrione for three hundred meters. The street was narrow and twisted that flanked the ancient Acquedotto Felice at its entrance to Rome. In 1995, Via del Mandrione was no longer the same as the one in

5 The *Stalker Manifesto* was written by Lorenzo Romito in January 1996, on the occasion of the exhibition *Maps* at the Galleria Care Off in Milan. It is published in several languages on the website <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifest.htm>.

6 [*The Passion. Pasolini in the Mandrione*] The festival was organized by Dark Camera & Art Department, a group of architecture students who had, as we did, met *Stalker* at the occupation of the Faculty of Architecture in 1990 during the *Pantera* student movement.

Henri Cartier-Bresson's photos, which had been taken in 1959. Nor was it the same as the one in the lyrics of the song *Cristo al Mandrione* written by Pasolini for Laura Betti and Gabriella Ferri[7], but it is decidedly, to this day, a Pasolinian place. It is a small street that plays tag with the aqueduct and the railway, and despite its transformation into a neighborhood of houses with gardens, it still retains an atmosphere that doesn't allow its past to be erased. The aqueduct was an infrastructure which offered shelter and water, and from the Forties to the Eighties it had taken the form of a long backbone, supporting a city of shacks. In 1943 the families displaced from the neighborhood of San Lorenzo, bombed by the Americans, had taken refuge there, but the area would later become a place for prostitution and for the Romani community, the famous *Gypsies from the Mandrione*[8]. In his "Viaggio dentro Roma e dintorni" published in *Vie Nuove* Pasolini describes the *Hovel* from the Mandrione in great detail and concludes:



Stalker attraverso i Territori Attuali, 1995.
Photos by Lorenzo Romito, courtesy stalker archive.

p. 46

> I remember that one day passing through the Mandrione in the car with two of my bolognese friends, distressed at the sight, there were children, from two to four or five years old, in front of their hovels, tumbling on the filthy mud. They were dressed in rags: one even looked like a little savage with his fur coat from god knows where. They ran up and down, without following the rules of any game: they moved around, they wandered as if they were blind, all in those few square meters where they were born and where they had always remained, without knowing anything else in the world except for the little house where they slept and the bit of mud where they played. [...] The pure vitality that is the basis of these souls, means the mixing of evil in its purest state and good in its purest state: violence and goodness, wickedness and innocence, in spite of everything. Something can and must, therefore, be done.[9]

Once the asphalt was painted, the perception of that space had completely changed. During the day, drivers were driving on a blue strip without understanding if it was a new traffic sign and how they should behave.
In the evening, however, the street was closed to traffic for the festival and we planted hundreds of blue leaflets on the blue asphalt. On one side there was the title of the action "Walkabout Pasolini. A blue asphalt street (homage to Pier Paolo Pasolini)", on the other side there was Pasolini's poetry *I was running in the muddy twilight*[10] in which we had emphasized the phrase "a blue asphalt street":

7 See: <https://www.youtube.com/watch?v=Tor5iX8V7b0&ab_channel=GabriellaFerri-Topic>.

8 There is a considerable cinematographic documentation on this topic, including the 1969 film by Cecilia Mangini *Tomorrow I will win*, which portrays the passage of the Gypsies from the Mandrione (a roman neighborhood) from horsemen to boxers, moreover the two RAI documentaries from 1978 by Gianni Serra, *At the margin and Being Gypsies at the Mandrione*. Also worth mentioning are the exhibits *Growing Gypsy at the Mandrione* e *Gypsy at three years old* curated by Angelina Linda Zammataro, who did a great job of integration, so much so that the Romani of Mandrione were the only Romani in Rome to be included in the lists of public housing and were transferred to the Spinaceto district.

9 Pier Paolo Pasolini, "The Hovel", *Vie Nuove*, May 24, 1958.

10 The poem [*Correvo nel crepuscolo fangoso*], from 1951, was published for the first time in *Itineraries* in 1953 and later in the collection *Dai Diari 1943-1953. Poetry with literature*. CF. Walter Siti, ed., *Pier Paolo Pasolini, All Works, vol.1*, collection "I Meridiani", Milan, Arnoldo Mondadori, 2003, pp. 754-755.

(...)
Around already old
low-income high-rises, rotting gardens
and construction sites bristling with
motionless cranes
stagnated in feverish silence;
but a bit outside the lamp-lit center,
beside the silence, a blue
asphalt street, appeared wholly immersed
in a life as oblivious and intense
as it was ancient.
(...)

In the poem, the blue referred to the sky that was reflected on the street which was recently washed by the rain. But in our case the street was really blue and it flanked the arches of the Aqueduct where there were still remains of the majolica and plaster, part of the shacks in which that "life that was as immemorial and intense as it was ancient" lived. The title *Walkabout* was a direct reference to the ritual wandering of the Aboriginal Australians, which was reread by Chatwin in *The songlines*[11]. It was important for us to emphasize the act of walking as an aesthetic and ritual act. We wanted the audience to walk down that surreal street and we wanted every single person to read the poem themselves as they walked along the galleries. We wanted to bring the walker Pasolini back, and to remember him as an itinerant poet, who goes around exploring urban interstices to reflect on the raw and, at the same time, more human sides of the city.[12]

In 2006, when I became a university lecturer, I taught, for the first time, a peripatetic course to explore the city as I had learned with *Stalker*. The course, which still exists and is called *Arti Civiche* [Civic Arts], takes place one



p. 52

day a week where we exclusively walk[13]. In the first year we decided to walk from the former Mattatoio, where the Faculty of Architecture is based, to the seaport in Ostia where Pier Paolo Pasolini was assassinated. My *ragazzi di vita* were about fifteen students ready for anything. We walked among the fields next to the city, as it was the case in so many scenes of *Mamma Roma* and *Accattone*. We were finally outside the university classrooms and had all day to get lost, climb over gates, play with the spaces, talk to people. We also did not overlook acts of pure vandalism, such as breaking down the bricks that closed the doors and windows of abandoned houses, throwing a shopping cart full of things collected around in the void of a ruin or pushing an abandoned car and throwing it against a wall until the windows exploded from the clash. Between one adventure and the other we stopped to read excerpts from *Storie della Città di Dio*, and from the book *Tutte le Poesie* opening random pages. Many of Pasolini's poems about Rome are related to walking, they are tales of neighborhoods, streets, ambushes, in which the city resembles an exciting jungle of dangers and solitude. Even if they were written after he had returned home, you can still hear the footsteps immersed in the smell and sounds of those spaces in the background. Upon arriving at the site of his assassination we read from *Trasumanar e organizzar*, a poem that seemed to be written just for us[14]:

Detail of the brochure for the intervention "Walkabout Pasolini. A blue asphalt street (homage to Pier Paolo Pasolini)", Stalker, 1995.

11 Bruce Chatwin, *The Songlines* (1987).

12 Stalker's action *Walkabout Pasolini* is published under the title "Stalker, Via del Mandrione", in the magazine *Initiales n° 7/2016 PPP*. monographic number on Pier Paolo Pasolini, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon pp. 98-99.

13 For more info see: <http://articiviche.blogspot.com/>.

14 Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Milan, Garzanti, 1971.

You have to be very strong
to love solitude; you need good legs
and uncommon stamina; you can't easily
catch cold, flu, or sore throat; you can't be afraid
of muggers or murderers; if you have to walk
all afternoon or even all evening
you must know how to do this without
noticing; there's nowhere to sit,
especially in winter; the wind blows over the
wet grass
and there are big rocks, wet and muddy,
amidst the garbage;
there's really no comfort at all, no doubt
about that,
except in the fact that you've got a whole day
and a night ahead of you,
with no obligations or constraints of any sort.

Sex is a pretext. No matter how many
encounters you may have
— and even in winter, In the windswept
streets,
Between garbage heaps against a background
of buildings,
There are many—they are only moments of
loneliness;

[...]

No supper or lunch or worldly satisfaction
can compare to an endless walk down
impoverished streets,
where you need to be wretched and strong,
a brother to dogs.

The following year, from Ostia's seaport we went up the banks of the river to describe them in an *Atlas of informal living by the Tiber*[15]. We encountered shacks in settlements of all kinds, sometimes isolated, other times in groups of four or five, or even immense slums with hundreds of people. It seemed as if we had traveled back in the time, because the last shacks had disappeared in the Eighties. Rome was again full of *hovels*, but instead of the Italian immigrants from the southern countryside, there were the foreign migrants who came from all over the world, usually adults, and of course the Romani with their children, the only ones who had always stayed there.

We spent a whole semester meeting these people to try to understand them and to portray our indignation with poetry. That image of children playing in the mud in front of the shacks is unfortunately still relevant. But the engaged intellectuals no longer visit these places as they did after the snowstorm of '56. The only ones who visit are the police, social workers, voluntary associations and, when there is a crime to report, even journalists; that is, before the bulldozers arrive to destroy everything: the homes of those who have committed a crime and the homes of those whose only crime is living near them. The result is that the *hovels* are rebuilt just a few meters further, next to the debris of the old shacks, that were destroyed and piled up by bulldozers. The problem always shifts and is never solved. In generalized indifference, it is only brought up again to serve as en electoral campaign at the expense of the inhabitants. As per usual, the war on poverty is being waged against the poor, by both left- and right-wing administrations. While we were walking along the Tiber, the center-left mayor Veltroni started the construction of new monoethnic concentration camps, for Romani only, and he named them *Villages of solidarity*[16]. They are not new neighborhoods, but camps for the undesirables, actual states of exception out of the city's sight, and sometimes there isn't drinking water. The houses are tin containers, the density is very high, the housing standard is four square meters per person when the law would require seventeen. The next mayor, Alemanno, who is far right, found this project too avant-garde and decided to expand and improve it with private, armed security at the entrance, besides all around barbed wire fences and surveillance cameras:

15 *Atlante dell'abitare informale sul Tevere*. See also: <https://suilettidelfiume.wordpress.com/>.

16 *Villaggi della Solidarietà*.

preventive detention for those who are solely to blame for being poor and being Romani[17].

The article "The concentration camps" in *Vie Nuove* [18], is a brief history of the *urbanism of contempt*[19], in which Pasolini describes the *Roman suburbs* dividing them between *squatter* and *official*[20]suburbs. The *squatter* suburbs are those that sprung up after the war, along the consular roads where Italian immigrants had brought a "costume of rural seriousness and dignity of ancient province" with them. They are clusters of white lime-painted cottages like the *Bedouin villages*, which later evolved into neighborhoods of squatter cottages and apartment buildings that were gradually legalized and equipped with all the urban infrastructure. The official suburbs on the other hand are those "built by the municipality, deliberately one might say, to concentrate the poor, the undesirables." The first official suburbs were the *fascist* suburbs, after the demolitions carried out by the Regime in the historic center, when "strong contingents of the Roman underclass, tingling in the center, in the old gutted neighborhoods, were deported to the middle of the countryside, to isolated neighborhoods, which were built, not by chance, as barracks or prisons". In contrast to the chaotic and irregular urban structure of the squatter suburbs, geometry reigns in the official ones, the style is an obsessive repetition of uniform and homogenizing houses and courtyards. The second generation of official suburbs is the one that Pasolini witnessed in the Fifties and it is also the background to the novels *Una vita violenta* and *Ragazzi di vita*: "the Christian Democratic *suburbs* are identical to the fascist ones, because the relationship that is established between the state and the poor is identical: an authoritarian and paternalistic relationship, deeply inhuman in its religious mystification". What changes in the Christian Democratic suburbs, compared to the fascist ones, is the density and height of the *tower blocks,* always identical to each other but arranged diagonally to make the most of the sunlight. These are the *neorealist* neighborhoods such as Quarticciolo, Tuscolano and Tiburtino, where the Northern European style of rationalist architecture is sometimes mixed with a more rural and vernacular style which, according to Pasolini, gives it "a romantic and flirtatious air"[21].

On November 2, 1975, Pasolini was brutally murdered at the Ostia seaport. His death still remains one of the great mysteries of Italian history, and involved in it are the so-called "deviated" secret services, the P2 Masonic Lodge, and the management of ENI. Pasolini was writing the book *Petrolio* based on the latter. In that year, left-wing architects and administrators worked on the design of the new Plan for Economic

17 The situation of the Romani in Rome in those years was described in the book by Francesco Careri and Lorenzo Romito, *Stalker-ON/ Campus Rom*, Matera, Altrimedia edizioni, 2017. We also recommend watching the film by Fabrizio Boni and Giorgio de Finis, *Once Upon A Time there was Savorengo Ker*, 2011, available on <https://www.iridaproduzioni.com/produzioni-video/savorengo-ker-documentario/>.

18 Pier Paolo Pasolini, "The concentration camps", *Vie Nuove,* May 24, 1958.

19 The reference is to Piero Brunello's book, *L'urbanistica del disprezzo: campi rom e società italiana,* Rome, Manifestolibri, 1996.

20 On these issues see: Alberto Clementi and Francesco Perego (ed.), *La metropoli spontanea. Il caso di Roma*, Bari, Dedalo, 1983; *Vezio De Lucia, Se questa è una città*, Rome, Editori Riuniti, 1989; Franco Martinelli, *Roma Nuova. Borgate Spontanee e insediamenti pubblici*, Milan, Angeli, 1990.

21 On these issues CF. Ludovico Quaroni, *Il paese dei barocchi*, in "Casabella-Continuità", n. 215, 1957.

and Popular Housing (P.E.E.P. in Italian)[22], the third generation of *official suburbs* that Pasolini never got to see: Corviale, Tor Bella Monaca, Laurentino 38 and the other large neighborhoods of the *public city* where the people from the slums described in "Viaggio dentro Roma e dintorni" ended up living. I can imagine that Pasolini would have experienced the birth of these neighborhoods as a new generation of "concentration camps for the miserable". These neighborhoods were designed as self-sufficient and they were supposed to be equipped with basic services and infrastructure, but for years they remained giant satellites disconnected from the city. Today, after years of neglect, they have begun to return to the urban planning debate through the new building recovery policies of the so called *Urban Regeneration*, which does not always include a social recovery and a *Human Regeneration*. The city also evolved here, and there was social change as well. Today, it is no longer only the undesirables who live there, there is also a middle class that is organized in committees and opposes the stereotypes and simplifications of the media, which portray these neighborhoods simply as *ecomonsters* which should be torn down. The neo-liberal society that Pasolini only glimpsed and foresaw, by its very nature homogenizing, has turned citizens into consumers, proletarians into aspiring bourgeois. In the last years of his life he said that there was no more hope for Rome. In an interview, he was asked to anthropomorphize the city, to which he replied:

> I wouldn't consider it male or female. But consider it as having a special sex, which is that of a child. (...) the kind of soul that arises from a non-moralistic conception of the world. Therefore, neither is it Christian. The soul of one whose own stoic-epicurean morality survived, say, Catholicism. (...) Rome is the least Catholic city in the world. It was a great people's capital. Proletarian and underclass. Not anymore now that it has become a petty bourgeois city. Today the working-class suburb boy climbs on his motorcycle and goes *to the center*. They don't even say it like they used to, 'I'm going *into Rome*.' The center has caught up to them. (...) Before, the men and women of the suburbs did not feel any inferiority complex due to the fact that they did not belong to the so-called privileged class. They felt the injustice of poverty, but they had no envy of the rich, the affluent. Indeed, they considered them almost inferior beings, incapable of adhering to their philosophy. Today, however, they feel this inferiority complex. If you look at the young commoners you will see that they no longer try to impose themselves for what they are, they rather try to blend in.[23]

In Rome today, social and cultural homogenization continues to progress like the city front. First the media revolution, and then the computer revolution completely changed the social fabrics. Even the Romani, who are the most reluctant to abandon their millennia-old cultures, are beginning to give up their pride in showing they are different to finally blend in. Nonetheless, some pockets of resistance still exist, or rather evolve. If we step beyond the media mask and walk off the map we come into contact with worlds "hidden from the gaze of tourists and the self-righteous" where what saves us still grows.

22 [*Piani per l'Edilizia Economica e Popolare*] A useful book to understand the transformations of Roman urbanism is Italo Insolera's *Roma Moderna. Un secolo di Storia urbanistica*, Turin, Einaudi, 1962, we recommend the latest version, made with Paolo Berdini, *Roma moderna. Da Napoleone I al XXI secolo*, Turin, Einaudi, 2011.

23 Luigi Sommaruga, "Interview with Pier Paolo Pasolini", *Il Messaggero*, June 9, 1973.

Examples of this are the housing occupations in which popular cultures brought by migrants are mixed among them and with what remains of our antagonistic cultures, to claim as one no longer just the right to housing, but *the right to the city*. Thousands of citizens are refusing to be segregated and deported to the farthest suburbs, and in order to take rent away from the ruling powers, they are occupying abandoned buildings downtown, transforming them into new intercultural condominiums[24]. In Rome, popular culture resists and continues to evolve. Getting lost among the interstices of Rome like true *brothers of dogs* is still, to this day, an Odyssey worth singing about.

24 On these issues Cf. Francesco Careri, "Tano, Blu e il Porto Fluviale", in Giorgio de Finis, Fabio Benincasa, Andrea Facchi, *EXPLOIT. How to turn the art world upside down. D-Istruzioni per l'uso*, Rome, Bordeaux Edizioni, 2015; Irene Di Noto and Giorgio De Finis, R/home. *Diritto all'abitare dovere capitale*, Rome, Bordeaux Edizioni, 2018; Tano D'Amico, Cristiano Armati, *Guerra ai poveri. La resistenza del movimento per il Diritto all'Abitare*. Rome 2009-2019, Rome, RedstarPress, 2019; Laboratorio CIRCO, CIRCO. Un immaginario di città ospitale, Rome, Bordeaux Edizioni, 2021.

After all, how many narratives fit into one and the same city? Stories of artistic walks and tours in eastern Porto

INÊS MOREIRA E RACHEL MERLINO
Translated by Fernanda Maio



Cartografia das vivências, Rachel Merlino, 2022. The *cartography* presents elements perceived at a local everyday level as reference for the cartographic construction of the borough. The premise starts from the understanding of the spatial dynamics from elements present in the collective imagination of the area — like the Vandoma street market, Freixo's Power Station, São Pedro de Azevedo's Church and Campanhã's railway station — in addition to the cartesian lines of official maps.

p. 60

The eastern areas of the cities are the last. The last to which progress has arrived, seeping through rural pasts, the last to suffer regeneration processes, when the urban centres explode with pressures from real estate, tourism, consumption, and the frantic activities that turn them no longer in places, but in destinations. Eastern areas are unseen, they remain as expectant spaces, or pockets of opportunities, to the eyes that — oblivious to the lives that take place in them, from the human to the non-human — see them only as empty ground.

Let us take a closer look at them, let us leave the streets and walk through the places, jumping over a wall, landing on one foot. What diverges and what twists our look? Walking as a device of recognition, fruition and inscription of places is an activity taken by artistic practices that involve fieldwork, analysis, and aesthetics. Individual, collective, informal, programmed, with or without script, walking has been a way of sharing access to places considered as "other", revealing them, and creating new narratives where experience is an articulator of meaning.

We decided to visit and map out perspectives established at eastern Porto, in the borough of Campanhã, that are creating new narratives about the city as they challenge us to get to know them more. This area has been a place for walks and the creation of urban tours presented as artistic and curatorial projects.[1] Being ephemeral, they fade away after some time. However, they inscribe imaginaries about the city, leading to the re-signification of abandonment and lethargy with which it is surrendered to the elements of time, capital, and urban and property policies.

Coincidentally, while we were mapping the history of the routes, we both landed our foots in the wrong places, which slowed down our pace and rhythm, extending time and showing the importance of the memory — mental, relational and physical — that we are left with from the walked tours. This text is a guide's guide, or a maps' map. It registers a set of routes that were important for expanding knowledge about the area, inscribing the memories of walks, some fragments of dialogues with people in

1 Inês Moreira, *Post-Nostalgic Knowings*, Porto, Galeria Municipal, 2020.

charge of the arts and a new cartography of conjunctions about the walked.[2]

***

From the farms to the corners, from the Courts to the cuts, tears, and scars, from the pre-, post-, pros and cons of industrial eras, the eastern area of Porto is marked by the literal and metaphoric dynamic of the universe of speculation. Which future belongs to Campanhã? The transformations of this area today are the same that define its landscape, collecting narratives that form, layer upon layer, *dégradés*[3] of resistance and abandonment. From the summer houses of Porto's noble and bourgeois families, the old lime, soap and matches factories, and the distilleries to the current *retrofit*[4] projects and the occupation of warehouses by groups of artists, they show in their morphology a clue to the history created from the dichotomy between west/east in the city of Porto. Although the area does not fit in the destinations promoted by the tourism market, it is also affected by public policies and the private intervention that has been marking the last decade. As a result, evictions, gentrification, and real estate speculation become a hallmark of the marginalized area, masked by the promise of revitalisation and rehabilitation.

With the aim of provoking debate and proposing new readings for the area, a series of groups, associations and artists develop artistic projects as a tool for insertion into the territory and, as we will see, as a tactic for inscribing the territory in debates and in the mental map about the city. Opposing the processes of real estate speculation, financialization and touristification that transform the production of the city through the consumption system, some groups resort to walking and creating urban routes through specific places, as a tool to rescue the identity and the experiences inserted in the territory. If tourism promotes iconic places and monuments, these routes reveal realities, particularities, or specificities, which oppose the more "consumable" versions of the city. While the official zoning and tourism planning tend not to inscribe, or even hide the existence of Campanhã, these groups are giving back a more complex and inclusive approach.

Urban tours instigate debates, questionings, and discussions about the territories in which they are located, using walking as a methodological tool that follows an artistic script. Situated at the intersection between the playful and constructive behaviour of the Dérive[5] and the propositional and critical

2 Rachel Nunes Merlino Fernandes, *Percursos urbanos como práticas curatoriais insurgentes: uma análise sobre Campanhã*, [Unpublished master dissertation], Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2022.

3 Reference to the concept (meaning "gradients") used by Inês Moreira (2020) in *Dégradés pós-industriais no Porto Oriental - upgrades, degradações, reconversões, demolições e outras soluções*.

4 The term 'retrofit' is used to indicate a methodology of modernization of heritage buildings. Meanwhile, in the last decade, this technique is being widely diffused, mainly in the European territory, for restoration works, and mainly in semi-detached buildings. Through modern methodologies and materials, an approximation to the original building is sought.

5 Determined by the theorization of the *Dérive* by Guy Debord (1958).

nature postulated by the Guidances,[6] these practices are distinguished by the imaginative and transgressive character, sometimes attentive to the observation of the elements and narratives hidden in the territory, sometimes focused on unveiling them and making them visible. Both the dérives and the guidances complement each other by determining an action present in the territory, contradicting the mechanized walking practiced in the daily routine. The act of walking, established by the tours, accompanied by reflections and critical approaches, determines mechanisms for deepening social, economic and political issues.

Transgressive, counter-hegemonic, and imaginative, urban tours are characterized as insurgent practices (Miraftab, 2019; 2016) capable of unveiling, creating and propagating narratives about the public space. Through walks, which, in the case of urban routes, are both a reading methodology and the very process of creation, the proposals become revealing of epistemological barriers and spatial hierarchies that promote the insertion of narratives in public spaces. At the same time, the walks function as potential dilutors of those same boundaries. Interspersed with public spaces, the artistic urban routes provoke new readings; with each step taken, they reveal themselves to be important exemplifiers of the multiplicity of approaches capable of exposing the same territory. After all, how many narratives fit into one and the same city?

***

Porto's cultural panorama in the last decade was marked by artistic groups and collectives that instigated new questionings and debates for the borough of Campanhã. Its artistic perspectives were originated critically and reactively to the conditions and the conjuncture of urban and social policies, being, therefore, opposed to those that stimulate a diagonal reading responsible for the construction of a stereotyped vision for the area.

From questions of botany and its effects on the process of organizing the dynamics of the city, to questions related to gender, race and class permeated in the daily life of communities in the area, the proposals of these groups enable readings of Campanhã through new points of view. Whether through the proposal of critical visits that embrace the idea of a non-predatory tourism, such as *The Worst Tours* (2011), or the establishment of a collaborative practice for local development, such as *The Brave Ones: A Manifesto* (*As Bravas: um manifesto*) (2021); be it the reading by layers that sutures a stratified and marginal territory, in *Spirit of the Place* (*Espírito do Lugar)* (2015;2017), or the stimulus for breaking the stigma associated to the area through practices with an educational bias, such as *Map of the Interruptions of Campanhã* (*Mapa das Interrupções de Campanhã)* (2021).

Among the mentioned routes, there is the project *Espírito do Lugar*, created in 2015, by the company CRL - Central Elétrica.[7] The project is composed of a walking tour through the alleys, corners, tunnels, viaducts and stories that make up the borough, presented to groups

6 The term originates in the contemporary practice of "guiding" a group or collective. Applied to the perspective of urban spaces, guidances have been used for centuries by groups of students and teachers during fieldwork classes to raise the debate on landscape and territory. In this text, we will use this concept to define the practices of walks through the city that intend to transmit messages through the construction of narratives — based on the concrete and subjective elements present in urban spatialities.

7 Currently a centre of artistic residencies and creation CRL - Central Elétrica, former Circolando company.



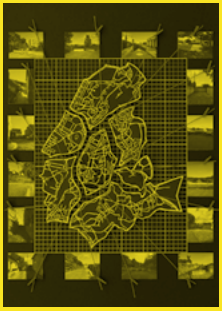
Patrícia Silva Coelho, recording the remains of the performance *Espírito do Lugar*, under the railway viaducts, 2022. Image made for *Taking Place: Reflections on Fieldwork. Journal for Architecture and Literature, 7* (2023).

pp. 66-67

of spectators who circulate disjointedly through the various points where moments that interconnect various languages — dance, performance, theatre or video — are presented. Through a meeting of theatrical show, performance and route, this tour unveils and portrays existing narratives, places and local heroes in the city, exposing them to the public in an immersive way.

In *Espírito do Lugar*, whether it is the route within the borders between Bonfim and Campanhã — *Espírito do Lugar 1.1* — or the one in Fontaínhas — *Espírito do Lugar 1.3* —, the role of walking as a revealing tool of new perspectives on/for the territory in question is clear. The dérives (drifts), according to Careri (2018), in addition to exploring the city, allow for a re-appropriation of social spaces, so art is an important tool for establishing new connections and new meanings. According to the author, walking works like a "research and teaching methodology: direct experimentation in the art of discovery and the poetic and political transformation of places" (Careri, 2018, p.102).

In this project/route, Careri's concept seems to be very well represented given that it starts from the assumption that walking adopts the function not only of discovery of the landscape, but also the proposal of creation of new landscapes from artistic practice. The use of walking in its process is so intertwined with the artistic practice that it is impossible to envision the possibility of this performance being presented in a theatre, or in another neighbourhood, because it was created for the spaces on the route and the composition of the scene is thought specifically to be experienced by the audience. The performances and theatrical constructions, alongside the immersion in the real space of the city, are the devices that allow, along the route, a new vision of the places, leading to the possibility of reinterpreting the very experience of the territory. *Espírito do Lugar* reinscribes it and returns it transformed through the route.



pp. 67

Visões Úteis, *Mapa das Interrupções de Campanhã*, 2021, created for the curatorial project *Escola dos Confins e de Nenhures* that dealt with the invisible borders of the city of Porto. Printed in the book with the same title edited by Joclécio Azevedo and Inês Moreira, 2021.

Seeking to represent the static space, and not the walking, the project *Mapa de Interrupções de Campanhã*, developed by the collective Visões Úteis in the event and book *Moving Borders*,[8] fixes a cartography that reveals the visible and invisible borders in what is called "scars territory" (Visões Úteis, 2021, p. 40). Invited to develop a work on the borders of the borough of Campanhã, the authors choose to bring the theme of interruptions in the context of the borough in which they have been working. Seeking to unveil lived and felt obstacles, the collective develops a grounded cartographic study in an (impossible) urban tour, based on the material interruptions of the urban space.

From point to point, at each interruption of the public space through concrete

8 Joclécio Azevedo & Inês Moreira (Eds.), *ARK Porto Escola dos Confins e Nenhures*, Porto, Teatro Municipal do Porto in partnership with Cultura em Expansão, 2021.

blocks, alleys and dead-end streets and other cuts produced by the infrastructure, they cross the borough in the quest to reveal the obstacles on the way. The tour assumes two important functions: the first, to structure a kind of diagnosis capable of promoting the recognition of the local, of both the interruptions and the surrounding space; the second, to create a methodology for the reading and interpretation of the territory in question, promoting lived experiences that add to the notion of technical diagnosis.

The exercise of recognizing interruptions through walking became an opportunity to question the invisibilities present in public space. In seeking these elements, it is as if each interruption provided an experience of deviation, whether through contact with local people who indicate new paths in unison, or through the possibility of overcoming these barriers by recognising them as belonging to the territory.

Espírito do Lugar and *Mapa de Interrupções de Campanhã*, a performative event and a printed map, seem to find each other through their contrasts. While the former defines its structures through the amplification of urban spaces to demonstrate the multiplicity of identities present in the borough, the latter focuses on proving a similar hypothesis, but through the points of blocking and entrenchment.



Pedro Figueiredo, *Central Termoeléctrica do Freixo*, 2021. Illustration included in the book *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursão ao Porto Oriental* edited by Inês Moreira in 2022 for Parábola Crítica.

pp. 66

Throughout the last decade, Porto's eastern area, more specifically the borough of Campanhã, has become attractive to the real estate market and private investment. It is possible to understand through the transformation of landscape and the growth of attractiveness that such process is already underway: tourism is not only a consequence but, equally, one of the agents of transformation.

The charismatic *Passeios do Piorio*, or, for anglophones, *The Worst Tours*, with their free routes over the city of Porto, suggest, also, a new perspective over Campanhã. These tours appeared in 2011 during the full financial crisis, even before mass tourism arrived in the city, as a form of urban-architectural activism and reflection on the real estate bubble. Acting against the backdrop of "the best of" and the spotlight on large urban centres, offering a critique of mass tourism and breaking away from the competition between "the best of" disseminated by touristification and propaganda. *Passeios do Piorio* deviate from the must-see destinations of the tourist guides, leading the groups to get to know the B side of the city, whether disused tracks, tunnels, alleyways and ruins, or other more permanent structures, such as working-class neighbourhoods (the islands), cemeteries, infrastructure and other places that the eye avoids finding. These walks, through the narrative of the everyday and the commonplace, tell and rewrite the city's stories.

The *Piorio* routes use tools like walking to sustain, amplify or develop their argument and vision about the territory and its interstices, exposing to the public — which, in turn, becomes a potential subject of activation of the territory — a new perspective over the city's plan. Todays' route, after the exponential growth of tourism in the last years, exposes the hypocritical face of a city that simultaneously sells the borough's image in real estate pamphlets and in

the windows of the numerous agencies in the city, while erasing it from the official tourist maps.

In the same theme of invisibilities, the artistic collective Espaço Pele explores, with *Bravas: um manifesto*, gender equality issues through artistic practices in urban space. Through collaborative creation with local inhabitants, the association has developed an urban route with performances, audio guide support and an exhibition with the purpose of using the street as a symbolic space to discuss issues that are crossed in it. In this proposal, the sound compositions — which vary between songs, stories, and dialogues — are powerful devices of revelation for narratives veiled in the public space. Through a kind of audio guide, the anonymous voices that accompany the public are programmed by a georeferencing app for the reproduction of the audios in specific locations, leading the public to experiment walking accompanied by those narratives.

In questioning the stigmas linked to Campanhã, the route presents the overlapping disputes that exist in the territory, exposing to the spectator a city up until now dormant by the norms that structure everyday life. By presenting a history of struggle and resistance of Portuguese and immigrant women in the common space of everyday life, the project reports the invisibilities present in the toponymy of the city and the consequences of the erasures veiled by patriarchal culture.

Solnit (2001) in *Wanderlust: A history of walking*, proposes a more critical reading of the studies that were produced thus far about the act of walking in the city, more specifically on the figure of the *flâneur*.[9] "Throughout the history of walking I have been tracing, the principal figures — whether of the peripatetic philosophers, flanêurs, or mountaineers — have been men, and it is time to look at why women were not out walking too." (Solnit, 2001, p.233). In her study, the author points to the need for an accompaniment by epistemologists that aggregate race, class and gender to the experiences proposed by studies on *flâneurism* in the city, proposing that these act as foundations for the approach of a more realistic experience of the society in which these studies are inserted. Will we experience walking in the same, unique, and standardised way?

In *Bravas: um manifesto*, the artistic collective Espaço Pele uses the methodology of walking as a practice enhancing the critical and political reading of the space, portraying the perspective of the city through the lenses of women that produce and reproduce not only the borough of Campanhã, but so many other Portuguese cities, refuting the reading of alienated *flâneurism* for all the dynamics that belong to the city, as Solnit would point out (2001), and avoiding the *epistemicides*[10] so recurrent in academic and artistic practices. The gender perspective over the city's narrative, thus, works as a critical epistemological lens to analyse and reveal a spectrum of the urban space. Through a game of improvisations, performances and real life, the public

9 Charles Baudelaire, "Le Cygne", *Agni*, 66, 2007, 215-217 <http://www.jstor.org/ stable/23009772>.

10 Concept created by Boaventura Sousa Santos (1995) under the argument of the predominance of an epistemological model in the production of scientific knowledge: despite the complexity in which we live, monocultural contours end up preventing the popularisation of other forms of knowledge. In Brazil, Sueli Carneiro (2005) appropriated the term to understand structural racism from the development of the Thesis titled *A construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser*.

is led to remove themselves from the centrality of their own experiences — universally structured by the patriarchal cis hetero system — to give prominence to the stories hidden in corners, monuments, landmarks, and façades.

***

The observation of the eastern area of Porto through the experience of bodies in the street provides a broad understanding of the many layers that compose it and demonstrates the reconfiguration of the city by the inclusion of perceptions in new narratives — this is a premise on which the artistic practices that guide urban journeys are founded. Walking, be it on foot, wheels, or crutches, is capable of revealing at each step the consolidation of a series of insurgent narratives made invisible by the frantic rhythm of the big cities.

In eastern Porto, we see that the questioning of stigmas associated to the area, reinforced by the critical consciousness of touristification and real estate speculation, shows a plural identity in the new narratives, considering both the transformation by global phenomena and the inclusion of much more local perspectives, amplifying hidden stories through the dynamics and the inertias of the borough. Crossing the limits, paying attention to the corners, and venturing over the walls brought — besides some sprains — a new perception of Porto, in which the physical experience itself is also a part.

REFERENCES

Faranak Miraftab, "Insurgent planning: Situating radical planning in the global south", *Planning theory*, 8(1), 32-50, 2009.

Faranak Miraftab, "Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano", *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR)*, 18(3), 363-377, 2016.

Francesco Careri, *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2018.

Guy Debord, "Teoria da deriva", *Internacional situacionista*, 2, 1958.

Inês Moreira, "Dégradés pósindustriais no Porto Oriental - upgrades, degradações, reconversões, demolições e outras soluções", *Revista Património DGPC*, 2020.

Inês Moreira, *Post-Nostalgic Knowings,* Porto, Galeria Municipal, 2020.

Inês Moreira & Joclécio Azevedo (Eds.), *ARK Porto Escola dos Confins e Nenhures*, Porto, Teatro Municipal do Porto em parceria com Cultura em Expansão, 2021.

Inês Moreira, *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursão ao Porto Oriental*, Porto, Parábola Crítica, 2022.

Rachel Nunes Merlino Fernandes, *Percursos urbanos como práticas curatoriais insurgentes: uma análise sobre Campanhã* [Unpublished master dissertation], Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2022.

Rebecca Solnit, *Wanderlust: A history of walking*, New York, Penguin, 2001.

The city is not far

EDUARDA NEVES

Translated by Fernanda Maio



Images from a family video archive of a former resident of Bairro S. Vicente de Paulo, Porto, Campanhã (demolished), included in the work *1947* (2021), a multidisciplinary project by Yasmine Moradalizadeh which revisits the memory of this space, together with its former inhabitants.

p. 72

> A man sets himself the task of designing the world. Throughout the years he populates a space with images of provinces, of kingdoms, of mountains, of bays, of ships, of islands, of fishes, of addresses, of instruments, of stars, of horses and of people. Shortly before dying, he finds out that this patient maze of lines traces the image of his face.[1]

> It would be good to keep walking like this until the evening, both of us at the same pace.[2]

Some cities are like water lilies, they enjoy slow movement and quiet waters. Some cities only open in the morning, others in the evening — they are pinkish, white, yellow, purple, multiple and dense. In the shape of a star or a chalice and associated to mermaids, it is said that each one has their own friend — an elf that protects it and will be extinguished once the water lily dies. The verticality of cities resists the aquatic and floating tranquillity of horizontal rhizomes immersed in warm, temperate waters of marshes, streams and lakes. Between detours and dispersions, enchanted frogs and toads release full and disconcerting sounds, inhabiting the vastness of urban space.

Designing itself as a potential space of trans-subjectivity, of unlimited expedition, the city mirrors itself in relation to itself, just as the nomad creates the desert and is created by it:

> we are deserts, but deserts populated by tribes, by fauna and flora. We use time in placing those tribes, in arranging them in other ways, in eliminating some, in thriving others. But all those populations, all those crowds, do not prevent the desert that is our own ascesis.[3]

1 Jorge Luís Borges, "O fazedor", in *Obras Completas. Volume II*, São Paulo, Editora Globo, 2000, p. 80.

2 Robert Walser, *Caminhadas*, Lisbon, BCF Editores, 2019, p. 133.

3 Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 15-16.

As a force that articulates processes, the city is that living system, the striated space of the crowd in which it collectively subjectivises itself. Mapping without beginning or end where interrupted, deterritorialized flows circulate — a true agencing in the sense of Deleuze and Guattari. The city, unlike the sea (which in turn also allows itself to be striated) constitutes, in the words of these authors, the striated space par excellence. It is no longer about the city on one side and the desert on the other, as Thoreau believed. The smooth-striated opposition, they write, leads us to complications and overlaps that are difficult to oppose:

> it is possible to live striated on the deserts, steppes, or seas; it is possible to live smooth even in the cities, to be an urban nomad (for example, a stroll taken by Henry Miller in Clichy or Brooklyn is a nomadic transit in smooth space; he makes the city disgorge a patchwork, differentials of speed, delays and accelerations, changes in orientation, continuous variations (...). There are not only strange voyages in the city but voyages in place: we are not thinking of drug users, whose experience is too ambiguous, but of true nomads. We can say of the nomads, following Toynbee's suggestion: *they do not move*.[4]

To take time in shortcuts. The city. Day and night. Ordinary trips mingle with bare streets and lights out. They point out paths that open to some underground. Holes ensure images of an obscure cartography launched in a world that welcomes it in its own barbarism. Through the leaves a small blackbird spreads to the skies a restless song. In the proximity of a rugged place, some huts burn silently, closed to the outside world. The glow of the lamps projected onto the windowpanes moves to the rhythm of the fire: "the reality of our daily context, is the city or the factory. (...) The direct appropriation of reality is the law of our present."[5]

To reinvent the city and defy the scale, the location, the permanence — whether as a detective in Debordian psychogeography and *dérive*, Baudelairean *flâneur* of the painter of modern life or Poe's man of the crowd. To experiment, to insubordinate homogenization. To share with the situationists the belief of George Luckács — the city may be understood as a theatre for the real combat of the capitalist division of labour and life; to contest, like Henri Lefebvre, the functionalists' dogmatic and arbitrary division of the city.

Also, Palomar who, from the top of the terrace of his home, meticulously and laboriously describes to us the city, stating that it "is inexhaustible" like "the surface of things."[6] Down the street a girl plays the guitar, *The Winner Takes It All*. The boy, captivated, listens until the end and tells her: "love, give me your Insta so I can post it."

The morning. The abandoned coffeeshop terraces. Extended like closed eyes. Nothing to expect. Yet. We talk about chance, isolation and joy. One day Summer will begin. On the destructed wall, a gate covered in flowers resists. The sun fills with light the mailbox that seems to harbour all living forms. The image of a garden becomes part of forgetfulness. Everything seems unexpectedly grandiose in this sovereignty of nomadic intensities with zero mobility and maximum distance. What distinguishes travel is

4 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateus: Capitalism and Schizophrenia*, Translation and Foreword by Brian Massumi, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1987, p. 482.

5 Pierre Restany, quoted in VVAA, *Les Nouveaux realistes: les affichistes*, Rennes, Musée des Beaux-Arts, 2006, p. 8.

6 Italo Calvino, *Palomar*, Lisbon, Editorial Teorema, 1987, pp. 62-63.

not the objectivity of the places or the measure of the movement — it is the needle of the misplaced compass, the way of spatialising and being in space, everything that dislocates us from the similar and mobilises different universes of reference. The modern man, Ernst Jünger says, "believes in what is written in the newspapers, but not in what is written in the stars."[7]

The cold and the wind. Lightweight. One can hear the sound of branches of the trees that protect the city. The path is bumpy yet occupied by the extravagance of people that run with the same ease of those who have long controlled the force of gravity. Down the street some are talking and others observing. They go inside. The silence and the agitation. They look out the window. Perhaps the secrets, when swallowed by the body, transform into drifting volcano lava. The shape can also be written. We are almost never capable of going further. A gallop would be too imposing. We write about what is impossible for us to know. The city rests under the light of lampshades and the play of shadows. Like in the night reflexes of some of Alfred Stieglitz's photographs — "the encounter with others is the real encounter with ourselves."[8] Sometimes nothing compares to our head, around itself, returning at the appointed time, to get together where we had separated:

> the adept does not have to get on the ship that would lead him to Utopia Island. Destinations, most of the times, are a few hours away from dead end villages or a day's journey away from the city and its agitation. Whoever seeks those heterotopias, once there, knows that he will have to travel many more inner paths than outer ones.[9]

Sunday. Someone dances at the window while revising history. *Orchestral Manoeuvres in the Dark — Enola gay*. Memory and distance. To west and to east, as in the *Persian Letters*. The blind time. Still on the road. Let us anticipate the smell of salty water. The city can also announce freedom.

7 Ernst Jünger, *O passo da floresta*, Lisbon, BCF Editores, 2021, p. 85.

8 Eduardo Lourenço, *O labirinto da saudade*, Lisbon, Editora Gradiva, 2001, p. 180.

9 Peter Sloterdijk — *Tens de mudar de vida*. Lisbon, Ed. Relógio d'Água, 2018, p.503.

Where we were told there was a city

VIRGINIA DE DIEGO
Translated by Luis Castro Paupério

Today's spoon is tomorrow's wondrous relic[1]

NIDA, 2014



Photograph: Camila Cañeque.

p. 79

An isthmus of sand, unexplored territory. A mixed territory, occupied, almost permanently, by the neighbours. A strange year: Donbas, Crimea, Sevastopol and I, three kilometers away from the Russian border.

I begin the research: the history and stories buried under the sands of Courland, over Nida and its High Dune. 55°17'24.6"N 20°59'30.5"E. Prior to arriving to the city's artistic residency — where I have been granted a scholarship —, I look into this peninsula's moving dunes which, between the 15th and the 18th centuries, began to move at a breathtaking pace. The war. The cutting down of trees for the war. I can't help but think that I'm on a threshold, that of another war. I see the aircraft carriers — besides the village's lighthouse — from my studio's window.

Nida was mentioned for the first time in historical records in 1366. Due to the dunes' movement, the city had to change its location several times (one of which in 1675), finally settling in its current location, in 1730. I stumble upon a tourist guide from 1996, *Kurische Nehrung*. I find out that one of the places where once was a Nida is the border with Russia. Mirties Slėnis: the death valley, within the high dune Parnidis.

I proceed to cover the no man's land between Russia and Lithuania, Mirties Slėnis. Under the escort and the watchful eye of a ranger, Victoria, armed, warns the Russian border to hold fire as we're on a research mission where trespassing is not allowed. What I decided: change coordinates; three kilometers south of the current town — here is the border with Russia and that hidden settlement.

Coordinates:

Sep 9	—	55.294783, 20.990672
Sep 10	—	55.294809, 20.990066
Sep 11	—	55.294859, 20.987418
Sep 12	—	55.294885, 20.990833
Sep 13	—	55.294522, 20.990999
Sep 14	—	55.295643, 20.994124
Sep 15	—	55.295432, 20.993305

The literature describes that 14 settlements were buried under the sand in the 18th century. Speaking about some settlements buried under the sand even their locations are not known.[2]

There is almost no information about the disappeared urban architectural and ethnographical heritage of the 15th-18th centuries in so obscure historiography. Historical sources witness only about the new settlements of the 19th-20th centuries. Settlements buried under the sand are paleo-archaeological silent witnesses of the disappeared heritage.[3]

1 Jonathan Jones, "Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable review— a titanic return", *The Guardian online*, June 4, 2017, retrieved September 12, 2022, from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/06/damien-hirst-treasures-from-the-wreck-of-the-unbelievable-review-titanic-return>.

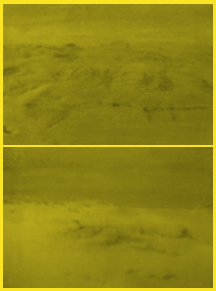
2 Jurgis Bučas, *Kuršių Nerijos Nacionalinis Parkas*, Vilnius, Savastis, 2002, p. 265.

3 Ibid., p. 271.

I write down:

Post-processual archaeology, defined by some theorists within archaeological science itself, as a place where the limits between science and fiction are more distorted than in other archaeological tendencies, such as processualism.

Post-processualism, a theory that can be defined as a self-aware critical approach to the discipline, in which archaeology no longer produces documents of truth from the past, but documents to be interpreted, to be constructed. This *topos* thus stands on interesting grounds: assuming the fiction of History (or histories).



Untitled (from the KOPOS series) (2019), black and white analogue photograph, sandpaper.

p. 80

A 'find' or an 'archaeological find' must first be interpreted as such; what it says depends on the questions, methods and expectations with which today's archaeologists interpret and communicate these readings to others. This is interpretive archaeology's main credo. John Barrett has recently expressed his idea: 'Artefacts mean nothing. It is only when they are interpreted through practice that they become invested with meanings [...] Our knowledge is not grounded upon the material evidence itself, but arises from the interpretive strategies which we are prepared to bring to bear upon that evidence [...].' At times, in Spurensicherung, certain associations and quite personal memories are evoked, which indicates that beyond absolute knowledge, there is something valuable buried, that requires a different kind of detection. This "something" is valuable precisely because it challenges the modern scientific world and it cannot be unearthed by archaeology nor by any other science. It questions the archaeologists' authority by pointing out the nonscientific, the things that scientists usually ignore, despite being, at least, as elementary or important.[4]

4 [TN: This is a translation of the author's own translation]. "Ein archäologischer Fund oder Befund muß erst als solcher interpretiert werden; was er besagt, ist abhängig von den Fragestellungen, Methoden und perspektivischen Erwartungen, mit denen Archäologen heute interpretieren und diese Interpretationen anderen gegenüber kommuniziert werden. Dies ist das zentrale Credo der interpretive archaeology. John Barrett drückte deren Grundgedanken unlängst so aus: 'Artefacts mean nothing. It is only when they are interpreted through practice that they become invested with meanings [...] Our knowledge is not grounded upon the material evidence itself, but arises from the interpretive strategies which we are prepared to bring to bear upon that evidence' [...] In der 'Spurensicherung' werden mitunter sehr persönliche Assoziationen und Erinnerungen evoziert, die darauf hinweisen, daß jenseits des absoluten Wissens etwas Wertvolles verschüttet liegt, das einer anderen Art der Aufdeckung bedarf. Dieses Etwas ist gerade deshalb wertvoll, weil es sich der modernen Wissenschaftswelt entzieht und eben nicht von der Archäologie oder einen anderen Wissenschaft ohnehin zu Tage gebracht wird [8]. In diesem Sinne ist die 'Spurensicherung' so etwas wie Anti-Archäologie. Sie stellt die Autorität der Archäologen in Frage, indem sie auf das Nicht-Wissenschaftliche verweist — die Dinge, die uns als Wissenschaftler normalerweise entgehen, obwohl sie mindestens ebenso elementar und wichtig sind." Cornelius Holtorf," Archäologie als Spurensicherung: Vehikel der Selbsterkenntnis", *Forum Archaeologiae* (<http://farch.net>), 30 marzo de 2004, retrieved September 20, 2022, from <https://homepage.univie.ac.at/elisabeth.trinkl/forum/forum0304/forum30holtorf.pdf>.

Quoting Cyprien Gaillard: My work begins where and when archaeologists let it.[5]

The only documentation I find is in Russian, Polish... or German. Part of Russia, Poland and Germany before becoming Lithuanian. Thinking that the German document everything, I begin investigating throughout the countries' newspaper and periodicals libraries. And I find.
I find.
I find:

Kornelius Löwe, *Pharus-Wanderkarte für Ausflüge von Cranz nach der Samlandküste und nach den Kurischen Nehrung Maßstab 1 : 100 000 Karte der Kurischen Nehrung mit Einschluß des von Ostpreußen abgetrennten Teiles, Alleinvertrieb für Ostpreussen: Hartungsche Verlagsdruckerei, Königsberg i. Pr*, Pharus, 1929



p. 82

That is to say, a map:



p. 82

And an expression: *Sagenhafte Dorfstelle*. Old German for 'Where we were told there was a city[6]'.

Geschichte/Gedicht[7]: History and its closed account (*Geschichte*) become — in Aristotelian manner — poetry (*Gedicht*), possibility and indetermination (spatial and temporal). Pure speculation. *Great History stays behind, and we cling to the only thing we really have, 'histories', accounts, that, under this point of view, claim the power of fiction*[8].

In a note I find about the map, online, it says: 'the map has no north'.

PORTO, 2022



p. 84

The sand continues to whirl. This time, finally, like a house close to the beach where grains of sand are always to be found. Where I live.

Lithuania's sand, of the isthmus, that moved with me throughout three countries, is, certainly, part of those grains that never cease to appear all around. The same sand that falls from those photographic boxes I made in 2015. As an element — destructive, creative? —, erases the photographic surface as it falls out of the boxes, through a hole placed in the lower part of each frame.

This time, I print the map of ***Sagenhafte Dorfstelle*** and I paint ***Sagenhafte Dorfstelle*** on the wall. It stays covered — it couldn't have been any other way — by images.



p. 87

Photography as a speculative layer over that "where we were told...". The sand, unified, as a destructive

Panorama of *Clear the Path!* (detail), O Instituto (Porto, PT) (June-July, 2022), *Path 3#, Path #11, Path #11, Path #4* (2014), colour analogue photographs, wood, glass (various sizes)

Panorama of *Clear the Path!* (detail), O Instituto (Porto, PT) (June-July, 2022), Untitled (2014), colour analogue photographs (various sizes) and *Sagenhafte Dorfstelle*, graphite on wall (150 x 12 cm)

5 [TN: This is a translation of the author's own translation] Elodie Ewers; Matthias Sohr, "Cyprien Gaillard. Dust lines", *mono.kultur*, vol. 24, 2010, p. 20.

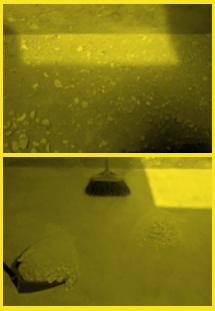
6 [TN: This is a translation of the author's own translation].

7 Reinhart Koselleck, *historia/ Historia*, Madrid, Minima Trotta, 2004.

8 Pedro Medina, "Ficciones del pasado presente", Rosell Meseguer, *OVNI archive*, Madrid, Intermediae Matadero, 2012, p. 26.

cover that builds new images. Perhaps, not their ending, rather, the beginning of others.

What if we translated the map's horizontal axis to the wall's vertical one? What if we considered cement as sand? In the end, saying 'beach' is no more than a poetic way — again: *Gedicht*, *Gedicht*, *Gedicht* — of saying concrete.



Debris from the happening *Sagenhafte Dorfstelle*, (5'37''), (2022), at O Instituto (Porto, PT), July 17, 2022.

p. 88

I propose a new speculation, a new layer, an additional reading to the already imagined previous caption: upon completion of the exhibit, the wall will end up inside the photograph boxes, part of the sand. Concrete and sand and concrete. Added to the post-processual territory of the dune, from that territory, that whisper on a map, like a great exception before the hegemonic territory of Geography, History, Science.

The grain of the mountain
Notes on photography and extractivism

SUSANA LOURENÇO MARQUES
Translated by Fernanda Maio



Santa Cruz de la Sierra, Potosí e Salar do Uyuni, Susana Lourenço Marques, 2003.

pp. 91-96

Si yo te hubiera de pagar, Sancho — respondió don Quijote —, conforme lo que merece la grandeza y calidad de este remedio, el tesoro de Venecia, las minas del Potosí fueran poco para pagarte; toma tú el tiento a lo que llevas mío, y pon el precio a cada azote.

(...) y hoy está aquí y mañana en Francia y otro día en Potosí; y es lo bueno que el tal caballo ni come ni duerme ni gasta herraduras.

El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha, Miguel de Cervantes, 1605.

The urgency of a thought on the ecology of images has been reclaimed by Susan Sontag at the end of her renowned essay *On Photography*, already in 1977, proposing the discussion on the disassociation between consumption versus waste in the production of technical images and pointing out the ethical and political implications of this apparent *unlimited resource* for representing reality: «Images are more real than anyone could have supposed. And just because they are an unlimited resource, one that cannot be exhausted by consumerist waste, there is all the more reason to apply the conservationist remedy. If there can be a better way for the real world to include the one of images, it will require an ecology not only of real things but of images as well».[1]

Paradoxically, in the context of studies on the ecology of the media, initiated by Marshall McLuhan and developed by Neil Portman, Christine Nystrom or Lance Strate,[2] this analysis affects substantially the communicational and cultural dimension of the media and less in its impact and effects in the current environmental crisis. By focusing on the way in which the *medium* constitutes itself as the *message*, they seem above all to sideline the material provenance that delimits the backstage of the manufacture of that same message.

Despite its relevance, in these studies, the close connection between consumption and massive industrial transformation of natural resources, resulting from its growth and respective dissemination, is often missing. Technical images, and specifically the one that Vilém Flusser qualifies as the matrix of all others – the photographic image, reflect and echo the myth that reproducing the world does not alter the world. Technical images are, after all, decals of reality because the resources that materialize them are limited and can run out precisely because of their cyclical and irreversible consumption and waste.

Recent research such as *Mining Photography: The Ecological Footprint of Image Production* (2022), coordinated by Boaz Levin, Esther Ruelfs and Tulga

1 Susan Sontag, *On Photography*, London, Penguin Books, 1979, p. 180.

2 Specifically the works: *Understanding Media* (1964) by Marshall McLuhan, *Amusing Ourselves to Death* (1985) by Neil Portman, *Towards a Science of Media Ecology* (1973) by Christine Nystrom and *Echoes and Reflections: On Media Ecology as a Field of Study* (2006), by Lance Strate.

Beyerle, *Capitalism and the Camera* (2021) by Kevin Coleman and Daniel James or *Photography off the Scale* (2021) by Tomás Dvorák and Jussi Parikka, begin to problematize the agency and remediation of technical images. These investigations point to a critical revision of the ecology of the media and are interested in disambiguating its material history and its implicit colonial and neo-colonial connections. As stated by Levin & Rules, it is mostly a question of understanding how «photography enabled the fossil-based industrialization of image production and dissemination», how the «industrialization of image production was facilitated and accompanied by the industrialization and globalization of the capitalist mode of material extraction, which relies on production networks reaching all around the globe».[3]

The development of the photographic industry and the affirmation of photography as a medium of mass communication remains, throughout the 19th and 20th centuries, directly related to violent and little scrutinised extractive practices – copper, silver or gold mining, essential for manufacturing its products – mostly from countries like Mexico, Chile, Bolivia, Peru, Australia or New Zealand.

Since its invention, or as Ariella Azoulay argues, since the invasion and colonisation of the Americas in the 15th century and the subsequent European commodification, photography has followed a previously installed path of dependence on the mechanisms of natural resource extraction and actively participates in the extensive chronology of actions establish climate change. To the dependence on these same practices is also inherent an effective maintenance of the labour exploitation that is associated to them and that guaranteed not only the utilitarian application of photography in science and industry but also its omnipresent domestication and appropriation in the family sphere: *you take the picture we do the rest*.



p. 99

As Allan Sekula identifies, in the essay that he published in *Mining photographs and other pictures 1948-1968*, one of photography's paradoxes is documenting the very exploitation mechanisms for which it is responsible. For Sekula, the urge to visually document the industrial landscape enabled the legitimation and dissimulation of its consumption and especially the way in which it has always articulated the history of work, technological capitalism and the massive transformation of resources. In affirming the role performed by photography «in the historical development of capitalism, in the construction of capitalist dominion over nature and human labour»,[4] Sekula refuses the neutrality and the conventions that determined the reading of its archive and defends that the power logics associated to the way

Mining Extraction in Potosí Theodoor de Bry, *Historia Americae sive Novi Orbis*, 1596.

El Tio at Cerro Rico Mines, Potosí, Phil Clarke Hill, Corbis News, 26 March 2011

Collapse of the mountain top of Cerro Rico, Potosí, Azucena Fuertes / Román Mamani, 2011

3 Boas Levin; Esther Ruelfs, «Photography and Climate Change: the Engine of Reflection, and its Footprint», in Boaz Levin, *et al.* (eds.), *Mining Photography, The ecological footprint of image production*, Hamburg, Spector Books & Museum fur Kunst & Gewerbe, 2022, p. 16-24.

4 Allan Sekula, «Photography between labour and capital», in Benjamin Buchloh; Robert Wilkie (eds.), *Mining photographs and other pictures 1948-1968*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 203.

in which photography's industrialization is categorised and institutionalised, make reversibility, appropriation, and the *telescoping* of its meaning difficult.

It is precisely against the canons that mark the history of photography during part of the 20th century and the depoliticised and acritical orientation that preserves its archive, that Siobhan Angus defends the making of a parallel history that cares about «A critical exploration of the relationship between the materials from which these objects are made and the social world within which they are created», and which places photography as «a process that links the form of representation to the mine itself, placing resource extraction at the heart of art history and visual culture». [5]

To think and follow the circuits that invest the materiality of the photographic medium and the extractivism network associated to it is, simultaneously, to reclaim a political influence of technology, even more decisive than the one announced by Walter Benjamin when he claimed the importance of brushing history against the grain.

Looking specifically at the case of Bolivia and the images (also technical) that introduce this essay, produced in 2003 between the cities of Santa Cruz de la Sierra and La Paz, especially the route that connects the city of Potosí to Salar do Uyuni, the aim was to expose the possible unfolding of meanings that intersect their perception, proposing that the excess of evidence that characterises them be decomposed throughout the text that follows them.

Located in south Bolivia, at a height of 4,000 meters and discovered by Diego Huallpa in 1545, the Cerro Rico Mountain that shadows Potosí was responsible for the foundation of the city and its late and disproportionate development, where «even the horseshoes were silver. Of silver were the churches altars and the wings of the cherubs in processions» and where one could «extend a silver bridge from the mountain peak to the door of the royal palace on the other side of the ocean». [6]

Following the Spanish invasion and colonisation of Latin America, it was during the reign of Felipe II of Spain, I of Portugal, that one of the biggest and most infallible operations of extraction of precious metals from the mountain was initiated, which, between the 16th and 18th centuries, became the main source of transformed and consumed silver in the history of humanity. Cerro Rico became, in this period, the economic epicentre of the Spanish empire and the basis of a complex commercial interchange with other European colonial powers. As Keneth Maxwell explains, «Potosi became the engine of an international network which ended Eurasia's bullion famine after 1550 and provided the silver flows that reached westwards across the Atlantic Ocean from South America via the isthmus of Panama to Spain and Europe, and to the east from Seville in Spain and Lisbon in Portugal to the Ottoman and Safavid Empires and to Mughal India and to China under the Ming and Qing dynasties.». [7]

5 Siobhan Angus, «Mining the History of Photography», in Kevin Coleman; Daniel James, *Capitalism and the Camera*, London/New York, Verso, 2021, p. 121.

6 Eduardo Galeano, *As Veias Abertas da América Latina*, Porto Alegre, RS, L&PM, 2012, p. 42-47.

7 Kenneth Maxwell, «Potosí and its Silver: The Beginnings of Globalization», in *Second Line of Defense*, December 13, 2020. Available at: <https://sldinfo.com/2020/12/potosi-and-its-silver-the-beginnings-of-globalization/>.

At the *mountain that swallowed men*, as it was known, the adopted mining process consisted of primitive methods of drilling into the hillside to access the ore veins, in the suspension of rope ladders down the tunnels at a depth of about 400 metres, in the excision with precarious instruments and latter manual transportation of the silver to the surface. The extraction was done by hand with indigenous slave labour, originating from all Latin America but also Africa, through a method of labour exploitation called *mita*, a system of enforced shift work inaugurated by the Spanish in this territory. The construction of a rudimentary mechanised system of mineral transport occurred only at the end of the 19th century when the mine had practically run out of its most valuable resources.

After the independence of the Spanish domain, led by Simón Bolívar, the remains of this commercialisation were made for other destinations and markets, namely the photographic industry, without altering however the original premises of the colonial heritage of Cerro Rico, whether in applied extraction technologies, or in the precarious labour organization and exploitation of what became one the poorest populations of the South American continent. In 2003, it was possible to visit a small improvised space inside the mountain where the miners worshiped a statue of *El Tio*, their protective figure – whose name seems to make a dubious reference to *Uncle Sam* in the EUA – and they hanged photocopies with graphics on the walls that indicated the current costumers of the mine, among which one could find the name of the firm Eastman Kodak Company.

A symbol of resistance, as pointed by Eduardo Galeano, and possibly one of the most visible *open wounds of the colonial system* in Latin America,[8] in Potosí, world heritage of UNESCO since 1987, the slow abandonment of extraction happens with the disinterest and the paradigm shift of the industry itself and with the effective partial collapse of the mountain. After centuries of mineral extraction, in 2011 the appearance of a crater at the top of the mountain forced an intervention to stop the eminent collapse, and the interior of the mountain was filled with cement, creating an absurd and inverted process of extraction.

Despite the unequivocal alterations and the retraction that the photographic industry suffered with the advent of digital imaging, and which Kodak itself did not anticipate when it patented its invention in 1975,[9] the relationship of photography with the often-deregulated extraction of natural resources is hardly broken.

The gradual operation of digitalised information, which resulted in the transference of all kinds of physical documents for digital storage platforms and the consequent dissemination of technical images that it provided, instituted, as Lev Manovich identifies, a *new cultural algorithm*, that brought unavoidable consequences to its operability. For the development of this new algorithm other resources started to be used to produce, exhibit, share and archive technical images. The functioning of this new model of industrialisation implied a relocation of the logics of extractivism, namely

8 Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina*, *Op. cit.*, p. 65.

9 In 2012, Eastman Kodak Company presented a bankruptcy request to the United States District Court for the Southern District of New York in the aftermath of which a part of its patents was sold to companies like Facebook, Apple, Google or Amazon, paving the way for an expansion model based on digital control, access and appropriation of the photographic industry.

lithium, currently one of the most coveted and strategic minerals of the so-called high technology industry.

Salar de Uyuni, situated at the *Lithium Triangle*, three hundred kilometres from Potosí and Cerro Rico, and which extends for approximately one hundred and thirty kilometres in the vast Andean plain in Southwest Bolivia, is a salt desert that, in the last decades, has been explored because of its lithium reserves. Surrounded by volcanoes and modified by their eruptions, which dried up the pre-historical fresh and salt water lakes that now define it, it is a privileged crossing area of the Andean highland between Bolivia, Chile and Peru – occupied by flamingo colonies, punctuated by cactus islands and occasionally visited by tourists –, and is used, due to its flat and reflective geologic characteristics, for the calibration of altimeters of earth observation satellites.

Filmed by Gus van Sant (*Gerry*, 2003) and Werner Herzog (*Salt and Fire*, 2016) or epic stage as the *Star Wars* (*The last Jedi*, 2017) saga, the singularity of the Salar landscape was, in the last decades, shaped by an intensive process of industrialization that radically altered its form and function.

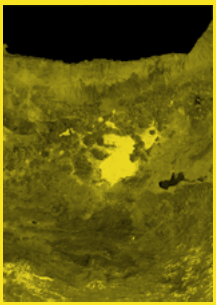
From the various economic and social disputes that have been involved in this process in recent years, from the Chinese consortium Xinjiang TBEA Group Baocheng, active in other Bolivian salt flats, to the state-owned company Yacimientos de Litio, created by the Bolivian government led by Evo Morales in cooperation with the German company ACI Systems Alemania GmbH, currently in charge of the operation, many have tried out ways of accessing and controlling this territory and ensuring its exploration and land consolidation. As Maria Sanchez-Lopes explains, «the co-production of territory and the governance of its resources produces new spatial and political configurations in which there is a growing tension in terms of the recognition of indigenous land rights in spaces where the extractive frontier is expanding and the State maintains and perpetuates power imbalances in the sphere of decision-making».[10]

Not being one of the main consumers of lithium, the photographic industry, as it has been developed, incorporates and partly feeds this resource trafficking. In the apparent and fast suppression of the use of photographic film and paper, the digital image industry integrates a vast network, as Boaz Levin identifies, from its applications in «electronic circuitry to elaborate supply chains operating on a global scale, data storage facilities with ever-growing carbon emissions, and, ultimately, mountains upon mountains of electronic waste».[11]

The demands of the global market, together with a convenient legislative impotence to regulate policies to combat climate change, is amplified in countries that depend on labour precariousness and condone that same deregulation. This is why, to revisit the material history of photography, it is important, as Brett Neilson points out, to recognise

10 Maria Daniela Sanchez-Lopez, «Territory and lithium extraction: The Great Land of Lipez and the Uyuni Salt Flat in Bolivia» in *Political Geography*, Vol. 90, October 2021. Available at: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0962629821001165>.

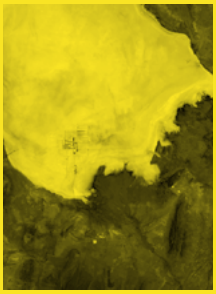
11 Boaz Levin, «The weight of the cloud: rare earths, metals, energy, and waste», in Boaz Levin, *et al.* (eds.), *Mining Photography, The ecological footprint of image production*, Hamburg, Spector Books & Museum fur Kunst & Gewerbe, 2022, p. 107.



Salar de Uyuni, Bolivia. European Space Agency, Proba-V, 31 March 2014.



Lithium exploration at Salar de Uyuni, Potosí. Nasa earth observatory, Landsat 8 — OLI, 12 april 2013.



Lithium exploration at Salar de Uyuni, Potosí. Lauren Dauphin, Nasa earth observatory, 7 January 2019.

pp. 103-104

its renewed dependence on «the industrialization and globalization of capitalist modes of mineral extraction, which involved a production network that spanned hemispheres, technological hybridizations, new streams of labor migration and exploitation, and a financial web of credits and remittances».[12]

The economic prosperity of the photographic industry was and continues to be based on its ability to disguise the networks of transformation and intermediation, normalise the logics of extractivism associated with it and codify the perception of its history with these territories. Once again, the history of image circulation and appropriation, its negative space, is politically more determinant and influential than the mark of its evidence. Thus, to make an ecology of images it is necessary to dismantle the web of contradictions with which the very history of photography has armoured itself and to combat what Sontag identified as an anti-intervention stance that it imposes on us. These are, after all, the precious layers that it is important to extract from the images.

12 Brett Neilson, «Extractive Operations: Copper and the Photographic Image», in Boaz Levin, *et al.* (eds.), *Mining Photography, The ecological footprint of image production*, Hamburg, Spector Books & Museum fur Kunst & Gewerbe, 2022, p. 124.

Anamnesis of architecture

ANDREAS BROECKMANN
Artworks by Lara Almarcegui



p. 108

Urban wasteland in the southern periphery of Paris, near Rungis where the food markets of Les Halles were relocated in 1969, as part of the transformation of the central Beaubourg quarter which, in 1977, saw the opening of the new Centre Georges Pompidou. This photo was placed on the last pages of an exhibition catalogue about "material, technology, form", published in 1974 by the Centre de Création Industrielle. The terrain, gutted, like the television sets in this premonitory photograph.

The following pages juxtapose, in changing, aleatory constellations, photographs of projects by the Spanish artist Lara Almarcegui (see p. 274 for the captions), with quotations of modernist architects selected by architect and curator Alain Guiheux for the site "Terroir oublié" [Neglected Terrain] in the exhibition *Les Immatériaux* (Centre Georges Pompidou, 1985), and with commentaries by Andreas Broeckmann, art historian and curator. Broeckmann hosted Lara Almarcegui as an artist-in-residence at the Leuphana Arts Program in 2014–2015, and has been researching *Les Immatériaux* since 2014.

For a brief period that architects have named Modern Movement(s), the research of Architecture involved a quest for the origin beyond prehistory in a founding geology.
Alain Guiheux



p. 111

Construction materials are taken from what grows on the Earth's surface (wood, grass), and from surface layers of the crust (stone, sand, clay). Modern architecture makes use of materials that require subterranean mining (iron, copper, gravel), and industrial processing (steel, concrete, glass). Continuous shifting, folding and furrowing of habitats, surface ownership, license to mine the depths, and of the ethics of property.

The principle of sustainability does not imply stasis, but it seeks to balance use and consumption with processes of regeneration. Due to the different temporalities in the cycles of recycling, on their horizon we see both the future and the past.



p. 113

The rock-ledges of a stone-quarry are a story and a longing to me. There is suggestion in the strata and character in the formations. I like to sit and feel it, as it is. Often I have thought, were great monumental buildings ever given me to build, I would go to the Grand Canyon of Arizona to ponder them...
Frank Lloyd Wright



p. 115

A pedagogy of sorts, a challenge:
understand the potentials of your materials
and adapt your imagination, the purposes,
aesthetics, and architectural economy.
Deliver a self-fulfilling prophesy.

All art starts with a material,
and therefore we have
first to investigate what
our material can do.
Josef Albers



p. 116

For this reason it is impossible for me to cut figures out of wood as if it were a cheese. The inner structure of the fiber, the grain, always plays a part; here I cannot apply force.
Alvar Aalto

To respect the potentials that lie beyond the obvious, and to resist the matrix of utilitarian maximalism. In his Manifesto for a Third Landscape, Gilles Clément proposes to turn urban wastelands, the terrain vague, the terrain that has only a vague meaning of which we know too little, to turn them into reservations in order for those potentials to become...

In geology – understood as part
of astrophysics – there is no origin,
but only a process of continual
transformation, marked by periods
of consolidation and explosive events.
In conversation, the astrophysicist
philosopher looks at the example
of his own hand and says,
We're all star dust.

The first step is the brick,
the simple fact of the material.
Ludwig Mies van der Rohe
[paraphrased by Peter Blake]



p. 118

And it's the beauty of what you create that you honor–the material for what it really is. And never say that you use it in a kind of subsidiary way which makes the material itself wonder when the next man will come who will honor its character, you see.
Louis Kahn



p. 121

Two concepts of time, of being-in-time. Chronos is the time of history, the inevitable and sequential flow that brings about events, that lodges the present between future and past. In contrast, Kairos is the right moment that needs to be grasped; its iconography shows a young man on his toes, always running, with wings on his feet, holding a knife whose point is as sharp as an instant, with a lock of hair in his forehead which one can clasp when he approaches, and a bald back of the head, making the hand slip that wants to take hold of him when he has passed.

Forensics is the art of reading traces that are hidden, or whose signatures have faded over time. In its search for the truth, forensics retraces, augments, compares, extrapolates, interprets. It reinstates public knowledge of past events by deciphering their marks.

I believe that in architecture, as in all art, the artist instinctively keeps the marks which reveal how a thing was done.
Louis Kahn



p. 123

The romantic attitude is one in which contradictions are surpassed by reading the mundane as sacred, by discovering traces of the divine beneath the surface of empiricism. One of the proponents of German romanticism, Novalis, was a jurist, a mining engineer and a poet. In his novel, Heinrich's dream vision of a blue flower, symbol of the infinite and the unreachable, is associated with the hope for love, and with the geological observation of "dark blue rocks with various coloured veins."

ROCKS OF SPITSBERGEN

Carbonate rock	5536,36 km³
Sandstone & Psammite	4 211,46 km³
Mudstone & Shale	1945,44 km³
Siltstone	1232,27 km³
Conglomerate & Breccia	660,73 km³
Evaporite	134,45 km³
Metaigneous rock	727,31 km³
Quartzite	699,39 km³
Metasediment	593,22 km³
Schist	584,03 km³
Marble	413,18 km³
Amphibolite	346,41 km³
Gneiss	270,03 km³
Granite	521,18 km³
Plutonite	117,06 km³
Vulcanite	25,19 km³
Unknown	534,65 km³
Total	18 552,36 km³

p. 124

The alphabet in architecture in our machine age is the nature of steel, glass, and concrete construction, the nature of the machines used as tools, and the nature of the new materials to be used.
Frank Lloyd Wright



p. 126

The truth of the material, this maternity, is lost. The material is no more.
Alain Guiheux

The material has no origin, no identity. It has always been an orphan. At the height of the Anthropocene, humans believed that it was up to them to discover, create, name, destroy. Subsequently they learn, as Lyotard foresees in *The Inhuman*, to consider themselves not as origin or result, but as transformers, ensuring a mere supplement of complexity in the universe.

Quotations

The document listing the quotations selected by Alain Guiheux for the exhibition site "Terroir oublié" [Neglected Terrain] in the exhibition *Les Immatériaux*, is kept by the Centre Georges Pompidou, Archives publiques, box 1994033W223_009.

Alvar Aalto: "For this reason…", from "The Relationship between Architecture, Painting, and Scuplture", in *Synopsis* [trilingual Engl., German, French], Basel, Birkhäuser, 1970, Engl. 24–26, qu. 26. From a discussion with A. Aalto in February 1969.

Josef Albers: "All art starts…", quoted by Hannes Beckmann: "Formative Years", in *Bauhaus and Bauhaus People*, ed. Eckhard Neumann, New York, Van Nostrand Reinhold, 1970, 196.

Alain Guiheux: "For a brief period…", in "Maternité perdue", site Terroir oublié, Centre Georges Pompidou, Archives publiques, doc. 1994033W223_009 (transl. from French, AB; "Pour une brêve période que les architectes ont nommée Mouvement(s) Moderne(s) la recherche de l'Architecture passait par une quête de l'origine au delà de la préhistoire dans une géologie fondatrice."). For the attribution to Guiheux, cf 1994033W223_002.

Alain Guiheux: "The truth…", in "Maternité perdue", site *Terroir oublié*, Centre Georges Pompidou, Archives publiques, doc. 1994033W223_009_24_25 (*La vérité de la matière, cette matérnité, est perdue. Le matériau n'est plus*. Transl. from French, AB.)

Louis Kahn: "And it's the beauty…", from "1973: Brooklyn, New York" [lecture, 1973], in Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, New York, Rizzoli International Publications, 1991, 320–330, qu. 327.

Louis Kahn: "I believe that…", from "Toward a Plan for Midtown Philadelphia" [1953], in Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn: Writings, Lectures, Interviews*, New York, Rizzoli International Publications, 1991, 28–52, qu. 45–46.

Ludwig Mies van der Rohe / Peter Blake: "The first step…", from Peter Blake, *The Master Builders*, New York, Norton, 1976, 170.

Frank Lloyd Wright: "The rock-ledges…", from "The Cause of Architecture: The Meaning of Materials – Stone", in *Architectural Record*, 63 (Apr. 1928), 350.

Frank Lloyd Wright: "The alphabet…", from "Two Lectures on Architecture (The Chicago Art Institute Lectures, 1931)", in *The Future of Architecture*, New York, Horizon Press, 1953, 183–219, qu. 213–214.

Photos

Terrain vague, Rungis, photo by Philippe Galland, catalogue *Matériau, technologie, forme*, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, CCI, Paris, 1974.

Lara Almarcegui, *Mineral Rights, Tveitvangen iron deposit*, Norway, 2015, photo by the artist.

Lara Almarcegui, *A Guide to the Wastelands along the Lea River, twelve empty sites await the London Olympics*, 2009, photo by the artist.

Lara Almarcegui, *Construction Materials, main hall, Secession Vienna*, 2010, photo Wolfgang Thaler.

Lara Almarcegui, *A Wasteland in the Ebro River, Zaragoza*, 2008– (in perpetuity), photo by the artist.

Lara Almarcegui, *Construction Materials, Spanish Pavilion, Venice Biennale*, 2013, photo Ugo Carmeni.

Lara Almarcegui, *Renovating the Gros Market Few Days Before Its Demolition, San Sebastian*, 1995, photo courtesy the artist.

Lara Almarcegui, *Buried House, Dallas*, 2013, photo by the artist.

Lara Almarcegui, *Rocks of Spitsbergen*, 2014. Courtesy KORO – Public Art Norway.

Lara Almarcegui, *Mineral Rights, Magnetic measurements of iron deposits, Tveitvangen, Norway*, 2016, drawing. Courtesy Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam.

Notes from the underdog
ALEXANDRE DELMAR, LUÍS RIBEIRO DA SILVA, AND MARGARIDA QUINTÃ[1]

Texts by Yehuda Emmanuel Safran and Joaquim Moreno

Introduction
YEHUDA EMMANUEL SAFRAN



p. 130

If a dog could have written this, it would likely be more objective in a way that I am not capable of. Porto, as with many other cities around the world, has exhaustedits capacity to cater to the legitimate population residing within its boundaries. The most deprived are the pensioners without adequate means to pursue their livelihoods and the unemployed: in short, marginal citizens.

In Porto these marginal people discovered the margins within the grounds of the city. Not at the external edge of the city, but at the inner edges, along the sides of railway lines, freeways, bodies of water, electrical lines, swimming pools, etc. There, in the most marginal and neglected territories, they have begun to cultivate in a way that nobody has done before. On these sites, they give us all a lesson in ingenuity. They are inventing new methods of constructing terraces, of fashioning aqueducts from plastic, of making their own tools, and of defining their own plots.

Alexandre Delmar, photographer, and Luís Ribeiro da Silva, architect, have stumbled on this phenomenon which until now has been totally ignored and neglected by the authorities to the relief of those concerned. These marginal individuals supplement their meager diets with a supply of vegetables grown on these unregistered patches. The worker who lost his hand in an accident at a marble workshop had to reinvent his tools; he has created a universe of labor all his own. The man who discovered the drainage canal for a public swimming pool has developed an ingenious method to purify the water for use in his own garden. These individuals should be celebrated by us all as exemplary human beings in their refusal to comply with their allotted destiny and in their ability to forge their own unconventional existences. What stands out here is the degree to which they are reinventing themselves, turning themselves into cultivators of a kind. These interventions remind us that the concept of "culture" is derived from the word "agriculture"; the actions taken by these gardeners force us to reconsider the ancient agricultural origins of the modern culture that their interventions have helped to humanize. The philosopher who finds





pp. 134-135

1 Reduced and adapted version of the project originally published as *Anotações sobre o Abaixo de Cão / Notes from the Underdog*, edited by John Wried, Leipzig, Spector Books, 2021.

himself living like a dog thereby restores his own human existence to himself: he is thus very near to us, as in each and every one of us there is the dog-like existence that guarantees our humanity in the absence of human institutions or in times in which they are unable to function.

These marginal cultivators have restored their own humanity to themselves and to us indirectly. To sing their praises to our fellow citizens is our duty, the duty of the witness who will restore the dance of the fireflies,[2] who will redeem the collective and restore our trust in mankind.

Postscript: Cultivating property
JOAQUIM MORENO





p. 138-139

These notes from the underdog take their impulse from a licentious language slippage which replaces the "underground" of Dostoyevsky's title with "underdog" and transforms "notes" into something closer to a field notebook, a locus to record the observations of a reality more marginal—more on the edge—than underground, something distant from the attention and visibility of centrality. Yet, these are also notes from under-the-ground, from things that literally grow from the soil. These kitchen gardens are not like the victory gardens on the home front of both world wars, when the "Dig for Victory" appeal underscored the role of food in the war effort. They are more closely related to individual crises than to total conflagrations such as wars, and are, mostly, spaces of otherness, unassuming small paradises created amidst the generalized impoverishment produced by a wider economic crisis. They are simultaneously paradises and protests, places to stage the affirmation of individuality, to make a personal worldview fructify, as well as vehement demonstrations for the right to plant and against land waste — against property as the absurd possibility of desolating the land, of making it barren and uncultivated. They cultivate the fertility of this waste land, turning ground into soil and feeding those who labor on it.

Food sovereignty and the right to sustenance were some of the earliest and most evident victims of the Portuguese financial crisis in 2011 and the attendant World Monetary Fund intervention. In Porto, as in many other cities, scarcity — or the collective failure of our society to protect the most vulnerable — pushed many citizens to ingeniously reclaim and make fertile small patches of soil from uncultivated urban land, often on the fringes of infrastructure. Highway embankments, storm and industrial water drainage areas, leftover plots under overpasses, tiny plots adjacent to railways, and many other marginal urban geographies were suddenly made productive for the humble tables of those forced to defend their rights, or better said, to cultivate them with their own hands. This book is a small survey of some of these extreme forms of spatial use that blossomed in those hard times, sampling ten vegetable gardens out of

2 Pier Paolo Pasolini, "The Power Void in Italy" or "The Article on the Fireflies", *Corriere della Sera*, 1 February 1975.

the many that a huge diversity of our fellow citizens decided to plant, farm, broadcast, sow, and cultivate, fighting for their right to sustenance and fulfilling the social mandate of land ownership: till it and make it fruitful.

Most of these gardeners are mysterious underdogs, and all of these gardens are underground inventions, discreet bodies invented to literally make the bodies of their inventors and their collectives. These gardens are personal paradises, calling for particular types of terracing to form the ground; for gates and protections made of reclaimed materials to set their limits; for the bricolaging of ingenious tools for their working; for pragmatic means of water storage and channeling; for composting areas to replenish the nutrients on the ground; for learned farming practices capable of enacting cooperation and symbiosis among the vegetables in each garden; and also for a comfortable, preferably reclining, vantage point from which to rest and proudly contemplate a well-laid plot. This book annotates these anonymous contributions to a fuller practice of the right to the city: the right to a qualified — and let's add, nutritive — urban environment.

To learn from these gardens, these notes from the underdog must maintain the anonymity of the gardeners, because they exist outside what we call the formal system of titles and permits, or citizenship and ownership. Their singularity is being part of the crowd, partaking in and contributing to society without a name that allows them to be recognized or singled out. These gardens share the properties of many other formal places and events but lack a name, a specification of any particular agency or transforming agent. Perhaps it is for this reason that they are inadequately described as informal or illegal. But to label these gardens as without-form or outside-the-law is to be oblivious and incapable of learning from their forms and their laws. These labels are what Martha Rosler calls, with irony, inadequate descriptive systems. Her photographic installation *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975) is a protest against the stereotypical photographic representation of Bowery poverty. In contrast to the shameless use of misery even by documentary photography, Rosler proposes two alternative forms of description: on one side, frontal images of the Bowery's vacant storefronts and, on the other, a list of typewritten words associated with drunkenness—revealing both the urban place and the plot unfolding within it, without exploiting vagrants and alcoholics. These notes from the underdog, images and text as well, attempt, through a similar exercise, to unveil the forms, rules, and the laws of these *horti conclusi*.

Most food-producing vegetable gardens are, by definition, limited spaces, convincing and concluded gardens, unless we include in this category foraging in the open woods or the openness of gleaning after a harvest. These gardens are alien to forms of finding sustenance without cultivation and to dominant social forms of agricultural production. There is an uncanny otherness to the strategies, methods, and effects utilized and, equally, an otherness in the conditions of those who perform the labor: retired, unemployed, marginal, or simply outside the normative time of labor. These gardens are, nonetheless, like other





p. 140-141

horti conclusi, images of paradise, and thus well-deserving of a properly-planted chair for contemplation. And if their form is a relief to the sore eyes of their gardeners and quite deserving of contemplation, why insist on calling them informal? Can't we see their doors? Their limits? The well-laid rows of crops? The sheds where the tools are kept safe? The gullies and channels for water? The perfectly-weeded ground? The only thing missing is a recognizable form of capital investment. The gardens do not follow the forms and norms that money prescribes: they are a product of scarcity and, thus, a valuable lesson for the wider collective.

These gardens are also a form of a protest, imposing order and tillage upon places voided of use and meaning. They organize and formalize grounds that were outside the current order, making visible fantastic "beaches under the cobblestones." They stage these fantasies in previously nonexistent places: they, the have nots, invent small oases where the haves could only see dust or spaces waiting to be "naturalized" inside highway cloverleafs. And because these places unveil for us what we could not see before, we call them informal, as if form was simply a projection of the limits of our recognition, failing to see the generous new commons these people are plucking out of thin dust, mist, and smoke. These gardens show us all the words we as a society are forcibly erasing from the lexicon. They find words to say things we might not want to hear, and thus we respond by describing them as something lacking form. Our failure is that we cannot see what Claude Lévi-Strauss argued only the "savage mind," found in the bricoleur, could see: the potency to transform rubbish — through precious chains of processes, tools, and products — into unexpected fertility, which the anonymous gardener contemplates with glee. The gaze of the architect looks with envy at this contextual foresight and design intelligence which stages the views, builds steps and terraces, retains the land, contrives soil good enough to grow vegetables, develops individual and collective water collection and distribution systems to irrigate said vegetables, fabricates precious tools, and builds fencing systems to secure the fruits of each gardener's labor out of the collective waste scattered in these voids. For architects, the process of learning from these endeavors might start with the project of formulating a better name, of igniting a better conversation with which to embrace this other architecture, this other way of cultivating the right to the city.

Outside-the-law is the other inadequate descriptive system utilized to characterize these vegetable gardens. Rushed descriptions of these humble paradises call them abusive, illegal, or extralegal.





p. 136-137

Apparently, these farmers do not pay rents, taxes, or fees to the private or public owners of the lands that theirlabors make produce a yield, which would be the form of law. These yields are thus bastard fruits, not recognized by the *pater*, the original Latin father at the origin of the heritage or patrimony that organizes private ownership. Yet the product of the toil of these farmers is what fulfills the social sense of property of the land — its productive and fruitful justification — in opposition to the more or less defined

absent owner, who abandons the land and renders it waste and barren. Here, the law should take on a new and different form, because this farming of disowned land is simply taking possession of the future in protest against a hard and unfair present. In yielding food where nothing existed before, these farms do not subtract or take possession of anything. On the contrary, they fertilize wasted land and change the outline of the discussion. These gardens are the reverse of the clearing of forests to make farmable land. They do not efface a place; on the contrary, they inscribe a productive possibility in the ground. Most of them are contemporary forms of rus in urbe: they bring the countryside to the city, or, more precisely, they bring a memory of the old common lands of the countryside, before the enclosure of land imposed by the duality of public and private. They bring to mind old memories of lands without subdivisions or fences, collectively owned, where each member of the community was responsible for appropriating without depleting, of managing the shared interest of the collective while tending to his own basic sustenance. Most of the gardens in this book arose in places where those memories of the commons overlap with property lines, blurred or imaginary, private or public, and the temporal sense of land reclamation runs in reverse, with the law trying to reclaim the grounds that these farmers invented. Before the labor of these gardeners, there was no soil for the law to inscribe itself within. It is the law, property law, that is trespassing here, even if these gardens have doors and fences to declare the humble ownership of the food cultivated there. Planting, cultivating the urban soil, is both a right and a form of belonging to the city, and it is despicable and ridiculous to debate the legality of food making, when the inabrogable right to sustenance precedes the right to produce it.

Gardens, all gardens, trade in futures, appropriating fruits from under the ground, from the inside of the land where furrows are plowed, seeds are sown, and the soil is then flattened and watered in hopes of a harvest. Kitchen gardens are celebrations of the miraculous transmutation of the ground into food, making the waste ground — amidst the infrastructure and legal fabric — yield and bear fruit. It is not much, but in the present moment — when industrial seeds are modified to have no future, when each crop ends a cycle instead of being a moment of renewal, when each year requires the purchase of new seeds from multinational companies (in the same manner that we renew a software license for a new and improved version), when a farmer can no longer project into the future the collective memories accumulated in his work of seed selection — these farms are in fact a protest as well as an affirmation of the self, a gesture of memory and rebellion. These casual farmers cultivate memories, many of them from quite far away, in time and space. They plant these memories of their ancestral rural cultures — imprinted when they moved to the city — and that patrimony is what they sow. They inhabit the future of the soil with these memories, and in so doing, they provide, they cultivate, they fructify, they feed, and they delineate another form and another law for the right to the city.

Theatre without theatre

PEDRO G. ROMERO
Translated by Luis Castro Paupério



p. 150

Representation of the play *Farsa das Ciganas*, by Gil Vicente, video frames, 2021. Tânia Dinis with *Rom* students from Agrupamento de Escolas António Nobre, work made for the exhibition *Os novos babilónios. Atravessar a fronteira*, by Pedro G. Romero.

Before. Precisely «before». When, still, it was not. When it had just arrived, when they were arriving. That moment which is before and that afterwards already is theatre. «Before», which is a great collection of gestures, songs and somewhat organised words. A choreography of characters, animals and things. To try to pin the attention on that before, a before that we acknowledge, not long after, is theatre.

Theatre of operations. The city as theatre of operations. Still we are in a before and in an after and the city was rather the court and the theatre was plays, celebrations, a moment that was just starting to be called performance. It still was not and yet, theatre of operations, made perfect sense to be used. What was happening, what those ways of connecting gestures and dancing steps and songs and speeches, had to do with politics in a very precise manner. We weren't even talking about politics, to mention it at such point is almost anachronic. And yet, theatre is a way of politically organising gestures, choreographies and speeches.

Plays or farces, they can be called both ways and they are, of course, a moment of acting that after, immediately after, we will name theatre. But then, however, they are not theatre, they are farces or plays, depictions of religious or courtly nature with a political mission. Gil Vicente, and we don't even know who Gil Vicente is, writes a play or writes a farce, or, rather, scribbles a few notes that will be a play or a farce, after. Here, all is before. Gil Vicente writes indistinctively in Spanish or in Portuguese because, here, all is before and language is yet a domain. Gil Vicente, he who we call Gil Vicente, writes this piece with a strong political intent. Just on the year following its performance, the Kingdom of Portugal promulgates its first edict against the Gypsies. But Gil Vicente has just witnessed their arrival. He saw them going through Évora's gates. What Gil Vicente says will be what will be said about the Gypsies.

And what he said already contains all that will be theatre. After what Gil Vicente said about the Gypsies — perhaps, the first Western Christian text where Gypsies are not a document but a performance, almost a century before Cervantes' *La gitanilla* [The Little Gypsy Girl], to give an example —, the Gypsies, more than Gypsies, let us say more than Rromani — which is the most political form in which they inscribe themselves —, already are the Gypsies of theatre's farces and plays as well. Something has to do with the Gypsies, i.e., the Rromani, but it is also something they are not, something which represents them and that they are not, exactly. It is another figure from the before, we are in another figure from the before. Here, the Gypsies are and are not, just as those figures from before whom we have tried to describe. Just as theatre is and is not theatre. The good theatre, as we would say in the 21st century, still has that condition of being theatre and not theatre. What happens in the first moments of the performance — more mediations will follow, the people's representatives, the ways of democracy, the supplanting of communication's apparatuses, etc. — is contact. Between the person and their respective mark there

is contact. In those first performances we see the direct contact between Gypsies and their shadow, that which will be their shadow. In the years to come, in the centuries that come after, the Gypsies' shadow will bear a lot of names. I came here asking myself all this ever since the flamenco, which is one of the shadows cast by them upon all these centuries. It is from that shadow that I speak.

Gil Vicente, for example, creates a particular language for the Gypsies. It is not Rromani nor Caló, which would have some philosophical support. The Gypsies have just arrived and they already speak some kind of a vulgar language that coincides completely with the spoken Castilian from Seville, one of its slangs, full of expressions where s and z take turns between themselves, aspirating plural words' endings, changing the grammatical construction so as to produce a precise music and intonation. It resembles those bad TV shows that characterise a Gypsy by a particular way of utterance. But, of course, it's 1525 or 1526, the Gypsies have been around the Iberian Peninsula for only one hundred years and their peculiarity is not solely alien. There is already an imaginary construction of the Gypsy. Of course, Gil Vicente understands that the Court, to which this performance is aimed at, must understand and not understand what is said in the texts. Let us consider that Castilian and Portuguese are still vehicular languages and not national languages, that they are spoken with fluidity and proximity in consonance with the territories. No one from Badajoz would feel odd before the language of someone from Évora nor vice versa. They understand and speak to each other in tongues that are closer than distant, in tongues in which the world pays attention to what they have in common and not to what differentiates them. In such context, Gil Vicente creates a Sevillian Andalusian for his Gypsies and, moreover, one of them, a protagonist, goes by the name Giralda, like the famous Almohad tower that crowns the Seville Cathedral which, at the time, had not its Baroque finishing touch. From then, this Gypsy, Giralda, has constituted another commonplace. Both in vulgar or in classical literature, her name adopts or is bestowed with different poses such as Carmen, Militona or Conchita, sometimes Gypsy and other times non-Gypsy. In Jacque-Catelain's 1924 film, *La Galerie des Monstres* [The Gallery of Monsters], the cubist clown — after his infernal dadaist dance with Kiki de Montparnasse as his partner — falls exhausted beside a poster that displays a Gypsy woman called Giralda.

We are talking about a fall. The Gypsy stereotype we have built is indubitably a fall. Something that is on top, and falls. It is a gesture that moves downward. It is something that falls. There is overthrow. In this way, from a decolonial perspective, Rromani thinkers rightfully claim a new Gypsy political subject, somehow addressing — empowering, as they call it — the fall of the Gypsy, qualifying it exactly as it is: a fall. But it is from that fall that I begin. It is from that fall, centuries afterwards called flamenco, that I write. I return to the gesture from before. In this fall that is before. I want to say that Gil Vicente's text, solely Gil Vicente's text that contains in itself a great performative quality, is before. Still, there is no topic, no commonplace, no parody. There cannot be a text that is before, that is by chance foundational and yet before. This is to say that we are anticipating several things, several places, several times that have yet happened. But if that downward gesture, as George Bataille's low materialism, contains a trajectory, a precise route, a geography or a psychogeography, if you will, just as

the one Guy Debord and Alice Becker Ho tried to mobilise towards the Gypsy, in their last interest for the Gypsies, at the end of their lives, at the end of their political struggles, when they fall and they find themselves there, in that fall with the Gypsies. It has to be said the Gypsies and the flamencos are the only ones that have accompanied Debord in his fall, the only ones who understand; in the same manner that the Gypsies would be the only ones not taken aback by the presence of Frankenstein's monster in their camp, the Gypsies are the only ones not taken aback by Guy Debord's fall, when he begins to say goodbye.

We are thus in a before. We are in an absolute before. We are in a theatre that is prior to theatre and we are in a court that is prior to the city and we are in a public space that is prior to politics and we are with a people prior to their characterisation as political subjects. Perhaps, the Gypsies are the people who have stood the longest without being constituted as political subjects of history. At the dawn of modernity, from the first constitution of a political subject as a white heteropatriarch, women, black people, homosexuals, to name a few examples of emancipation, are already political subjects. But only now the Gypsies are constituting themselves. In our present. As such, I return to Gil Vicente's text; that performative text is quite important because that significant «before», that absolute «before» with which we are characterising it, helps to understand a few things. We have the opportunity to witness how some gestures occur «before». A singular, anthropological, opportunity to see how those gestures have been produced. Here, we can witness the creation of a Gypsy which is not the Rromani — the Gypsy who will become the flamenco, which is not a matter of race nor culture, which is a subaltern quality, truly subaltern, to that which makes us ask if, in fact, subalterns can speak. We bear testimony of such creation, but we can also witness how the public space, the city and the theatre are created. We can therefore say that my commitment to produce a performance of Gil Vicente's *Auto das Ciganas* with Oporto's Gypsies clearly is not whimsical. The proposal tackled by Tânia Dinis with a group of Gypsy students from the Nicolau Nasoni school, next to the Fios e Desafios Association in the eastern side of Oporto, was not petty. It was not empty. It was a lot of things but it was not empty. It was there, within the vacuum, within the empty, but not in the word's banal sense. At best, «vanal», with a *v*, as in *vanitas*. We are before an empty place, yes, before that «before» and from there we can regard the displacement of gestures that make up the public space, politics, or the city, for example, as we've been saying. We are seeing this with our bare eyes, right now, as we observe the work done by Tânia Dinis and her Gypsy boys and girls.



p. 154-155

It is true we have been through the pandemic's inconveniences. These, the inconveniences, I don't want to use catastrophic adjectives, have badly affected the disadvantaged. There, indeed, the lack of assistance had to be compensated by the community and, for two years, the Gypsies of Oporto had to find their own mechanisms to survive and, moreover, bear their own community's way of life. What we, the whites, have planned for the sake of survival, often

questioned rituals and atavistic habits that constitute that which we have been calling Gypsies. In return, a solidarity both from family and community has allowed for them to face the contamination and the disease differently. Well, truth is there was no stability for the boys and girls to work with Tânia Dinis in this *Farsa das Ciganas*, at least until the final moments. Following my invitation, within the project *Os Novos Babilónios* [The New Babylonians], the purpose was to explore the discovery of Gil Vicente's work. Not that we have discovered it ourselves, of course, the work has been an object of study and performance for ages. Rather, I was interested in understanding how such work was significant to this project, *Os Novos Babilónios*, how it incorporated — oh! An anachronism, ever since the 16th century —, the figures of Gypsies, flamencos and the exiled, how it preconfigured them, how it positioned itself within such figures' beginnings, in that «before» we have been emphasising. *Os Novos Babilónios* is a concept that comes from the writings of Constant and Debord on the project New Babylon, which was developed by the Dutch artist. Several communities served as an example, teaching something to the situationists, from Maghreb migrants to artists from Paris' bohemia. Amongst those groups, the Gypsies, the flamencos and the libertarian Spanish exiles made up a group of particularly interest to this project. The fundamental «McGuffin» of the project *Os Novos Babilónios* has to do with it: to follow and learn from these communities' trail, trying to understand their perspective about things and the world, not much differently than how Constant and Debord did it, or Alice Becker Ho, or Raoul Vaneighem, to mention such school of thought's most up to date version. Nevertheless, where does the *Auto* or *Farsa das Ciganas*, from 1526, shed light on us? Let us consider, for example, that one of the sources handled by Debord in *New Babylon* is the plentiful literature from the Spanish Golden Age, from Lope de Vega to Baltasar García, and several other conceptual writers that enjoyed naming Seville as New Babylon; this is to say the city that aspired to become the New Rome, as it was the main port for the colonisation of the Americas, would be, however, a city of sin and of great disagreement; thus, New Babylon. Constant confirms it, referring to an old dance from Triana, Sevillian Gypsies' unique neighbourhood, where it is said that *Babylon sunk because it lacked cement*.

So, up to this point, it seems clear that the issues regarding Gypsies and flamencos, without diving in what unites and separates such names, seem to relate quite well with Gil Vicente's *Auto das Ciganas*. But there is another aspect, and from here one may understand my many references to «my» project and «my» point of view, connected to my figure as an author, another aspect, I said, important when politically assessing the play. Because there is just so much chance, casualty and causality in the reading of the text we are proposing awarded to Gil Vicente by tradition and literary canon. In 2018 and 2019, I worked in Rome, in the Spanish Royal Academy, on the Sack of Rome of 1527. I will not deepen this, but I will comment on the arguments that have led me to make the main play, *Stablo*, a concert of Gypsy and flamenco guitars for horses at the Tempietto del Bramante, in San Pietro in Montorio, where I was also living and studying, part of the mentioned Spanish Royal Academy's grounds. What made me create the concert has to do with a comment from Alfonso or Juan de Valdés, it's not certain. The Valdés brothers, twins and Erasmists, were protagonists in one of that time's most interesting political dissidence. Alfonso ended up writing the *Diálogo de las Cosas*

Acaecidas en Roma and, for one of its dialogues, the libel has been attributed to him. In its lines, one can read an interesting correction to the profanation that intended to convert the churches of Rome, including Saint Peter's Basilica, into stables. The Valdés brothers say that indeed, such gesture may be profane, but in such gesture one may also witness a return to the original church, the stable where Christ was born. This double gesture, of profanation and sacralisation, has led me to this staging, with a concert where flamenco guitars — to put it briefly, I work with flamencos — would stress the event. The discourse went further, of course, as it was also about animalism or the breaking with perspective's visual-centred empire, but it is the initial account, the starting point, what interest us, here. I've recounted it somewhere else: «When the Gypsies arrive with their beasts, these represent a precise allegory of Europe's political map prior to the Sack of Rome of 1527. (...) Well then, Cláudio the Gypsy is Charles V, with a new horse called Burgundy and dragging other two, Milan and Genoa, his last conquests, Carnélio is the emperor's brother, Ferdinand of Habsburg, with two black donkeys, Flanders and Artois; Liberto is Francis I, King of France, who has just been freed; finally, Aurício is Clement VII with a new foal, The Papal States, dragged by the old donkey, the Roman Catholic Church. That's exactly what has been agreed upon in the 1526 Treaty of Madrid. One may think about the court's hilariousness upon the entrance of such equine representations, carnivalesque, as high politics. Those who protested against Rome also compared the Pope to a demonic ass, but this may well be a mere coincidence.»

Of course, the question here is, then, why did Gil Vicente use Gypsies, as well as lay claim to them, to perform this political allegory? The context of the Court of Évora is important. The Gypsies constantly travel between Évora and Seville as exiled princes, in alien condition but without bearing the mark of a subaltern position. In the portrait of Isabella of Portugal, made by António de Holanda, the Empress, who in the years of 1525-1526 is committed to and marries Emperor Charles V, is depicted as an Egyptian pilgrim, similar to the Virgin Mary upon her journey to Egypt, following an Italian tradition. The Egyptian, a word that spawned the term Gypsy, as it was believed that Gypsies came from Egypt, not the African part, but the one located in Anatolia. Thus, the portrait of Isabella as the Gypsy Virgin becomes a topic that would eventually be developed, for example, by Luís de Morales. Therefore, the Gypsies' prestige within the Court of Évora was estimable. In a fresco of that time, for example, Isis-Demeter is characterised with a headdress typical of Gypsies, following such deviation which we may consider as philological misunderstanding. Thus, the Court was certainly aware of the politico-theological debates that were happening in Seville or in Rome. Let us consider that Valdés' book, *Diálogo de las Cosas Acaecidas en Roma*, is, first and foremost, a defence on the innocence of Charles V in the 1527 Sack of Rome that, in a certain manner, the *Farsa das Ciganas* announces. Let us consider that the Dialogues of Rome by Francisco de Holanda, the great Portuguese artist who was close to Michelangelo's circle in Rome, is based, amongst other things, in one of the models present in Alfonso de Valdés' book. And Juan de Valdés,



p. 159

Alfonso's very twin brother, is a very influential writer in Michelangelo's circles, a decisive influence, for example, in the new understanding of human nudity, displayed in the fresco of *The Last Judgement*, in the Vatican. Anyway, what I want to say is that it does not seem farfetched to think that the so called Erasmist or Enlightenment movements, or that the religious heterodoxies based in Seville arrived at the Court of Évora where Gil Vicente writes. In the plays, moors or blacks allegorically make slight appearances, so as to further themes with the kind of distancing — that we, today, would call Brechtian — that would allow for the other's exoticism. So, the fact that these Gypsies come from Seville is an important characterisation of them, whilst the subliminal informations presented by the text and the action move closer to that Valdesian environment, so to speak, that floated over the Court of Charles V, who would marry Isabella of Portugal, the Gypsy queen, in Seville. The tax increase that such wedding provoked is also relevant to the context we are describing. Let us remember that the *Auto* or *Farsa das Ciganas* ends in a great party. Going back to the Valdés brothers, surely Valdesian circles are tolerable, not only to Gypsies, but also with jews and moors, and religious dissidents as well. Erasmus of Rotterdam had been the Emperor's private tutor, of course. Up until the Spanish Inquisition's conservative anti-Erasmist turn, the Valdesian circles were quite prestigious, being doubly affiliated in this representation of Gypsies and the Sevillian. Laying claim to the presence of Gypsies in the Portuguese Court has to do with this matter. The anti-Gypsy movements promoted by the inquisitional conservatism are in tension with the Court's very core, which, shortly after, still in 1526, would come to forbid the entry and circulation of Gypsies in Portugal. We cannot extract more precise conclusions, but we can, however, clarify the political significance of Gil Vicente's work. The Treaty of Madrid, the wedding of Charles V and Isabella of Portugal, and the anti-Gypsy edict make up a political triangle tied to this play's core; that is indubitable.





p. 160

Nevertheless, there is an interesting way of addressing the political in Gil Vicente's allegory that has to do with this «before» that we have been talking about. It's about politics, yes, but «before» politics. In the same way that we talk about a «before» of theatre, or a «before» of the Gypsies, or a «before» of the flamencos, we could also talk about a «before» of the allegory, in the same way Walter Benjamin's reading of the baroque drama makes, but I just want to mention this detail so as to highlight the deep interest this «re-enactment» has to me, recovering, reactivating this text we attribute to Gil Vicente. As such, when we see Cristiano Pinto, Francisco Machado, Guilherme Velho, Igor Pinto, Jessica Machado, Joana Teixeira, Luana Machado, Mateus Machado and Yara Pinto, the Gypsy boys and girls that act under the umbrella created by Tânia Dinis, when we see them incarnating the text, reading it timidly, getting into character, «beginning», which is a word that I quite appreciate upon talking about that «before» that I am trying to describe. I've already said the problems caused by the Covid pandemic have delayed, in the Duchampian sense of the word, the possibility of a more detailed approach to Gil Vicente's text. But the



p. 163

visual offered by Tânia Dinis and the Gypsy girls and boys is original, in a way that has nothing to do with the original place, but rather because it is situated in a new territory, opposed to that which has to do with genealogical privileges or colonial inaugurations. For me, their work — apart from my understanding of the «horses» being there on account of those video and Super 8 cameras that the children have learn to handle, as the entire *Farsa* happened as an initiation course on the audiovisual arts — has very much to do with this «before» that I am trying to place in the core of my interest on Gil Vicente's *Auto*. As work material, I somehow intend to use this film as such, some kind of fixation of the «before», a certain anticipated reading of what can represent, nowadays, the *Auto das Ciganas*. This was taped at the Casa das Glicínias and in the already mentioned Nicolau Nasoni School, part of the António Nobre School Group, in the eastern part of Oporto. I feel these production notes are important. The invaluable collaboration of: André Sousa, Fios e Desafios, Norte Vida, the programme CLDS-4G, the project Sinergias E8G, and, of course, of the Galeria Municipal do Porto, that has financed it. It is a landscape of aid culture, of a cultural prestige that has reached social collaborations, of the need of democratically extending ways of representation, not only political ones, but also symbolical. In this institutionalisation of gestures and attitudes that come from counterculture, somehow, a courtly idea is produced, and



p. 164-165

I say this without any hypocrisy whatsoever; courtly in the old sense of the world, connected to culture's functions. It is important to know it, to acknowledge the context in which our gestures and attitudes move amongst the territory of poetry and politics, the cultural landscape we roam. It is also important if we want to develop a critical sense of our symbolic, performative and political displays. Often, cultural sectors we may call adolescent, move about nihilism and Christian welfarism, completely oblivious to the conditions of production that are coincident with what we're doing with the care agencies in the contexts we work in. I like to think that with this *Auto das Ciganas* such condition of the «before» will also affect the way of doing, the way of making, our performances' very *poiesis*. If at any time I have said that there is no way of doing that has no way of gazing and, linked to both, a way of speaking — this is to say *poiesis*, *esthesis*, and *phonesis* are always intertwined —, in this case, with Gil Vicente's *Auto* or *Farsa das Ciganas* we are before an exemplary case.

The road is long and there may be pain

CARLA CRUZ

POR.
T
O
04072022
8.46 AM COVELO DIRECTION
AZEVEDO
10.40 AM MONTE FORTE
11 AM PONTE DO GATO DIRECTION
FREIXO
PASSING BY NOEDA
CAMPANHÃ 206 DIRECTION VISO
1 PM ANTERO DE QUENTAL
10.5 KM

porto is
cloudy and the walls have
eyes are they
rui
from corujeira to azevedo one says
good morning on earth raised
from the grave lies
a shard be
my guest!
bird of prey drinks
from a toppled refrigerator
in the paradise of freixo i pick up
a towel from the garbage i search
for soalheira it hurts
my left foot breaks
the sun

TOP.
R
O



p. 168

east of eden
keep hackney crap
the pig
is not the dog.
port lorosae
be a marginal, be a hero
knowing your career
might pick up after
your eighty
devenir-minoritaire
not having to undergo the embarrassment
of being called a genius.
a friend in every corner
nomadic subjects
cyborgs
there is
bait
monsters
do not kill the slaughterhouse
kill the slaughterhouse
attention to
ramp
day and night
keep corujeira crap
please do not take
the plants.
thanks.
the street stays more beautiful

TOR.
P
O
17072022
1.31 PM SANTA CATARINA
DIRECTION AZEVEDO
PASSING BY ORIENTAL PARK
5 PM PEDRO IVO
12 KM

the white dove fights
in the mouth of the black cat i catch
a grinder i hear
the screeching of a train i keep
pieces of tile remember
those who are grieving
prehistoric and primitive art i save
the eastern world i feel
heatwave for sale
bait wrapped in newspaper i come across
butterflies on the path built
on the woods
i wash my hands in a café they say
that on sunday you wait
for the bus leaning
against the wall the sun is high i left
the eastern world in lagarteiro for sale
for sale, for sale, for sale
in the trash a sleaveless top
it fits

PRO.
T
O
02092022
5.32 PM ANTERO QUENTAL 402 | 400
DIRECTION AZEVEDO
6.15 PM AZEVEDO
7.08 PM ANTAS 805 DIRECTION
MARQUÊS
7.22 PM MARQUÊS
11 KM

a cultured people will not give
peace to the elites wrapped
blue suitcases in cellophane lay
in front of a local lodging we veer
east walks
a woman who breastfeeds
on the overpass “forgot
a purse” i see
the corner where i met
my dog “knock
love” accelerates
the bus teenager shakes
a young tree exit
in azevedo já era
smells like figs seing them i don’t
where before it was sold
goat is for sale
sweet wine disappears
the sidewalk is excavated
the hillside of granite i see
corujeira’s vast green hair despairs



those who wait
fast food
racist socialization
charging
electric cars
jogging!
the east ends

Almost cosmopolitan Porto

PEDRO BANDEIRA

Translated by Luis Castro Paupério

In 1981, the city of Porto had around 327 thousand inhabitants. During the following decades, it gradually lost population, registering just 214 thousand people, in 2017. Between 1981 and 2011, a third of Porto's inhabitants moved to its four neighbouring cities (Vila Nova de Gaia, Maia, Matosinhos and Gondomar) that witnessed an increase in their population of about 208 thousand people (also due to the domestic migration from the hinterlands towards the coast). Porto's tendency of losing 3,000 inhabitants per year was only reversed in 2018. In the 2021 census, Porto displayed 232 thousand inhabitants, still, 95 thousand less than in the beginning of the 1980s. These numbers refute several preconceptions that should be contradicted, such as: the idea that it is "real estate speculation that is emptying the city"; but also that "only tourism could rejuvenate the city".







p. 176-177

Porto as we knew it in the 1980s is changing and that is not necessarily bad. Few remember the discussion around the city centre's "desertification", in a time where the buildings' degradation and abandonment (in part, due to a fixed rents policy) were not provided with any answers. There were various reasons for the fleeing of inhabitants towards the so-called peripheral municipalities from the 1980s onwards: greater access to bank credit resulting in home ownership; dislocation of job offers along the industry's, the services' and the trade's own dislocation; greater purchase power and car ownership due to a meagre public transport system (also a victim of the increase of automobiles); and, no less important, the pursuit of a different lifestyle, more consumerist, following the expectation around Portugal joining the European Economic Community (1986). In the aftermath of *Shopping Brasília*'s immediate success (1976), *Dallas Shopping Center* (1984) was inaugurated, turning the area of Boavista into a new centrality. The country's first hypermarket came a year after — Senhora da Hora's Continente, mirroring the lower and middle class's visible motorisation benefits. Two artists from Porto were able to sum up the spirit of the times: Rui Veloso with *A Rapariguinha do Shopping*[1] (1980) and G.N.R. with *Quero Ver Portugal na CEE*[2] (1982).

The so-called Porto's historic centre was, in the 1990s, a place where, practically, only the elderly and the disadvantaged lived due to their lack of options. Neighbourhoods, such as Sé do Porto, were places of heroin use and trafficking, witnessed in broad daylight by those who dared to cross such places, always risking to be robbed. It was this centre, made fringe, that housed Porto's

1 TN: *The Shopping Centre's Little Young Woman*. In English, *rapariga* translates to either "girl" or "young woman". The latter is the case, here. The diminutive used, *rapariga* + *inha* (suffix) suggests a certain cheekiness, rather than a size or an age. The lyrics describe the attitudes of a young woman who acts arrogantly, displaying social climbing behaviour.

2 TN: *I Want to See Portugal in the EEC*. The lyrics are sarcastic.

"night", its alternative bars and taverns and resulting conflicts amongst Ribeira's population, night owls, some late (if not overdue) punks and skinheads. For at least a decade, Ribeira's "night" was tolerated in exchange of financial diplomacy and local security, until it was taken by tablet trafficking, which grew in scale and expanded, as well, towards the periphery — Porto's industrial area.






p. 178-179

In the mid-90s, following the work developed in part by the *Comissariado para a Renovação Urbana da Área de Ribeira/Barredo*[3] (CRUARB), Porto's historic centre was classified by UNESCO as a World Heritage Site (1996), attracting higher investment in the rehabilitation of buildings and public space, and also tourists, who, up to that point, were rare in the city. The "rediscovery" of the historic centre, articulated with European funding and with an identity linked to Port Wine, began to arouse some international attention, stimulated by public initiatives (such as the city's promotion in international tourism fairs) and private initiatives (such as the Douro sightseeing cruises or the rehabilitation of wine cellars for tasting and selling wine). In order to host the tourists, a process of renovating and cleansing (literally and metaphorically) the city was initiated, reducing the crime rates and displacing drug trafficking to other areas such as Bairro do Aleixo[4] (whose inhabitants, mostly, were from Ribeira).

In 2001, Porto introduced itself as the European Capital of Culture, aiming an internationalisation that would not solely depend on Port Wine. Cinema, literature, music, arts and architecture gained prominence and new facilities, such as the Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1999), or the Casa da Música (2005) — an object that, by itself, attracted (and still attracts) thousands of tourists every year. The rise in the number of tourists was not only due to the European Capital of Culture's inherent media coverage, but also a result of the booming business of low-cost air carriers that knew how to invest in "second" and "third" cities, where they would find stimuli and economic advantages. No less important, and also in the beginning of the millennium, the Metro do Porto's network was inaugurated and began to expand, connecting on time with Estádio do Dragão, ready to host the Euro 2004 — a first sign that the city would be paying attention to its eastern side and to the demographic development of both Gondomar and Valongo.




p. 181

In 2008, the subprime mortgage crisis was felt globally. Porto, like many other cities, seems to call everything into question and to put everything for sale. Never had so many real estate boards

3 TN: The Commissionership for the Urban Renewal of the Area of Ribeira/Barredo.

4 TN: *"Bairro"* is Portuguese for neighbourhood. Nevertheless, this word has been associated to complexes of social housing, which is the case. Due to the intense drug trafficking, amongst other social issues, Bairro do Aleixo has gradually become closer to a ghetto, moving away from its memories of collective participation.

been seen hanging from balconies or windows, picturing agents fading before the sun and the rain. In retrospect, the financial crisis was no more than a preparation to what was to come: even more speculation, staged by real estate funds, somewhat anonymous, that bought everything cheaply so as to transform the buildings and plots into hotels, local accommodations, or, simply, financial products. In this logic of an accelerated market, houses and entire buildings swapped ownership, never being inhabited by their Golden Visa owners. Entire buildings transformed in studios or single bedroom apartments for tourists, not inhabitants, with false façades that matched the idea that Porto's downtown was a "theme park". In 2014, the city stopped having an identity so as to have an image, emphasised by the brand *Porto Ponto*. But this image of the city displays an evident contrast: those who serve it cannot inhabit it. The speculation in house prices (now oriented towards the international market) and resulting increase of rent prices made the gentrification process grow, emptying downtown schools, closing stores that had been functioning for decades, and pushing people to places they did not wish to inhabit.

It becomes clear that downtown Porto and its historic centre are condemned to the image that best serves tourism and foreign investment, following the logic of Europe's most cosmopolitan cities (during the last five years, the square meter price for housing in Porto has more than doubled, from €1,191 to €2,385). This scenario is accompanied by the dazzled and apparently uncritical positioning of the local government — proud of its hotel offer (which on the website Booking alone displays 567 hotels within a three kilometer radius) and its local accommodations (there are 8,487 licenses for local accommodations, 4,000 of which are active, according to data provided by the Porto City Council). Only very recently, the local government has begun to discuss limitations to local accommodations in the historic centre and in Bonfim and, still, it maintains that the current situation is "far from posing a real threat"[5] (Público newspaper, 04-10-22).

In the great European cities, there is already more awareness and debate about this issue, where it is sought to increment policies capable of minimising the gentrification process. In cities like Berlin, the citizens also try to counter the merely speculative logic, organising themselves in housing cooperatives or acquiring properties which public or collective interests must be protected. Even though Porto has a particular scale and a specific context quite different from those of Berlin or Barcelona, it shares some of these problems and it may learn from other cities' experiences.

However, for that, we must all begin by questioning the old dichotomy between centre and periphery. Urban mobility has grown at every level, revealing a more disperse and extensive use of a territory that stopped being dependent on a single centrality. Cause and effect of this reality is the expansion of the Metro do Porto's network to Vila Nova de Gaia, Matosinhos, Maia or Gondomar. But the eastern expansion (the line connecting all the way up to Fânzeres) is probably what can contribute more to counter the distance to a territory whose living conditions and purchase power per capita was, in 2011, about half of those from Porto (AMP[6] data). Unlike the western part of the city, where the metro finds

5 TN: Original quote: *"está longe de representar uma ameaça"*.

6 TN: Porto Metropolitan Area.

Matosinhos Beach, the eastern part never had the same appeal within the social imaginary. Quite the opposite: the eastern part has always been associated to a certain social prejudice, emphasised by the bad reputation of social housing quarters such as Cerco, Lagarteiro or São João de Deus — until recently, places to where taxis refused to take passengers. The local government's investment in the rehabilitation of houses and public space of these social housing quarters from the eastern part, although not consensual (take São João de Deus, where, according to the residents, the "minimalist" architectural intervention seems to stress the stigma of poverty), will surely contribute to invert the image of a segregated territory, just as the investment in green areas like the Parque Oriental. But, mostly, it is the Metro that might make the difference: by shortening the dislocations' times and distances (Via de Cintura Interna[7] is no longer a physical barrier around the city) and by being a comfortable, safe, ecological and economic alternative (non higher education students from ages four to 18 are entitled to a free school pass).

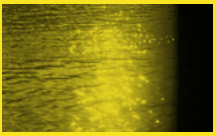
No less important, the Metro stations' architectural quality and all the public space design around the ground-level stops and lines have intensely contributed for a dignified territory (take, for example, all the tracks' lawn area between Contumil and Fânzeres which only fails on the environmental side, due to the water required to keep the lawn green — wouldn't it be better to plant wild flowers or other native plant species for the sake of biodiversity?). The Metro's contribution to this territory's worthiness will always be linked to the idea that the city's eastern part is a place of new opportunities — "Fânzeres, Porto's new Brooklyn". Once sought for its accessible housing prices, it can, in time, invert this situation and present itself as a qualified and attractive area. Of course, speculation will go after Metro do Porto (if it hasn't already).

One thing is for sure, we will have to be paying attention to the expanded city, to its multiple centralities, improving its collective transportation networks and considering its public space as one of sharing and inclusion. Porto Metropolitan Area (with its 17 municipalities) has been growing demographically, now with around 1,722 million people. In 2019, Metro do Porto validated 70 million users, which contributed to less 12 thousand cars (equivalent to 55 thousand tons of CO_2, according to info provided by the company). These numbers make Porto a more cosmopolitan city, a city that, during the past decades, knew how to welcome several Erasmus students, their families and friends, migrations of diverse backgrounds, new cultures and unpronounceable surnames in schools' classes. All of this will be part of Porto's history as well, not only of its centre, but especially its everyday life. But this reality, in every level complex, will demand more ambitious policies that resist to uncritically accommodate the interests of a speculative market, or mass tourism. Only then, the inhabitants of Porto's cities will continue to be part of its cultural identity and not of its *Porto Ponto* image.

7 TN: A divided highway that circles the urban nuclei of Porto and Vila Nova de Gaia.

Light holes
SARA CASTELO BRANCO
ARTWORKS BY HUGO ALMEIDA PINHO

Translated by Fernanda Maio



p. 191

What is a hole? (...)
A hole is an absence
surrounded by presence.
René Daumal (1941)

The French term *point de vue* designates, according to Jacques Derrida (1990),[1] a coinciding point of vision and non-vision – it determines both a perspective linked to the act of seeing and a form of deprivation and concealment of the latter. This (in)visibility constitutive of vision is manifested in the images of *Olho Cego,*[2] where different solar reflexes, projected on mirrored or reflective urban surfaces, inscribe an inadaptation of the eye (human and mechanical) to the conditions imposed by the light. If human vision is ordered around its *blind spot* (the region of the retina where there are no sensitive cells to detect light), this frontal look towards the sun causes damage to the eyesight, since it does not adapt directly to the sun, but to the solar light reflected by the objects. The creation process that involves these images therefore appeals to the Derridean idea that vision is configured also in the *blinking of the eyes* – an action that is not only of sight deprivation, but of that which allows sight itself, and in which light and darkness are the condition for the advent of each other.

This subordination between seeing and not-seeing singularly alludes to the *hole*, an element that is itself a form of fulfilled absence between the material and the abstract, the empty and the complete, the past and the present. This tautochronism is symptomatically probed by the images of *Buracos Brancos*[3] that, when they are projected on the wall, produce an inversion to negative-positive, transforming black holes into places of light. These images thus originate a space reduced to a dot that at the same time becomes a place that impels and expels, and in which this colour-negative is also a kind of inverted reality, that is, a *negative* of reality. Therefore, the holes – and, particularly, these *light holes* – conform and form a space seemingly shaped by emptiness, which in these images expresses an idea of a crack in reality, because they potentiate the less *enlightened* side of contemporary cities.



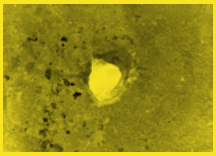
pp. 196-197

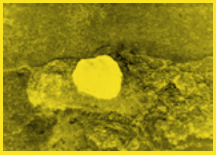
1 Jacques Derrida, *Memórias de Cego – O Auto-Retrato e Outras Ruínas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

2 *Olho Cego* [Blind Eye] (2018) , by Hugo Almeida Pinho, is a photographic series, produced in different European cities, that records different solar reflections on mirrored or reflective urban exterior surfaces.

3 *Buracos Brancos* [White Holes] (2013) , by Hugo Almeida Pinho, results from a photographic documentation – produced in the eastern area of Porto, a place marked by post-industrial decadence and by social housing – of holes and orifices in walls, doors, windows, or any other vertical obstacle that could impede the passage or close off a space.

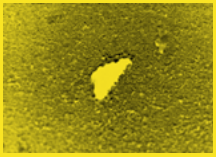
This *absence through light* printed on the images, more than a sign of blindness, is a form of potency. If what is seen in an image is also a manifestation of the way in which one sees, this enigmatic





p. 203

and unfathomable emptiness of images establishes a critical response to the precariousness and greed of the contemporary urban world, being conceived as a game of folds and reflections that invokes a dystopic and unusual pulsion. Thus, these two photographic series loom like places of resistance represented by the production of these *voids* that disarticulate our idealized perception of the city space – which symbolically express the *blind spots* that involve our gaze before marginal places of the cities. These forms of (in)



p. 204

visibility therefore insubordinate the optical imperative that incites us to act from the measure of the visible: these are *holes of light* that inscribe invisibility through light, as a way of showing the emptiness of oblivion over certain city areas, but, also, the possibility of another, more luminous look at these. After all, a hole is always surrounded by presence.

MIGUEL LEAL is a visual artist. He lives and works most of the time in Porto. His work alternates between different formats and supports. He studied Fine Arts - Painting, History of Art, Philosophy and Communication and Language. He is professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto and integrated member of i2ADS. [+ml.virose.pt]

FEDERICO L. SILVESTRE is Associate Professor in Aesthetics and Art History at the Univ. of Santiago de Compostela (USC). He has been a visiting researcher at the CNRS in Paris, the École des hautes études en sciences sociales in Paris, the Université Lumière Lyon-2 and the Universidad de Santiago de Chile. He participated in numerous research projects on contemporary art and landscape, coordinating at this moment the Projects *YUCUNET* and *Landscapes and Architectures of Chance*. He is the author and editor of several books, including the edition of *Psicogeografía, urbanismo y arquitectura* by Guy Debord.

FRANCESCO CARERI (1966) is an architect and professor at the Architecture Department of the Univ. of Roma Tre. He is co-founder of Stalker/Osservatorio Nomade, with which he has been experimenting, since 1995, actions and urban practices of creative intervention. He was Director (2009-2015) of LAC-Laboratorio di Arti Civiche, carrying out several participatory and community projects. He is since 2017 the scientific head of the Corviale City Lab to follow urban regeneration projects, and of the research group Laboratorio CIRCO. He has published several books, including *Walkscapes. El andar como pràctica estética/ Walking as an aesthetic practice* (2002).

INÊS MOREIRA is a Principal Researcher in Visual Arts at Lab2PT-Univ. of Minho. She completed a Postdoctoral project at Univ. Nova de Lisboa (2016-2022) and created the research cluster Curating the Contemporary: on Architectures, Territories and Networks (2018-21). PhD in Curatorial/ Knowledge (Univ. of London), Master in Urban Culture (Polytechnic University of Catalunya/CCCB) and in Architecture (FAUP). She is an active member of cultural and academic European projects, such as European Forum for Advanced Practices, and Press Here, a Living Archive of European Industry. [+ inesmoreira.org]

RACHEL MERLINO is an architect and urbanist (Universidade Federal Fluminense, Brazil) with a Master in Museological and Curatorial studies (FBAUP – Univ. of Porto). During her academic path, she dedicated herself to insurgent curatorial practices in public space, walking as a methodology, and themes related to gender representations in museum spaces.

EDUARDA NEVES is a professor of contemporary art theory and criticism, an area in which she has published various articles and books. She is also an independent curator. Her research and curatorial activity interweave the fields of art, philosophy and politics. She collaborates with the magazine *Contemporânea*. She is currently the director of Escola Superior Artística do Porto – ESAP. [+ eduardaneves.pt]

VIRGINIA DE DIEGO (Madrid, 1983) is a Visual Artist and Curator. Ph.D. in Fine Arts with the thesis "The ruin as a replica: the proto-contemporary instant" (awarded a scholarship by the Paris-1 La Sorbonne University), she currently combines her work as a professor (Univ. do Minho and Faculty of Fine Arts of the University of Porto, Portugal) with her artistic practice and her work as director and curator of PRESENTE gallery (Porto, Portugal).

SUSANA LOURENÇO MARQUES is designer and Assistant Professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto. Holds a PhD in Communication and Arts at the Faculty of Social Sciences, University of Lisbon. She is the author of *Ether/um laboratório de fotografia e história* (Dafne, 2018), *Pó, Cinza e Nevoeiro, ensaio sobre a ausência* (Prisma, 2018) and editor of *Lágrimas de Crocodilo, fotografia e crítica em Portugal 1980-2000* (Pierrot le Fou, 2022) and the journal *Alix – Estudos de Fotografia e Cinema* (i2ADS, 2020-). In 2014 she co-founded the publishing house Pierrot le Fou.

ANDREAS BROECKMANN is an art historian and curator. He is currently involved in the DFG-funded project *Les Immateriaux Research* at Leuphana University Lüneburg (2021-2024). Teaches at Academy of Fine Arts, Leipzig (HGB – Hochschule für Grafik und Buchkunst, since 2017). Author of *Machine Art in the Twentieth Century* (2016).

ALEXANDRE DELMAR (Porto, 1982) is a photographer and video artist. [+alexandredelmar.com]
LUÍS RIBEIRO DA SILVA (Porto, 1982) is an architect with a doctorate from ETH Zurich. [+ursa.com.pt]
MARGARIDA QUINTÃ (Porto, 1981) is an architect with a doctorate from EPF Lausanne. [+ursa.com.pt]
JOAQUIM MORENO (Luanda, 1973) is an architect with a doctorate from Princeton University.
YEHUDA EMMANUEL SAFRAN (Haifa, 1944) is a critic of art and architecture.

PEDRO G. ROMERO (Aracena, 1964) has been working as an artist since 1985. He also works as a curator and exhibition organizer. He was a member of UNIA arteypensamiento and member of the PRPC (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales) in Seville. He is a member of pie.fmc (Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos), a former participant in Documenta14 Athens/Kassel and resident at the Academia de España in Rome. In 2021 he presented *Os novos babilónios. Atravessar a fronteira* at Galeria Municipal do Porto.

CARLA CRUZ is an artist, researcher, and lecturer at EAAD-UMinho. Since 2007, together with Ângelo Ferreira de Sousa, she has mobilized the Associação de Amigxs da Praça do Anjo. Since 2019, she has been promoting the study group Feminist Readings (i2ADS); and since 2020 she has been developing a speculative artistic project on non-human temporalities with Claudia Lopes.

PEDRO BANDEIRA graduated in architecture by FAUP, is an associate professor at the School of Architecture, Art and Design at the University of Minho and a research member of Lab2PT. Author of several publications in the field of architectural culture, he is also co-editor of the series Fascículos de Fotografia from Pierrot le Fou Publisher.

SARA CASTELO BRANCO is a curator and researcher. She holds a PhD in Arts and Art Sciences and Communication Sciences at the Université Paris 1-Panthéon Sorbonne (Paris) / FSCH-UNL (Lisbon). She has curated exhibitions and screenings in places such as ACUD Macht Neu (Berlin), Arsenal – Institut für Film und Videokunst (Berlin), CRIPTA 747 (Turin), Galerias Municipais de Lisboa (Lisbon) and Galeria Zé dos Bois (Lisbon).
HUGO DE ALMEIDA PINHO has a BA in visual arts (Fine Arts Faculty University of Porto and Fine Arts Faculty Marmara University, Istanbul), and a MA in media art (HfG - University of Arts and Design Karlsruhe, Germany). He has been presenting his work regularly since 2009 in spaces such as CRIPTA 747 (Turin), DIDAC (Santiago de Compostela), Künstlerhaus Bethanien (Berlin), Appleton [Box] (Lisbon), São Paulo Cultural Center (Brazil) and The Bermondsey Project (London).

Para este livro partimos das dinâmicas próprias do Porto, tentando cruzar diferentes perspectivas sobre uma cidade que se arrisca a apagar os vazios não programados da ruína e da informalidade, vazios esses que são tantas vezes as linhas de fuga aos processos económicos de transformação física e social do espaço urbano. Apesar disso, não ficámos presos a uma geografia em particular. Estar ou ir para *Leste* da cidade refere-se não apenas a um ponto cardeal, mas a tudo aquilo que escapa às amarras dos trajectos fixos ou das direcções determinadas, permitindo repensar livremente o modo como as comunidades se organizam e movimentam, reinventando o território para além dos instrumentos formais do urbanismo, da cultura oficial ou da produção intensiva do capital. Refere-se, por último, a essas forças que vêm do passado, escondidas nas dobras da história, dos territórios e das gentes, e que devemos saber acolher, escutar e interpretar. É por isso que este livro não podia ter outro nome. Os passarinhos e passarões de Pasolini são também os das forças que se movem na cidade: sociais, políticas e económicas.

For this book we depart from the particular dynamics of Oporto, attempting to interweave different perspectives on a city that runs the risk of erasing all the unprogrammed empty spaces, with its ruins and informality that are often the lines of escape to the economic processes of the physical and social transformation of the urban space. Despite this, we are not bound to any geography. Being or heading to the East of the city refers not only to a cardinal point but rather everything that escapes the clutches of fixed trajectories or determined directions, enabling the free rethinking of the ways in which communities are organised and moved, reinventing the territory beyond the formal instruments of urbanism, whether of the official culture or that of the intensive production of capital. Finally, we make reference to these forces that come from the past, hidden away in the folds of history, of territories and their people, and that we should know how to welcome, listen and interpret. Thus, this book could carry no other name. The hawks and the sparrows of Pasolini are also the social, political and economic forces that move within the city.

