

AA.VV., *Planos de Pormenor. Leituras críticas sobre a experiência da cidade*. Eds. Nélio Conceição & Nuno Fonseca. (Ed. IfilNova/Húmus, 2023). ISBN: 978-989-755-880-1. 333 pp.

Dada à estampa em julho de 2023, a obra *Planos de Pormenor* inscreve-se num campo de ensaios sobre a metrópole moderna – a cidade —, tomada como um espaço provocador de modos de sentir e experienciar e, ao mesmo tempo, como um espaço que convida à experiência estética. Com uma originalidade e vitalidade notáveis, no que diz respeito à investigação e reflexão crítica sobre a metrópole contemporânea, a obra resulta de um ciclo temático de seminários – “Leituras críticas sobre a experiência da cidade” —, ocorrido no período entre Outubro de 2017 e Julho de 2018 no âmbito das actividades do Grupo “Arte, Crítica e Experiência Estética” no IFILNOVA<sup>1</sup> constituído por um corpo de investigadores de excelência.

Como é afirmado logo na Introdução, “a filosofia, que nasceu ela própria no contexto da *pólis* grega, não pode deixar de se interessar, de ser convocada, de reflectir sobre e a partir da experiência da cidade contemporânea” (p. 8). O mote estava, assim, lançado para um trabalho ambicioso e singular no qual a cidade – tomada como um objecto necessariamente instável e que, conseqüentemente, escapa a qualquer tentativa de fixação ou teorização – será interpelada não só pelo movimento de pensamento conceptual, mas também pelo gesto artístico, cruzamento fértil entre filosofia e experiência estética, que nos seduz logo à partida para a sua leitura. Por outro lado, sendo esta uma obra que nasce no seio da comunidade académica, poder-se-ia pensar estar destinada, primordialmente, à comunidade em que se inserem os seus autores principais. Tal seria injusto e redutor, dadas as finas análises sobre cinema e fotografia, história e arquivo, memória e monumento, arquitectura e dança, que nela encontramos. De facto, o conjunto de textos, que se oferecem ao leitor faz confluir à pertinente reflexão sobre a cidade um diálogo aprofundado com o pensamento de filósofos desde Michel de Certeau a Wittgenstein, de Foucault a Hadot, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, G. Simmel, Henri Lefebvre, Giuliana Bruno, cruzando obras de artistas como Francis Alÿs, Jeff Wall, Peter Zumthor, Jane e Louise Wilson, André Cepeda e Felipe Russo, Boltansky e Eleonora Fabião, entre outros.

Sublinhe-se, desde logo, o sugestivo título desta obra *Planos de Pormenor*: estes ensaios – tal como os que dizem respeito ao planeamento urbano de uma qualquer área de um território municipal – debruçam-se sobre o modo como a cidade é ocupada, vivenciada, experienciada; dão a ver modos de pensar e agir nela e sobre ela, as relações, as interdependências, que nela se estabelecem, a ambientes e atmosferas, ou seja, os elementos que se subtraem à organização e planificação, tomando a urbe “como o lugar por excelência para contestar a alienação da sociedade moderna capitalista” (Susana Duarte, p.140). Na esteira de Deleuze, trata-se de, pela arte, encontrar os afectos, os ‘devires não humanos do homem’, e os perceptos, ou as “‘paisagens não humanas da natureza’ e ‘isto incluindo a cidade’” (Claudio Rozzoni,

---

<sup>1</sup> Posteriormente Grupo Estética e Filosofia da Arte do CulturLab— IFILNOVA / Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa. Esta actividade tinha como horizonte um Projecto que viria a obter o patrocínio da FCT – Fragmentação e reconfiguração: A experiência da cidade entre arte e filosofia – PTDC/FER-FIL/32042/2017. <https://experienciadacidade.com>

p.70), para podermos dar conta das práticas que se inscrevem e que constituem a metrópole contemporânea.

Por outro prisma, a própria apresentação dos ensaios – seguindo uma estruturação interna tripartida – obedece a um fio condutor singular, tomando os verbos *reler* e *recomeçar* (Parte I), *caminhar* e *transgredir* (Parte II), *experimental* e *imaginar* (Parte III) como linhas de fuga para uma leitura da cidade, permitindo ligações imprevistas e coerentes entre os vários textos; a título de exemplo, observe-se a multiplicidade de leituras, ecos e afinidades em que o verbo *caminhar* é desdobrado nos ensaios *A cidade habitada* (Maria Filomena Molder, pp.19-42) ou n’*Um caminhar que desconcerta, um jogo que abre espaço* (Nélio Conceição, pp.151-169) ou, ainda, no ensaio *Montagem e Arquitectura* (Susana Viegas, pp.227-241), respectivamente textos da primeira, segunda e terceira partes. A orientar, à vez como trama ou como urdidura, o pensamento de Walter Benjamin é apresentado, explicitado, cruzado com o pensamento de outros filósofos, resultando em leituras tão ricas quanto desafiantes.

Destarte, é sob a égide do *movimento do caminhar* como o seu motivo inaugural, que uma constelação de textos se organiza. Caminhar engendra itinerários, percursos onde o imprevisível acontece mas, de uma forma mais premente, o que é o quotidiano, tomado na sua familiaridade, (re)inventar-se e reconfigura-se. É, pois, em relação ao movimento do caminhar, ao uso dos pés como medida e como fonte de compreensão dos actos da nossa vida, dos nossos medos ou anseios, que encontramos em Maria Filomena Molder —“A cidade habitada: um texto que se escreve sem se poder ler” [Parte I]— uma reflexão assaz extensa e pertinente a partir de Michel de Certeau e de Wittgenstein. De facto, “o estudo dos modos de andar do homem quotidiano talvez nunca esteja em condições de receber o título honorífico de teoria, mas harmoniza-se bem com uma arte de pensar” (Molder, p. 38). O que nos sugere logo uma abertura à condição dos caminhantes da cidade como os que traçam com o seu corpo o texto da *pólis*, numa espontaneidade que não se deixa desenhar, prever, mas também um andar que “assimila o acto de andar ao acto de falar” (Molder, p.28). De facto, a impossibilidade de traçar uma teoria acerca da linguagem ou do caminhar, presente em Wittgenstein e De Certeau, permite pensar a inutilidade de qualquer teoria urbana, pois, forçosamente, operaria por uma impossibilidade de captação do ínfimo e das *petites perceptions* que habitam a cidade, pois à cidade planificada e legível, o filósofo e o artista opõem a cidade transumante— “um mover-se opaco e cego: eis as coordenadas da cidade habitada (...) que nenhum mapa, nenhum diagrama podem representar.”(Molder, p.20). Donde a reflexão acerca da redução crescente do uso dos pés que se traduz num habitar sedentário e enclausurado com todas as consequências para o acto de pensar. Mas também outro enfoque é dado, através da figura do andar delinquente, à cidade que controla e que vigia: se assistimos cada vez mais a uma proliferação de mecanismos de vigilância e controlo, com toda uma miríade de dispositivos panópticos e de auto-vigilância promovidos, a título de exemplo, pelos GPS dos nossos telemóveis, a figura do andar delinquente, que Molder traz à colação como um acto subversivo, como “a matriz de toda a espécie de gestos imprevistos e insubmissos” (Molder, p.30), inscreve a deambulação, o transgredir, como o que escapa à sociedade capitalista, numa crítica certa — pela centelha de esperança que encerra — ao *Surveiller et Punir* de Foucault.

É, a partir deste contexto, que podemos também pensar que o caminhante, ou antes, os caminhantes abrigam uma pulsão de transgressão, tendo em vista uma forma de vida, da sociedade capitalista liberta. Este impulso transgressório irá implicar um outro modo de caminhar – reconhecer— a cidade. Tomando entre mãos o conceito de ‘deriva’ de Debord e a “cartografia psicogeográfica” (a cidade tomada como espaço emocional e já não geográfico, num mapeamento de relações, influências e correspondências entre a psique e o espaço urbano), em conjugação com uma crítica à ideologia do urbanismo (tal como é entendida por Henri Lefebvre), Susana Nascimento Duarte [Parte II] analisa e aponta para aspectos cruciais que nos importam hoje na urbe contemporânea que, ao obedecer a lógicas de requalificação de espaços urbanos, conduz a uma gentrificação, numa transformação do tecido social e político, num empobrecimento vital, ou seja, longe do que Debord preconizava em relação a “uma arquitetura e um urbanismo que [visavam] a construção de ambiências e, através delas a união entre o espaço urbano e a vida quotidiana” (Duarte, p.137). Como não nos perguntarmos sobre o que resta desta utopia? Para Duarte, “o que emerge como condição inescapável do nosso tempo [...] é a fragmentação e a incompletude. Já não se pode falar de um urbanismo do quotidiano universal [...] mas de uma espécie de micro-utopias modestas e de pequena escala contidas num passeio, numa paragem de autocarro, num pequeno parque” (Duarte, p. 140). O diálogo entre os ensaios destas duas autoras dá-nos a ver um modo de reconhecimento da cidade pelo andar que rompe exactamente com a visão global, totalizante, de domínio e implica uma infinidade de pormenores, de restos e excessos, pois o andar “engendra poéticas dispersas, fragmentárias, que levam à invenção do quotidiano” (Molder, p.21).

O motivo do *caminhar* – ritmo, por excelência, da cidade transumante – culmina na segunda parte com “Um caminhar que desconcerta, um jogo que abre espaço: observações a partir de Francis Alÿs”, ensaio da autoria de Nélcio Conceição, que nos introduz na filmografia de Francis Alÿs a partir de vários dos seus filmes como *Reel-Unreel* (2011), a paisagem urbana de Cabul ou *The Collector* (1990-1992) rodado na Cidade do México. Desde logo, aponta Conceição, a narrativa fílmica integra os elementos da infância associados aos elementos do caminhar: o lúdico e a espontaneidade. O percorrer, o caminhar, atravessar, uma colina da cidade afegã de Cabul – a desembocar numa das suas ruas movimentada –, com duas crianças como protagonistas (*Reel-Unreel*) através da transmutação do jogo infantil do arco (aqui uma bobine de filme) e da gancheta (os braços da criança), são o motivo que faz desenvolver e torna notória a noção de gestualidade no contexto urbano. O lúdico toma assim “uma forma de experimentação urbana e social” (Conceição, p. 154) e, concomitantemente, o caminhar é tido, aqui também, como um gesto que escapa à dimensão iconográfica ou semiótica, ao signo. Limites e transgressão implicam-se mutuamente nesta reinvenção do quotidiano, e o que suscita o nosso interesse reside, sem dúvida, no modo com Conceição expõe a ligação deste lado lúdico, próprio da infância, aliado ao lado transgressor do *flâneur*; através da filmografia que Alÿs desenvolve: “da infância ao *flâneur*, Alÿs, retém principalmente as dimensões da liberdade e da imprevisibilidade, incorporando-as num estudo rigoroso e numa construção performativa.” (Conceição, p.163).

Em filigrana, é o motivo do *flâneur* que se nos apresenta nestes ensaios sobre o caminhar e deambular, como uma prática na cidade. Com Nuno Fonseca [Parte II], é uma perspectiva genealógica da *flânerie* e da figura do *flâneur*, que se junta à constelação de ideias acima expostas. O *flâneur*, como o sujeito de uma experiência estética da cidade, detém “[nas] palavras latinas *circuit* e *quarens* [...] uma espécie de definição” (Fonseca, p. 105): caminhar e desejar numa urbe mercantil e consumista, a de Paris do Segundo Império, a da “beleza transitória e fugaz”, a metrópole moderna eletrizante. Caminhar e recolher os fragmentos de tudo que envolve uma urbe em permanente movimento – eis o *flâneur*, que contempla a multidão e nela se inscreve, um próximo distante, oxímoro fértil que Nuno Fonseca nos convida a re-visitatar tendo como pano-de-fundo a obra emblemática de Walter Benjamin sobre as *Passagens parisienses*<sup>2</sup> – ou não fosse também o próprio Walter Benjamin tido como um *flâneur* na sua “experiência de deambulação na grande metrópole alemã, durante a frenética era de Weimar” (Fonseca, p.125).

Outros motivos nos intimam na primeira parte desta obra, em que *Reler e Recomeçar* constituem o lema. Em “Memória, odeio-te’: a cidade como ‘monumento’”, Claudio Rozzoni revisita a noção deleuziana da obra de arte como um bloco de sensações, um “monumento”. Para delinear este conceito, Rozzoni articula, pertinentemente, a questão das percepções, ideias e afectos para o processo artístico assim como a problemática de uma subjectividade – identidade do artista/autor – na sua relação com a percepção, sentir e viver. A noção de impessoalidade, fulcral para a concepção estilística, tem o seu esteio na noção dos afectos e perceptos imperceptíveis, refere Rozzoni, na esteira de Deleuze, pois é no momento em que “eles são o que se sente em mim, e assim não é que ‘eu’ [o eu do artista], propriamente não esteja lá, mas torno-me um testemunho imperceptível de um evento” (Rozzoni, p.71). Desta forma, somos convidados a entrar na obra do fotógrafo Jeff Wall, o “fotógrafo da vida moderna” (Rozzoni, p.75), a partir de uma análise centrada no modo como a memória pessoal é transformada e o familiar das percepções e afecções empíricas é trabalhado, recriado, efabulado sob o poder da imaginação, faculdade produtora— conceitos estéticos que obram nas fotografias cinematográficas da cidade de Vancouver. Estamos perante o projecto baudelairiano e benjaminiano da experiência da cidade, mas de uma cidade que se torna um *monumento* artístico, permitindo que a singularidade de Vancouver seja não a de um sujeito empírico – a de Jeff Wall – mas de um colectivo: a cada um de nós também a tarefa de efabular, de criar o seu argumento, de exercer a sua potência criadora.

Este *motto* deleuziano, corre igualmente nas entrelinhas do ensaio de Susana Ventura [Parte III] com “A Emergência da Paisagem poética nos vazios informes da cidade. Leitura crítica a partir do ensaio ‘Terrain vague’ de Ignasi de Solà-Morales”. Na criação de uma paisagem poética e visual, um tipo de percepção sensorial toma lugar—a que Ventura refere como a “sensibilidade molecular de Deleuze” (p. 215). O pensamento deleuziano vem, deste modo, à colação com as noções de intuição como percepção de singularidades, de traços de expressão, agora numa relação entre

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, tradução de João Barrento, (Lisboa: Assírio e Alvim, 2019). Doravante *Passagens*.

a arte e o território, em que as marcas no território são uma questão de assinatura ou estilo – “a paisagem natural (...) [passa] a ser uma paisagem fabricada, quando as qualidades expressivas da própria paisagem são metamorfoseadas em matérias de expressão da obra de arquitectura” (Ventura, p. 217). A importância deste ensaio prende-se, sem dúvida, com a problemática que a cidade-território enfrenta na nossa contemporaneidade, em que as megalópoles têm como resultado uma dissolução dos lugares simbólicos e, como corolário, a ruína da própria identidade urbana e das relações humanas. Neste contexto, *Terrain vague* de Ignasi de Solà-Morales, na leitura que Ventura nos oferece, conduz-nos aos baldios, aos lugares vazios, marginais, “alheios à normalização, ao aparelho de Estado e às estruturas de poder” (Ventura, p.219) onde também encontramos os sujeitos que prometem um trajecto próprio e incapturável pelas forças repressivas do poder. É na intervenção sensível, a da atenção sensível, nestes espaços baldios, nestes terrenos vagos, que reside a possibilidade de criação de “lugares de habitar, lugares de silêncio” (Ventura, p.221). Ventura conclui este texto evocando a relação, sugerida por Solà-Morales, entre a fotografia e o advento das grandes metrópoles. A fotografia tem, pois, um destaque que não é despiciente quando falamos de cidade: ela tem lugar, ao olhar para o espaço inabitado, o espaço marginal, ao captar o quotidiano tomado na sua estranheza, nos interstícios de uma megalópole que engendra afastamentos, impessoalidades. É, no mesmo sentido, que Humberto Brito [Parte III] nos apresenta os trabalhos de Felipe Russo e André Cepeda no seu ensaio “Monumento e Anti-Monumentos”. As imagens dos fotógrafos têm origem, segundo Brito, no próprio caminhar, exercício e experiência da cidade que apela ao que não foi visto pelo comum, à percepção sensorial, sensível do artista. Não por acaso, o surgimento da fotografia é concomitante com a experiência da *flânerie*, cruza-se com ela, mas numa versão produtora – pois o fotógrafo não é um *flâneur*, como Brito bem nos lembra —em que o olhar regista e transcreve a cidade: “quero que as ruas falem comigo e me ensinem a observar e me digam como agir – o que me guiam são as imagens – descobrir o que nunca vi” (Cepeda, *apud* Brito, p.176). Ao caminhar pela cidade o fotógrafo “fala” com ela, dirige-se a ela e a imagem dirige-se a ele, parafraseando Wittgenstein<sup>3</sup>. Trata-se de olhar o que não é visto, na sua familiaridade e estranheza, encontro entre corpos, o do fotógrafo e o da cidade. Fotografar assume assim um aspecto valorativo, em que a objectiva do fotógrafo faz corpo com o seu olhar que destaca o familiar ainda não visto, e político, por introduzir no espaço público a atenção crítica.

O pensamento benjaminiano é, inquestionavelmente, decisivo para a compreensão estética e teorias de arte no século XX. De facto, seja pelo estilo aforístico da sua obra, seja pelas análises dedicadas ao que é do domínio do disperso, do fragmento, do frágil, do estranho, ou desse país à vez distante e familiar, que dá pelo nome de infância, em Walter Benjamin encontramos o terreno fértil em que os artistas semeiam os seus projectos. Obras como *Rua de Sentido Único* ou *Infância Berlinesa*<sup>4</sup> são disso espelho, como nos é dado a ver através da análise da filmografia de Alÿs, neste

<sup>3</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, §523, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996), 441: ““A imagem diz-se a si própria, a mim”.

<sup>4</sup> *Vide* Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, tradução de João Barrento, (Lisboa: Assírio e Alvim, 2004).

*Planos de Pormenor*. Mas é o projecto fragmentário benjaminiano das *Passagens* que tem uma preponderância vital para a compreensão da cidade como metrópole moderna, a Paris do Segundo Império, a cidade da transformação haussmaniana, da “beleza transitória e fugaz” e da melancólica experiência que provoca a evocação de uma Paris antiga e já distante. Em “Citação, Invocação, Montagem”, último ensaio que encerra a primeira parte, Bruno Duarte evidencia a dinâmica deste texto composto de citações, “um texto que é – ou quer ser – acima de tudo uma justaposição de imagens” (Duarte, p. 82). É, justamente, este experimentalismo benjaminiano, em relação à citação, que é glosado criticamente no ensaio de Duarte. A análise é fina, quer em relação ao modo de agir da citação – os ‘ladrões na estrada’ benjaminianos –, quer ao estatuto da citação no *corpus* benjaminiano e, de uma forma aguda, nas *Passagens*, “em que não há nada para dizer, só para mostrar” (Duarte, p. 82). Persegue-se, pois, o fito de uma técnica de montagem que não uniformiza, que permite constantemente à citação “o confronto declarado entre um elemento destrutivo ([...] cortar, separar, alienar, arrancar) e um elemento de preservação (mover, deslocar, transferir [...])” (Duarte, pp. 83-84). A obra das *Passagens* mostra-se, por conseguinte como “a partitura manuscrita de um texto” (Duarte, p. 96) em que a sua reconstituição depende de uma “compreensão instintiva, percepção ou visualização imediatas desse momento em que o texto (o dizer, o sentido, a palavra articulada) se dissolve e se anula a si mesmo na imagem (que se pode apenas mostrar num movimento infundável)” (Duarte, p.97). Ora, mostrar o sentido – ao introduzir a noção de partitura, Duarte remete-nos para o sentido musical – é ínsito ao gesto artístico e é deste modo que a afinidade entre o que é do domínio do conceptual e o que é do domínio da estética se nos apresenta, na noção de citação.

Os verbos que guiam a terceira e última parte desta obra – *Experimentar e imaginar* – estão no cerne dos projectos artísticos e experiências estéticas com que os artistas moldaram o nosso tempo contemporâneo. Particularmente, a experiência estética cinematográfica tem com a cidade uma relação primordial, ou não fossem as suas primeiras imagens as da chegada de um comboio à gare de uma metrópole. Donde o fluxo imparável das imagens cinematográficas, continuamente em movimento, exprimirem de modo exemplar o fluxo da vida moderna e da urbe metropolitana, a sua arquitectura, isto é, os seus edifícios, as suas formas, as suas ruas, mas também o movimento dos seus transeuntes. De facto, a circulação e mobilidade dos que habitam a cidade detêm uma qualidade que é afim das imagens em movimento do cinema. É a partir destas premissas, que Susana Viegas e Graeme Gilloch abordam a modernidade nos seus aspectos de velocidade, deslocações e renovações urbanísticas, em que as imagens em movimento são consideradas como uma prática arquitectónica e em que o cinema se destacará como a forma de arte que melhor poderá captar a realidade de uma cidade.

Destarte, Susana Viegas instaura dentro desta problemática o conceito de mobilidade da arquitecta Giuliana Bruno: “a cultura urbana da mobilidade pauta-se por um ver que não se dissocia de um caminhar: ‘ver é uma actividade, olhar é caminhar’” (Bruno, *apud* Viegas, p. 230). O exemplo da Acrópole de Atenas enuncia a importância do caminhar, do andar a pé, que cria percursos, vivências. Novamente, é a itinerância, o deambular, que são trazidos à colação. Neste sentido, refere

Viegas, Giuliana Bruno “pretende destacar os afectos que se criam pela mobilidade dos corpos que percorrem o espaço sensorial, num percurso simultaneamente físico e imaginário” (Viegas, p.240), em que caminhar, espaço arquitectónico e montagem filmica se entrelaçam inevitavelmente. Por outro lado, se as estações de comboio, como a nova arquitectura da modernidade do século XIX, constituíram as primeiras imagens cinematográficas, a própria arquitectura das salas de cinema terá como modelo visual as experiências dos passageiros dos comboios que olham a paisagem: o mesmo movimento do olhar implicado nas imagens de movimento de um passageiro de comboio, como no olhar de um espectador de uma sala de cinema: “[a] arquitectura e o cinema (...) duas formas de arte que se cruzam e pensam as dimensões afectivas vividas na modernidade” (Viegas, p.231). É com o trabalho de vídeo-instalação das artistas Jane e Louise Wilson que o conceito de Giuliana Bruno de ‘arquitectura mnemónica’ nos intima a tomar o caminhar “como uma forma cinematográfica fora do cinema” (Viegas, p.240), em que à ‘arquitectura mnemónica’ (conceito de Giuliana Bruno) dada no gesto artístico – as memórias em movimento – uma outra ‘projectão’ ocorre: a do movimento das nossas próprias emoções, segundo Viegas (p.235).

Na relação do cinema com a cidade um género cinematográfico se desenvolve desde os primórdios desta arte da imagem em movimento – a ‘sinfonia urbana’. Neste sentido, Graeme Gilloch aborda *London Symphony* de Alex Barret (2017), desenvolvendo uma explicitação dos preceitos paradigmáticos deste género cinematográfico que sobrevive ainda no século XXI. Partindo da obra emblemática de Walter Ruttmann – *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927) –, assim como os critérios que o enformam, o género de “sinfonia urbana” permite enquadrar ambos os filmes. Com Ruttmann, a visão da metrópole moderna aparece nos seus aspectos decisivos vivamente desafiados por Gilloch: alienação, aceleração, velocidade, vitalidade, “choque, dissonância, desorientação, agressão sensorial, distração, fragmentação, sinfonia que é uma diafonia, cacofonia” (Gilloch, p. 312). Se em Ruttmann é o fenómeno da urbe moderna que nos aparece de uma forma inaugural, em Barret é a metamorfose de uma cidade metropolitana e multicultural que é retratada. Esta mostração da cidade implicará um questionamento acerca da relação entre o cinema e a política, trazendo Gilloch à colação a pertinência (e actualidade) da crítica de Kracauer<sup>5</sup> num paralelismo entre ambos os filmes. Desta forma, são colocados em destaque aspectos como a superficialidade e o formalismo: as imagens, seja como inventário de um real, numa exterioridade acrítica ou proporcionando um prazer audiovisual “uma escopofilia na padronização geométrica de linhas, objetos, estruturas, luz e sombra, na sincronia da música com a imagem” (Gilloch, p. 320), exprimem uma ausência de problematicidade do que é dado a ver. A neutralidade, em que ambas as ‘sinfonias’ (Barret e Ruttmann) mergulham, implica em Gilloch um questionamento: “onde estão os conflitos, os problemas, os protestos e os desafios? [...] devemos, de facto, perguntarmo-nos acerca de *London Symphony: será isto realmente Londres?*” (Gilloch, pp. 320-321). E o que dizer acerca de Lisboa? O que será, realmente, Lisboa nas imagens-movimento que sobre ela se projectam? Encontramos uma das respostas em Inês Sapeta Dias e no traçado da cinematografia

---

<sup>5</sup> Siegfried Kracauer, *Teoria Crítica*, apud Gilloch, p. 309.

dos anos 90 do século passado, em que uma outra cartografia da cidade de Lisboa nos é dada. Assim, são as imagens dos subúrbios, e os movimentos de deslocação, que condensam “uma fragmentação da vida urbana” (Dias, p. 291). Em filmes como *Mutantes* de Teresa Villaverde ou *Xavier* de Manuel Mozos “a circulação pelo negativo da cidade, por causa da noite, mas também pela paisagem de baldios [...] acompanha a [...] saída do cinema para outros territórios da cidade” (Dias, p. 296). Ora, aqui, a apresentação dos baldios desdobra um outro sentido da visão da cidade, e dos seus territórios, da sua periferia, diferentemente da ‘paisagem poética’, a que já fizemos alusão num passo atrás.

Outros fios temáticos poderiam ter sido desafiados nesta recensão. Deixamos num *aperçu* o fio da ‘ruína’ e da ‘memória’: sob a égide do verbo *recomeçar*, Gianfranco Ferraro (“No lugar da catástrofe: a cidade e as suas heterotopias”) desenvolve, alicerçado nos terramotos de Lisboa e de Messina, a noção de técnica(s) de vida a partir da experiência da catástrofe ou, melhor dizendo, a interrogação acerca da forma de vida possível após uma catástrofe. Em “Memória, Cidade e Arquivo”, João Oliveira Duarte não deixa escapar esse “mundo dificilmente capturável, frágil, sempre à beira do esquecimento, que diz respeito a vidas anónimas, a gestos sem importância” (Oliveira Duarte, p.271). Com uma análise fina das noções de memória e esquecimento, são as vidas anónimas dos que habitam a urbe moderna que dão a ver uma outra cidade, na sua ‘beleza fugaz e transitória’. Serão estes gestos que constituirão a instalação *La Maison Manquante* (1990) de Boltansky que Oliveira Duarte tomará entre mãos no seu texto. A noção de memória terá ainda um outro desenvolvimento com Paulo Catrica em que a história e a historiografia das fotografias dos anos 50 do século passado será criticamente revisitada – os ‘fotógrafos esquecidos’ e o projecto de Victor Palla e Costa Martins serão trazidos à colação “reconhecendo como inequívoca a relevância artística das práticas destes fotógrafos esquecidos, bem como a sua inscrição historiográfica” (Catica, p.205).

Não podemos deixar de notar o ensaio de Ana Mira (“Corpo e Cidade; um estudo sobre o comum e os *Undercommons* nas Ações de Eleonora Fabião”) que nos exemplifica uma reapropriação do corpo da cidade pelo gesto artístico. Tal como o caminhar ‘subversivo’, a que já fizemos alusão, é um outro plano que se estabelece na urbe contemporânea, uma “[ocupação] da cidade de uma maneira diferente daquela do poder vigente sem se submeterem, oporem, ou reagirem a ele [...] antes, as *Ações* de Eleonora Fabião (2008-2015) evadem-se das tentativas de captura e apropriação por parte do poder vigente” (Mira, p. 247). A noção de comunidade que Mira apura, reconduz-nos ao sentido último dos *Planos de Pormenor* como o plano – numa pluralidade – no qual a nossa potência de vida se desenvolve, habitando a cidade, a *pólis*.

Fomos também ‘ladrões na estrada’ ao darmos conta da densidade desta obra, apelativa pelos temas que convoca, pela intensidade e demora nas interpelações, exemplos e mostras das práticas artísticas que envolvem e se realizam na *pólis*. Esta obra, ímpar no panorama filosófico português, impõe-se pela sua riqueza de pensamento e estilo, pelas análises conceptuais dos seus autores, pelas múltiplas abordagens e perspectivas lançadas sobre a cidade, numa trama bem urdida de fios, alguns dos quais foram aqui apresentados, mas que não se esgotam de modo nenhum nesta recensão. *Planos de Pormenor* oferece-se, assim, como uma visão panorâmica,



numa produção de aspectos, do que é – e pode ser – a metrópole contemporânea, do que nos seus interstícios se engendra, das experiências estéticas que nela e por ela, cidade, vivificam. Sem dúvida, uma obra de referência e de leitura obrigatória para todos os que se *interessam* pela cidade – os que *entre* ela caminham, os que no seu *ser* obram, no seu *ser* vivem.

*Paula Alexandra Carvalho*

IFILNOVA/ Universidade Nova de Lisboa

paula.carvalho.piano@gmail.com

0000-0002-4719-782X

DOI: [https://doi.org/10.14195/0872-0851\\_65\\_13](https://doi.org/10.14195/0872-0851_65_13)