

1. Aldo Rossi, *Autobiografia Científica*, Lisboa: Edições 70, p. 48.

Nélio Conceição Estação de serviço

1. MAQUETE

Existe no Museu da Cidade de Lisboa uma minuciosa maquete da Lisboa pré-terramoto de 1755, executada por Ticiano Violante sob orientação do olissipógrafo Gustavo de Matos Sequeira. A força do levantamento desse passado mítico só é suplantada pelo golpe que nos atira para o abismo do irrecuperável. Trata-se de um caso exemplar da ambivalência inerente a várias representações das cidades: por um lado, o resgate de factos históricos que visa reconstituir um momento preciso de entre as diversas *sedimentações* do espaço urbano, abrindo-se assim a possibilidade de futuras investigações; por outro lado, a presença oculta das *forças destruidoras*. A maquete está para o mapa que esventra a cidade como a figura de cera está para os estudos anatómicos do corpo. Apresentando uma dimensão tridimensional, maquete e figura de cera são fixações das camadas do tempo, fisionomias com pretensões de fidelidade espacial, mas parecem ficar imunes ao poder

secreto das *entranhas*. Evocam um *rigor mortis* permanente, acentuado pela rigidez artificial do procedimento, contudo, «as cidades, embora durem séculos, são na realidade grandes acampamentos de vivos e de mortos, onde ficam alguns elementos como sinais, símbolos, advertências»¹. Saber ler esses elementos é uma arte que deveria interessar a quem se debruça sobre uma cidade.

Já as fotografias, impressões de luz, seriam o Santo Sudário das cidades, mas numa infinita multiplicação e profanação que, em casos extremos, impede o reconhecimento do seu «rostro sagrado» e transfigura o seu carácter original. Mas o que é a *origem* de uma cidade? Onde está o primeiro gesto que contrariou o nomadismo? A quem pertence uma cidade, senão aos mortos que a habitaram e aos vivos que a habitam? As fotografias caem muitas vezes no cartão-postal e no estereótipo visual, mas a sua constituição paradoxal (simultaneamente



presença e ausência, prova e transfiguração) pode ser também uma forma de exercitar a *perda*. Siegfried Kracauer, que escreveu com acuidade sobre as cidades modernas, defendia que as fotografias, tal como a reprodução de velhos êxitos musicais ou a leitura de cartas antigas, «evocam uma unidade desintegrada», sendo que essa «realidade assombrada não está *redimida*. É composta por elementos espaciais cuja correlação é tão pouco necessária que se poderia também imaginar uma outra ordenação dos elementos»². Ao mergulhar no pormenor, a fotografia abre a possibilidade de diferentes associações dos elementos, o que se aplica de forma muito ajustada à imaginação e reconfiguração das cidades. Tal como no cinema, esse poder de associação faz lembrar o *sonho*.

Embora actualmente banalizado, um dos aspectos mais desconcertantes do Google Maps e de plataformas que apresentam tridimensionalmente as cidades é a conjugação da maquete e da fotografia, da fidelidade espacial e da presença paradoxal do registo. Nessas plataformas, os habitantes e transeuntes capturados inadvertidamente pelas câmaras de *street view*, muitos deles desfocados pelo espírito da privacidade, são uma espécie de fantasmas. Contudo, as cidades estão repletas de *fantasmas invisíveis*. Há pouco mais de uma década, o projecto académico «Cidade e Espectáculo: uma visão da Lisboa pré-terramoto» propôs-se reconstituir uma parte da cidade usando a tecnologia virtual do *Second Life*. Parecendo tornar rudimentar a maquete do Museu da Cidade, esta segunda vida permite ao nosso avatar caminhar junto da opulenta Casa da Ópera, situada na zona da Ribeira das Naus e inaugurada poucos meses antes da sua destruição. Trata-se do *upgrade* 3D de um dos grandes legados do século XIX,

a associação entre as tecnologias óptico-imersivas e a história, sob o signo do espectáculo. Mas por maiores que tenham sido os esforços de imersão, o meu avatar esteve sempre à espera do som produzido pelas entranhas da terra, anunciando as ruínas reais.

Já em 25 de Novembro de 1967 ocorreu a maior catástrofe a atingir Lisboa depois do terramoto de 1755. O Estado Novo usou da sua máquina de censura para ocultar a verdadeira dimensão das inundações que atingiram a região da Grande Lisboa, afectando sobretudo a população mais pobre, causando centenas de mortos e milhares de desalojados, dizimando vários bairros de lata instalados na periferia (compare-se a memória fraca dessas inundações com a memória forte e mediática do incêndio do Chiado, no centro da cidade). Essa catástrofe teve uma dimensão social fortíssima, relacionada com o êxodo rural e com as profundas desigualdades que, ainda hoje, subsistem em Lisboa e no país, e o regime tratou-a segundo os preceitos da maquete que foi construindo para si mesmo e para o exterior. É verdade que os cinquenta anos do evento foram assinalados pela imprensa e permitiram relembrar a mobilização da sociedade civil e do «centro», de algumas estruturas ligadas à Igreja, e sobretudo de muitos estudantes universitários, a qual contribuiu para os movimentos colectivos que marcariam os anos subsequentes.³ Mas porque é tão difícil nomear este evento e as suas vítimas? E até que ponto, pese embora a libertação do 25 de Abril, a censura exerce ainda hoje os seus efeitos sobre a nossa relação com a memória, bem como sobre as acções, individuais e colectivas, praticadas no espaço urbano?

À medida que a sua paisagem vai mudando ao ritmo do turismo e da especulação imobiliária, Lisboa, cidade-espelho do país na relação muitas vezes inábil que mantém com a sua *modernidade tardia*, permanece

2. Siegfried Kracauer, «A Fotografia», (trad. de Nélcio Conceição), *Fotogramas: Ensaios sobre a Fotografia*, org. de Margarida Medeiros, Lisboa: Documenta, 2016, pp. 211–212.

3. Francisco da Silva Costa, M. Cardina, A. A. Batista Vieira, «As inundações de 1967 na região de Lisboa. Uma catástrofe com diferentes leituras», *Investigaciones Geográficas*, n.º 51, 2016, pp. 103–114.

"Um dos aspectos mais desconcertantes do Google Maps e de plataformas que apresentam tridimensionalmente as cidades é a conjugação da maquete e da fotografia, da fidelidade espacial e da presença paradoxal do registo."

4. Walter Benjamin, «Prólogo Epistemológico-crítico», *Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, pp. 13-45.

5. Walter Benjamin, «Rua de Sentido Único», *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 40.

6. Georg Simmel, «A metrópole e a vida mental», (trad. Maria João Costa Pereira), *Fidelidade e Gratidão e outros Textos*, Lisboa: Relógio D'Água, 2004, p. 76.

7. Walter Benjamin, «Rua de Sentido Único», *Imagens de Pensamento*, *op. cit.*, p. 9.

8. Jeanne Marie Gagnebin, «En chantier», *Itinera*, n.º 14, 2017, pp. 13-14.

9. Walter Benjamin, «Arte de narrar», *Imagens de Pensamento*, *op. cit.*, pp. 257-258.

simultaneamente um conjunto de maquetes que evocam a História, embora com receio de tocar nas entranhas das diversas sedimentações, e um conjunto de fotografias não redimidadas, à espera de novas associações, de novos sonhos.

2. RUA(S) DE SENTIDO ÚNICO

Uma cidade é um *campo de forças* onde os ecos das expectativas, das realizações e das frustrações reverberam nas matérias que nascem do planeamento, da arquitectura, das catástrofes, dos hábitos, do improviso. Múltiplas são as formas de habitar e pensar uma cidade, pelo que obter uma imagem do todo parece uma tarefa impossível, ou talvez ela não possa ser alcançada sem uma atenção aos pormenores e às suas metamorfoses. No presente texto, as imagens de Lisboa são também contaminadas pela tensão entre *o pormenor e o todo*, tensão que responde a um método particular: «método é desvio», o pensamento pode fazer-se de forma não linear, mas é indissociável do *exercício* da sua apresentação.⁴ Renunciando ao percurso ininterrupto da intenção, este método aborda os objectos mediante um infatigável movimento de repetição, rejeitando a antecipação do sistema que os encerraria numa totalidade auto-explicativa (que tanto pode resultar de um sistema filosófico como de um poder disciplinar e seus agentes). Neste movimento, o todo constrói-se *com* os fragmentos e os pormenores. Pressupondo uma concepção de filosofia que se situa num lugar intermédio entre arte e ciência, essa construção é uma forma de *montagem*, trabalha com correspondências e analogias, com forças antagónicas ou complementares, alimenta a imaginação. «A faculdade da imaginação é o dom de fazer interpolações no infinitamente pequeno, de

inventar para cada intensidade, enquanto algo de extensivo, uma nova e densa plenitude.»⁵

Por sua vez, as imagens das cidades não podem deixar de atender às tecnologias, à fragmentação e à intensificação da estimulação nervosa que caracterizam a experiência urbana moderna, moldando as suas actividades espirituais⁶. Neste sentido, as «imagens de pensamento» (*Denkbilder*) de *Rua de Sentido Único*, obra de Benjamin publicada em 1928, têm afinidades quer com as práticas do surrealismo, quer com o ritmo sincopado e o movimento das metrópoles modernas. Logo no primeiro texto, «Estação de serviço», há uma defesa das formas literárias «despretensiosas que se ajustam melhor à sua influência sobre comunidades activas do que o ambicioso gesto universal do livro»⁷. Como fazê-lo? A resposta surge numa imagem: injectar algumas gotas de óleo (opiniões) em lugares que se tem de conhecer bem. Trata-se de gestos que, na sua minúcia, procuram activar «mecanismos» de pensamento e acção. Uma militância *sui generis*⁸: o combustível e o óleo são essenciais, mas a viagem é sempre mais rica, mais inesperada, tal como uma história que dispensa explicações.

Dois gestos familiares ao pensamento benjaminiano permitem ampliar o alcance das «estações de serviço». Primeiro: a arte de contar uma história, mesmo que esta não tenha mais de duas linhas, oferece ao leitor ou ouvinte a possibilidade de fazer a sua interpretação, secundarizando-se o conteúdo meramente informativo e explicativo.⁹ Segundo: uma rua de sentido único não permite voltar para trás. De um ponto de vista histórico, dir-se-ia que o passado é irrecuperável. No entanto, isso não invalida, antes alimenta, a luta contra o vento que sopra do esquecimento e que visa resgatar os fragmentos que dão um vislumbre de sentido a um contexto

"Múltiplas são as formas de habitar e pensar uma cidade, pelo que obter uma imagem do todo parece uma tarefa impossível, ou talvez ela não possa ser alcançada sem uma atenção aos pormenores e às suas metamorfoses."



de relações cada vez mais mediadas (segue-se a análise benjaminiana da obra de Kafka). É também essa luta que encaminha Kafka para o *estudo*, para o ensaio de novas ordenações de elementos. Perante gestos de que se perderam a chave de leitura, «talvez ele de- pare nesse caminho com fragmentos da sua própria existência que ainda se relacionam com um papel a desempenhar»¹⁰. Este estudo não tem uma propensão nostálgica, pois tal como para os estudantes e actores do Teatro do Oklahoma de *Amerika (O desaparecido)*, o essencial é saber-mo-nos acolhidos num espaço habitado, independentemente de onde viemos e do desastre de que fugimos. Ainda falamos de cidades? Sem dúvida. De Lisboa? Obviamente: trata-se de uma cidade ventosa.

3. CIDADE BRANCA

Os planos iniciais do filme *A Cidade Branca* (1983), de Alain Tanner, mostram um cargueiro a entrar no Tejo, rio que é porto de abrigo para Paul, marinheiro perdido na vida, e simultaneamente porta de entrada para um *espaço branco de transição*, íntimo e geográfico, capaz de acolher momentos de estagnação, mas também de intensidade poética, sexual e sensorial. Uma outra dimensão desta cidade, que a seu modo também encontramos no

livro *A Noite e o Riso* (1969), de Nuno Bragança, tem a ver com o escuro da noite, do Cais do Sodré, das lutas de bêbados, das prostitutas e dos salões de jogo, da pequena marginalidade de ocasião. O espaço branco da transição aplica-se a Paul, mas também à própria cidade de Lisboa nos anos 80, dentro e fora do filme, piscando o olho à posteridade: devido à complexa relação que mantém com a tradição e o arcaico, a cidade tem sido vivida e vendida com uma aura melancólica embrulhada em decadência, imagens que parecem agora sofrer uma lavagem de rosto. Mas as tensões mantêm-se e contaminam de ambivalência (ou deveriam contaminar) as imagens produzidas sobre a cidade.

4. CIDADE NEGRA

No Estado Novo, os livros de turismo não deixavam de assinalar os «tipos sociais» populares: varinas, fabricantes, costureirinhas, ardinhas, saloios, pescadores (fragateiros).¹¹ Pese embora as mitologias do lusotropicalismo e do bom colonizador difundidas pelo regime, as referências à presença africana na história de Lisboa parecem ficar sempre pela superfície, não fazendo jus à sua importância social e económica.¹² Por outro lado, entre os séculos XVI e XIX, algumas crónicas

10. Walter Benjamin, «Franz Kafka, no décimo aniversário da sua morte», *Ensaio sobre Literatura*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, p. 287.

11. Ferreira de Andrade (com fotografias de Horácio Novais), *Lisboa*, Lisboa: Olissipo, Editorial de Publicações Turísticas, 1965, pp. 20–22.

12. Francisco Avelino Carvalho, «O lugar dos negros na imagem de Lisboa», *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 52, 2006, pp. 87–108.

13. AA. VV, *Testemunhos da Escravatura. A Memória Africana no Museu de Lisboa*, Lisboa: EGEAC, EM / Museu de Lisboa, 2017, pp. 34-39.
14. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I: Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990, p. 145.

e a iconografia tornam visíveis as mulheres e os homens negros, a sua integração no quotidiano da cidade (vendedoras, caiadores, calhandreiras...) e em diversas manifestações culturais, da religião à gastronomia. Num exercício com a expressividade gestual que se presta ao desrespeito pela cronologia, Maria de Lourdes Valente compôs a sua Preta Calhandreira, incluída na exposição *O Povo de Lisboa* (1987), de acordo com a representação de atributos femininos também reconhecíveis na varina.¹³ A paisagem lisboeta fora durante séculos povoada por muitas calhandreiras, mulheres que despejavam no rio os dejectos da população, tarefa que se estendeu até bem depois do final da escravatura. Decorrente do período escravagista, a presença africana diminuiu a partir de finais do século XIX, e só começou a ser renovada com o afluxo de imigração que se deu a partir de meados dos anos 60 do século XX.

Numa cidade de pendor turístico, as *decisões* sobre as imagens, as narrativas e os fragmentos apresentados desempenham uma função histórica, mas devem também resultar de uma reflexão sobre a sociedade que queremos construir, pelo que são intrinsecamente *políticas*. Sem um esforço de conciliação entre os dois planos — imagens para o exterior e imagens em que nos revemos, com as quais sonhamos — a cidade torna-se cínica. Neste sentido, é de saudar que, entre outros acontecimentos recentes, o Memorial à Escravatura que ganhou o orçamento participativo de 2017 ou o debate sobre o nome, a estrutura e a função de um futuro Museu das «Descobertas» questionem algumas narrativas e a sua inscrição no espaço urbano, contribuindo para a necessidade de reconciliar a memória com a visibilidade das minorias, com o período colonial e os conflitos anticoloniais que fazem parte da história de Portugal. Há pouco mais de dez anos foi descoberta em Lagos uma lixeira que continha ossadas de escravos, descoberta que culminou na abertura do Núcleo Museológico Rota da Escravatura, em 2016. No Rio de Janeiro, escavações de obras puseram a descoberto o Cais do Valongo, onde desembarcaram centenas de milhares de escravos, local entretanto tornado Património Histórico da Humanidade em 2017. O que impede Lisboa de enfrentar os seus fantasmas? Por que razão será tão difícil destruir algumas imagens e abrir espaço para outras? Neste sentido, é importante lembrar que a estrutura urbana das periferias (da

Cova da Moura a Marvila) reflecte ainda hoje as relações complexas com o êxodo rural e as migrações internas, mas também com o período colonial. Se conseguirem escapar à armadilha da culpabilização, se conseguirem inscrever-se no *presente*, os processos de reparação permitem aceder às ambiguidades da história e abrir uma compreensão mais ajustada da nossa própria época e das suas tensões, algumas delas radicais, ligadas à xenofobia e ao racismo, projectando-se, no mesmo movimento, uma sociedade capaz de lidar criticamente com discursos dissonantes.

5. CAMERA OBSCURA

Ligeiramente elevada nas obras de reconstrução do Castelo de São Jorge entre 1938 e 1940, antes denominada Torre do Tombo por aí se tombarem os documentos mais importantes do reino, a Torre Ulisses alberga actualmente uma câmara escura. Segundo o folheto do Castelo, «a câmara escura, sistema óptico de lentes e espelhos, permite observar minuciosamente a cidade em tempo real, os seus monumentos e zonas mais emblemáticas, o rio e a azáfama própria de Lisboa, num olhar que percorre 360°». Uma verdadeira *panorâmica*, projectada num círculo côncavo onde somos espectadores do quotidiano, mas num silêncio asséptico que nos isola de uma forma essencial de compreensão do espaço urbano. O guia da viagem presta-se a dizer que a intenção não é espiar os vizinhos, e é verdade que a *intimidade das vidas* parece estar longe daquela torre, um dos pontos mais altos da cidade. Mas mesmo reprimindo as pulsões voyeuristas, a câmara escura é um exercício de poder. Michel de Certeau contrapôs a visão panóptica da cidade, observada de um ponto alto (o World Trade Center, em Nova Iorque), à experiência do caminhante que habita e pratica a cidade. Só ao nível do solo será então possível «analisar as práticas microbianas, singulares e plurais» que a visão homogénea do sistema urbano e o discurso das diversas formas de poder têm dificuldade em abarcar. Para conhecê-las em Lisboa é preciso descer das torres. Desde logo, o corpo tem de estar preparado, seja por Alfama ou pela Mouraria, para deambular ao sabor dos reflexos da luz, dos cheiros e dos sons, dos movimentos que se libertam de *um* ponto de vista, de *uma* lógica da organização do espaço. O caminhante abre-se à *ambivalência dos fenómenos urbanos*.

É inegável que o turismo foi uma bóia de salvação da economia de Lisboa e do país no período da austeridade, criando emprego e oportunidades de negócio, mas isso não invalida a exigência de equilíbrio na relação com as práticas do presente, na relação com modelos alternativos de desenvolvimento. Mesmo sem invocarmos Barcelona ou Veneza, o país já conhece de perto a bóia que «salvou» o Algarve, região sempre distante das torres do reino, na ressaca da crise da indústria conserveira. Nunca é de mais lembrar a lógica de lucro fácil — unindo poder político, construção civil, mau planeamento, promotores turísticos e interesses imobiliários — que modelou muitas cidades algarvias e monopolizou as actividades económicas, com graves e indeléveis consequências para os seus habitantes. Em Lisboa, onde o cenário é diferente mas as tentações são as mesmas, o caminhante descobre a palavra gentrificação, descobre que os preços das casas subiram rapidamente ao sabor da especulação imobiliária, dos despejos, do alojamento local, sufocando quem vive ou aspira a viver no centro. Muitas «práticas singulares e plurais» que permitiam à cidade reconhecer-se a si própria na sua diversidade e na sua história perderam-se em poucos anos ou estão sob ameaça.

A câmara escura da Torre Ulisses remete para a arqueologia das tecnologias ópticas na sua relação com o *capitalismo*, na sua incorporação em mecanismos de produção de imagens. Hoje em dia, as *incorporações* fazem-se cada vez mais através dos telemóveis e dispositivos que nos ligam às cidades, reconfigurando a sua dimensão óptica e háptica: mapas com sugestões e cotações de restaurantes, museus, lojas, circuitos para todos os gostos, guias virtuais. Não sabemos o que se passa na sua «câmara escura», mas eles

funcionam e fazem-nos funcionar. A informação e o prazer estão à distância de gestos simples e algoritmos complexos. A mescla de acaso e jogo que sempre pertenceu ao amor e ao sexo é recriada por aplicativos onde o *swipe* e gestos afins criam uma nova semântica da relação entre tecnologia e corpo. Há práticas quotidianas que se desenvolvem numa velocidade tal que a compreensão dos fenómenos parece vir sempre atrasada. À alegórica e infinita rede de correspondências de Baudelaire contrapõe-se hoje o mapa afectivo dos encontros tingidos pela solidão das boas e das más correspondências protegidas pelo ecrã. Variações contemporâneas da ambivalente equação entre liberdade individual, carácter *blasé* e solidão (Simmel).

O actual cosmopolitismo de Lisboa faz-se com as muitas culturas que nela circulam e habitam, e faz-se também, de forma subtil e ambivalente, na câmara escura do *desejo*, no jogo com as *expectativas* das gerações que herdaram as mais recentes crises. A cultura acinzentada por décadas de ditadura continua a libertar-se para outras línguas, para outros gestos, para outros corpos, para novas relações com o espaço público e com os espaços verdes, embora alguns vícios das torres de poder se mantenham bem activos. A catástrofe nem sempre toma a forma elementar da terra, da água, do fogo ou do vento, muitas vezes é feita de silêncios e esquecimento, sobretudo quando caminhamos num *espaço polifónico* onde as vozes e as práticas estão em constante conflito com a sua possibilidade de destruição, lenta ou abrupta.

"O actual cosmopolitismo de Lisboa faz-se com as muitas culturas que nela circulam e habitam, e faz-se também, de forma subtil e ambivalente, na câmara escura do *desejo*, no jogo com as *expectativas* das gerações que herdaram as mais recentes crises."

