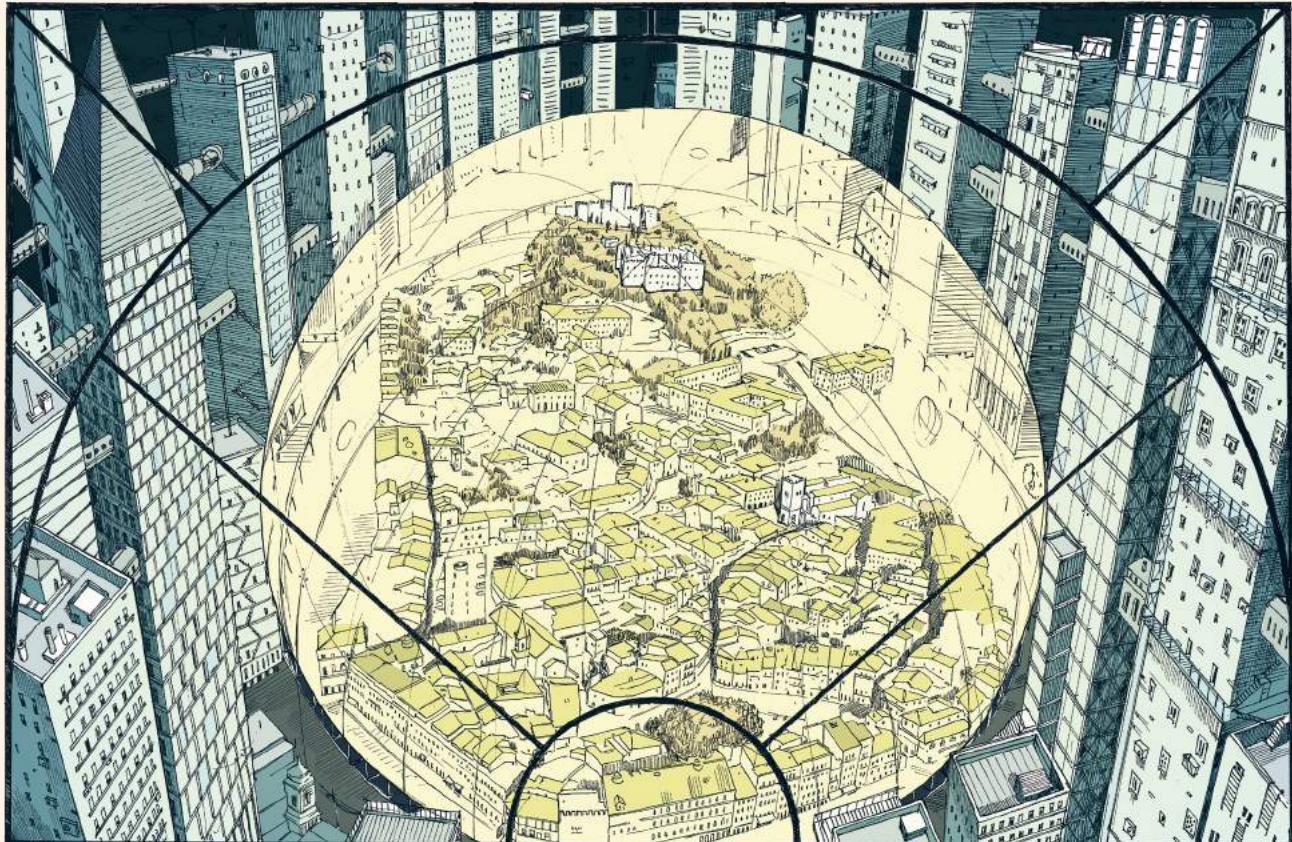


jan – jun

#2 / 2016

guimarães

Cidade Visível / Visible City



guimarães

Cidade Visível / Visible City

#2

jan – jun 2016

Sobre About

Guimarães - Cidade Visível é publicada semestralmente pela Câmara Municipal de Guimarães, tendo como principal missão a divulgação do Concelho de Guimarães nas suas componentes cultural, turística e patrimonial, bem como a partilha de conhecimento gerado a partir da reflexão exercida sobre o seu território, os seus costumes e as suas gentes.

Guimarães - Visible City is a biannual publication of the Guimarães City Hall mainly devoted to the promotion of the Guimarães municipality in its cultural, touristic and patrimonial dimensions, as well as to the sharing of knowledge and insights on its territory, its traditions and its people.

Contacto Contact

Câmara Municipal de Guimarães
Largo Cónego José Maria Gomes
4804-534 Guimarães
Email: cultura@cm-guimaraes.pt

Por decisão dos respetivos autores, os artigos que integram a presente publicação não cumprem o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, com a exceção da entrevista ao Rui Horta, por Samuel Silva, e dos artigos de Gonçalo Cruz e Paulo Pinto.

Propriedade Property

Câmara Municipal de Guimarães

Diretor Director

José Bastos

Editor Editor

Paulo Pinto

Apoio Editorial Editorial Support

João Costa

Colaboradores Contributors

Ana Aragão

Andrew Howard

António Preto

Cláudia Galhós

Gonçalo Cruz

Inês Moreira

Joana Paradinha

Marta Labastida

Miguel Frazão

Opium

Paulo Pinto

Pedro Vieira Magalhães

Samuel Silva

Tradução Translation

Filipa Araújo

Capa Capa

Ana Aragão

Design Design

Silvadesigners

Depósito legal Legal deposit

395552/15

ISSN

2183-5403

Tiragem Print Run

1000

ARTE

14

ARTS

**ENTREVISTA / INTERVIEW
Rui Horta, uma
relação extensa com
Guimarães**

SAMUEL SILVA

MÚSICA

20

MUSIC

**Revolve e Mucho Flow:
a importância da
cultura subterrânea**

PEDRO VIEIRA MAGALHÃES

MEMÓRIA

48

MEMORY

**Projectar
experiências visuais**

ANDREW HOWARD

MEMÓRIA

52

MEMORY

**Teorias, Ficções e
outros futuros. Futuro
mais que perfeito**

ANA ARAGÃO

ENSAIO

74

ESSAY

**O projecto do espaço
público: uma mediação
entre a(s) memórias
e o lugar**

MARTA LABASTIDA

PATRIMÓNIO

80

HERITAGE

**A casa da Rua Nova
e a reabilitação
do centro histórico**

MIGUEL FRAZÃO

105

ENGLISH TEXTS

Memória, um organismo vivo

JOSÉ BASTOS

DIRETOR

A Cidade Visível antecipa neste número a abertura da Casa da Memória, razão pela qual a memória, mais até do que a sua futura casa em Guimarães, é o tema central.

Da memória, os vários dicionários dizem-nos, com terminologias diversas, ser a capacidade de adquirir, armazenar e recuperar (evocar) informações disponíveis, seja internamente, no cérebro (memória biológica), seja externamente, em dispositivos artificiais (memória artificial), definição que, na sua simplicidade, se afigura incontroversa.

Porém, a memória que aqui nos traz é a memória coletiva, a memória de uma população e da sua relação de séculos com uma cidade, um território, um espaço e um tempo.

Memória que sedimenta o imaginário e nos define através dos símbolos, heróis, idiossincrasias, edifícios, factos históricos e objetos que sacralizámos ao erguê-los no altar da consagração coletiva.

Memória também dos mitos, do que podia ter sido, dos anónimos, dos cheiros, texturas e sabores, da paisagem, dos sons, das festas e de toda a imaterialidade de que se faz o sentimento e a relação tão particular que os Vimaranenses mantêm com a sua terra.

É a memória que nos define? Somos aquilo que recordamos? Que importância joga nesta equação aquilo e aqueles que esquecemos, que não memorizámos, que não temos a possibilidade de evocar? Também somos definidos por esses?

Outro facto incontroverso: a memória dá-nos referências. Individual e coletivamente. A memória faz-nos fazer parte, integra-nos num todo mais amplo e orienta-nos como um gps que dispensa origem ou destino.

Ao tentar transpor para um discurso expositivo a memória guardada por um povo e por um território, são as suas referências que importa identificar para depois as representar, iluminando-as, descrevendo-as, contextualizando-as.

Exercício complexo e arriscado, com certeza. Vão os Vimaranenses reconhecer-se na sua Casa da Memória? E os forasteiros, ficarão a conhecer-nos melhor depois de a visitarem? Não por acaso, são mais as interrogações que os postulados.

Mas a Casa da Memória será, tal como a memória, um organismo vivo, mutante e adaptável, sempre disposto a albergar novas memórias ou a resgatar antigas ao esquecimento.

E a sua construção um processo sem fim, tal como o tempo.

Memory, a living body

JOSÉ BASTOS

DIRECTOR

Visible City anticipates in this number the opening of Casa da Memória, that's why memory, more than the future house itself in Guimarães, is its central theme.

According to several dictionaries, memory is the ability to acquire, store and recover (evoke) available information, either internally, in the brain (biologic memory) or externally, in artificial devices (artificial memory), definition which is, in its simplicity, highly undisputed. However, the memory that brings us here is the collective memory, the memory of a population and its ancient relationship with a city, a territory and a time.

Memory which deposits the imaginary and defines us through symbols, heroes, idiosyncrasies, buildings, historic facts and objects we revered by having raised them in the shrine of collective consecration.

Memory of the myths, of what it could have been, of the anonymous, of the smells, textures and flavours, of the landscape, sounds, of the parties and all the immateriality that make the relationship between the residents of Guimarães, the Vimaranenses, and their land.

Is it memory what defines us? Are we what we recall? What is the importance of those we forget, we cannot evoke in this equation? Are we also defined by those?

Another undisputed fact: memory gives us references. Individual and collective. Memory makes us want to be part of, it assimilates us into a whole and gives us an orientation like a GPS which dismisses origin or destination.

By trying to convert to an exegetic speech, the memory held by a people and a land, it's their references that need to be identified so they can be represented, enlightening, describing and contextualizing them.

A risky and complex exercise, for sure. Will the Vimaranenses recognise their Casa da Memória? And the foreigners, will they get to know us better after visiting it?

It's not by chance we have more questions than answers.

Nevertheless Casa da Memória will be a living organism like memory itself, mutant and adaptable always willing to house new memories or to recover old ones from oblivion. And its construction will be an endless process like time itself.

Fotografia / Photography

Paulo Pacheca

Taipa de Rodízio

Rodizio Rammed Earth

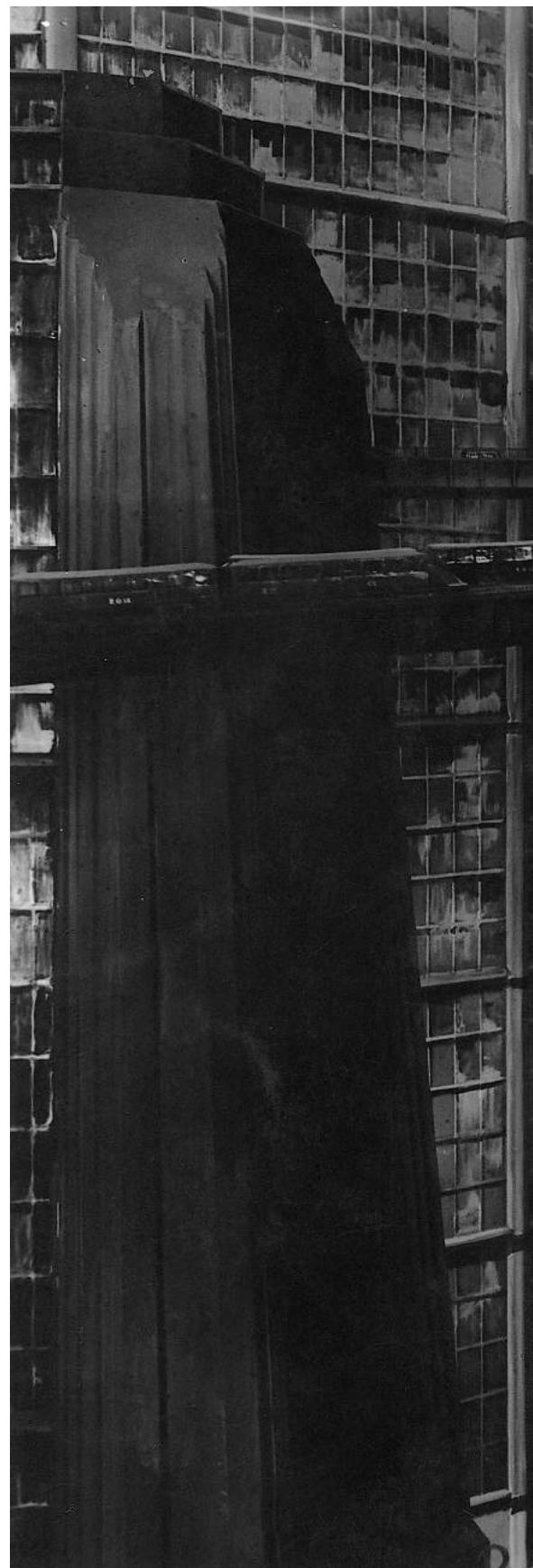




Cinema Memória Cidade

**Não há memória sem esquecimento
nem história sem contradição: mas o
tempo, “esse grande escultor”, fará
inevitavelmente o seu trabalho.**

**There is no memory without oblivion
nor history without contradiction:
but time “that immense sculptor”
will inevitably do its work.**





P. 09

Metropolis, 1927

Fritz Lang

Metropolis, 1927

Fritz Lang

P. 10

Dr. Strangelove, 1964

Stanley Kubrick

Dr. Strangelove, 1964

Stanley Kubrick

P. 11

Tempos Modernos, 1936

Charlie Chaplin

Modern Times, 1936

Charlie Chaplin

1895, ano da apresentação pública do cinematógrafo Lumière

Fotografia anónima - acidente de um comboio na gare de Montparnasse, 1895
 Anonymous photograph - accident of a train at the station of Montparnasse, 1895



A relação entre cinema e cidade tem, desde há mais de um século, sido entendida como uma afinidade, mais do que electiva, “natural”: o movimento da cidade e as muitas histórias que a povoam são, por exceléncia, matéria cinematográfica. A máquina-cinema encontrou na urbanidade industrializada - entre saídas de fábricas e chegadas de comboios - o espaço inato para a sua inscrição. O proletariado e a pequena burguesia citadina não precisaram de esquecer Proust para se deixarem levar pelas fascinações baratas com que a “fábrica dos sonhos” lhes concedeu, sem literaturas, descansar os braços e entreter a fome e a guerra. E enquanto uns sonhavam, outros faziam fortunas só comparáveis àquelas que a metalurgia e o petróleo autorizavam, ao mesmo tempo que outros ainda inventavam uma arte. Que o enquadramento sociológico (e económico) do cinema passe pela cidade é uma evidência, como é também manifesta - aquém e além destas razões - a identificação do cinema e da cidade com a noção de modernidade. O *flanêur* é aquele que, entre reflexos de vitrines e mercadorias, deambula pela “velha Paris que já não existe” para constatar que “a forma de uma cidade muda mais depressa, ai de nós, do que o coração de um mortal”. E é nesta figura baudelairiana, só no meio da multidão, perdido romanticamente na fugacidade da

experiência, que Benjamin identifica a condição moderna da percepção distraída, da montagem de fragmentos heterogéneos, uma nova sensibilidade - chamemos-lhe estética - que tem no cinema a sua configuração privilegiada. Entretanto, o passeante cosmopolita de Baudelaire, “observador apaixonado” destinado a “ver o mundo, a estar no centro do mundo e a permanecer oculto do mundo” foi imobilizado na solidão, acompanhado entre anónimos da sala escura (onde lhe é servido, por um *nickel*, “o mundo inteiro”), sendo o resto, como é sabido, a história que vai do cinema ao mais recente consumo doméstico das imagens em movimento, passando pela generalização dos voos *low cost*. No meio, por entre destroços do comércio e da cinefilia, a cidade continuou a crescer para além do quadro da modernidade, por vezes na proporção inversa da cidadania.

O desaparecimento das salas de cinema do centro das cidades, transferidas para outros centros (comerciais) é, por si só, representativo do fim de uma concepção da cidade enquanto espaço cívico de encontros e cruzamentos, como é, também, sintoma da redefinição do lugar social e político que o cinema, na sua aspiração ao estatuto de forma pensante, foi conquistando ao longo do século XX. De facto, a deslocalização dos espaços de exibição para o *shop-*



ping traduz, do ponto de vista cinematográfico, um regresso à feira popular, onde o cinema se vulgarizou como espetáculo. A recondução do cinema ao parque de diversões ou, no melhor dos casos, à romaria dos festivais é, por isso, um retorno ao tempo da barraca do Dr. Caligari, um fenómeno que lembra a sua vocação de entretenimento (de acontecimento, menos profano, no segundo caso). Trata-se, no fundo e paradoxalmente, não de uma degradação ou retrocesso, mas da reafirmação de uma tradição – o cinema como consumo popular –, um regresso às origens. A sofisticação tecnológica das salas dos *multiplex* responde, assim, a uma exigência arcaica de sensacionalismo e intensificação da experiência espectatorial que liga, num mesmo processo, o *Naufrágio do Veronese* (1913) ao *Titanic* (1997) e confere aos ecrãs IMAX – à data, realização máxima deste neoprimativismo tecnológico – uma nostalgia jurássica e passadista. Por isso, nunca é demais sublinhar que, quando hoje se fala dos problemas do sector da exibição de cinema e do decréscimo do número de espectadores, ser efectivamente desta velha tradição que se trata. Uma tradição ameaçada que precisa, naturalmente, de ser salvaguardada, nem que para isso se tenha que converter, à semelhança de alguns centros urbanos, os centros comerciais em espaços museológicos, agora que os ditos “outros” cinemas passaram da sala escura para as paredes da galeria.

O cinema, entendido como prática social e urbana, tem, portanto, uma relação directa com as representações cinematográficas da cidade. Do acordar sinfónico das capitais como a *Berlim* de Walter Ruttmann que, em 1927, acompanha o despertar do próprio cinema para a “linguagem”, às visões futuristas da metrópole profetizada por Fritz Lang no mesmo ano, o cinema de antecipação foi engendrando representações de uma pós-história, projectadas numa modernidade simultaneamente utópica e deceptiva, que encontra nas figurações da cidade um dos principais instrumentos de reiteração de um eterno presente, congelado num tempo suspenso como o de *Paris que dorme* (1924), de René Clair, ou na homoge-

neidade das representações pretendidamente realistas da suburbanidade norte-americana nos filmes de série B. Certo é que poucos foram os cineastas que, como o Rossellini de *Roma, Cidade Aberta* (1945) ou de *Alemanha, Ano Zero* (1948), conseguiram fazer da representação cinematográfica da cidade de matéria histórica consubstancial ao discurso e não simplesmente um décor. Visões *a posteriori* que confirmam a análise do cinema expressionista levada a cabo por Kracauer para recensear as disposições psicológicas profundas da Alemanha pré-hitleriana e das sucessivas reelaborações cinematográficas de um tema central: “a alma afrontando a alternativa aparentemente inevitável entre a tirania e o caos”. Ensaiando uma aproximação marxista à questão, o que o teórico alemão observa a partir do seu exílio americano é que esta toma a forma de um dilema crucial: seria a imaginação dos seus contemporâneos “excitada pelo medo do bolchevismo”, ou constituiria, inversamente, o apelo destas “visões assustadoras” uma forma de “exorcizar desejos que acreditavam serem os seus e que tentavam agora possuí-los”? Se Kracauer reconhece na dimensão sinistra dos filmes que analisa – veja-se a figuração do tirano em *Nosferatu* (1922), de Murnau – a psicologia de uma nação que procura, através do cinema, uma saída para a vontade de poder, não pode igualmente deixar de notar “que é certamente uma estranha coincidência que, apenas dez anos mais tarde, a Alemanha nazi vá praticar o mesmo conjunto de torturas físicas e mentais descritas pelo cinema alemão da época”. Quer encarne a pestilência ou seja a imagem evocada para a caracterizar, a natureza destrutiva do vampiro possui, como sintoma, força de antecipação. A deserta cidade de Wisborg, escreve em 1924 Béla Baláz (conterrâneo de Drácula), pode ser vista em *Nosferatu* como “um frio antegosto do julgamento final”. O fim das utopias, a queda do bloco de Leste e a demolição do capitalismo americano, que viu com o 11 de Setembro um dos seus maiores símbolos ser arrasado com aparato de Hollywood, abriram uma nova era em que a ruína se tem vindo a tornar o câ-



Manoel de Oliveira, O Conquistador Conquistado - Centro Histórico, Guimarães 2012 - Capital Europeia da Cultura, 2012.
Manoel de Oliveira, O Conquistador Conquistado - Historic Centre, Guimarães 2012 - European Capital of Culture, 2012.

O flanêur é aquele que, entre reflexos de vitrines e mercadorias, deambula pela “velha Paris que já não existe” para constatar que “a forma de uma cidade muda mais depressa, ai de nós, do que o coração de um mortal”.

none estético da contemporaneidade, o imaginário do nosso tempo. Tanto no cinema como nos jogos vídeo e na fotografia, a sobre-abundância (ostensiva e escassamente reflexiva) deste tipo de imagens instituiu uma nova categoria de representação que a expressão *ruin porn* qualifica. A estetização dos escombros ou cidades-fantasma que o cinema pós-apocalíptico tantas vezes toma por cenário, longe de poder confundir-se com um revivalismo neo-romântico, preconiza uma estética do desastre, uma tropologização do vazio, do buraco negro, do deserto sem fim, sem passado nem futuro – e, como tal, mórbido –; em suma, uma irradiação do político e uma desactivação definitiva da história. O que este cinema parece pretender recordar-nos é que só desembaraçados da enfermidade histórica e do que o passado nos ensina poderemos consagrarnos, de uma vez por todas, à perpetuidade da *crise* como alienação crónica e entrópica. A ruína urbana que aqui se tipifica não pressupõe, porém, o fim da cidade (o fim da democracia?), ela responde pelo contrário ao imperativo da cidade eterna: a cidade sem história.

Mas podemos objectar: o cinema foi também, e ao longo dos últimos cem anos, o principal agente de construção da identidade urbana – melhor, do acumular de histórias afluentes no imaginário – que associamos a cidades como Nova Iorque ou Paris. Cidades que, através das suas representações filmicas, se tornaram icónicas, emblemáticas, verdadeiras *cidades-cinema* dotadas de uma lógica de possíveis, funcional e ficcional, da mesma ordem daquela que caracteriza outras

cidades feitas exclusivamente de celulóide, como Gotham City. Embora também com respeito a estas cidades abundem as visões apocalípticas, o cinema habitou-as e nelas deixou a sua marca, ao mesmo tempo que construía um repositório de memória, um “arquivo”, como agora se diz. Há pelo menos cinquenta anos que deixou de ser possível vir a Nova Iorque ou a Paris “pela primeira vez”... As histórias que o cinema projectou sobre estas cidades faz delas parte integrante, do mesmo modo que o “espírito” da cidade densifica e confere visibilidade ao que, como em *Morte em Veneza* (1971), de Visconti, não é, nalguns casos, da ordem do visível. É verdade que as representações cinematográficas que temos destas cidades-símbolo (e é, porventura, nesta categoria que Guimarães talvez possa enquadrar-se, embora noutras termos) tendem a evitar a obscuridade do pouco familiar, a sujidade do quotidiano, a invisibilidade – o horror do pátio das cantigas ou a beleza do bairro das Fontainhas – o incômodo do reverso do décor: o seu horizonte é, muitas vezes, o da reconhecibilidade, a sua estética, a da celebração da imagem e do que – numa significação de sinal positivo – ela ideologicamente representa. Ali onde o imaginário da destruição arrasa, este regime de figuração reconstitui: a exposição do esvaziamento da história dá lugar à ostentação de uma história petrificada. Ontem como hoje, a disneylandificação das cidades – como é o caso do “berço da nação”, aquando das comemorações do VIII Centenário da Fundação da Nacionalidade e respectiva “inauguração” do castelo a 4 de Junho de 1940 (cujas ruínas,

por iniciativa da *Sociedade Patriótica Vimaranense*, estiveram quase para ser demolidas em 1836 com vista à utilização da sua pedra para patriótico calçamento da cidade!), para nem falar da reinvenção, entre 1937 e 1959, do Paço dos Duques ao gosto do que se conhece dos contos de fadas... – não é apenas ignorância, embriaguez ou um reflexo *kitsch* das exigências especulativas do turismo, ela traduz uma visão paralisada (e deliberadamente paralisante) da realidade e um programa que não é só de propaganda, mas de devastação: pense-se na quantidade de gueitos e paraísos artificiais actualmente criados pela famosa “gentrificação” dos ditos “centros históricos”. Dito de outro modo, a intoxicação de memória com que se cimenta a patrimonialização das cidades – processo para o qual o cinema tem dado o seu contributo – é, simetricamente ao *ruin porn*, outra forma de evacuação da história. Não há memória sem esquecimento nem história sem contradição: mas o tempo, “esse grande escultor”, fará inevitavelmente o seu trabalho. Kracauer talvez concluisse que, à semelhança do que aconteceu com as salas de cinema, a “vida” e a “realidade” se tenham hoje mudado para a televisão e para o *shopping*, passe o americanismo do tempo. Mas se as ruas da velha Europa se transformaram, entretanto, em cenário para filmes-de-época, senão num grande museu a céu aberto, passeio para aqueles que têm muitos centros comerciais e poucos centros históricos, que antecipam as visões desoladoras prontas a consumir? Eis uma questão estética que, como as restantes, só pode ter uma resposta política. ●

Rui Horta, uma relação extensa com Guimarães

ENTREVISTA A INTERVIEW WITH
RUI HORTA

Nenhum outro artista tem uma relação tão intensa com Guimarães como Rui Horta, onde apresentou todas as suas criações artísticas ao longo da última década.

No other artist so far has such an intense relation as Rui Horta who has shown all his artistic creations over the last decade.

É importante o sítio a partir de onde se cria?

RUI HORTA: A criação, sobretudo a contemporânea, é feita em metrópoles. Mas a arte não é uma repetição dessa realidade, é uma reflexão. Por isso, é fundamental que haja alguma distância crítica. É muito interessante a ideia de lugar de criação fora do local destes “inputs”. No caso de Montemor-o-Novo [onde dirige a estrutura O Espaço do Tempo], é claríssimo. Em Guimarães, também pode ser muito interessante. Mesmo quando uma pessoa cria numa cidade, tem que encontrar uma espécie de porto de abrigo, para se distanciar da cidade. Por outro lado, muitas vezes também nesse tipo de entornos se solidificam as equipas criativas.

Já tinha percebido isso antes de ir para Montemor?

RH: Tinha percebido isso sobre tudo nos meus anos de Alemanha. Dirigi a companhia residente do Kunstlerhaus Mousonturm, em Frankfurt. Trabalhávamos dentro de uma antiga fábrica de sabão, onde ninguém incomodava. Entrava todos os dias de manhã para trabalhar e tinha à minha volta essa espécie de escudo protetor. Quando vim para Montemor, tentei reproduzir isso, mas senti que era mais importante ainda que essa bolha existisse fora de uma cidade. É isso que o Centro de Criação de Candoso (CCC), em Guimarães, também pode ser.

É possível que Candoso funcione com o mesmo ritmo que Montemor?

RH: Candoso tem grandes possibilidades, sobretudo com o novo estúdio, o que lhe permite receber até 20 residências por ano, o que é um número já muito razoável. É um sítio muitíssimo interessante e já bastante procurado hoje em dia. E é muito importante no Norte, onde não há zona de residências. O problema de Candoso tem a ver com a chamada cultura de residência. A condição do Centro Cultural Vila Flor (CCVF) leva a estrutura a estar tão focada no seu dia-a-dia, que sobra pouca energia para pôr em Candoso. Um centro de residência não é só um espaço físico de residência, é toda uma cultura de residência à qual vive associado, como ter a comida

na mesa, uma comunicação diária da estrutura de produção e um acarinhamento dos criadores.

É como acontece quando se cria um teatro municipal ou um centro cultural. Não basta a infraestrutura.

RH: Sim, também é preciso uma cultura teatral. No CCVF existe uma cultura teatral muito forte, sobretudo desde a Capital Europeia da Cultura (CEC). Em Candoso era importante também dar esse passo. O CCC, em articulação com a black box da Asa e com a infraestrutura toda do CCVF, é algo único em Portugal e faz de Guimarães uma “biosfera” particular do ponto de vista da criação artística. Sem ser Lisboa e Porto, Guimarães é o maior projeto cultural das artes performativas em Portugal. Provavelmente, é a maior infraestrutura cultural do país. Quando olhamos para o conjunto que faz o CCVF, a Asa, Candoso e o Centro Internacional de Artes José de Guimarães (CIAJG), acho que não existe em Portugal outro projeto desta dimensão.

Há essa percepção no tecido artístico português?

RH: É uma percepção diferenciada. Há uma grande parte das pessoas que se apercebem, nomeadamente os criadores que por aqui passaram em 2012 e nos últimos anos. E depois há toda uma parte do tecido criativo que talvez não se tenha apercebido dessa pujança.

Uma cidade como Guimarães faz isto sozinha?

RH: Guimarães está nos networks nacionais e internacionais necessários e acompanha completamente aquilo que se faz hoje em dia. A definição do projeto é algo de muito complexo e que depende apenas de Guimarães.

Tem sido um “habitué” no palco do CCVF ao longo destes dez anos. Foi notando diferenças na cidade de 2005 para cá?

RH: Provavelmente sou o artista com quem Guimarães tem uma relação mais profunda e isso orgulha-me imenso. O que notei foi uma primeira fase de grande enamoramento, de entusiasmo e de crescimento, que se sentiu de ano para ano, com um apogeu na CEC. Nem sempre há uma percepção

disto, mas 2012 foi o ano da crise, com um grande corte de 38% nos apoios da Direção-Geral das Artes à maioria das estruturas. Guimarães, com a sua pujança, conseguiu colmatar muitas das falências que houve nas políticas culturais em Portugal, permitindo que muitos criadores se mantivessem à tona nesse ano.

E a partir de 2012?

RH: É normal que nestes últimos dois anos tenha havido uma ressaca da CEC, para além de que estamos em plena crise económica. Aliás, a crise em Guimarães sente-se mais em 2013 e 2014, porque em 2011 e 2012 estava em contraciclo. Hoje sente-se que o CCVF está a sair completamente deste processo e a iniciar um processo de crescimento de públicos e reencontro do seu ADN como projeto artístico.

Teve uma experiência no CCVF durante um ano como consultor. O que recorda desse tempo?

RH: Entrei aqui em pleno período pós-CEC. Pensei que o meu trabalho foi muito importante na reflexão que foi feita. Foi um trabalho silencioso. Há muita









P. 15

Fotografia / Photography

Fundação Calouste Gulbenkian

Rui Hora

P. 16-17

Fotografia / Photography

Paulo Pacheco

"A Hierarquia das Nuvens" (2014), Centro Cultural Vila Flor

P. 18

Fotografia / Photography

Paulo Pacheco

"Multiplex" (2013), Centro Cultural Vila Flor

P. 19

Fotografia / Photography

João Octávio Peixoto

"As Lágrimas de Saladino" (2010), Centro Cultural Vila Flor

reflexão interna dentro desta equipa. O rosto de Guimarães está ligado à contemporaneidade, não só nas artes performativas, como também nas artes visuais – o que se passa com o CIAJG é, mais uma vez, algo com um enorme potencial dentro daquilo que é o panorama das artes visuais em Portugal.

Correu alguma coisa mal para ter ficado só um ano?

RH: A dada altura, sentia que tinha que me envolver neste projeto a um nível totalmente transformador e passar para um patamar superior. Foi sempre uma grande tentação, mas nunca tive coragem de dar esse passo. Tenho uma família, tenho três filhos e estou muito ligado ao Espaço do Tempo. Não se pode estar casado com dois projetos ao mesmo tempo e eu teria que largar o Espaço do Tempo. Quando se está à frente de um projeto como o de Guimarães, uma das coisas mais importantes é ir ao café. Pode parecer um bocadinho ridículo, mas é muito importante estar em contacto com as pessoas.

Não tinha essa disponibilidade?

RH: Eu já vinha duas vezes por mês a Guimarães e a certa altura não tinha capacidade de passar à velocidade superior. Ao fim de um ano, senti que estava exausto. Acho que deixei uma programação muito interessante nesse ano, deixei uma cultura de programação muito forte, deixei sementes muito interessantes.

Um futuro diretor artístico do CCVF precisa então de ser alguém que vá ao café?

RH: Guimarães irá encontrar essa figura. Qualquer pessoa que dirija um projeto com esta magnitude tem que respirar Guimarães, não pode fazer mais nada. Tem que estar imersa na vida cultural da cidade. Só existe um projeto dessa natureza se houver uma ancoragem emocional. A ligação com a comunidade é absolutamente essencial.

Em que sentido?

RH: Guimarães tem uma miríade de associações culturais e de outros projetos que não são só A Oficina. É necessário haver uma relação umbilical



sempre entre as estruturas de referência e todas as outras estruturas criativas da cidade. Aquilo que é um grande projeto artístico numa cidade é sempre uma descodificação do território. É necessário entender o tecido cultural como um tecido de fruição que é de todos. É também preciso saber ir buscar as coisas de referência que há na cidade e passá-las para um patamar seguinte. Um projeto destes não pode ser um OVNI, nem pode isolar-se.

Como olha para a programação que se faz hoje em Portugal?

RH: Há pouco risco. Há um tempo muito grande entre as primeiras experiências e a legitimação para ir a espaços maiores. Muitos dos teatros mesmo que se dizem mais experimentais, só apoiam as pessoas depois de estas temem algum percurso.

Isso tem uma explicação?

RH: Há uma falta de cultura contemporânea, no sentido em que se privilegia quase sempre o resultado e não o

**O rosto de Guimarães
está ligado à
contemporaneidade,
não só nas artes
performativas, como
também nas artes
visuais – o que se
passa com o CIAJG
é, mais uma vez,
algo com um enorme
potencial dentro
daquilo que é o
panorama das artes
visuais em Portugal.**

processo. Um teatro municipal também é um espaço simbólico que não permite muito o erro. Os teatros e os espaços de apresentação têm que fazer um trabalho de criação de público, mas que perceba que falhar é parte do processo de crescimento de um criador. Para fazer uma grande peça, às vezes temos que fazer uma peça fraca antes.

Nos teatros municipais também há um escrutínio político que nem sempre tem uma dimensão artística muito consistente.

RH: Acredito que a resposta a isso é um caminho a duas velocidades. É importante apresentar uma programação segura e, por outro, ter uma programação de risco. Os teatros têm, por vezes, duas salas. Pode criar-se um的习惯o de público numa sala e outro hábito de público noutra. É uma questão de cultura de programação, que não existe em Portugal. Também há um grande “deficit” do Estado central no apoio aos teatros municipais, que podia ajudar a tomar este passo de profissionalização. ●

Revolve e Mucho Flow: a impor- tância da cultura subterrânea

Na certeza de que o panorama musical e artístico actual se encontra cada vez mais padronizado e globalizado, movido pela massificação de determinadas tendências (...) torna-se urgente a inclusão de ruído no espaço observado entre remetente e destinatário da mensagem artística.

Having the certainty that the artistic and musical scenery is ever more standardised and globalised, moving only by the massification of certain trends (...) it becomes urgent to embrace noise in the artistic message.



Revolver, revirar, retorcer, remexer, sacudir, recriar. Na certeza de que o panorama musical e artístico actual se encontra cada vez mais padronizado e globalizado, movido pela massificação de determinadas tendências que, através de uma constante letargia, aniquilam novas manifestações e conceitos artísticos, torna-se urgente a inclusão de ruído no espaço observado entre remetente e destinatário da mensagem artística. Só dessa forma é possível estabelecer novas linguagens, uma nova relação com a realidade ou a criação de novas realidades que se moverão paralelamente a novas linhas de pensamento e de consciência artística, moral e social.

Desta feita, revolver, revirar, retorcer, remexer, sacudir, recriar, apresentam-se enquanto sinônimos de um processo evolutivo, opondo-se assim aos fenômenos de estagnação do pensamento artístico, patrocinados pela falsa noção de movimento fornecidos pela indústria de massas.

Ainda que a promotora/editora independente vimaranense Revolve, criada durante o ano de 2009, não tenha surgido com esse objetivo concreto em mente, antes com a vontade desprestiosa de trazer às pessoas artistas que suscitavam interesse aos seus criadores, é através desse processo de cisão e consequente dinâmica regenerativa e de transformação que as promotoras/

editoras independentes, versadas para o movimento *underground* e alternativo - os apelidados movimentos artísticos subterrâneos - vão pautando com firmeza despreocupada a cadência do seu encalço num determinado espaço social, cultural e artístico.

Assim nasceu a Revolve, com essa firmeza despreocupada de quatro jovens esfomeados por novas linguagens, novas experiências artísticas e novas formas de experienciar o meio que instantaneamente se tornam o seu raio de ação.

Entre a edição de bandas nacionais e internacionais como Toulouse, Sun Blossoms, Pontiak, Marshstepper, Papaya, Filho da Mãe & Ricardo Martins ou Black Leg, inúmeros concertos avulsos e a organização dos ciclos de concertos *Indiesciplinas*, realizados em 2013 e 2014 na Associação Convívio, ou ainda a organização do *Agora Aqui*, um ciclo de concertos itinerantes em vários pontos do centro histórico de Guimarães, pode afirmar-se que o projecto mais ambicioso da promotora/editora independente vimaranense Revolve é a organização do festival urbano Mucho Flow.

O micro-festival, nascido a 3 de Agosto de 2013, no Largo do Trovador, conta já com três edições consecutivas, tendo as duas últimas edições sido organizadas no CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura).

P. 20-21
Fotografia / Photography
João de Sá
Mucho Flow, (2015)

P. 22-23
Fotografia / Photography
Carolina Ribeiro
Ricardo Remédio, Mucho Flow, (2015)
Acid Acid, Mucho Flow, (2015)

P. 24-25
Fotografia / Photography
Margarida Ramos
The Vacants Lots, (2014)
Amen Dunes, Mucho Flow, (2014)

O conceito do festival é bastante simples: tornar acessível ao público um conjunto de artistas/bandas que se movem no circuito musical alternativo, assim como dar oportunidade a bandas emergentes para mostrarem o seu potencial em palco, ocupando os mais diversos espaços que a cidade de Guimarães tem para oferecer.

Desta forma, o Mucho Flow pretende evitar o registo unidisciplinar e assumir-se como um evento capaz de promover o movimento, a novidade, o nomadismo e a intertextualidade; premissas pelas quais se rege todo o movimento artístico.

Aspira, simultaneamente, transformar-se num meio difusor do panorama musical alternativo e uma “porta de entrada” para que bandas e artistas em ascensão, nacionais ou internacionais, encontrem uma oportunidade para expor o seu trabalho.

A noção de movimento acima referida reflecte a transversalidade temporal e es-

pacial, ou seja, o Mucho Flow não se limita a determinados períodos do ano - como a maior parte dos festivais - nem pretende ocupar continuamente o mesmo espaço.

O festival deverá ser capaz de manobrar-se a nível conceptual aquando da ocupação de diferentes espaços, assumindo uma identidade camaleónica, coesa e sólida, de contínuo confronto com novas linguagens, uma vez que a dinâmica de cada espaço influencia a forma como determinada manifestação artística é apreendida.

No que se refere às edições do festival propriamente ditas, pode afirmar-se que a primeira edição quase surgiu por acidente quando, por circunstâncias que são alheias à promotora/editora Revolve, o agendamento de uma banda - que, de forma imprevista, cancelou o concerto - obrigou à necessidade de colmatar a desistência com a confirmação de outras bandas no mais curto espaço de tempo possível. Seguindo o ditado “go with the

flow”, a promotora/editora acabou por confirmar de forma inesperada a presença de vários artistas que viriam a dar corpo à primeira edição do Mucho Flow.

No final, foi apresentado um alinhamento incrível de músicos que não tinha sido sequer imaginado: Álvor, Imploding Stars, Killimanjaro e as bandas internacionais Tamar Aphek, Yonatan + Igor e Radar Men From de Moon, quarteto holandês de rock instrumental que aborda as paisagens multicolores do rock psicodélico, do noise e do shoegaze.

Nasceu assim a primeira edição do micro-festival de música alternativa Mucho Flow.

Para a segunda edição, realizada a 3 de Outubro de 2014, no CAAA, pretendeu-se criar uma dinâmica substancialmente diferente da edição anterior através da instalação de dois palcos distintos - o palco Mucho e o palco Flow - um no interior do CAAA e outro no exterior, gerando assim uma noção de





**O Mucho Flow não
pretende tornar-se
um festival estático
ou unidisciplinar,
antes um evento
capaz de promover
o movimento,
a novidade, o
nomadismo e a
intertextualidade
artística, premissas
pelas quais se rege
todo o movimento
artístico.**

movimento e transmutação da “paisagem” capturada em cada concerto. No final de cada actuação, o público deslocava-se freneticamente entre palcos a fim de assistir ao concerto seguinte, onde se veria envolvido por um ambiente totalmente díspar do experienciado no espaço anterior.

Após a edição de 2013, a ambição da Revolve obrigou a uma ampliação do cartaz e ao agendamento de bandas cujo percurso musical apresentasse uma estrutura consistente, independentemente do facto de se tratarem, ou não, de artistas emergentes.

Assim, o cartaz do Mucho Flow 2014 anunciou 7 bandas, entre artistas nacionais e internacionais, que iriam apresentar os seus mais recentes trabalhos no dia 3 de Outubro, no CAAA.

Os vimaranenses Movimento Perpétuo e Toulouse (cujo álbum de estreia, intitulado *Juice*, foi editado pela Revolve), o dueto britânico Sculpture e os norte-americanos Bitchin’ Bajas, The Vacant Lots, Amen Dunes e Cave foram as bandas que impulsionaram o voo cardíaco da edição de 2014.

De salientar que o álbum *Love*, dos Amen Dunes, foi considerado um dos álbuns do ano por parte da imprensa internacional. Já os Cave, nome maior da edição de 2014, são reconhecidos internacionalmente pelo seu virtuosismo psicótico inspirado na música experimental alemã dos anos 60 e 70.

A terceira edição do festival, realizada a 10 de Outubro de 2015, foi a edição mais ambiciosa e com maior afluência por parte do público; um claro indicador de que o festival começa a delimitar o seu espaço na esfera da organização de festivais de música alternativa em território nacional.

Mantendo-se fiel à mesma dinâmica, ou seja, a instalação de dois palcos no CAAA – desta vez dois palcos interiores devido à imprevisibilidade das condições meteorológicas – com concertos alternados entre um palco e outro, o Mucho Flow 2015 apresentou um cartaz invejável com actuações das bandas nacionais Pega Monstro, Smartini, Acid Acid, Lama, Galgo, El Rupe, Ricardo Remédio, Sun Blossoms (cujo álbum homónimo foi editado pela Revolve), Jibóia, Filho da Mãe &



Fotografia /Photography
João de Sá
Jibóia, Mucho Flow, (2015)





Ricardo Martins e as bandas internacionais Circuit des Yeux e Girl Band.

Um cartaz de luxo com concertos memoráveis de Filho da Mãe & Ricardo Martins, as incríveis Circuit des Yeux e a grande aposta da editora Rough Trade, os irlandeses Girl Band, que literalmente incendiaram a black box do CAAA, com o seu rock impetuoso e psicótico.

Esta terceira edição distinguiu-se, ainda, pela inclusão de uma instalação do artista plástico Max Fernandes, intitulada Bola de Cristal, no espaço reservado ao palco Mucho, permitindo assim a convergência de duas manifestações artísticas completamente distintas num mesmo espaço.

Com três edições consecutivas, levadas a cabo entre 2013 e 2015, o Mucho Flow assume-se, cada vez mais, como um festival obrigatório para aqueles que procuram alternativas às propostas *mainstream*, providas por uma indústria musical totalmente subserviente às massas e a uma noção de gosto inteiramente globalizada, encontrando na Revolve a mão inventiva e a força determinante que marcarão a continuidade do festival.

Já com um vasto currículo de concertos de bandas nacionais como Riding Pânico, Peixe:Avião, Éme, Jibóia, Filho da Mãe & Ricardo Martins, Pega Monstro, Papaya, Sun Blossoms, Toulouse, El Rupe, Galgo, Lama, Modernos, Plus Ultra, Mr. Miyagi, B. Fachada, Killimanjaro, Glockenwise, Norberto Lobo, Losers, Tó Trips, Gala Drop, Memória de Peixe e das bandas internacionais Night Beats, Destruction Unit, Marshstepper, Growlers, Pontiak, Holly Herndon, Electric Eye, Tomorrow's Tulips, Radar Men From the Moon, Grumbling Fur, Godzilla, Entrance Band, Al Lover, Amen Dunes, Cave, Circuit des Yeux, Girl Band ou Mette Rasmussen, a editora/promotora independente Revolve assume-se claramente como um dos mais produtivos agentes responsáveis pela divulgação do movimento alternativo e *underground* actual, nacional e internacional.

O micro-festival urbano Mucho Flow é, sem dúvida alguma, uma aposta ganha, na medida em que funciona como elemento catalisador de uma nudez que se encontrava oculta: a arte pela arte, a música pela música, o rock pelo rock. ●

**Lembrar
a cidade,
lembrar
pela cidade:
a Casa da
Memória de
Guimarães**

(...) Santo Agostinho descrevia a memória como "uma imensa sala com os seus "antros e cavernas sem número" ou como um "palácio [...] onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie" (...)

Saint Augustine described memory as "an immense room with its 'endless dens and caves' or like a "palace (...) where the treasures of several images raised by perceptions of all kinds are"



PP. 29-37
Fotografia / Photography
 Paulo Pinto

Pormenores de vários objetos que farão parte da exposição da Casa da Memória
 Details of various objects that will be part of the exhibition of the Casa da Memória

O desafio da definição de um posicionamento estratégico, programa funcional e conceito expositivo para a Casa da Memória de Guimarães partiu, necessariamente, de uma incursão exploratória de natureza teórica sobre o papel da memória como processo de construção e da função dos equipamentos dedicados à transmissão e compreensão das representações passadas, mas também, e na nossa visão de projecto, consagrados às utopias e projecções futuras.

Casa, Memória e teorias

Se ao pensarmos na ideia de casa, de imediato nos encontramos nas noções de abrigo e de albergue, o que dizer quando falamos de memória? Podemos começar por dizer que a importância da memória será porventura a mesma da casa, se pensarmos que abrigo e lembrança, sempre foram, elementos fundamentais da sobrevivência e continuação da humanidade, desde os seus primórdios.

Iniciada na Antiguidade Clássica por Platão e Aristóteles, a grande reflexão em torno da memória, associa frequentemente a sua ideia à ideia de casa. A alegoria platónica da placa de cera, que convoca a memória interior e por isso mesmo primeira, diz-nos que essa placa, onde se inscrevem com maior ou menor profundidade as memorizações subjectivas da existência individual, foi uma oferta de Mnemosine, a deusa da memória. E é também pelo mesmo motivo de Mnemosine que se chega à memória entendida como necessidade de conservação e transmissão de conhecimento (a ideia aristotélica de *mnemê*) e daí ao Museu: o lugar onde as musas, filhas de Mnemosine, ensinavam aos homens os mistérios e a compreensão do mundo. Ao lado dos arquivos e das bibliotecas, as estruturas museológicas surgiram como *instituições-memória*¹: nem mais nem menos que verdadeiras casas da memória.

É possível dizer-se que a representação da memória como um lugar no espaço (a memória como armazém)² se prolongou desde o jardim das musas até ao museu tal como o conhecemos hoje, vindo de finais do século XVIII: entre vários exemplos, logo no século III, Santo Agostinho descrevia a memória

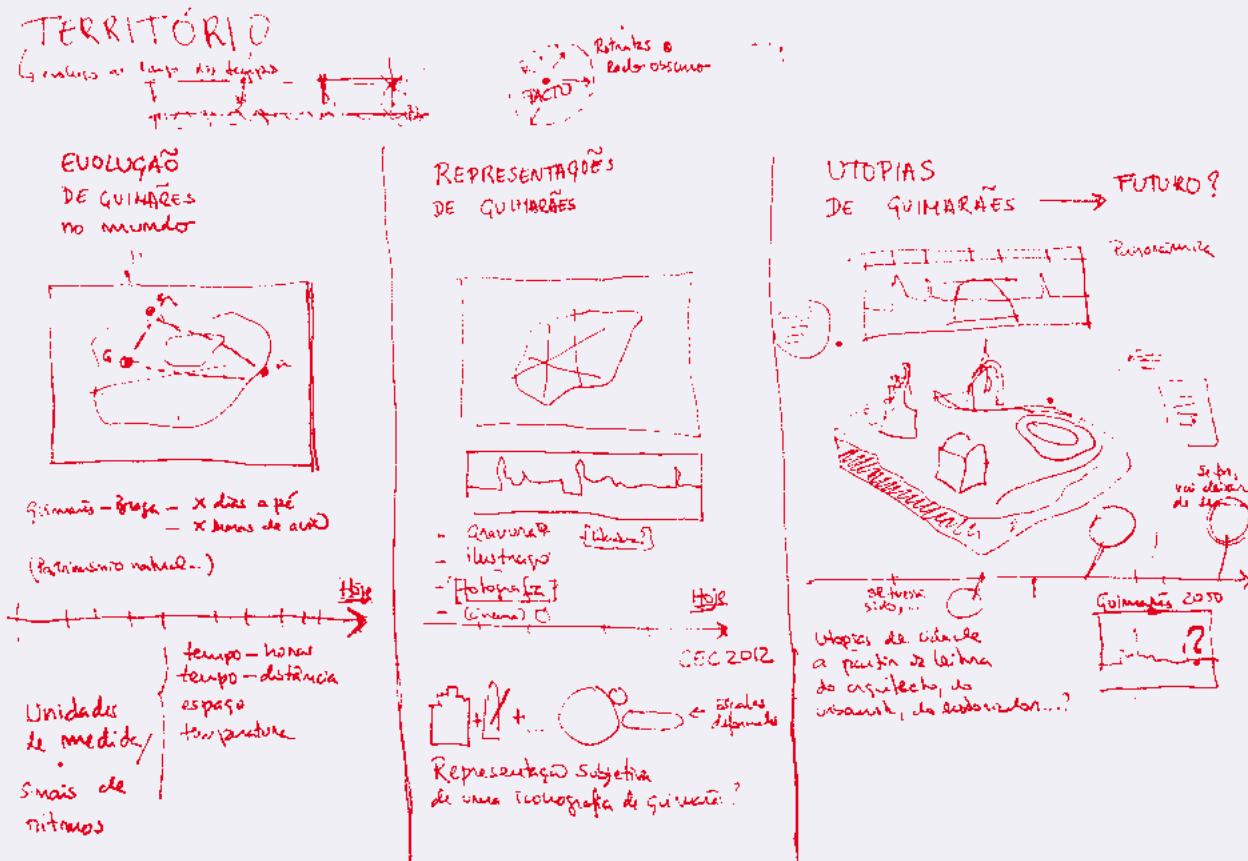
como “uma imensa sala com os seus “an-
 tros e cavernas sem número” ou como
 um “palácio [...] onde estão tesouros de
 inumeráveis imagens trazidas por per-
 cepções de toda a espécie”; em 781, o
 sábio Alcuíno de York referia a Carlos
 Magno que a memória era “a casa-te-
 souro de todas as coisas”³.

Ao lado de uma representação como faculdade física, como abrigo ou repositório, a memória foi também entendida, no decurso do tempo, como uma arte mnemotécnica⁴ de gestação e transmissão de conhecimento através de um processo de associação de imagens a lugares: um espaço onde se dispõem imagens cujo sentido se apreende num exercício de visita e interpretação, portanto.

Aqui chegados, podemos dizer que uma casa da memória será, portanto, um lugar de abrigo e de compreensão do que é lembrado. Lugar de abrigo através de um repositório aberto, imaterial, pessoal e colectivo, entendido como “pró-
 tease exterior da memória”⁵, como discurso e projecção temporal no presente de um depósito de informação de outro tempo. Lugar de compreensão do lembrado através de complexos expositivos, interpretativos e de debate: seja pela apresentação e interpretação do que se construiu como lembrança (individual ou comunitária), seja pela compreensão da memória como processo e como construção, tal como a história que lhe corre paralela.

O que pode ser uma Casa da Memória

Uma casa da memória propõe-se, então, como um lugar que alberga e expõe um conjunto de factos e impressões que uma comunidade, num determinado momento, entende merecedores de lembrança: formas de conservação e transmissão de representações do passado. Mas apresenta-se também como um lugar onde o complexo processo de construção da memória, selectivo, discursivo e por isso mesmo lacunar, é dado a conhecer-se como tal, de um modo distinto de uma visão ordenadora do histórico. Uma casa da memória será, portanto, um lugar onde a memória se comprehende como resultado e também como processo.



Uma casa da memória associada a um determinado espaço territorial (país, região ou cidade), nele incluindo toda a imaterialidade que o define como *lugar*, tem esse mesmo lugar ou território como ponto de partida dos dois processos acima identificados: para o seu habitante, um espaço de conhecimento e de reconhecimento (a memória é aqui lembrança e reminiscência, objectiva e subjectiva). Para o visitante, um lugar de descoberta e interpretação do que se tornou memória (e esta cumpre-se aqui como construção e como transmissão). Em ambos os casos chegar-se-á a uma casa de cidadania – como espaço onde nos encontramos enquanto indivíduos e comunidade – a um lugar de projecção – como espaço onde dialogamos sobre ou representamos o que ansiamos – e a um espaço de conhecimento – onde apreendemos, não só pelo estudo e interpretação, mas também pelas relações ou associações que se propõem, nas quais se incluem a semelhança e diferença (o que permite a *localização* do território no mundo, o que o iguala e o que o distingue), a lembrança e o esquecimento

(entendendo a memória como selectividade), a permanência ou a passagem (como geradores de diferentes profundidades de memória).

Escreve Luis Garcia Jambrina a propósito das cidades: “Uma cidade não é tão só um lugar geográfico, um território urbano. É também um espaço literário, um âmbito simbólico onde se fundem mito, invenção e realidade. Não é em vão que as cidades são também construídas pelos escritores, romancistas, dramaturgos, poetas... São eles que as criam, configuram e remodelam, livro após livro e século após século, no imaginário colectivo das gentes. De facto, é possível dizermos que se os homens não escrevessem, não existiriam as cidades”⁶.

Uma casa da memória servirá então como lugar de encontro das representações passadas e das imaginações futuras de indivíduo e lugar, de comunidade e território. Um lugar onde pela compreensão das coisas se adia o esquecimento, se conhece e se transmite, e o homem se torna mais tolerante, sábio e por isso mesmo mais humano.

Esboço / Draft
Opium







34



Uma casa da memória propõe-se, então, como um lugar que alberga e expõe um conjunto de factos e impressões que uma comunidade entende merecedores de lembrança.

Uma Casa da Memória em Guimarães: porquê, para quê?

Antes de mais, uma Casa da Memória em Guimarães deve ser um lugar onde nos *lembamos de e a partir* de Guimarães. A memória da cidade enquanto território e a memória das pessoas que escrevem a sua existência nesta cidade, permitem-nos conhecer e reconhecer o espaço que habitamos: seja como lugar de pertença e por isso mesmo de exclusão, de acontecimento e por isso mesmo de mitificação, de representação e por isso mesmo de imaginação (em sentido físico e em sentido figurado).

Porquê então uma casa da memória em Guimarães? Como vem sendo referido, a importância de um projecto desta natureza nesta precisa geografia centra-se na compreensão de Guimarães como um espaço cujos feitos aqui acontecidos a colocaram num plano essencial da inauguração e construção do país a que pertence. Por outras palavras, é possível dizer que será a partir de Guimarães que, de um ponto de vista formal, se podem estabelecer as mais longínquas e iniciais memórias de um país enquanto tal: um facto de notória importância para o próprio reconhecimento e representação de Guimarães em Portugal e no mundo, que dota a cidade e o seu território de um capital simbólico (porque não dizê-lo, memorial) inegável no contexto da memória histórica do país português. Um lugar onde a memória se assume como história e como símbolo.

Mas Guimarães é também um lugar cuja geografia humana moldou de forma única, num fascínio de reconhecimento universal. E por isso mesmo um lugar do mundo, da humanidade, onde a imaginação arquitectónica, cultural e emocional contagia e é contagiada por tantas

outras. Por aqui Guimarães é também entendida como um lugar onde a memória se construiu e constrói para além da história dos livros, gravada nas pedras e na madeira, na vivência pessoal e colectiva dos espaços: um lugar onde acontecem histórias como em toda a parte, e por isso mesmo único e universal.

Pela conjugação destes dois eixos comprehensivos, será possível interpretar, conhecer e estimular a relação do indivíduo e da comunidade com o lugar que habita há muito ou há pouco tempo, de passagem ou em permanência. A partir das imaginações de Guimarães (ou através de Guimarães) compreendemos a memória, a sua memória e a nossa.

Memória e exposição

Duas ideias essenciais atravessam assim o conceito expositivo traçado a partir do referencial estratégico: a ideia de memória e a ideia de Guimarães. No que concerne à primeira, a Casa da Memória será então um lugar onde, através de mecanismos expositivos e interpretativos, se apreende e comprehende os processos e resultados de construção da memória. No que concerne à ideia de Guimarães, esta é entendida como espaço de memória e de memorização: a memória e memorização da cidade e concelho enquanto território e das pessoas que aqui escrevem a sua existência. É por este percurso que a memória de Guimarães se propõe em dois grandes eixos expositivos - pessoas e território.

Esta organização permite-nos compreender a memória como processo de unificação e de diferenciação de uma comunidade, a memória dos objectos como parte da memória histórica da cidade e a memória sensitiva como forma de conhecimento e interpretação. Por outro lado, Guimarães enquanto território

é compreendida pela sua cartografia, pelas suas representações ou imagens e pela sua própria projecção imaginária.

No que respeita à metodologia e especificidades do programa expositivo que definimos, destacamos as comissões realizadas a criadores - um escritor (Gonçalo M. Tavares), um fotógrafo (Tito Mouraz) e um ilustrador (Ana Aragão) - para, com os seus trabalhos, contribuírem para uma leitura contemporânea da exposição. A estas comissões acresce uma quarta, feita a um conjunto de artesãos vimaranenses que pelas suas mãos fazem chegar uma outra interpretação de referências do território que habitam.

Memória e repositório

Por conter na sua designação os elementos *espacial* e *memorial*, uma Casa da Memória não pode nem deve esgotar-se apenas num modelo expositivo próximo do *museu da cidade*. Por isso a previsão e inclusão do repositório no projecto da Casa da Memória de Guimarães. Vimos acima que arquivos, bibliotecas e museus são qualificados de instituições-memória: espaços de armazenamento, ordenação e classificação de *memória artificial* (exterior) que, desde sempre, combatem o “temor” do esquecimento. Como lugar onde se deposita ou guarda alguma coisa, o Re却itório será necessariamente um arquivo – não num sentido taxonómico (como os arquivos documentais ou bibliotecas), mas precisamente como espaço único de armazenamento de *mórias*: documentos que, em determinado momento, se entenderam dignos de armazenamento, preservação e, naturalmente, de consulta e divulgação.

Esta vocação *memorial*, na sua faceta de repositório deve, no caso concreto da Casa da Memória, atender à existência,

no conjunto de equipamentos municipais, de um Arquivo e Biblioteca e a necessidade de não conflitar com a missão e ação destes; dessa forma, a sua orientação (ou programação), mais do que se vocacionar para o complemento das instituições acima referidas, deve preencher espaços vazios - preenchimento esse definido pela natureza do que se pretende disponibilizar e por uma organização classificativa simples e básica, sem descurar o rigor necessário às suas finalidades.

Desta forma, o Repositório propõe-se como um espaço de consulta exclusivamente digital, sem que tal seja impeditivo, perante espólios físicos, de um encaminhamento para outras estruturas arquivísticas da cidade e/ou estabelecimento de acordos de digitalização e partilha online desses mesmos acervos.

Em suma, e tal como consubstancial na sua Missão:

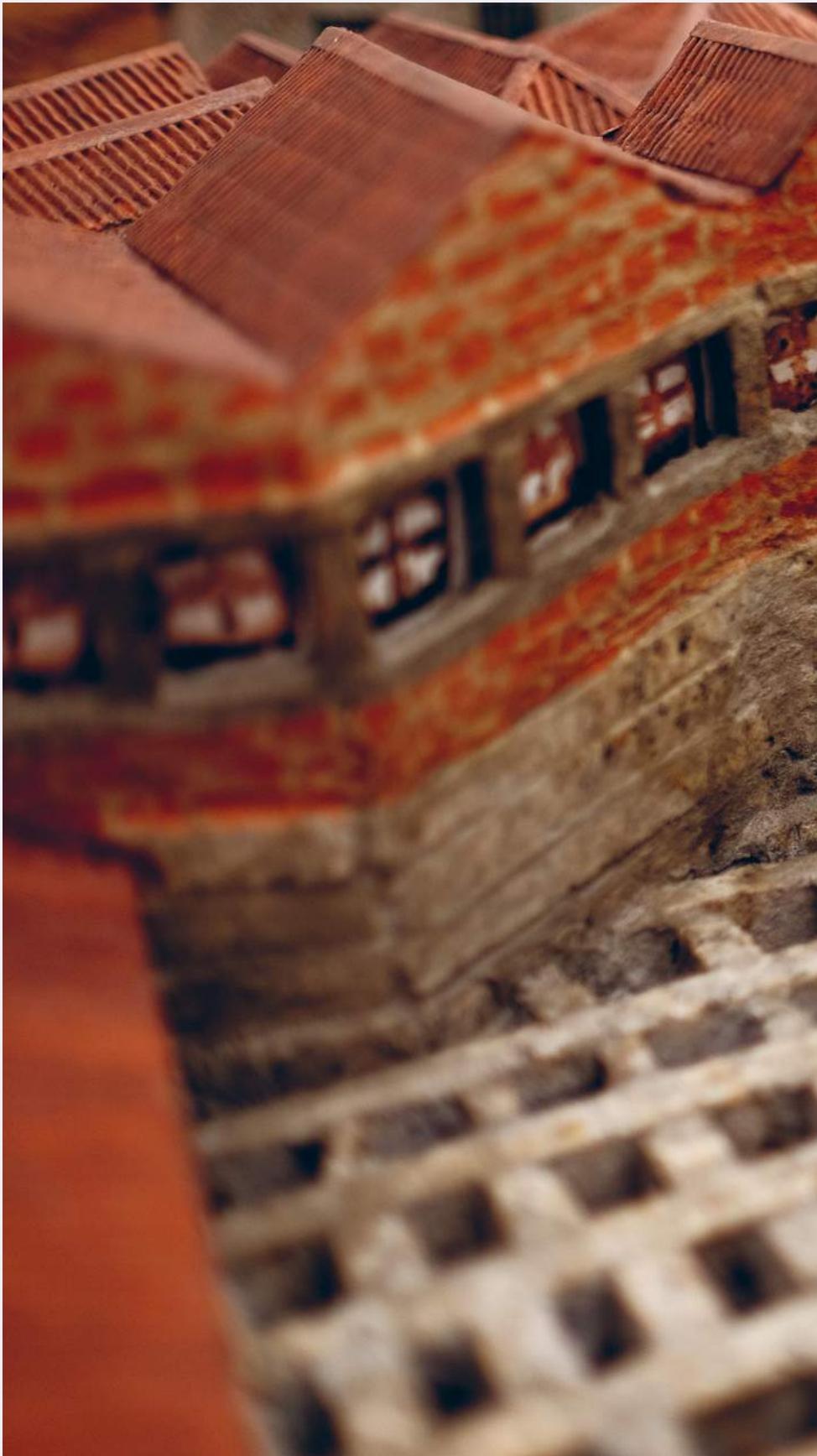
O que é? A Casa da Memória é um centro de interpretação e conhecimento.

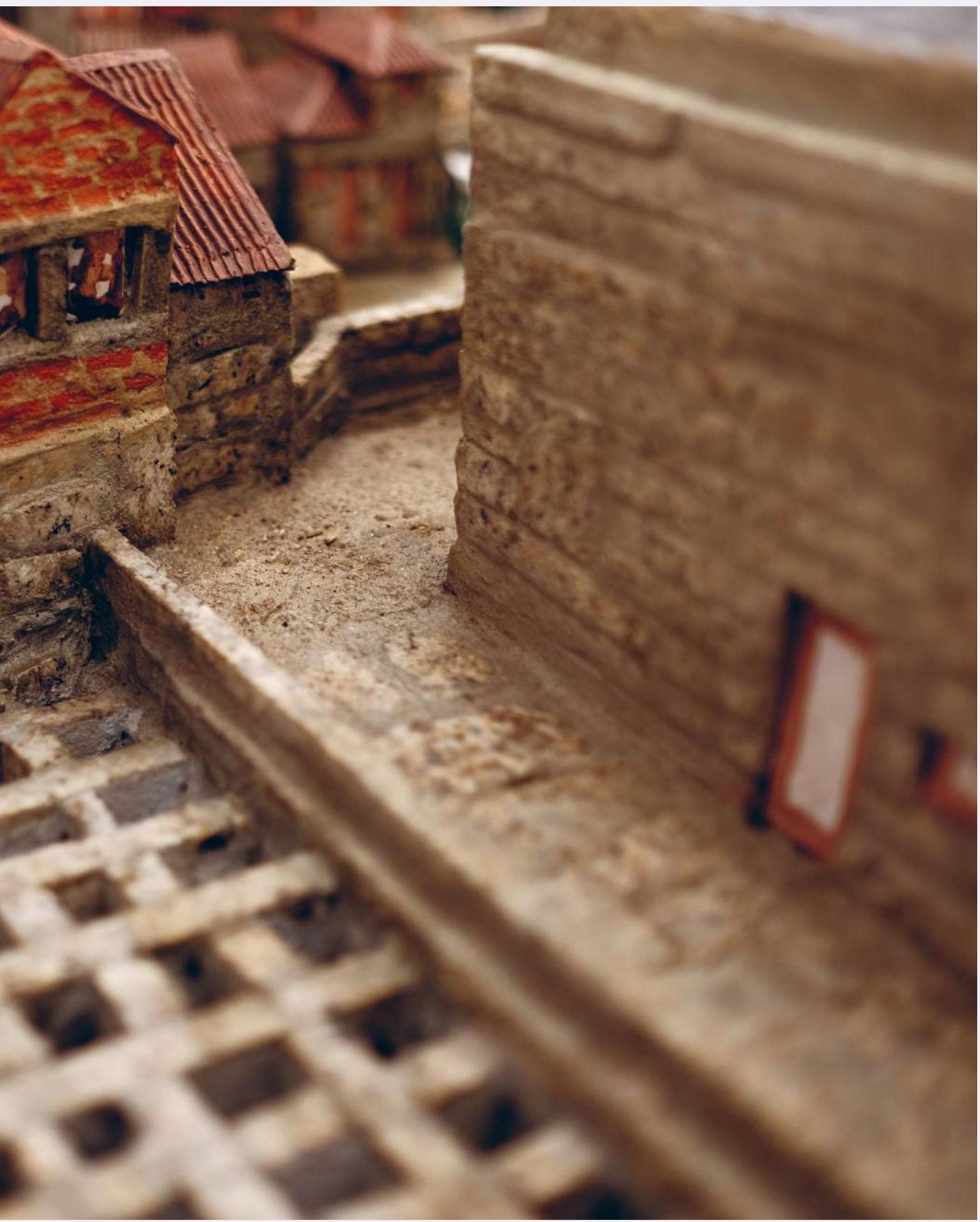
Como? Expõe, interpreta e comunica testemunhos materiais e imateriais que contribuam para um melhor conhecimento da cultura, território e história de Guimarães, das pessoas de diferentes origens e mentalidades que a fizeram e fazem.

Para quem? Trabalhando com e para a comunidade, especialistas e agentes locais e de todas as proveniências, com vista ao desenvolvimento de uma cidadania activa e participativa. ●

NOTAS

1. LE GOFF, Jacques (1984) - “Memória”. In *Encyclopédia Einaudi, Tomo 1*. [S.l.] : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, pág. 18.
2. WHITEHEAD, Anne - *Memory*. [S.l.] : Routledge, 2008, pág. 10.
3. YATES, Frances Amelia (2010) - *The Art of Memory* (1966). [S.l.] : Pimlico, 2010, págs. 60-66.
4. YATES, Frances Amelia (2010) - *The Art of Memory* (1966). [S.l.] : Pimlico, 2010, págs. 38 e ss.
5. BABO, Maria Augusta - “Escrita, Memória, Arquivo”. In *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 40: Relógio de Água, 2009, pág. 50.
6. JAMBRINA, Luís Miguel Garcia - “Salamanca: espejismo de piedra”. In *Descubrir el Arte*, nº 113 : 2008, pág 113.





MEMÓRIA

INÊS MOREIRA

MEMORY

Casa da Memória de Guimarães, uma colecção contemporânea



A Casa da Memória explora um amplo caleidoscópio de processos através dos quais a memória e a história se vão construindo, fixando, erodindo e reconstruindo (...)



A myriad of processes is explored through
which a memory and story are being built,
fixated, eroded and rebuilt (...)



A Casa da Memória dá a conhecer histórias do passado e presente através de diversos modos de recuperação, apresentação e de criação de memória, tanto colectiva como individual, do concelho vimaranense. Segundo uma abordagem marcadamente contemporânea, a exposição permanente desta nova Casa olha, escuta e regista memórias do importante passado Vimaranense observando também o passado recente. Explora-se um amplo caleidoscópio de processos através dos quais a memória e a história se vão construindo, fixando, erodindo e reconstruindo, resultando numa exposição com conteúdos ecléticos e diversificados.

Desde logo, os conteúdos da Casa da Memória são maioritariamente criações novas e seguem as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias, por exemplo, pela modelação e impressão 3D, ou pelo registo vídeo. Não sendo um Museu histórico, etnográfico ou arqueológico, nem partindo de uma coleção pré-existente, a nova exposição trata de investigar, estruturar, criar, recolher e, em grande medida, de produzir os objectos, testemunhos e evidências das memórias para os apresentar ao público. Assim, mais do que uma leitura, uma narrativa ou uma divulgação da história do concelho, a Casa da Memória desponta também outros processos de recolha, materiais e imateriais.

Se através da história, da consulta de arquivos, de museus e de bibliotecas se cria uma cronologia do concelho, um amplo grupo de biografias de personalidades de Guimarães e se reproduzem alguns dos principais documentos e objectos patrimoniais, também a pesquisa de registos analíticos e estatísticos sobre o concelho permite caracterizar, hoje, a contemporaneidade vimaranense.

Buscando um retrato físico do território, através da geografia física oferece-se a evolução do mapeamento físico até à actualidade, permitindo através do jogo a possibilidade de imaginação de outros futuros que o visitante proponha. Inclui-se um vasto universo audiovisual

que autores das áreas da fotografia e do cinema (tanto documental, como ficcional) realizaram de Guimarães ao longo dos séculos XX e XXI, abrindo a subjectividade e a criatividade do exercício autoral sobre Guimarães. Expandindo a memória e o espaço de interpretação, novos trabalhos de autores contemporâneos, como o escritor Gonçalo M. Tavares, o fotógrafo Tito Mouraz, ou a ilustradora Ana Aragão, ampliam o imaginário que temos da cidade, seus objectos e suas histórias.

Uma secção em particular, a Nave da Comunidade, estrutura uma sequência de quatro grandes épocas, expondo um amplo espectro de culturas e tecnologias materiais - da Fundação da Nacionalidade à Contemporaneidade, passando pela Ruralidade e pela Industrialização. A coleção é criada por um extenso trabalho de campo realizado por várias freguesias para encomenda e acompanhamento de objectos criados de novo. Inclui-se a cultura material ancestral e tradicional da região, por exemplo o trabalho do ferro, do couro, do têxtil ou a olaria, complementando-se com novas materialidades, apostando no digital, na impressão 3D, no audiovisual, nos polímeros, mesmo na criação artística, como estratégia de recollecção de uma ampla amostragem das materialidades e das tecnologias existentes no concelho. A exposição explora ainda o presente enquanto oportunidade de relação, no necessário diálogo e troca de ideias com habitantes e instituições vivas do concelho, mas também no registo audiovisual de dezenas de testemunhos, sons e lugares do território.

Embora não sendo um Museu, a Casa da Memória é uma exposição permanente, pelo que se deseja que ofereça à cidade uma nova coleção, contemporânea na abordagem, nos conteúdos, nas suas tecnologias e nas suas materialidades, ampliando a história pela qual a cidade é conhecida, como o lugar do nascimento da Nacionalidade portuguesa, e trazendo-a também ao presente. ●

PP. 38-47
Fotografia / Photography
Miguel Oliveira

Pormenores de vários objetos que farão parte da exposição da Casa da Memória
Details of various objects that will be part of the exhibition of the Casa da Memória

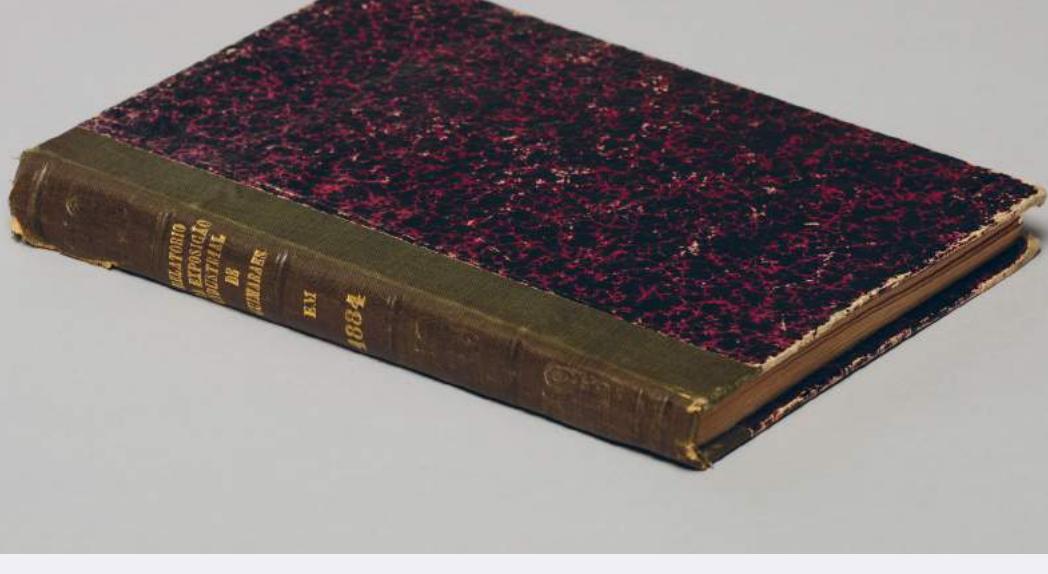












Projectar experiências visuais

Desde o início que a nossa ideia era que nos devíamos desviar das expectativas tradicionais, tanto nos termos da própria filosofia da curadoria como na sua apresentação visual. No museu, a exposição tenta construir e apresentar a pluralidade de narrativas que expressa a diversidade na qual os habitantes vivenciam e entendem a cidade.

From the outset our idea was that it would deviate from traditional expectations, both in terms of its curatorial philosophy and in its visual presentation. It aims to construct and reveal a plurality of narratives that express the diversity in which the city is experienced and understood by its inhabitants.

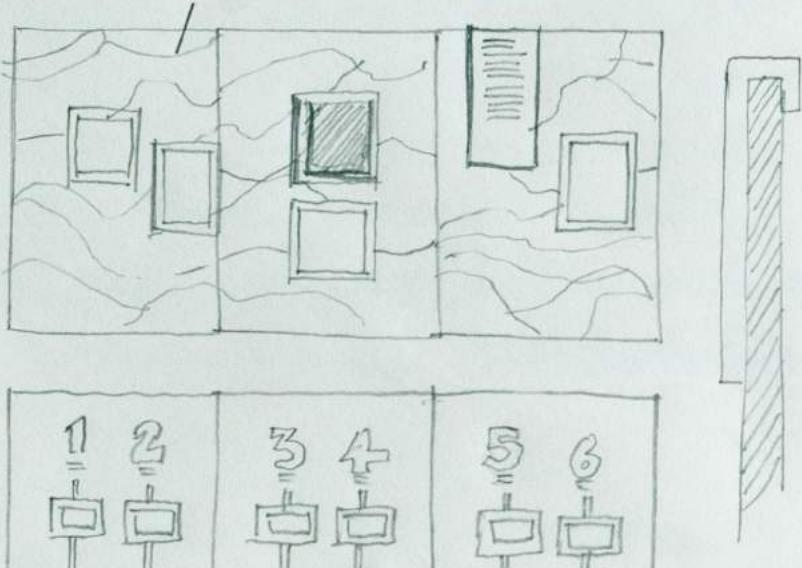
No centro da Casa da Memória está uma exposição permanente, vasta e heterogénea. Desde o início que a nossa ideia era que nos devíamos desviar das expectativas tradicionais, tanto nos termos da própria filosofia da curadoria como na sua apresentação visual. No museu, a exposição tenta construir e apresentar a pluralidade de narrativas que expressa a diversidade na qual os habitantes vivenciam e entendem a cidade. Nesse sentido, não é um museu onde os visitantes encontram os objectos organizados e apresentados cronologicamente como único sentido de valor. Mas são antes apresentados como reveladores de como as histórias são constantemente interpretadas e reinterpretadas. Os objectos e os mostradores da exposição não têm como função apenas informar, mas pretendem também actuar como um gatilho que activará por associação e identificação as vivências dos próprios visitantes.

A maioria das pessoas espera que o trabalho do designer gráfico esteja confinado ao mundo bidimensional, dinamizando o aspecto visual da exposição, enquanto que o arquitecto projecta o espaço e a forma de a mostrar. A verdade é que o designer gráfico também trabalha com a dimensionalidade dos objectos apesar de esse ser um universo dos arquitectos e dos designers de interiores. Como designer gráfico, sempre fui fascinado pela experiência teatral que o design das exposições apresenta e pelas possibilidades de imersão física da audiência no espaço.

A leitura de um livro, por exemplo, não requer que o leitor se move em redor. Em vez disso, as páginas do livro são folheadas para revelar o conteúdo. Na exposição acontece o oposto. O visitante move-se pela exposição. Em cada exposição experienciamos diferentes momentos. Num deles, o da visão global, é o primeiro impacto que fica na memória.

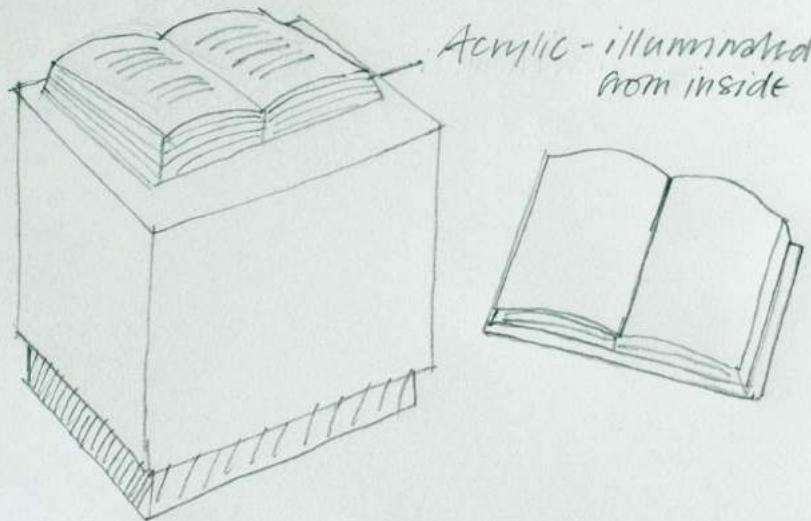
É um impacto que, além de definir o tom, actua como contextualização - uma visão de curadoria - intencional, ou não. A exposição da Casa da Memória contém vários momentos de focagem - cada um deles é um desafio individual de design e deverá ter a capacidade de ser quase autónomo. Em conclusão, esperamos não ter revelado muito, mas podemos afirmar que o visitante vai ter a possibilidade de experimentar uma série de interacções com o conteúdo - incluindo uma visão do território de Guimarães em 3D, jogos, a descoberta de narrativas usando meios analógicos e digitais e o visionamento de filmes e vídeos. ●

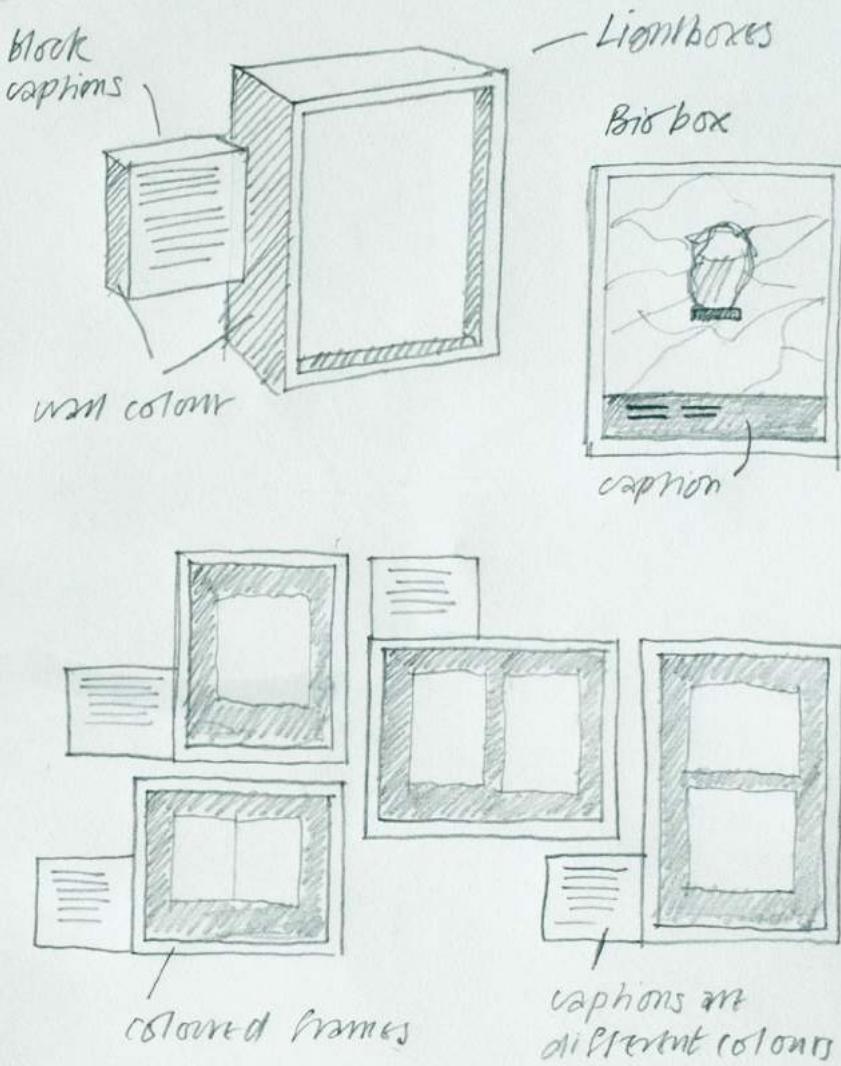
monochrome reproductions - printed directly



video interviews

Acrylic - illuminated
from inside





Teorias, ficções e outros futuros. Futuro mais que perfeito.

Esta mostra transporta-nos para um tempo de cidades construídas sobre o solo, que se podiam percorrer caminhando; territórios com nome próprio, compostos por tecidos urbanos densos, díspares, e pontuados por elementos simbólico-decorativos nos espaços de exceção.

This exhibition takes us to a time of cities built on the surface which we could walk about; territories with names made by a dense urban fabric diverse and sprinkled by decorative symbolic elements placed in special places.

Num compartimento subterrâneo e até hoje desconhecido de uma antiga biblioteca foram descobertos os documentos em exposição. Técnicos historiográficos atribuem as 10 ilustrações a diferentes autores e datam as descobertas do início do III milénio. Todos os desenhos são visões parciais da mesma cidade, localizada a norte do território outrora denominado Portugal, na ex-União Europeia.

Estudos da representação já manifestaram o seu interesse em analisar os documentos, pela raridade do seu carácter figurativo, linguagem que foi intensamente explorada nos dois primeiros milénios ACND¹, quando a linguagem gráfica e verbal ainda ocupava espaço.

A razão do inflamado debate em torno desta descoberta é a sua aparente contradição com o que se supunha ser a verdade histórica da cidade de Guimarães. A discordância entre as memórias colectivas acreditadas e armazenadas (MCAA) e as imagens recentemente descobertas reabriu a discussão acerca dos filtros, parâmetros de verificação e armazenamento das MCAA, em particular no departamento da Terra e Território Habitado.

Esta mostra transporta-nos para um tempo de cidades construídas sobre o solo, que se podiam percorrer caminhando; territórios com nome próprio, compostos por tecidos urbanos densos, díspares, e pontuados por elementos simbólico-decorativos nos espaços de exceção. A urbe era um símbolo do local, (não uma abstracção do global); era um lugar. Há quem se recorde ainda dos centros históricos cobertos com cúpulas invisíveis de preservação museológica do passado (doc.10²).

A propósito dos 10 documentos de memórias não identificadas (MNI) têm surgido diversas teorias, sem que se tenha chegado ainda a um consenso. A mais apoiada é a de que as memórias, tal como os futuros, não são unívocos, mas sim paralelos e convergentes. Segundo esta leitura, a versão do passado onde D. Maria II mandou colocar uma estátua a D. Pedro IV, por ocasião de elevação da vila a cidade em meados do séc. XIX, convive pacificamente com a versão em que não se erigiu qualquer estátua por falta de financiamento (doc.3³). Esta teoria defende que a memória de

Ao confrontar o observador com cenários improváveis, porventura impossíveis, o real [ganha] novos contornos.

uma cidade dividida em duas, de acordo com traçado medieval (doc.1²), é tão verossímil como a memória de uma cidade una, cujos emblemas eram o castelo, o futebol, a oliveira, o pinheiro. Segundo os defensores dos futuros paralelos é tão verdade que o Monte da Penha tenha sido uma paisagem construída por obra de uma comissão de melhoramentos, como a sua conformação como escultura gigante da figura de Dom Afonso Henriques, ou ainda como a sua transformação num enorme parque de diversões (doc.6²).

Da mesma forma, é tão verdade que se retirou a estátua da Fama do edifício do Tournal devido ao seu peso, como a sua manutenção no local devido a reforços na estrutura. Neste passado, a Fama tornou-se um centro de notícias e controle de comunicação (doc. 2²). Todos os passados são possíveis, e acredita-se que terá sido um obstinado seguidor da teoria da bifurcação temporal quem terá comissariado as 10 ilustrações.

Outro grupo afirma convictamente que os 10 documentos têm origem em projectos utópicos de arquitectos, que pretendiam provocar os habitantes da cidade, confrontando-os com futuros insólitos. Ao confrontar o observador com cenários improváveis, porventura impossíveis, o real ganharia novos contornos. De notar como o doc. 7² revela as várias propostas a concurso para uma segunda torre da igreja do Tournal. O doc. 9² mistura um alçado de Marques da Silva³ com uma secção de um parque de estacionamento onde crescem árvores. Sob os espaços que possivelmente se destinariam a comércio, localiza-se uma biblioteca com um compartimento secreto. Terá sido precisamente neste compartimento secreto que os 10 documentos foram encontrados.

Entretanto foi criada uma comissão de verificação da veracidade e verosimilhança das memórias (CVVVM), para averiguar cientificamente quais os documentos que daqui em diante devem ser integrados na MCAA, iniciando-se um debate acerca da importância de planejar e legislar as memórias, para que o seu armazenamento seja mais eficaz e se evitem impasses e inexatidões. Mesmo que se procurasse integrar no sistema o doc. 5², por exemplo, não se conseguiria determinar se se trata de uma representação realista ou se a quantidade de oliveiras nas coberturas dos edifícios deve ser entendida como um recurso gráfico de repetição para enfatizar uma ideia.

Tratar-se-á de documentos falsos? No doc. 4² representa-se uma ausência (da torre do castelo) fora de escala. A representação da ausência é a prova da falsidade da representação. A memória hiperboliza o que recorda com melancolia, repetindo mentiras a si mesma. E então a memória é uma construção *a posteriori*, e os documentos, verdadeiros ou falsos, apenas pequenas mentiras.

Finalmente surgem ainda vozes de descendentes vimaranenses, que, não se identificando com nenhuma das anteriores hipóteses, acreditam que os documentos foram produzidos pela própria população local com o intuito de confundir as memórias de quem viesse depois. Reportam-se ao doc. 8², onde uma plataforma petrolífera conquista a praça do Tournal, cenário absurdo. Só a incerteza da memória permite a imaginação do futuro.

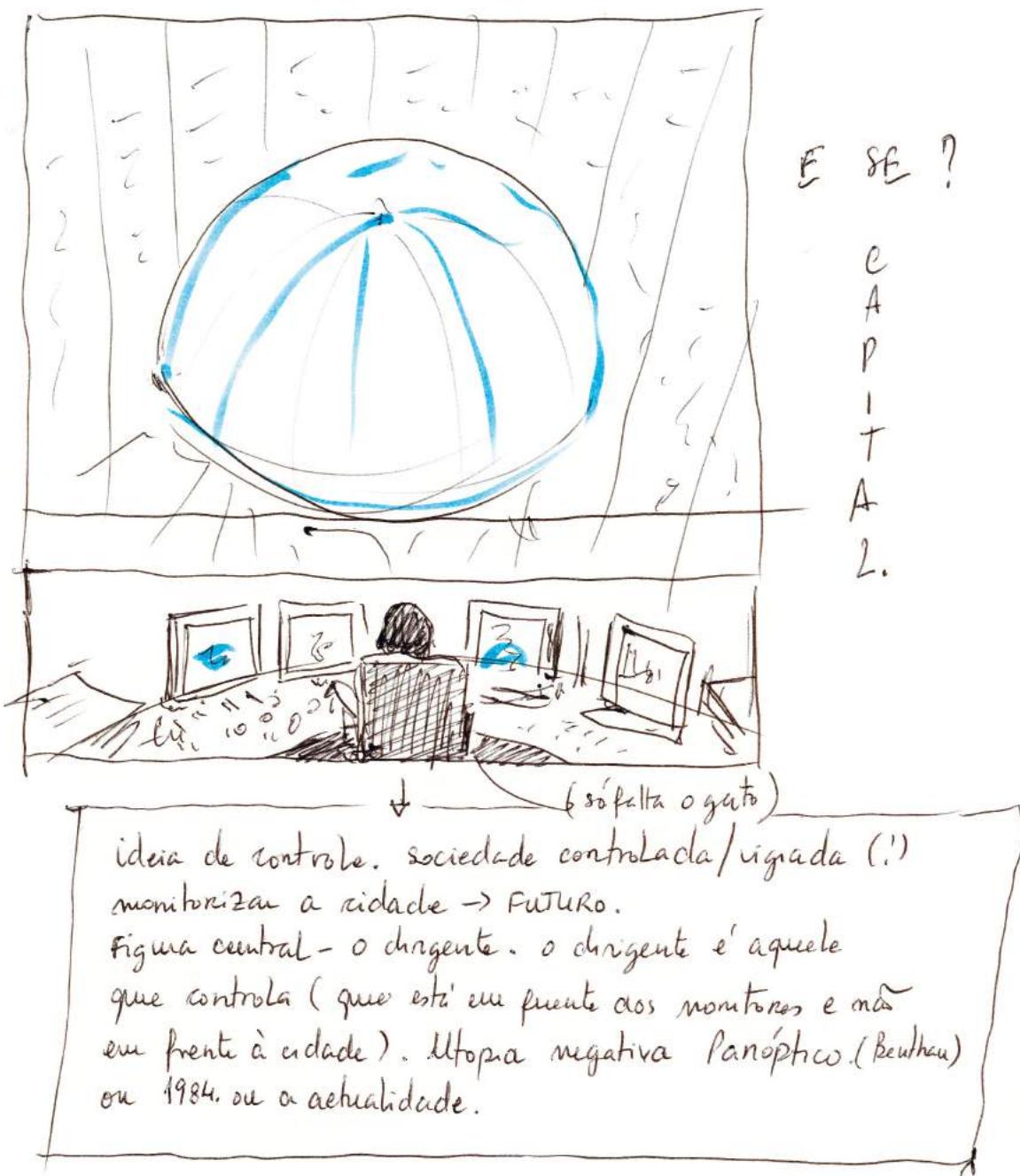
Os desenhos misteriosos, catalogados provisoriamente como MNI, aguardam a análise da CVVVM, cuja decisão é imprevisível: integrá-los na MCAA, ou ordenar a sua destruição. ●

NOTAS

1. Antes da codificação neuro-digital
2. Os documentos referidos, no texto da autora, podem ser vistos na exposição permanente da Casa da Memória.
3. Paços do Concelho, mais tarde chamada Câmara Municipal. Segundo as MCAA este edifício nunca foi construído, tendo ficado apenas em projecto.

FUTUROS INCOMPLETOS DE GUIMARÃES

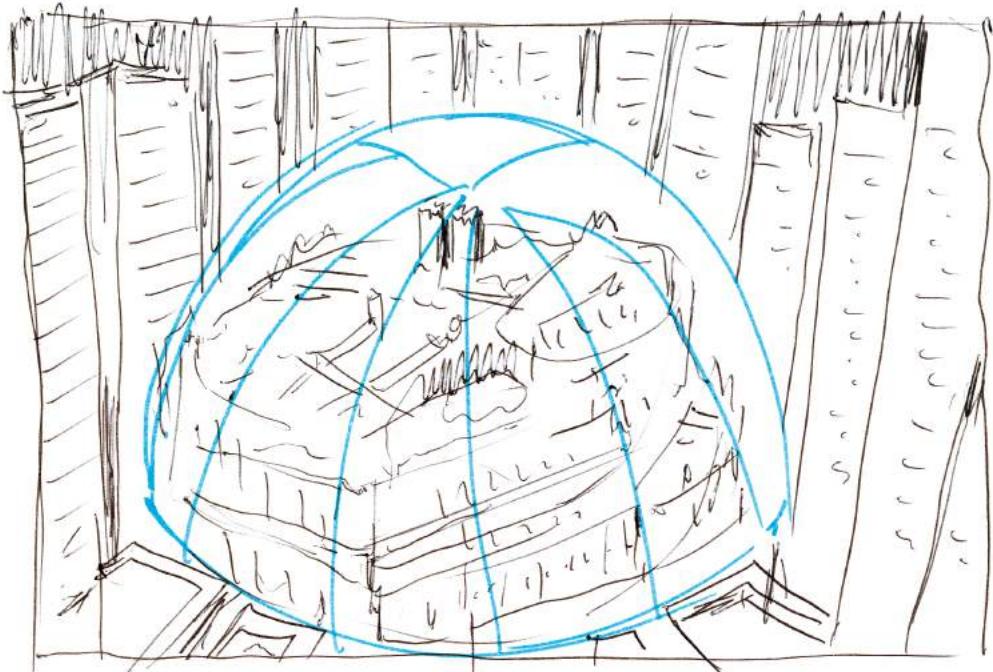
54



INCOMPLETE FUTURES OF GUIMARÃES

E SE GUIMARÃES TIVESSE VOLTADO A CAPITAL DO PAÍS?

- capital como centro? — FUTURO — CIDADE HISTÓRICA = MUSEOLÓGICO
- à volta: crescimento - ATLANTA - CÉUS CENTRO



O QUE SÃO AS CAPITAIS HOJE?

O QUE SERÃO AS CAPITAIS NO
FUTURO?

Núcleo Histórico

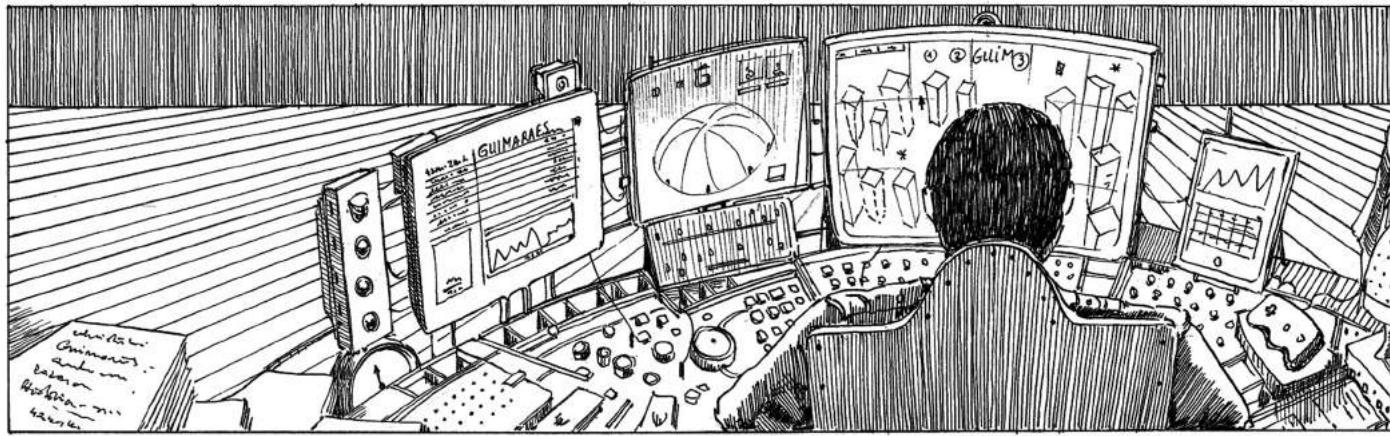
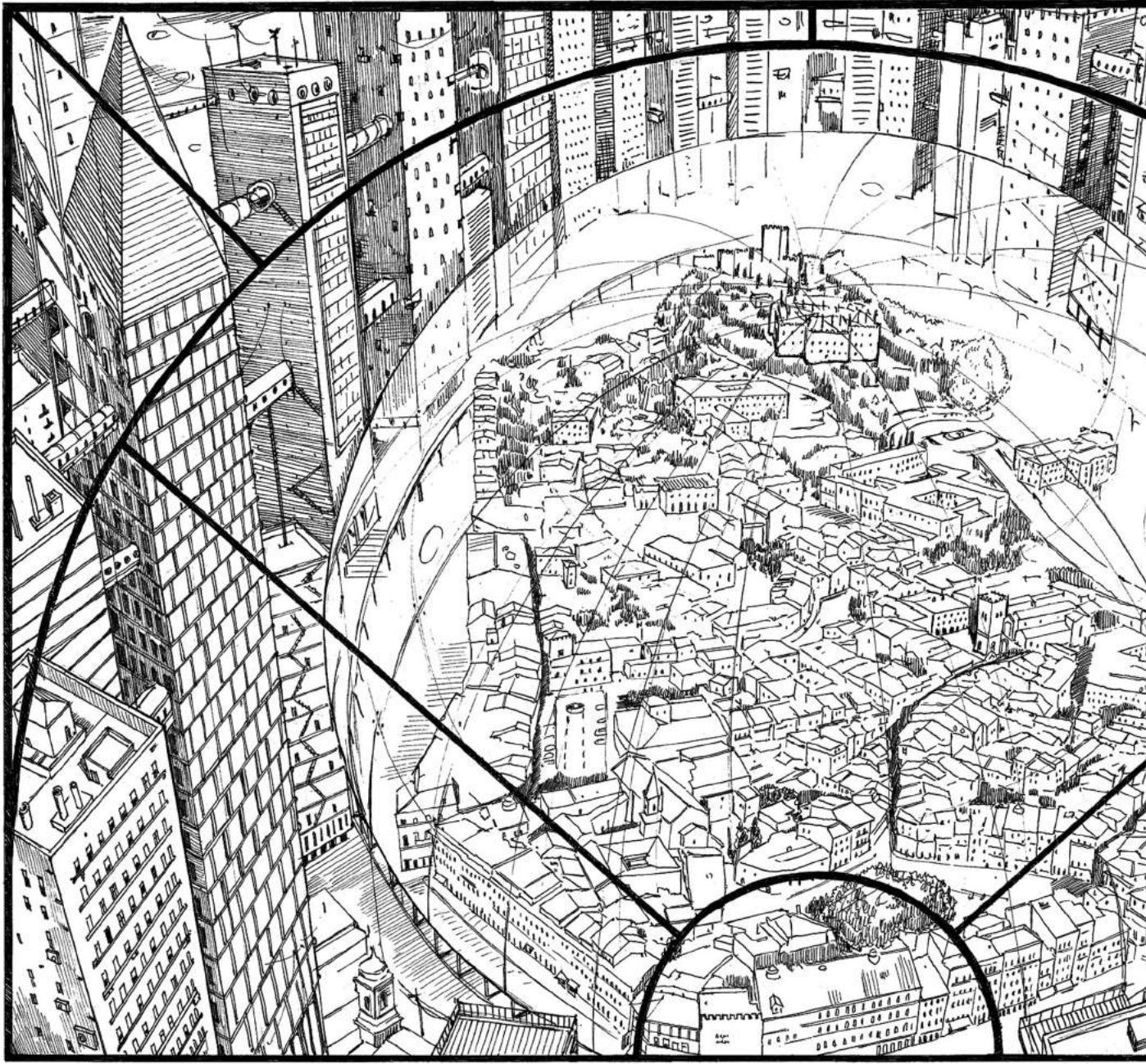
CENTRO IDEIA DE CENTRO.
DE MEMÓRIA. DISNEY FICAGA?
DO CENTRO HISTÓRICO.

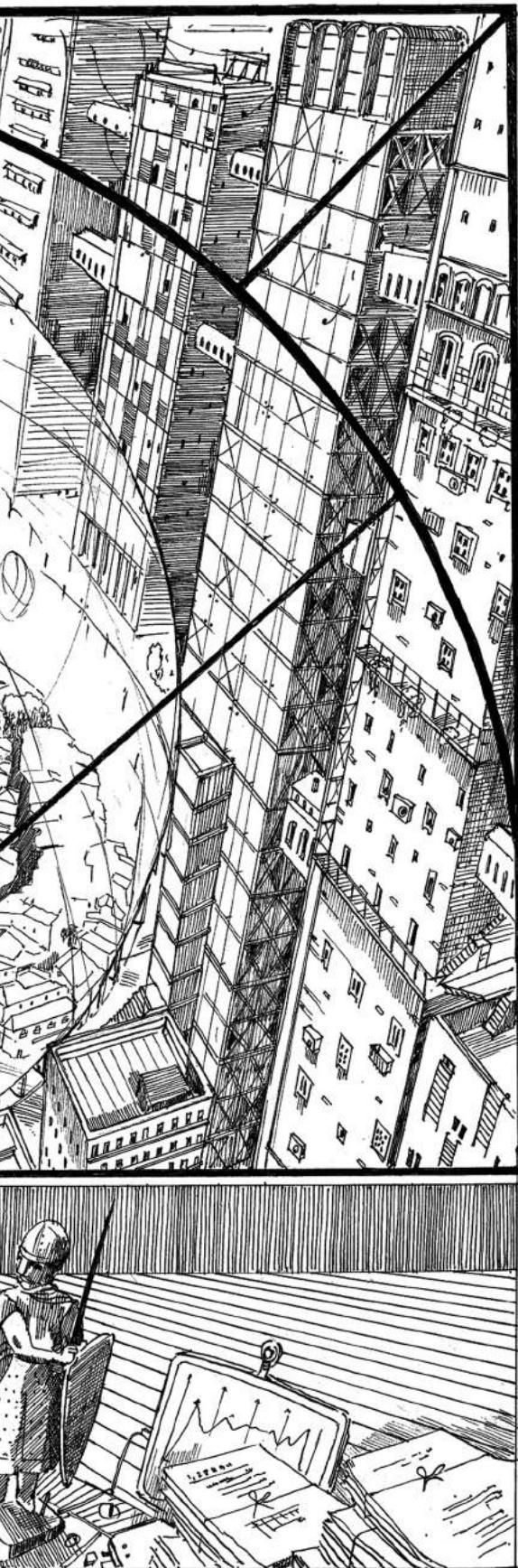
Futuros Incompletos de Guimarães (2015) resultou do trabalho desenvolvido por Ana Aragão para a Casa da Memória. A obra traduz-se num conjunto de representações imaginárias ou improváveis de Guimarães, concebidas a partir de uma abordagem ficcional a diversos “projectos de futuro” que não foram concretizados e que, se o fossem, teriam transformado o concelho num outro lugar.

Ana Aragão (1984, Porto) é arquitecta e ilustradora. A sua obra parte do seu fascínio pelas cidades, reais e imaginárias, e pelas histórias das pessoas que as habitam.

Incomplete Futures of Guimarães (2015) resulted of Ana Aragão’s work developed to Casa da Memória (House of Memory). The work is based on a set of imaginary or improbable representations of Guimarães conceived from a fictional approach to several “future projects” which weren’t implemented and if they had been, they would have transformed the county in a different place.

Ana Aragão (1984, Porto) is an architect and illustrator. Her work is set by her attraction to real or imaginary cities and by its inhabitant’s stories.





PP. 54-57
Desenhos / Drawings

Ana Aragão

Futuros incompletos, Ana Aragão

Incomplete futures, Ana Aragão

Fotografia / Photography

Silvia Martins

"The Old King", (2011)



Dança: relacional e transmissível

A dinâmica transformadora do espaço urbano de Guimarães traduz a importância que a dança tem na cidade, agora berço de novas possibilidades do viver

The changing dynamics of the urban space at Guimarães shows the importance dance has in the city, now a crib full of new possibilities.

A metamorfose de lugares, a forma como relaciona os tempos – passado, presente e futuro –, é em si mesma simbólica da importância da dança, e opera uma coreografia contemporânea do espaço urbano.

Quantos mundos se abrem num gesto dançado?

O que é um corpo?

Quantas inquietações, desordens do ser, interrogações, se manifestam num corpo presente?

O que é um lugar?

Quanta poesia, desejo de contemplação, vida estilhaçada, tensões, conflitos, acções amorosas, se desenham na fricção entre o movimento, a palavra e a imobilidade?

O que é uma cidade?

Quantas quedas, fracturas, desequilíbrios, rejeições, reformulações edificam uma posição precária?

O que é uma sociedade?

Tudo isto é dança.

A dança é ainda muito mais do que isto, principalmente se entendermos esta linguagem no seu pleno sentido amplo de arte contemporânea, umbilicalmente ligada à vida, mesmo quando aparenta uma expressividade abstracta e/ou conceptual.

Arquitectura performativa

Este texto convida a entrar num mundo que se desdobra em múltiplos sentidos e se desdobra em tantos outros mundos, tantos quanto os universos particulares dos artistas que se expressam, criativamente, por via desta arte. É esta diversidade que, de modo muito diverso, tem sidoposta em relação com um público em Guimarães através da presença de artistas como Victor Hugo Pontes (ele próprio natural daquela cidade), Rui Horta, Tânia Carvalho, Marlene Freitas, Luís Guerra, Útero, Clara Andermatt, Luís Marrafa, António Cabrita e São Castro, Sofia Dias & Vítor Roriz, Cristina Planas

Leitão, Filipe Pereira, Teresa Silva, Mara Andrade ou João Martins...

Estes são apenas alguns dos nomes que dizem da vitalidade da dança contemporânea portuguesa. Nomes que comprovam também que Guimarães tem batalhado para manter vivo o seu desejo implícito - e mais recentemente como missão assumida - de se afirmar como "Capital das Artes Performativas Portuguesa". Tem tudo a seu favor para o ser.

A abertura do Centro Cultural Vila Flor, em 2005, veio potenciar essa possibilidade, reforçada por Guimarães Capital Europeia da Cultura, em 2012, e a reconversão de espaços que desenham uma complementaridade de um trânsito que é do território das artes em geral, mas é muito propício à dança em particular. Esta geografia urbana dá uma escala humana à cidade performativa. Resulta de intervenções recentes e é determinante para o mapeamento de uma intencionalidade que, mais uma vez, se aproxima da essência do que é a dança: inscreve uma presença, frágil e atenta, efémera mas significativa, multidisciplinar, desafiadora da mobilidade - de artistas e espectadores/testemunhas e de ideias - pela cidade. São construções que fundam em pedra um pacto, que se constitui nessa expectativa da permanente abertura ao gesto inquiridor, dinâmico, de construção de pensamento crítico e de cidadania.

Essa rede comunicante, que abraça no seio do património o gesto contemporâneo, é constituída pelo emblemático e importante espaço que é o Centro Cultural Vila Flor; o CCC - Centro de Criação de Candoso (antiga Escola EB/1 de Candoso convertida em espaço de re-

sidências artísticas, com quartos, cozinha e estúdios de criação); o espaço multiusos que é a Fábrica ASA (antiga fábrica de lençóis ASA); a Plataforma das Artes e da Criatividade (antigo Mercado de Guimarães, com área expositiva, Black Box e outros espaços para laboratórios criativos) e o CAAA - Centro para os Assuntos da Arte e da Arquitectura (actualmente dirigido e dinamizado por uma instituição cultural sem fins lucrativos multidisciplinar, que é fruto da reconversão de uma antiga fábrica têxtil no centro da cidade).

Jogos de mistério

Este complexo arquitectónico constitui uma diversidade de lugares para a arte em geral e é propício para a arte do corpo em particular (de que este texto trata). A sua metamorfose, a forma como relaciona os tempos – passado, presente e futuro –, é em si mesma simbólica da importância da dança, e opera uma coreografia contemporânea do espaço urbano. Cada proposta performativa, nesse entendimento alargado do que é dança, é acto transformador. Dá a ver o mundo e as coisas do mundo de forma divergente da comum. Altera o sentido do banal e revela novas possibilidades de significado. Coloca o espectador muitas vezes perante o enigma, numa perspectiva optimista, ou em crise de percepção, numa perspectiva pessimista. Ou seja, quem vê pode sentir-se perdido (o que deve ser uma experiência de prazer, mas precisa de prática de cidadania e hábito de relação com o desconhecido). Se a reacção a essa experiência é negativa, resulta num sentimento de impotência, passividade – que impera na sociedade –



"Matilde Carlota", de Jonas Lopes & Lander Patrick
"Matilde Carlota", by Jonas Lopes & Lander Patrick

Fotografia / Photography

Inês d'Orey

"Fica no Singelo", de Clara Andermatt

"Fica no Singelo", by Clara Andermatt





e origina a inscrição dessa vivência como de não compreensão e, em consequência disso, de parálisia e desistência. Bloqueia a relação com o que está a ver. Ou então há desdém. Rejeição fácil, simplista, com comentários banais de ‘isto não é arte’.

Em ambos os casos o problema está em quem assiste, no desconforto da não compreensão, e não no objecto artístico ou no artista. Ambas as reacções são sintoma de um mal de que padece a vida actual: a preguiça, a demissão de agir, o não querer implicar-se num relacionamento profundo. Porque é isso que se pede na dança contemporânea que é arte: um espírito de abertura à imaginação e ao encontro entre mundos, e visões do mundo, diferentes. Até mesmo divergentes e conflituosos. Mas é esse exercício da curiosidade, de desejo de aproximação ao outro, e da generosidade que está aqui em causa, tal como está em causa na base da fundação de uma vida que importa viver, com valores que importa defender.

A dança, através das suas pesquisas e múltiplas abordagens, permite pensar uma sociedade nova, permite inventar e experimentar formas de relação social alternativas às vigentes. Logo, permite edificar um país novo. E tudo isto é tão mais importante quando esta é a cidade-berço da nação. Logo, esta é a cidade que contém em si, na sua essência, as qualidades, as condições (até aquelas que foram edificadas nos últimos anos) e a responsabilidade para acolher e abraçar projectos que novamente põem o ser humano no centro da equação, por via do corpo, sensorial, através das perturbações, da intimidação, do toque, das tensões...

GUIDANCE: A missão de um festival

Este posicionamento interventivo, construtivo, tem estado presente no festival GUIDANCE, que em 2015 completou 5 anos. Teve em 2014 o seu ponto alto, com um programa diversificado, tanto nacional como internacional, que inscreveu gestos significativos e interrogações pertinentes num desenho mais completo do entendimento do que deve ser um festival. O que deve então ser um festival tendo em conta o exemplo da edição





de 2014? Não é apenas da dimensão da programação que se trata, que efectivamente foi intensa e teve um fulgor único, mas é da sua relevância e de como põe em relação momentos diferentes, propostas de naturezas distintas, tanto com criações de artistas consagrados como emergentes, comprovando a vitalidade da dança contemporânea, com particular destaque dado aos portugueses, com *masterclasses*, encontros com escolas e conferências.

A programação, nesse ano, esteve a cargo do coreógrafo Rui Horta (com a cumplicidade de Rui Torrinha) que sublinhou, à comunicação social, a característica de Guimarães ser uma cidade que gosta de cultura e em particular de dança, e aquilo em que isso se traduz. “Isto significa estar ao lado dos criadores ao longo de todo o processo artístico e arriscar na co-produção das suas obras”, dizia o coreógrafo. Foi nesse espirito que ali se deu a estreia absoluta dessa pérola criativa de Jonas Lopes &

Lander Patrick que é “Matilda Carlota” ou a apresentação de “Fica no Singelo”, peça maior de Clara Andermatt que faz coexistir gestos da tradição, do folclore, e do trabalho com uma pulsação contemporânea e que propôs uma dupla vivência da obra a quem decidiu experimentar: ser espectador e, no final, quem quis, entrar no baile e aprender uns passos de dança. Foi nessa edição que foram organizadas conversas sobre “Contágios e Negociações Transdisciplinares” e “O Corpo e a Arte na Era Digital”.

A ideia de que tudo é relacional e muito pessoal, mas pleno de contaminações, é transversal a todo este texto. A dança quer entrar por baixo da pele das pessoas, mover-se pelas ruas da cidade, seguindo o roteiro desses espaços transformados. O festival GUIDance é, ou deve ser, o ponto alto desse valor e dessa vivência, que tem momentos de emergência menos concentrados e possivelmente com menor visibilidade ao longo do ano.

Fotografia / Photography
Inés d’Orey

“Fica no Singelo”, de Clara Andermatt
“Fica no Singelo”, by Clara Andermatt

Fotografia / Photography
Paulo Pacheco

"Tauberbach", de Alain Platel
"Tauberbach", by Alain Platel

Fotografia / Photography
Folha

"A lã e a neve", de Madalena Victorino
"A lã e a neve", by Madalena Victorino

Fotografia / Photography
Zheng Petrova

"Abstand", de Luís Marrafa e António Cabrita
"Abstand", by Luís Marrafa and António Cabrita

Primeiros gestos

Peças como “A Ballet Story” de Victor Hugo Pontes ou “A lã e a neve” de Madalena Victorino (criada a partir da residência artística na Fábrica ASA e tendo como material de inspiração a história daquela empresa têxtil), estreadas no âmbito da Capital Europeia da Cultura, são alguns casos exemplares da coerência e promessa de responsabilidade de uma cidade que investiu para erguer as condições para que a dança possa estar viva e segundo características particulares, de grande exigência na qualidade. No caso de Victor Hugo, o virtuosismo do movimento combina a erudição e o conhecimento da História com as acções mais mundanas e figurações vindas do hip hop e outras danças urbanas. Uma obra de arte. Uma peça para cada um se relacionar a partir da porta de entrada por onde decide mergulhar naquele mundo aparentemente abstracto, mas tão profundamente humano. No caso de Madalena também a ternura da memória levantada do pó se expressa em múltiplas configurações, vista pela lente de uma actualidade poética com um ritmo próprio. Com recurso a materiais que vêm da história da fábrica têxtil, opera, de forma diversa, o mesmo diálogo entre tempos diferentes.

É esta natureza inter-relacional, de combinação de realidades diferentes, convocando um envolvimento inter-pessoal, que atravessa a maioria das obras programadas no festival. Por outro lado, desafiados a um olhar mais minucioso, resultante da leitura da totalidade dos programas do GUIDance, encontramos a mesma natureza inter-relacional, que não é evidente, mas decorre de um princípio ético da existência de uma visão coerente para o todo que o compõe. A título de referência, tomo como casos exemplares as edições de 2014, mas também ainda a de 2015. E aqui cabem algumas das obras-primas da dança contemporânea portuguesa, como “Projecto Continuado” de João Martins ou “A Tecedura do Caos” de Tânia Carvalho (edição de 2015), “Abstand” de Luís Marrafa e António Cabrita, “Pele” do Útero, “Paraíso – Coleção Privada” de Marlene Monteiro Freitas (edição de 2014), entre muitos outros.

O caso da estreia do espetáculo que não era para ser

Em consequência da vida própria que o próprio festival tem, como um organismo pulsante que acolhe em gestão entidades desconhecidas, nascem objectos improváveis que se tornam obras marcantes. Neste caso trata-se dessa história invulgar de um espetáculo que não era para ser espetáculo, mas apenas uma partilha de materiais de processo criativo de uma peça em construção, mas que acabou por se revelar a estreia de uma nova obra que não era entendida pelos seus autores como peça acabada. Confusos? Leiam outra vez e mais devagar.

A autoria é do Útero, de Miguel Moreira. A peça em criação é a peça de grupo “Pântano”, estreada em 2015 na Culturgest, em Lisboa. Por ocasião do GUIDance, no início desse ano, estava em processo. “12 Mandamentos” foi anunciada no programa paralelo ao festival, em 2015, como uma instalação-performance, que contava com a interpretação do genial bailarino Romeu Runa e do músico Carlos Zingaro. Havia pouco detalhe e pouca clarificação quanto ao que era aquele momento de partilha, mas quem - perante a estranheza derivada da escassez de informação e ambiguidade quanto ao que se ia assistir - arriscou ver, teve uma agradável surpresa. Eis uma obra que se estreava sem ninguém pensar que poderia ser a estreia de uma nova obra.

É da programação deste festival que retiro os exemplos que concretizam a importância e relevância desta arte que, mesmo quando pesquisa a sua própria forma, opera uma inevitável profunda relação de empatia, sedução ou repulsa, com o espectador, pela simples e inevitável força da presença do corpo. Na História da Dança, os seus criadores e intérpretes podem ter tido razão para negar um movimento externo evidente, expondo a sua profunda e humana fragilidade, permitindo que os acusassem de fazer ‘não dança’. Mas, por baixo da pele, o movimento permanecia imparável, a vários ritmos, por via dos órgãos internos do corpo humano, ou por via do pensamento – imaginativo ou crítico. O que essa aparente suspensão da acção



enuncia, na sua vibração, afirmação de vida, mesmo quando aparentemente paralisado, pode ser a permanente presença do seu oposto: a ausência e a morte. Mas essa é apenas uma de muitas possibilidades de interpretação.

O que é a dança?

“Tudo na vida é dança”, dizia Pina Bausch. E por isso, o seu mundo da chamada dança-teatro era habitado também por gestos do quotidiano, reconhecíveis, alguns aparentemente banais. Como toda a arte que é arte, também a dança “é simplesmente estar muito atento”. Estar muito atento ao outro, aos outros, a tudo o que ocorre em redor, aos mínimos detalhes e não se deixar iludir pelas grandes acções.

“Arte é simplesmente estar atento”, dizia Allan Kaprow. Nesse mesmo sentido, e decorrente do que aqui já está escrito, a arte em geral e a dança em particular, que se quer com ética e uma preocupação numa vida sustentável, é criadora de relações a vários níveis, relações significantes e benéficas para todos os envolvidos. Não. Não me estou a referir a relações comerciais de troca capitalista. Pelo contrário. No seguimento do raciocínio proposto por Kaprow, estas relações são de outra ordem, são de criação de uma comunidade efémera, que engloba artistas e espectadores, que se encontram para um movimento de aproximação que implica a iniciativa de todos os envolvidos e a amplificação dos sentidos para se estar totalmente presente nesse lugar e nesse momento. Inclusive para mergulhar na experiência de se sentir perdido. Ou, para quem prefira outra imagem, para entrar num jogo de mistério, onde os elementos constituintes do espectáculo podem ser entendidos como pistas para a composição de um sentido (ou múltiplos sentidos) e/ou significado(s) que cada um tem o poder (e a responsabilidade) de construir para si, no diálogo empenhado, genuíno e generoso para com o outro.

Esta ideia de dança implica uma atitude de permanente curiosidade, perante as coisas do mundo e o plano da imaginação. E até o prazer de fazer a viagem por terras desconhecidas e chegar ao final perplexo por não des-

Fotografia / Photography

Susana Neves

"A Ballet Story", de Victor Hugo Pontes

"A Ballet Story", by Victor Hugo Pontes





cortinar uma história ou um significado claro, e único (linear?) para o que se assistiu. O prazer está em ser assombrado por imagens, ideias, dúvidas, interrogações, sensações, que parece que não fazem parte da mesma família de elementos, mas estranhamente fazem parte da mesma família. Talvez importe evocar aqui a ideia de família disfuncional, que é a mais justa para a realidade relacional contemporânea. Por alguma razão aparentemente enigmática, todos os elementos componentes de um espectáculo actual, mesmo que dissonantes, foram gerados para servir uma unidade de sentidos, que constitui a obra que o público testemunha.

Mas podemos pôr a questão de outra forma. A dança é o exercício da imaginação poética de um mundo experimentado por texto incorporado, uma experiência do mundo que atravessa o corpo, seja em palco seja na plateia. A dança é o movimento suscitado ao pensamento e/ou ao corpo. Ou, como escreveu Rui Horta, “é mudar de posição”. Tudo isto e muito mais é a dança. E tudo isto faz parte da relevância que a presença da programação de dança tem tido em Guimarães, tendo como momento privilegiado para o encontro por via da dança o festival GUIDance. Esta é a promessa e a expectativa é que permaneça viva neste sentido. ●

CITÂNIA DE BRITÉRROS

Na origem do conceito de cidade

Os oppida surgiram no final da Idade do Ferro, particularmente entre os séculos II e I a.C., e tem sido amplamente discutida a sua classificação, ou não, como cidades, ou seja, como núcleos de povoamento que foram algo mais que grandes fortificações ou concentrações excepcionais de população.

Oppida first appeared at the end of Iron Age mainly between the 2nd and 1st century B.C. and have been discussed whether they should be called cities or just big settlements with exceptionally high concentration of habitants.

O conceito de “cidade”, bem como as definições genéricas de “rural” e “urbano”, tem sido amplamente debatido num contexto atual de planeamento territorial. Historicamente, contudo, a ideia de “cidade” não parece obedecer a critérios pré-definidos: remete para um centro de relativa importância, mesmo quando essa proeminência lhe é atribuída por uma única fonte escrita. Temos exemplos de cidades históricas, habitadas algures na Antiguidade, das quais pouco sabemos em concreto, desde as cidades bíblicas mencionadas no Antigo Testamento, às cidades descritas por Júlio César nos seus *Comentários à Guerra das Gálias*. Uma cidade era uma povoação, grande ou pequena, quase sempre fortificada, no entanto.

“Os cronistas não queriam acreditar na inumerável quantidade de cidades, de que os triunfadores a diziam [à Hispânia] coalhada. Lívio, por exemplo, decide que as trezentas cidades, que T. Graccho se gabava de ter tomado, não eram cidades; seriam

torres, castelos; grandes, ou pequenas, eram povoações muradas.²¹

Do mesmo modo, o monumento edificado nos Pirenéus como homenagem a Pompeio Magnó pelas suas campanhas de 76-72 a. C., referia que o estadista romano havia submetido 876 cidades, entre os Alpes e a Hispânia Ulterior²², sendo, muitíssimo provavelmente, a maioria destas “cidades” pequenas fortificações.

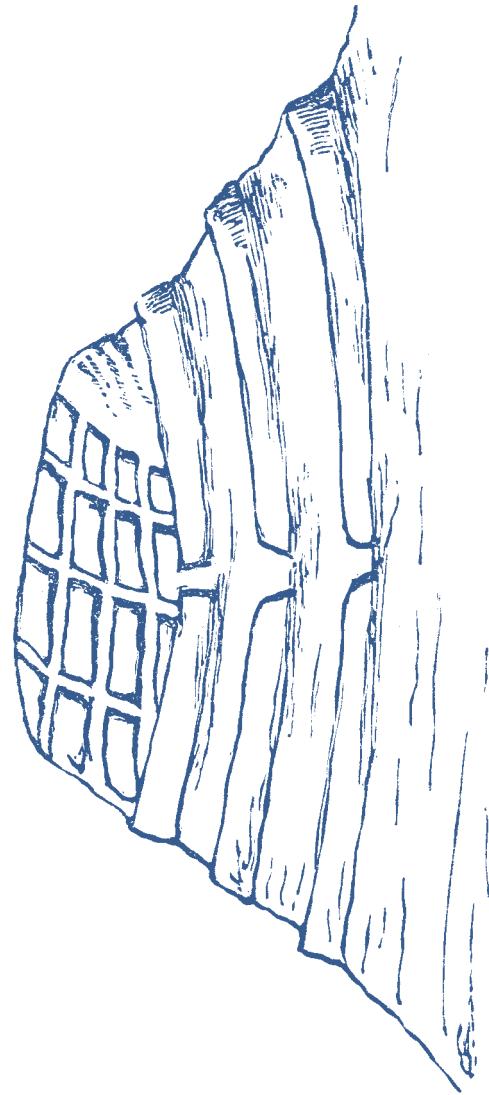
Independentemente do conceito de predefinido da leitura das fontes clássicas, propostadamente, e por vezes, mesmo estilisticamente, floreadas, os arqueólogos que nas últimas décadas têm realizado projetos de investigação incidentes sobre sítios arqueológicos pré-romanos de grandes dimensões têm recorrido à expressão latina “*oppidum*”. O termo não é novo. Aparece, por exemplo, nos Comentários de César sobre a campanha da Gália, atrás mencionados, referindo-se às grandes povoações indígenas fortificadas, como as carismáticas Getúgovia e Alésia. *Oppida*

gauleses que, aliás, nos aparecem frequentemente traduzidos como “cidades”.

São os *oppida* característicos de diferentes zonas da Europa Ocidental: a bacia do Reno, o centro de França, o Sul de Inglaterra, o território a Norte da Meseta Iberica, o Norte de Portugal/Sul da Galiza, apenas para referir algumas regiões onde se verifica o fenômeno. Os *oppida* surgiram no final da Idade do Ferro, particularmente entre os séculos II e I a. C., etem sido amplamente discutida a sua classificação, ou não, como cidades, ou seja, como núcleos de povoamento que foram algo mais que grandes fortificações ou concentrações excepcionais de população. Discute-se, no fundo, se estes locais eram efetivamente “urbanos”, se materializam numa sociedade hierarquizada, cosmopolita e no topo de uma hierarquia de povoamento, recorrendo a evidências materiais, como o planeamento urbanístico e a monumentalização (ideológica, sempre) dos seus espaços interiores²³.

No Norte de Portugal e na Galiza, o estudo dos *oppida*, que também se usa de-nominar de “grandes castros” ou, numa versão mais popular, “cítâncias” (malgrado o paradoxo de haver castros grandes e cítâncias pequenas), foi desde muito cedo acompanhado de uma perspetiva que podemos apelidar de “romano-cêntrica”, que identificou estas primeiras urbes como “cidades romanas” ou “colônias romanas”. O equívoco, como o podemos seguramente classificar²⁴, advém, por um lado, das insuficiências técnicas das primeiras (mas não só) campanhas de escavação realizadas nos castros. Por outro, advém do pouco que sabíamos das cidades romanas do Noroeste, nomeadamente antes dos significativos trabalhos académicos desenvolvidos nos últimos anos sobre a época romana, particularmente pela Universidade do Minho²⁵. Adveio, ainda, de uma visão tradicional que reportava o mundo pré-romano a comunidades pré-históricas (aqui como adjectivação), isolada

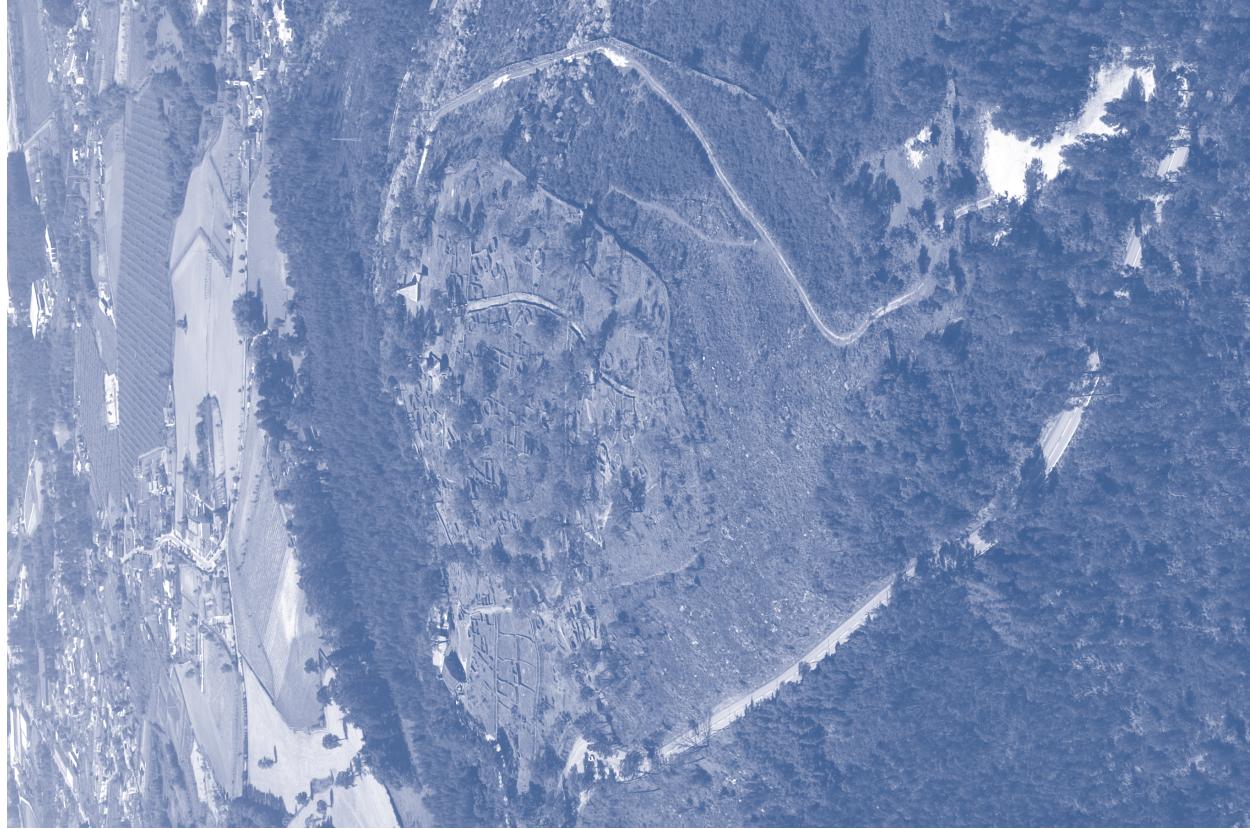
Ilustração do monte da Cítânia em 1791, com representação das linhas de muralha e dos arruamentos ortogonais. Imagem reproduzida por Aires, C. (1896). Historia do Exército Português, vol. I, p. 429. Gentilmente cedida pela INCM.
Illustration of “Cítânia de Briteiros” in 1791, with representation of the wall lines and orthogonal streets. Image reproduced by Aires, C. (1896). History of the Portuguese Army, vol. I, p. 429.



das, recoletooras, num tal “estado natural” que se chegava a frisar o carácter livre dos autóctones, na sua alegada “resistência” contra os Romanos.

Foi o *oppidum* de Briteiros, pelo menos no período histórico supramencionado, uma cidade no seu sentido mais clássico, abrangendo uma área total, intramuros, de cerca de 24 hectares. Uma parte considerável desta área não era construída, sendo parcialmente ocupada com sistemas de fossos, perímetros de segurança e visibilidade e com possíveis zonas de acondicionamento de gados. A área edificada era relativamente densa, com um número considerável de casas de família, encaixadas em bairros definidos por arruamentos perpendiculares, pelo menos em teoria (raramente se encontram ruas confluentes em ângulo reto). As muralhas, em número de quatro linhas distintas, eram construídas em pedra, com portas relativamente estreitas, por vezes guardadas por torreões. As ruas eram todas pavimentadas com calçada de pedra, como eram em pedra a grande maioria das construções.

Porém, o aqui alegado estatuto urbano não resulta apenas do que é mais evidente: as dimensões do aglomerado, comparável à de muitas cidades romanas, tendo *Bracara Augusta*, provavelmente a maior cidade romana do Noroeste, cerca de 30 hectares⁶. O *oppidum* de Briteiros centralizava, além de uma população numerosa para a época, funções políticas, religiosas e económicas⁷. Estes aspectos estão patentes na monumentalidade das muralhas; na existência da carismática “casa do conselho”; na provável existência de um recinto central para a realiza-



ção de eventos públicos; na localização de diferentes oficinas que demonstram uma especialização artesanal de algumas famílias, garantindo uma produção que alimentaria um mercado regional; no consumo de produtos exóticos importados; na existência de duas estruturas de banhos, associadas ao mundo ritual⁸. Este último aspeto constitui, aliás, um dos elementos diferenciadores deste *oppidum*, o único no Norte de Portugal com duas estruturas balneares, integrando uma delas a célebre Pedra Formosa.

Um dos aspetos mais relevantes, para além do que fica exposto, e que acaba por ser mais facilmente visível, é a existência neste *oppidum* do que chamamos um corpo cívico, bem como de uma élite de aristocratas locais que garantiam um sistema político oligárquico. Elite que garantiu também uma transição negligenciada para um novo modelo de poder, que significou uma mudança cultural, social e económica conhecida como romanização.

Este processo, identificado em vários sítios arqueológicos a partir dos finais do século I a. C., ou seja, do reinado de César Augusto em diante, foi sobretudo um fenômeno natural, diríamos até orgânico. Ou seja, mais do que um programa político ideológico previamente definido, foi um processo que contou com contribuições espontâneas de vários setores da sociedade (nativos e externos). A romanização acabaria por condenar a Citânia ao seu próprio abandono, por inícios do século II d. C., marginalizada pelo modelo de povoamento entretanto implementado, que lhe retirou a sua anterior proeminência económica e política. ●

BIBLIOGRAFIA

Cruz, G. (2015) O surgimento do espaço urbano no Noroeste da Ibéria. Uma reflexão sobre os *oppida* pré-romanos. *Atas de las I Jornadas Internacionales "Evolución de los espacios urbanos y sus territorios en el Noroeste de la Península Ibérica"*. Universidad de León, Universidade do Minho, pp. 407-428.

González-Ruibal, A. (2006-07) Galacicos. Poder y Comunidad en el Noroeste de la Península Ibérica. *Brigantium* 18-19. Museu Arqueológico e Histórico da Coruña.

Lemos, F. e Cruz, G. (2007) *Citânia de Briteiros. Povoado proto-histórico. The proto-historic settlement*. Sociedade Martins Sarmento, Guimarães.

Martins, M. (2014) Projeto de Bracara Augusta. 38 anos de descoberta e estudo de uma cidade romana. *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património*, Porto, pp. 159-169.

Novillo López, M. A. (2012) *César y Pompeyo en Hispania*. Ed. Silex, Madrid;

Sarmento F. (1933) *Dispersos, "Sobre as antigas cidades da Ibéria"* (1879) Universidade de Coimbra, pp. 12-18;

Woolf, G. (1998) *Becoming Roman. The origins of provincial civilization in Gaul*. Cambridge University Press.

NOTAS

1. Conferir bibliografia Sarmento 1933, p. 13.
2. Conferir bibliografia Novillo López 2012, p. 65.
3. Conferir bibliografia Woolf 1998, pp. 106-141.
4. Conferir bibliografia González-Ruibal 2006-07, pp. 318-328.
5. Conferir bibliografia Martins 2014.
6. *Op. cit.*, p. 163.
7. Conferir bibliografia Cruz 2015, p. 409.
8. Conferir bibliografia Lemos e Cruz 2007.

P.70 **Fotografia aérea da Citânia de Briteiros.**
Sociedade Martins Sarmento, 2004.
Aerial photograph of "Citânia de Briteiros".
Sociedade Martins Sarmento, 2004.

P.71 Planta adaptada das estruturas arqueológicas visíveis na Citânia. Os arruamentos ortogonais e as construções habitacionais limitam-se à área intervencionada nas diferentes campanhas arqueológicas.
Sociedade Martins Sarmento.
Adapted plan of visible archaeological structures in "Citânia de Briteiros". The orthogonal streets and residential buildings are limited to the area intervened in different archaeological campaigns.
Sociedade Martins Sarmento.



O projecto do espaço público: uma mediação entre a(s) memória(s) e o lugar

O projecto do espaço público enquanto processo de aprendizagem constante – aberto e colectivo – acede ao reconhecimento das formas de apropriação passadas e assume a ambivalência e indeterminação das futuras.

The project of a public space is thusly defended as an ongoing learning process – open and collective – that leads to the recognition of past appropriation forms and takes upon itself the future hesitancy and uncertainty.

(...) como Walter Benjamin tem reconhecido, o significado derivado da paisagem e do espaço arquitectónico resulta de “uma colectividade em estado de distração” que lentamente aprecia a sua envolvente simbólica mediante uma “apropriação habitual”, ou pelo uso e actividade diários. A experiência da paisagem leva tempo, e resulta de uma acumulação de acontecimentos frequentemente distraídos de encontros quotidiano.¹

Qualquer projecto materializa memórias, a própria e aquelas apreendidas do lugar. Qualquer lugar apropria-se desde variadíssimas memórias e apresenta-se como uma sobreposição de marcas que revelam a passagem do tempo e as relações construídas por um colectivo. Este é o material sensível do *projecto do espaço público*. Um material prestado ou encontrado, por vezes visível, normalmente fragmentado, mais ou menos apagado... mas sempre útil.

Estas linhas não pretendem falar de nenhum espaço público em particular, relatam o próprio acto de intervir em qualquer um, seja para o requalificar, alterar ou, simplesmente, criar. Uma tarefa sempre difícil porque trata de um domínio público e de uma componente identitária inquestionável.

Aquilo que denominamos espaço público – poderíamos discutir se seria melhor falar de espaço colectivo – está sempre em questão porque resulta da manifestação colectiva que está em constante evolução: mudam os paradigmas, as necessidades e exigências, as relações com a envolvente. Parece necessário que qualquer intervenção assuma uma revisão que não se limite a aclamar novas formas, repetir modelos de sucesso, contextualizar para congelar um passado, nem defender um progra-

ma genérico; mas sim uma revisão que possibilite preparar e/ou (re)parar, acolher e promover, em simultâneo, a memória e as novas aspirações colectivas.

Defende-se assim o *projecto do espaço público* como processo de aprendizagem constante – aberto e colectivo – que acede ao reconhecimento das formas de apropriação passadas e assume a ambivalência e indeterminação das futuras. Este processo visa tornar mais transparente as pré-existências e mais efectiva a participação, convidando cada utente a construir as relações com o lugar e completar a sua história.

A condição contínua e dinâmica imposta ao projecto exige inventar ou improvisar, em cada caso, uma estratégia de mediação distinta, sem princípios únicos nem prefixados. Por outro lado, esta abordagem aberta e instável assumida pelo projecto, fragiliza o designio do espaço público perante aquela posição que o reclama forte, identitário e permanente, identificando-o como objecto de protecção e conservação. Entretanto, a realidade urbana praticada do nosso quotidiano transcorre entre múltiplos espaços onde convivem, em simultâneo, a passagem do tempo, as funções contemporâneas, a memória colectiva, as aspirações individuais futuras...

Perante este paradoxo, o *projecto do espaço público* participa na construção de um *background* comum aproveitando a proximidade - construindo um processo de aproximação próprio - e incluindo as qualidades do *vernacular* definido por J.B. Jackson² como algo móvel, dinâmico que, da mesma forma que os hábitos, adapta-se às circunstâncias e é pragmático; por isso, facilmente alterável. A proximidade implica que o projecto tenha como primeiro objectivo a anotação a partir das *coisas prosaicas* encontradas no lugar; uma atitude atenta que aceita a intuição e o acaso, que recolhe restos e pequenas estórias porque aportam vitalidade e podem determinar pistas para as novas formas de apropriar. O lugar deixa de ser um suporte onde se coloca “o projecto” para ser o suporte onde se descobre a(s) possibilidade(s) do projecto. O projecto passa a ser “*aquilo que já está ali*” definindo-se como um processo aberto capaz de decodificar indícios e gerar de novos.

Esta ideia paradoxal a encontramos também na frase de Peter Handke: “*começou algo que já estava ali*”, utilizada em vários dos meus projectos com a intenção de sugerir uma torsão da atenção ao lugar e uma inversão da prioridade que habitualmente outorga-se ao programa. Porém a atenção ao que estava ali não significa

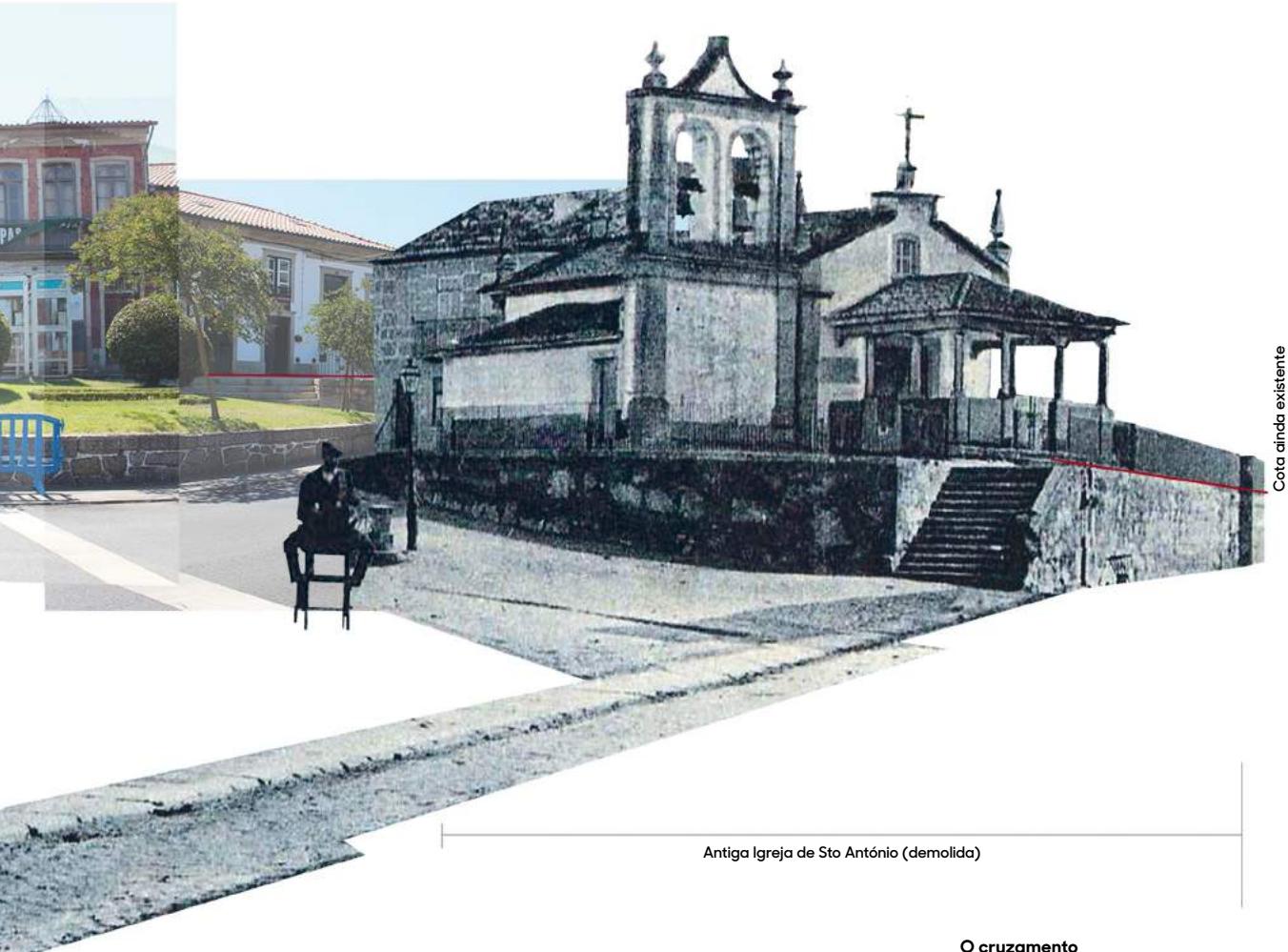


rejeitar toda modificação e não implica nem nostalgia nem volta atrás, nem sequer, uma integração qualquer no contexto. (...) Esta atitude tem só um valor relativo e circunstancial (...) porque pretende acentuar aquilo que durante demasiado tempo tem sido esquecido e trabalhar com isso. É uma posição de vigília, que intensifica contrastes e quer mostrar possíveis.³

Transportar o resultado – como algo unitário, definitivo ou substancialmente compositivo – para indícios superpostos, significa aceitar o rol do tempo na construção contínua do espaço público. Introduz um maior grau de complexidade ao projecto aumentando as relações espáciais-temporais das distintas partes,

produzindo lugar em vez de formas ou objectos; abarcando o passado, aceitando o presente e abrindo o futuro.

Nesta mediação de indícios, o *projeto do espaço público* retoma a genealogia de J.B. Jackson que valoriza a história pela sua operatividade de mostrar o futuro, abandonando a atitude contemplativa ou conservadora para incentivar uma posição crítica desde o projecto que abre um futuro. O projecto emerge assim no meio da história do lugar, no meio de múltiplos processos iniciados, truncados, descontínuos e adopta uma forma rizomática. Aparece sempre *no meio de...*, nunca começa nem acaba nada, simplesmente tenta activar e incorporar indícios para



O cruzamento

Processo de aproximação para intervenção no centro das Taipas.
Centro de Estudo da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

The crossing

A process of rapprochement for an intervention at Centro das Taipas.
Study Centre at the School of Architecture at Minho University.

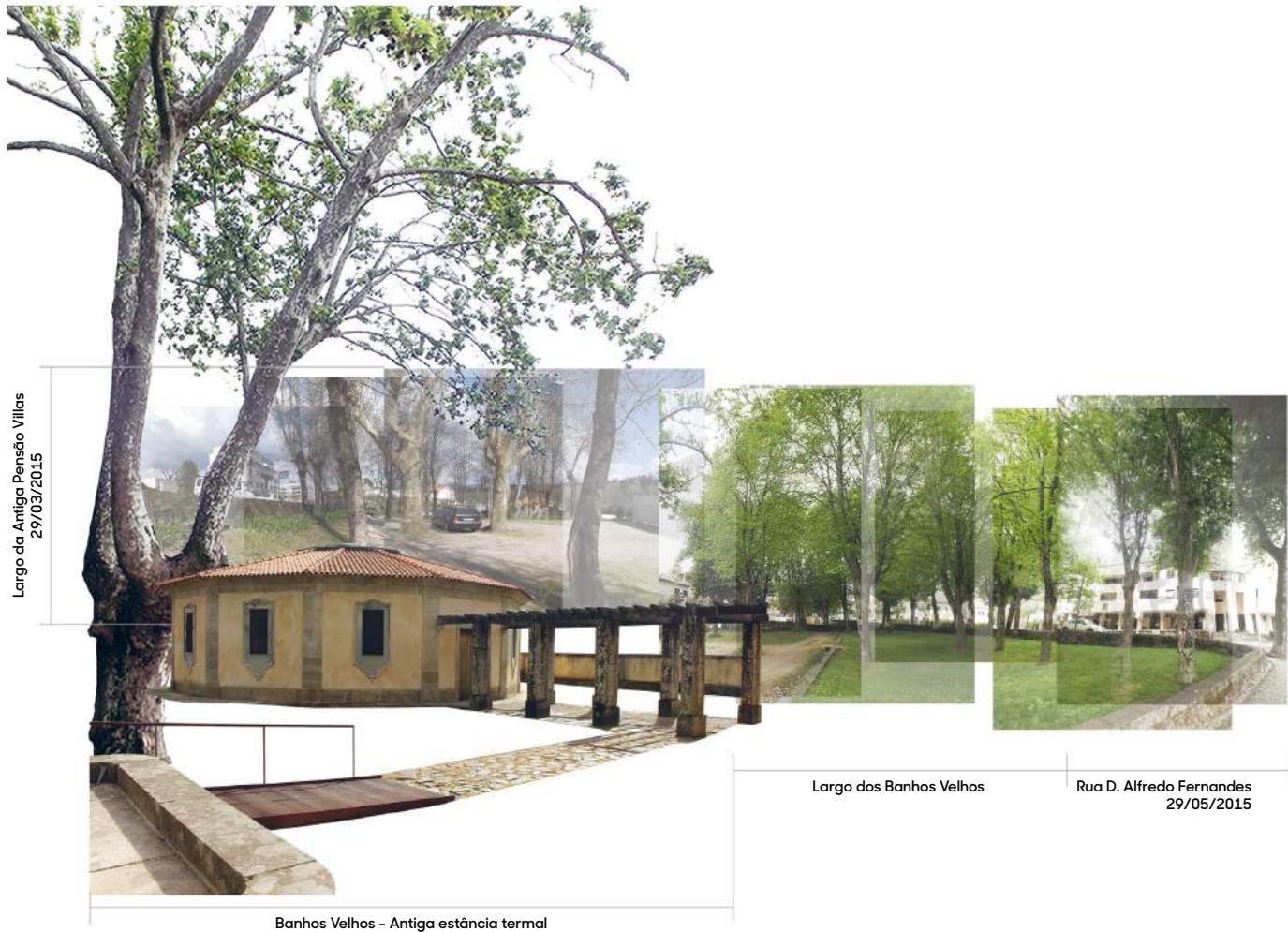
novos processos, abandonando aquela imagem hierárquica ou impositiva de soluções terminadas e únicas.

Para onde vai? De onde vem? Aonde quer ir? São questões inúteis. Fazer tábua rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...). (Há) outra maneira de viajar e também de se mover, partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar (...) o sentido rizomático significa mover-se entre as coisas, instaurar uma lógica do E (...) anular fim e começo. (...) o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velo-

*cidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direcção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra (...).*⁴

Pode-se concluir que qualquer *projeto do espaço público* tem como objectivo comum gerar uma maior sinergia entre o lugar e o hábito, entre o passado e o futuro, entre um colectivo e as suas memórias... atendendo não só às necessidades imediatas como também às possíveis. Isto significa deixar espaço para a espontaneidade e assumir, uma vez mais, a condição transitória da acção presente. Posiciona-se assim como um processo participativo ao compreender e ao incorporar a experiência e a expressão local, facilitando leituras comprehensíveis para quem os habita ou pratica e convidando a explorar a sua apropriação desde o uso quotidiano, dia após dia... Longe de perseguir o consenso de um resultado fechado ou uma imagem fixa retirada de modelos canónicos, prefere partilhar a dificuldade de construir um reconhecimento colectivo dos espaços, as actividades, os conflitos que existem no lugar com a capacidade de imaginar as suas oportunidades de desenvolvimento.

Três acções concretizam e determinam o acto de projectar desde uma relação constante entre as formas de ob-

**Banhos velhos**

Processo de aproximação para intervenção no centro das Taipas. Centro de Estudo da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

Old Baths

Process of rapprochement for an intervention at Centro das Taipas. Study Centre at the School of Architecture at Minho University.

Antiga Pensão Villas

Processo de aproximação para intervenção no centro das Taipas. Centro de Estudo da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho.

Old Inn Villas

Process of rapprochement for an intervention at Centro das Taipas. Study Centre at the School of Architecture at Minho University.

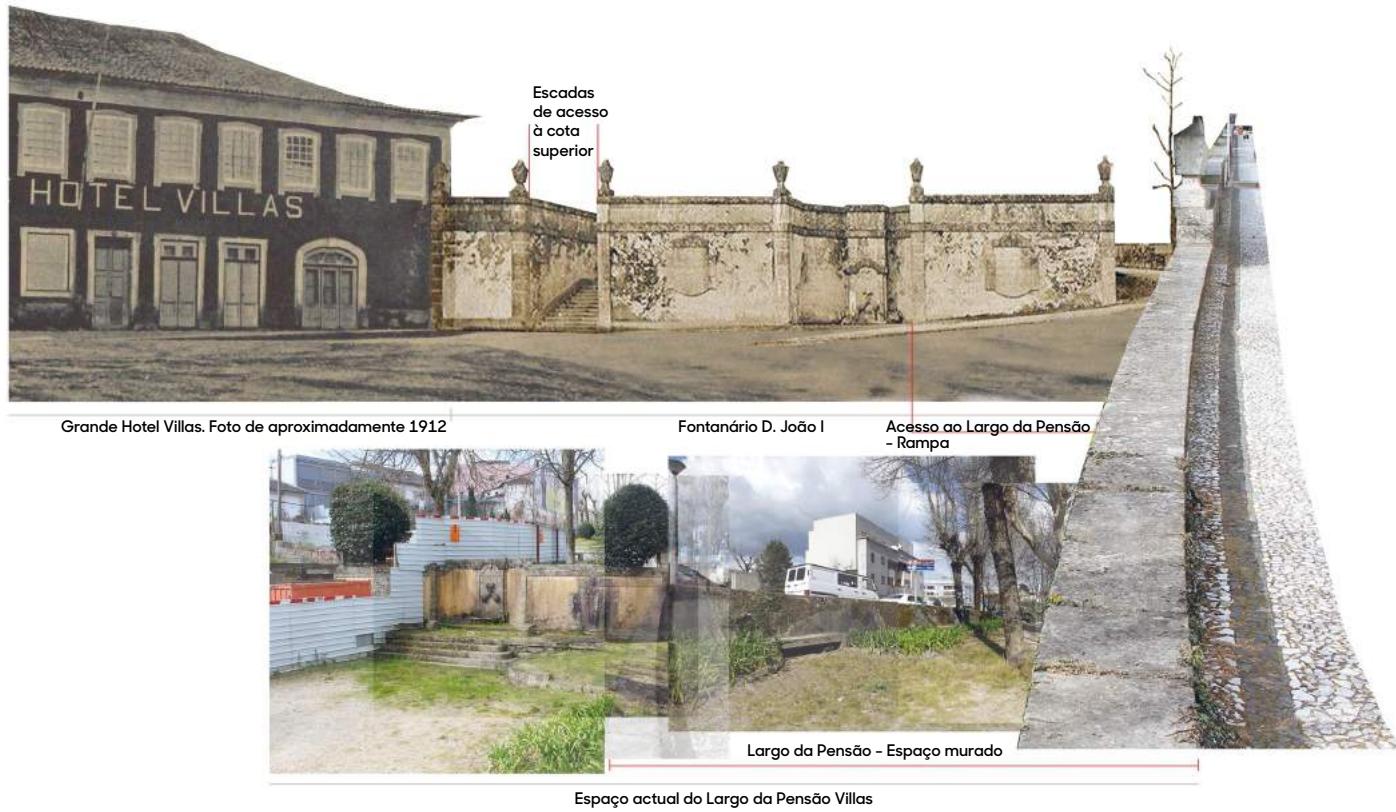
servar e a capacidade de aproveitar, perguntar e responder. Elas são: respigar, reciclar e bricolar.

Respiar assume que em qualquer processo existe um potencial aproveitamento para além do pressuposto resultado. Frente àqueles restos não considerados, subsiste sempre uma oportunidade que, de forma pragmática, pode ser activada. Respiar baseia-se na necessidade de procurar, explorar, descobrir ou inventar uma utilidade e discorre entre essa percepção distraída que agarra qualquer experiência passada e essa percepção atenta ao lugar que encontra indícios para incorporar e/ou alterar.

Reciclar interpreta o lugar enquanto superposição de processos, e determina que qualquer intervenção é uma interferência que os activa, os modifica, os corrige, os enfatiza,... ou até os catalisa, introduzindo assim a essência procedural e temporal do projecto do espaço

público. O projecto participa assim das dinâmicas reconhecidas no lugar, introduz novas e assume a incapacidade de controlo de todas elas, pelo que aceita o inesperado e resta aberto.

Bricolar exige, em primeiro lugar, saber perguntar. O bricoleur desenvolve um processo mediante o qual encontra material e constrói ferramentas para tentar responder a uma necessidade ou pergunta por ele colocada. A sua caixa de ferramentas está composta a partir da decodificação e interpretação do observado no lugar, um depósito de indícios que incorpora materiais, processos, tempos, estórias e um conjunto de relações descobertas... Pelo que bricolar não se reduz a uma actividade compositiva, nem renega da ciência ou do conhecimento, ao contrário: estabelece um diálogo que inclui sempre uma aprendizagem transversal. É necessário aprender de cada lugar por ser particular, de cada processo por ser específico



O projecto emerge assim no meio da história do lugar, no meio de múltiplos processos iniciados, truncados, descontínuos e adoptá uma forma rizomática.

e de cada experiência por ser empírico. Este diálogo não determina um objecto final, opta por destiná-lo ao colectivo e aceitar desvios dos princípios estabelecidos.

Respiar, Bricolar e Reciclar sugerem atitudes úteis que pretendem recuperar a possibilidade de uma mediação próxima, inventiva, provisória, aberta e, ao mesmo tempo, construtiva e propositiva do lugar colectivo. O projecto do espaço público supera assim a função de responder para saber perguntar e ultrapassa a validação compositiva para antecipar uma revisão colectiva. Mas para isso é preciso recuperar o tempo perdido. Perante a exigência de respostas cada vez mais imediatas, reclama-se um processo dilatado que necessita tempo porque obriga a rever, reconhecer e apropriar um espaço que integre memória(s) e expresse novas aspirações colectivas. Não deveria ser uma tarefa contínua, distraída e partilhada? ●

NOTAS

1. CORNER, J.; *Representation and landscape*. En SWAFFIELD, S.; *Theory in landscape. A Reader*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2002. p.148. (Texto original, *Representation and landscape: Drawing and Making in the Landscape Medium*. En *Word & Image* 8, n.º 3 1992. pp. 243-275,)
2. JACKSON J.B.; *Discovering vernacular Landscape*. New Haven: Yale University Press. 1984.
3. DESCOMBES G.; *Una arquitectura en el paisaje*. En MADERUELO J.(ed.); *Paisaje y Arte*. Op.cit. Pp.232-233
4. DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pre-textos, 2008. p.57. (título original *Rhizome (Introduction)*. Paris: Editions de Minuit 1976)

A casa da Rua Nova e a reabilitação do centro histórico

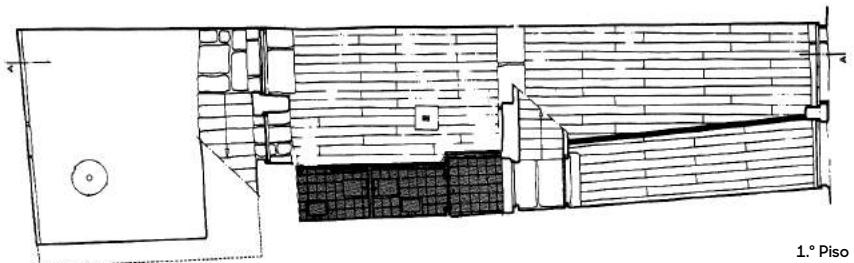


Em jeito de prefácio, ou de aparte, e porque este artigo tem por objecto a “Casa da Rua Nova” e a história da reabilitação do Centro Histórico vimaranense, sendo assim em certa medida se não uma homenagem, pelo menos uma memória à “mão experiente e sábia” do Arquitecto Fernando Távora, lembrei-me que este dizia a propósito de Guimarães e da sua topografia acidentada que a nossa Cidade se via a si própria e, portanto, coincidência, ou talvez não, a pertinência do título da revista, também do ponto de vista urbanístico, *Guimarães - Cidade Visível*.

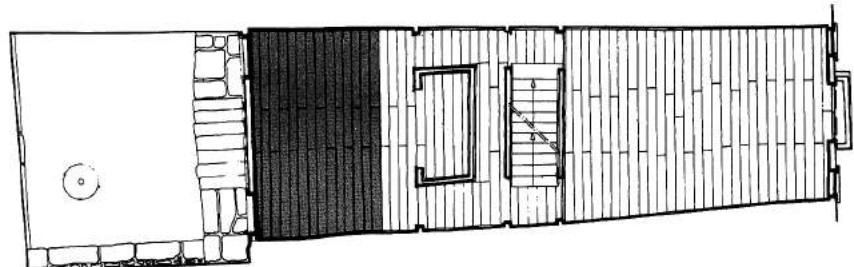
O texto que segue entre aspas é parte de um artigo intitulado “Construção Civil Tradicional”, escrito para o livro “As Artes e as Mão da História”, exactamente porque a casa da Rua Nova da Muralha, hoje Rua de Egas Moniz, adquirida pela Câmara Municipal de Guimarães em 1976, onde durante muitos anos funcionou o Gabinete do Centro Histórico/ Gabinete Técnico Local, é, para além de um exemplar setecentista excelente, um repositório de praticamente todos os materiais e técnicas usados na época, ou épocas, da sua construção.

“...a sua fama ... lhe advinha de ser um exemplar notável de atributos característicos da nossa construção tradicional. Até a sua planta era ainda tipicamente medieval, em lote estreito e comprido, com escada de um só lanço (de tiro) a meio, sala à frente e sala atrás com alcova, cozinha no último piso sem chaminé, que o fumo, esse, escapulia-se por entre a telha vã. No fundo do lote, um pequeno pátio rematado por um muro, que era, nem mais nem menos, que a velha Muralha da Vila; e ainda lá está uma bala de pedra de catapulta, memória de outros tempos difíceis de quem a quis transpor à força.

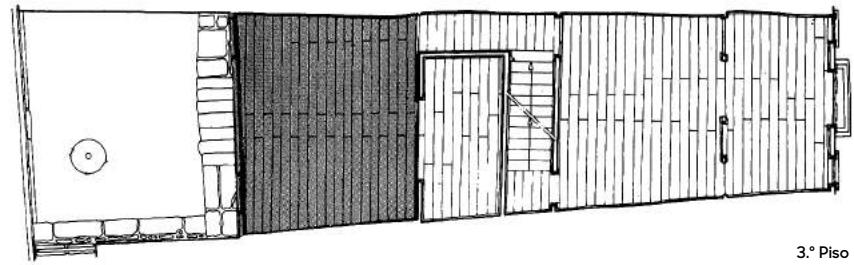
De facto, estavam lá todos os materiais e técnicas que se usavam no século XVII, desde o r/c em pedra caiada por dentro, com um chanfro na ombreira de uma das portas de entrada a lembrar que provavelmente outra construção ainda mais antiga ali existiu, aos dois outros pisos com fachadas em ressaltos a ganhar espaço para as salas, construídas tal como as divisórias interiores em taipa de rodízio, constituído por barrotes de madeira colocados normalmente



1.º Piso



2.º Piso



3.º Piso

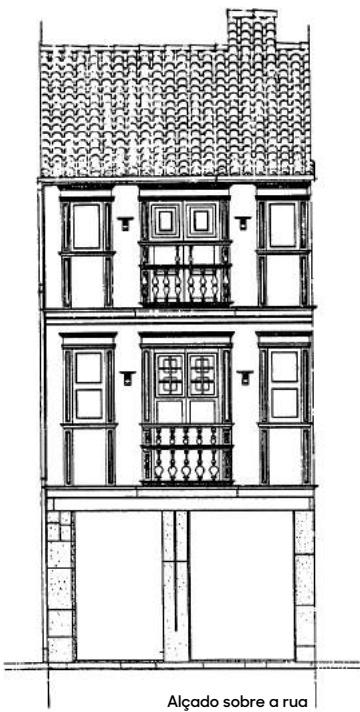
— Recuperado
■ Construído de novo

em cruz ou na diagonal, tijolos maciços (tijolo burro) e argamassa (mistura de areia, cal e saibro), tudo devidamente rebocado e pintado com tintas tradicionais, que aqui os materiais eram sempre revestidos. No século XIX, fizeram-lhe algumas alterações, como por exemplo um corredor cortando parte de uma alcova, desta feita usando já taipa de fasquio, composta por tábuas de madeira colocadas na vertical sobre as quais se pregava de ambos os lados ripas de madeira rebocadas e pintadas.

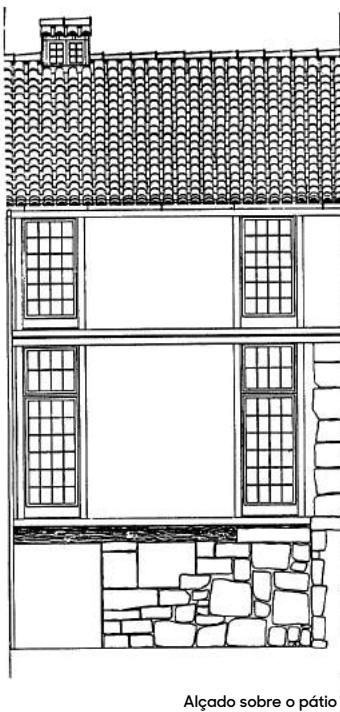
A fachada da frente, tão bonita que fazia lembrar um móvel da época, apesar da sua degradação, era por si só razão para a sua fama, com o seu r/c em alvenaria de pedra e os seus andares com as varandas de balaustrés em madeira de castanho, as mísulas para colocar vasos com flores e os vãos com ricas molduras trabalhadas e pintadas a tinta de óleo numa mistura de óleo de linhaça, água rás, secante e pigmento e a parede rebocada e pintada com tinta de cal, cuja composição é feita com cal em pedra, água, uma vela de sebo e pigmento. Os vãos, que fechavam com portadas também de madeira de castanho pintada, não tinham vidro, pois só no século XVIII, quando este se começa a vulgarizar, é que é colocado no lugar das almofadas das portas das varandas. No topo, o telhado era em telha tradicional de canudo, sendo enormes as da ponta, com cerca de um metro, para proteger da chuva a fachada e quem passa na estreita rua. A fachada de trás, desgraçadamente para quem ostentava tão notável frente, ruíra sob o peso do abandono e das intempéries, restando apenas o seu primeiro piso de pedra. E os tectos, que pena, outrora tão ricos com as suas traves pintadas em finíssimos marmoreados e o seu tabuado de “saia e camisa” em bonitas composições de flores, tinham sido recentemente cobertos com tinta plástica.

E alguém se lembrou, por fim, de a tratar como merecia e é vê-la agora toda orgulhosa, não só dos seus atributos, mas também da medalha recebida com o Prémio Europa Nostra que passou a ostentar na fachada.

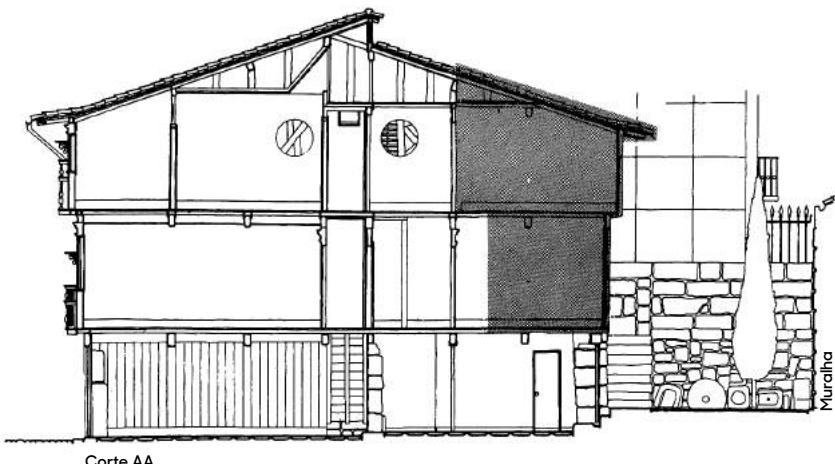
Começaram por a cobrir com uma estrutura provisória, uma espécie de chapéu em chapa, para que não se deteriorasse mais com a chuva e depois,



Alçado sobre a rua



Alçado sobre o pátio



Corte AA

— Recuperado
■ Construído de novo

PP. 81, 87
Fotografia / Photography
Paulo Pacheco

PP. 84-86
Fotografia / Photography
Miguel Frazão









com todo o carinho, foram-na tratando das suas muitas maleitas. Mão experiente e sábia desenhou-lhe a nova fachada posterior. Em nome do seu futuro e de quem a iria usufruir, foram-lhe acrescentadas duas casas de banho e o telhado foi isolado, mantendo-se as mesmas telhas que depois de lavadas uma a uma, foram recolocadas com arames de cobre a prendê-las entre si.

De resto, todas as artes da construção civil tradicional foram chamadas a intervir num restauro criterioso, que felizmente ainda temos quem saiba trabalhar com técnicas que há muito se perderam noutras paragens. O trolha para colocar as telhas, refazer a taipa e os rebocos; o pedreiro; o picheleiro; o carpinteiro/ensamblador para os soalhos e tectos, mas também para restaurar as caixilharias; o pintor, conhecedor do fabrício e uso das tintas tradicionais feitas com pigmentos misturados com cal, cola, leite, ou óleo de linhaça, conforme as situações e materiais em que se aplicam e conhecedor também das técnicas do fingido, que consistiam em imitar materiais diversos, como por exemplo, pintar madeira a parecer mármore ou granito.

Para que tudo ficasse registado, já que tão notável imóvel e tão criteriosos restauro e reabilitação iriam servir davante de exemplo, foram feitos alguns óculos nos rebocos mostrando os vários materiais e técnicas da construção, e abertos pequenos quadrados nos barrotes do tecto, mostrando que por baixo da malfadada tinta plástica lá estão os belos fingidos em marmoreado.”

Por razões que suponho se prendem com falta de espaço, por um lado, e, por outro, com uma visão orgânica de funcionamento do Gabinete diversa da que existia, a casa não tem hoje a funcionar no seu seio os serviços de apoio ao Centro Histórico e às coisas e causas do património construído, estando devoluta, o que é duplamente penalizante, uma vez que é sabido que o que se não usa rapidamente se degrada e o que não é visto não é lembrado.

Surgiu então a ideia de juntar o útil ao agradável, tornando a casa visitável pelo público em geral, pelos que cá vivem e pelos que nos visitam, atribuindo-lhe novamente uma função informativa e didáctica, muito semelhante no fundo à que cumpriu nas últimas décadas, ou

seja, através de meios escritos e desenhados, juntando-lhe as possibilidades que os meios informáticos hoje permitem, contar em exposição ao longo dos seus espaços a história da própria casa, desde o seu uso como habitação, à sua compra pelo Município, ao seu restauro, à atribuição do Prémio Europa Nostra, às funções que foi cumprindo como sede do GTL e, neste contexto, dar conta também de toda a actividade de reabilitação urbana do Centro Histórico e sua envolvente, que vem sendo executada, com avanços e recuos, com dificuldades e incompREENSões, mas finalmente sempre de uma forma coerente e constante, numa rara simbiose entre políticos, técnicos e residentes, ao longo dos últimos trinta anos, com resultados por todos reconhecidos.

Este desígnio vai agora ser trabalhado pela Divisão do Centro Histórico, esperando-se com este projecto voltar a dar função digna à Casa da Rua Nova, fazer uma síntese do que se fez e se continua a fazer na reabilitação urbana da Cidade, criar novo polo de atracção no Centro Histórico e, assim, contribuir para o epíteto de Guimarães - Cidade Visível. ●

ExcentriCidade.

As novas centralidades da Cultura

Do centro, expande-se para a periferia, invade o espaço primeiro da cultura e refina o espírito e as qualidades humanas. Densifica e funde a identidade pessoal, social, nacional e étnica.

From the centre it expands to the suburbs, invading the space of culture and refines the spirit and human qualities. It thickens and melts personal, social, national and ethnic identity.

O excêntrico situa-se fora do centro. Substitui o movimento contínuo rotacional pelo movimento retilíneo e expande-se, caminha, vai de encontro ao novo. Inverte ou contraria as lógicas da ação hegemónica. Do centro, expande-se para a periferia, invade o espaço primeiro da cultura e refina o espírito e as qualidades humanas. Densifica e funde a identidade pessoal, social, nacional e étnica. É esta a singularidade de um projeto que tem como propósito o enriquecimento da vivência cultural do concelho de Guimarães. Sem paternalismos e respeitando a idiossincrasia dos espaços. Com a ideia clara de que a hierarquização da cultura já não faz sentido como ideia elitista e que, a sé-lo, só o poderá ser como resultado de uma autoexclusão totalmente perniciosa, se tivermos em conta que a arte – ou a sua ação transformadora – só faz sentido se as pessoas forem tidas na sua diferença. Dito isto, qualquer que fosse o epíteto que se pudesse ajustar ao projeto ExcentriCidade, esse nunca poderia ser o de *apocalíptico* nem o de *integrado*. Dir-se-ia que talvez se pudesse situar nesse interstício, abdicando das noções de baixa, média e alta cultura, e procurando, na sua sobreDeterminação (a da cultura), uma camada de entendimento comum.

O projeto ganha forma através de um conjunto articulado de iniciativas que respeitam um objetivo estratégico, previamente definido, que não se deixa levar pela tentação fácil da programação espetacular. Evita-se o apelo do populismo, como se evita uma compartimentação que possa ter como efeito direto a discriminação de públicos. A intencionalidade clara que reside na programação cultural tem em consideração as especificidades do território. Não cede às lógicas da oferta e da procura, nem tão pouco a uma construção erudita sem tino. Trata-se do respeito pela identidade do lugar e pelo que este opera no universo simbólico e nos mecanismos de descodificação. Pretende-se construir, a partir do pré-existente, um nova camada na experiência cultural que seja capaz de, solidamente, operar uma mudança, sabendo que os perigos da rejeição são reais.

Um dos objetivos principais do projeto ExcentriCidade é o de levar ao



território concelhio, e a cada um dos locais de apresentação, produtos culturais normalmente arredados desses palcos, permitindo que o cidadão tenha contacto com novas formas de expressão artística e cultural e contribuindo para o enriquecimento recíproco gerado pela relação artista/público. E esse “normalmente arredados” faz toda a diferença como pressuposto. Significa o propósito de acrescentar, de modificar o *habitus*, procurando criar um capital cultural gerador de um novo campo onde os mesmos atores se vejam como novos protagonistas. Aos princípios do projeto ExcentriCidade subjac uma ambição desmedida que consiste na fuga à condescendência e ao sacrifício do seu conteúdo a propósito de todo e qualquer gosto. O que está em causa é o processo de mudança, paulatino e cauteloso, capaz de se constituir como motor de uma nova dinâmica cultural. Um processo de mudança que se preste a uma contínua monitorização, eficaz e atento a possíveis perplexidades ocorridas no seu seio. Uma política cultural pública pensada a partir de um modelo artístico que não se esgota na sala de espetáculo, mas que pretende superar a sua inevitável “materialidade”. Um combate ao prazer estético? Uma apologia à rela-

ção da arte com a vida? Que semelhanças entre o ExcentriCidade e o projeto iniciado em 2005 pelo Centro Cultural Vila Flor? Todas.

O processo cultural nunca se conclui. É sempre um “trabalho em curso” justificado pela imaterialidade que encerra. Caminha em direção à diversidade de atores, à sua ampliação. Constitui-se como fator de mudança na vida social. Os espaços de programação são laboratórios de diversidade cultural, relacionando-se com o meio em que se inserem. Estabelecem pontes com a comunidade. ExcentriCidade é um passo importante para essa diversidade e ampliação, atuando especificamente no território concelhio, em novos palcos, e levando a mesma filosofia encetada nos espaços culturais da cidade: acrescentar novas camadas de significado cultural ao sedimentado, criar novas oportunidades para públicos e criadores, gerar mais patamares no desenvolvimento do cidadão enquanto ser cultural e contribuir para o fortalecimento das relações humanas, da cidadania responsável, do esclarecimento e da partilha. Fá-lo-á tendo em conta as especificidades da cada uma das freguesias envolvidas, num espírito de rede e de colaboração, de coesão e de responsabilidade. ●

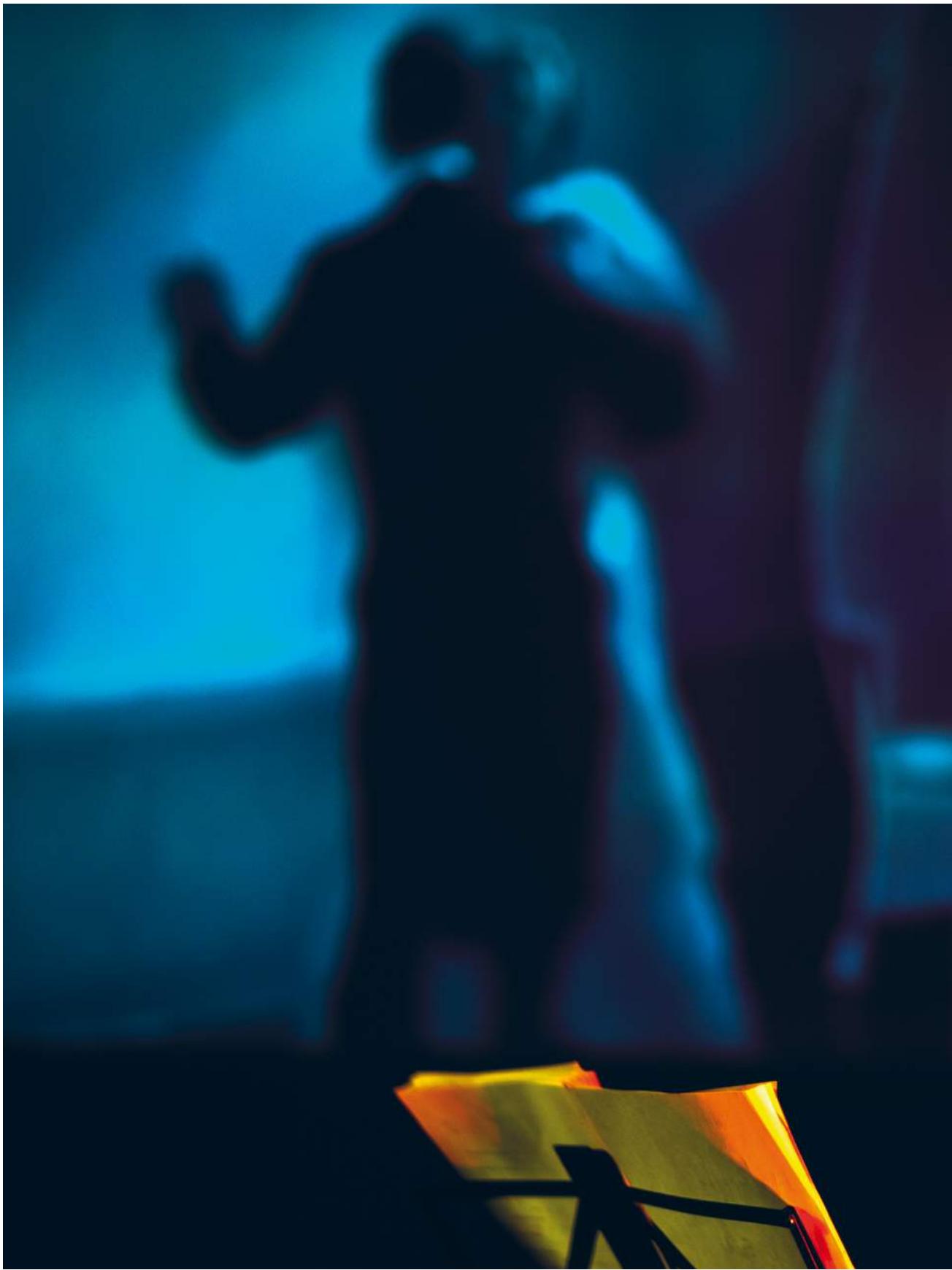
Fotografia / Photography
Paulo Pinto

P. 89, 93

“American Way”, de Teatro Jangada
“American Way”, by Teatro Jangada

P. 90-91, 92

“Canções do cinema americano”, de Hollywood Trio
“Canções do cinema americano”,
by Hollywood Trio



PRINCIPAIS PREMISSAS DO PROJETO



92

1

SELEÇÃO DOS ESPAÇOS CULTURAIS

A seleção dos espaços do projeto tem como critério dois fatores essenciais: a distribuição geográfica, e consequente abrangência, e as condições técnicas dos locais de apresentação.

3

PROGRAMAÇÃO DIVERSIFICADA

A tipologia de programação será o mais diversificada possível, contemplando disciplinas artísticas como música, dança, teatro e cinema.

2

PROGRAMAÇÃO COM CARÁTER DE REGULARIDADE

Os resultados de qualquer política cultural não são imediatos. A criação de hábitos de consumo cultural só pode ser conseguida através de uma programação regular e continuada.

4

PROGRAMAÇÃO PENSADA PARA CADA TERRITÓRIO

A programação cultural terá em consideração as especificidades do território onde terá lugar, procurando responder a necessidades objetivas.



5

PROGRAMAÇÃO QUE ACRESCE NÔVIDADE

Um dos objetivos principais do projeto é levar ao território concelhio, e a cada um dos locais de apresentação, produtos culturais que não são habitualmente apresentados. Com isto, pretende-se que o cidadão tenha contacto com novas formas de expressão artística e cultural.

7

FORMAÇÃO TÉCNICA DOS AGENTES LOCAIS

Os equipamentos instalados serão operados por agentes locais que receberão formação específica para o efeito.

6

INSTALAÇÃO DE CAPACIDADE TÉCNICA

Os espaços escolhidos para a apresentação do programa cultural serão objeto de uma intervenção que tem como objetivo a dotação ou a melhoria do equipamento técnico necessário. O material adquirido será entregue aos detentores do espaço físico em regime de comodato.

8

SUSTENTABILIDADE DOS EQUIPAMENTOS

Os espetáculos culturais terão entrada paga de valor simbólico, a reverter para a entidade detentora do espaço. Esta receita permitirá ao detentor do espaço manter e/ou melhorar as condições técnicas instaladas.

Uma
vez
mais

**Entro, uma vez mais, naquela casa.
Percorro os cantos e recantos,
sinto a presença do tempo.
Experimento a sensação de nunca
me ter ausentado. Com os olhos
apalpo o chão, as paredes,... as
marcas, perscruto cada espaço
recôndito à espera de descobrir.**

Procurro.

**Os momentos repetem-se... recordo.
Lembro e esqueço, deforme
e construo. Desvendo.
Deformação sucessiva e vulnerável,
que se alimenta de lembranças
vagas, particulares e sensíveis. Que
capacidade é esta de reter e recordar,
de preencher os espaços vazios?**

Poder estranho este!

**Memórias repetidas, invertidas,
escurecidas... inquietas.
Marcas esmorecidas,
inexplicáveis e vagas. Marcas
desfeitas e desvanecidas.
Arranco do escuro momentos
luminosos, emergem para voltarem
a habitar a penumbra...**

**A casa flutua nas marcas,
sinto a dificuldade da memória,
e a facilidade do esquecimento.
Desejei chegar, para poder partir.**

P. 96-97

Memória repetida, 2015
Litografia, 8,6 x 48 cm (matriz),
26 x 48 cm (imagem final)
Litography, 8,6 x 48 cm (matrix),
26 x 48 cm (final image)

P. 98-99

Memória invertida, 2015
Litografia, 26 x 24 cm (matriz),
26 x 48 cm (imagem final)
Litography, 26 x 24 cm (matrix),
26 x 48 cm (final image)

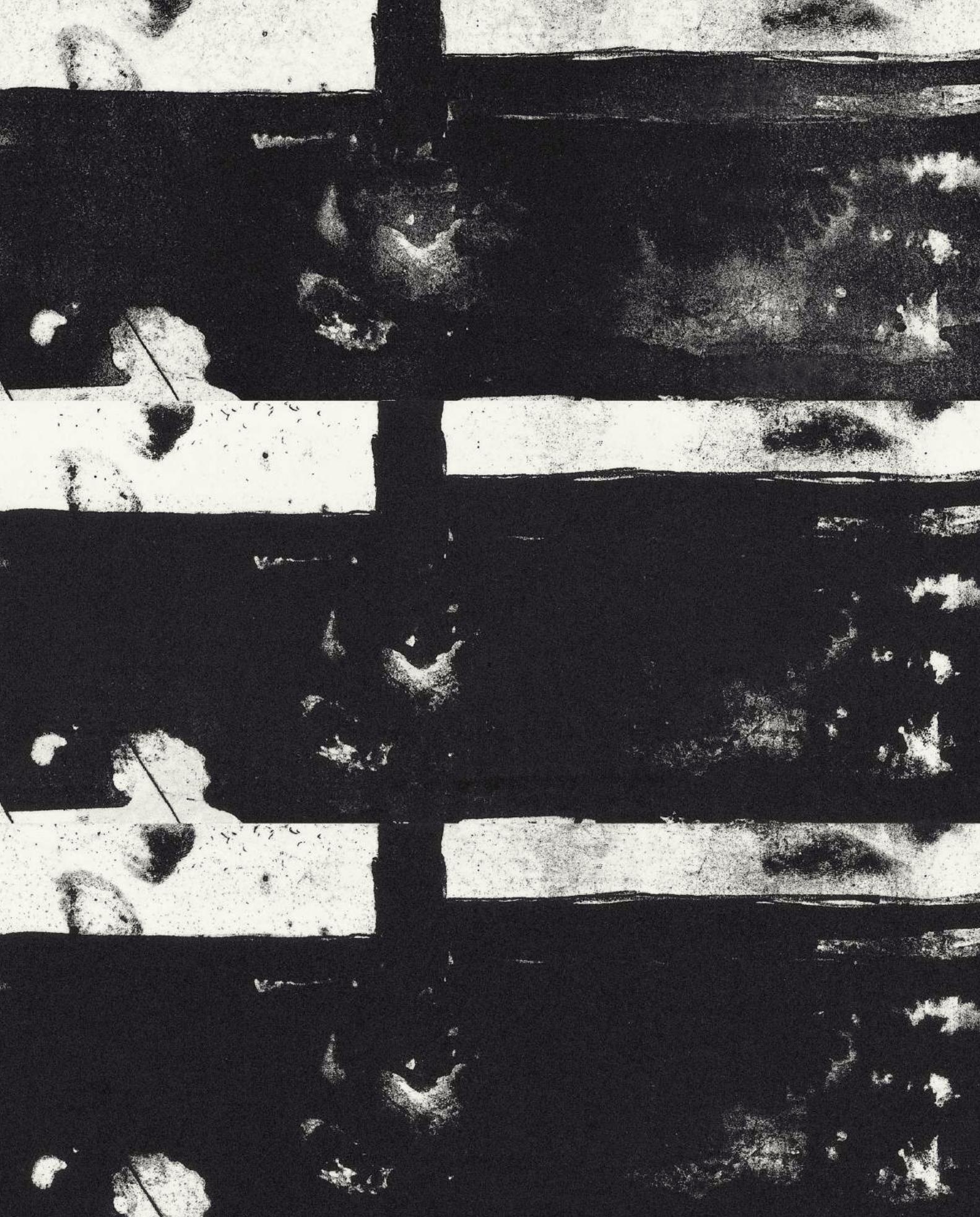
P. 100-101

Memória escurecida, 2015
Litografia, 26 x 48 cm
Litography, 26 x 48 cm

P. 102-103

Memória inquieta, 2015
Litografia, 26 x 48 cm
Litography, 26 x 48 cm

















ENGLISH

TEXTS



The relationship between cinema and the city has long been understood as a natural affinity rather than an elective one. The city's movement and its many stories are par excellence cinematographic production. The cinema has a machine of production has found the perfect space for its engraving in the industrialised urbanity, between the entrance of factories and the alighting from trains. Commoners and the petty bourgeoisie needn't to forget Proust in order to let them go by cheap enthrallment which the "dream factory" had granted them, without literature, and lean back and distract their hunger and war. While some dreamt others made fortune only comparable to those made by metallurgy and oil industry simultaneously others were still inventing an art. It is not only clear that the sociological and economical fabric of the cinema intertwines with the city but also reveals beyond certain reasons the identification of the city and the cinema with the notion of modernity. A flâneur is the one who among reflexes on the shop windows and merchandises walks through "the old Paris that no longer exists" to see that "the shape of a city chan-

ges faster than the heart of a mortal". It is in this baudelairian image, alone in the midst of the crowd, romantically lost in the fugacity of experience that Benjamin identifies the modern conception of distracted perception, that is to say the assembly of assorted fragments, a new sensibility – an aesthetic one shall we call it – that is privileged in cinema. Meanwhile, the cosmopolitan baudelairian stroller "a keen observer" destiny to "see the world, to be at its centre and remain occult from it" was stuck in solitude amongst strangers in a dark room (where the world is served by a "nickel") the rest as we all know is the history from cinema to the most recent domestic use of motion pictures to the generalisation of the low cost flights. In between, amongst the debris of commerce and cinephilia, the city kept growing beyond the concept of modernity sometimes even in the direct opposite of citizenship.

Movie theatres are disappearing from city centres and being relocated on shopping malls which represents the end of a conception of the city as a civic space of gatherings and intersection. It is also a symptom of cinema's political and social reinvention as it aspires to the position of a right-minded form. In fact the displacement of exhibition spaces to shopping malls signifies the coming back to fairgrounds where films became an ordinary show. The replacement of films to fairs is a return to Dr. Caligari's tent. A phenomenon that reminds us its calling for entertainment (a less profane circumstance in the latter): it's all about radical and paradoxical

reinstatement of a tradition, a return to the origins of the cinema as popular usage and not a mere set back. Thus the technological sophistication of the multiplex theatre rooms respond to an archaic demand for sensationalism and intensification of the audience experience which binds in the same process the movies from *The Wreck report for Veronese* (1913) to *Titanic* (1997) which bestows to IMAX screens, the latest technological primitivism, the Jurassic and retrograde yearning . This is why it is never enough to underline the fact that it is of this old tradition that we are talking about when the problems of the exhibition sector are being discussed. A tradition that needs to be safeguarded even if it implies the conversion of shopping malls into a museum space in light of what has happened to city centres now that these so called movie theatres have themselves gone from the dark room to the walls of a gallery. The cinema as a social and urban engagement has a direct link to the city's cinematographical portrayal. From the symphonic awakening of the capitals such as in the 1927 movie *Berlin* of Walter Ruttmann which follows up the awakening of cinema to "language", to Fritz Lang's futuristic visions of the metropolis cinema has created post-historical portrayals predicting an utopian and deceitful modernity, showing the city's imagery in an everlasting present, frozen in time like in René Clair's film *Paris qui dort* or in the homogeneous depictions of North American alleged realistic suburban attitude in B- movies. Few filmmakers like Ros-

sellini in *Rome Open City* (1945) or *Germany Year Zero* (1948) were able to make an integral historical portrait of the city not just a mere décor. Subsequent insights confirm Kracauer's analysis to specify the deep psychological dispositions of pre hitlerian Germany and the consecutive remakes of a central theme: the soul jousting the seemingly unavoidable choice between tyranny and chaos". Rehearsing a Marxist approach to the question the German theorist states that it is a crucial dilemma: could it be the imagination of his contemporary fellows "aroused by the fear of the Bolsheviks" or conversely could the appeal of these "formidable visions" represent a way to "exorcise ambitions they believed were theirs and know were seeking a way to take them over"? If Kracauer recognises this sinister dimension on the films he analyses - check the figure of the tyrant in Murnau's *Nosferatu* (1922) - the psychology of a nation searching for a way out through cinema. An exit to the will of power cannot fail to notice that "it is an odd coincidence that just 10 years later; Nazi Germany would set in motion the same set of physical and mental tortures depicted by the German cinema of the period. The destructive nature of the vampire embodies not only the plague but also a symptom of the anticipation force.

In 1924 Bela Baláz writes that the desert city of Wisborg (fellow countryman of Dracula) can be seen in *Nosferatu* as a cold foretaste of the final judgement". The end of utopias, the fall of the Eastern bloc and the annihilation of American capitalism,

which saw on 9/11 its biggest symbols being razed like in a Hollywood production, set a new dawn where ruins have become the new aesthetic canon of modernity, the representation of our times. These abundant type of pictures whether on cinema, videogames or photography reflect a new category of representation which is qualified by the expression *ruin porn*. The anesthetization of debris or ghost-cities where the post apocalyptic cinema sets its scenery is far from being a neo-romantic revivalism. It embodies an aesthetic disaster, the figurative speech of the void of the black hole of the endless desert without past or future - so to speak morbid - ; to sum up, an annihilation of the political and a permanent deactivation of history. This cinema seems to remind us that only with a detachment of the historic disease and from the lessons of the past can we consecrate once and for all to the endlessness of the crisis as an entropic and chronic alienation.

This urban ruin does not assume the end of the city (the end of democracy?), it the other way around it answers to the need of the eternal city: a city without history.

One can object: cinema was over the last one hundred years the leading agent in the construction of the urban identity which we associate to cities as New York or Paris - better still of the piling up of stories on our imagination. Cities which through its screened representations became iconic symbolic true cinema-cities with a functional and fictional logic of the same order that characterises

other screen only cities such as Gotham City. Although there are many apocalyptic visions of these cities, cinema has lived in them and left its mark at the same time it built a memory repository, in other words an archive. For at least 50 years now it is quite impossible to go to New York or Paris "for the first time ever"...

The stories that the cinema has projected about these cities turns them into a key part regarding the visible order like in Visconti's "Death in Venice" where the "spirit" of the city thickens and gives visibility. It is true that the cinematographic representations we have of these symbol-cities (it is in this category that Guimarães might be framed) tend to avoid the obscurity so unfamiliar, the dirt of everyday life, the invisibility - the revulsion of the yard of songs or the beauty of the Fontainhas borough - the inconvenience of the underside of the décor: its outlook is often the quality of recognition, its aesthetics and celebration of an image and what it ideologically represents.

There is where the imaginary of destruction wrecks, this regime of figuration reconstructs: the exposure of history's drainage gives place to the ostentation of a petrified history. Yesterday as today, the *disleylandification* of cities such as the case of "the cradle of the nation" when the commemorations of the VIII centennial of the Foundation of the Nationality took place on 4th of June 1940 (whose ruins were to be demolished by initiative of Sociedade Patriótica Vimaranense so that its stones could be used to cobble the streets!). Not to speak of the

RUI HORTA, A LONG AND EXTENSIVE RELATION WITH GUIMARÃES

reinvention of Paços dos Duques between 1937 and 1959 this seems out of a fairytale...

It is not just ignorance, drunkenness or a *Kitsch* reflex of the speculative demands of tourism, it translates a paralysed vision (and deliberately paralysing) of the reality and of a programme that is not only propaganda but also devastation: one can think about the quantity of ghettos and artificial paradises created by the famous gentrification of the so called "historical centres". In other words the intoxication with which the cities built their concept of heritage is, analogous to *ruin porn*, another form of history's evacuation. There is no memory without oblivion nor history without contradiction: but time "that immense sculptor" will inevitably do its work. Maybe Kracauer concluded that in resemblance to what had happened with theatre rooms "life" and "reality" have today moved into the TV screen and *shopping malls*. Nevertheless if the streets of old Europe have become a scenery to period movies or even a grand outdoor museum, a stroll to those who have too many shopping malls and less historical centres, what do the desolated visions ready to consume hinder? Here is an aesthetic question which like the rest of them can only have a political answer.



s the place where creation is made important?

Rui Horta (RH): Contemporary creation is made mainly in big cities. Though art isn't a mimesis of that reality, it's a reflection, so it is highly important to have a critic distance. The notion of place of creation outside these "inputs" is quite interesting. In Montemor-o-novo [where is the structure "O Espaço do Tempo" that I direct] that notion is crystal clear. It can be also in Guimarães. Even when an artist creates in a city he has to find a safe haven so he can get away from the city. This can also harden the creative teams.

Did you notice that prior having come to Montemor?

RH: I had already noticed during my time in Germany. I have directed the *Kunstlerhaus Mousonturm*, in Frankfurt. We worked on an old soap unit where we were undisturbed. Every morning when I came to work it seemed I was protected by a shield. When I came to Montemor I tried to reproduce that but I felt it was even more important that bubble outside a city. It is that what the Centro de Criação de Candoso (CCC) can become.

SAMUEL SILVA

Can Candoso function in a same beat as Montemor?

RH: Candoso has great possibilities, especially with its new studio, which allows them to have as far as 20 residencies per year, a very decent number. The place is very interesting and highly demanding in the North as there are no residencies per year. The problem is the so called culture of residency. Centro Cultural de Vila Flor (CCVF) is too focused on their daily basis routine that lacks energy to deal with Candoso. A place of residency is not just a physical space. It is a sort of culture where you have your needs fulfilled from food, daily communication with the production structure to the nurture of artists.

The same thing happens when a Cultural Centre or a Theater is created. The structure is not simply enough...

RH: Yes, that's it. A theatrical culture is also needed. At CCVF they have this strong culture since European Capital of Culture. To take this step is of great importance to Candoso. CCC together with ASA and CCVF's infrastructures are something of a kind in Portugal and turns Guimarães into a unique "biosphere" as far as the artistic creation. After Lisbon and Oporto, Guimarães is the major cultural project of performative arts in Portugal. Probably the biggest cultural infrastructure in the country. When we look to the set created by CCVF, ASA, Candoso and Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG) I am led to believe that there isn't another project of this dimension in Portugal.

Do the Portuguese artists have this perception?

RH: It's a differentiated perception. There is a great number of people who understood namely the creators passing day through 2012 and over the last years. And then there is a small part of the creative system that might not have understood it.

You have been a "habitué" on the stages of CCVF throughout this ten years. Have you noticed the shifts on the city since 2005?

RH: I am probably the artist with a deeper relation with this city and I'm most proud of it. I noticed a first stage of adoration, enthusiasm and growth building year by year and bursting during 2015 the year of the crisis with cuts of 38% in the backups from DGA (Direção Geral das Artes) to several structures. Nevertheless Guimarães was able to overcome the cultural policies and allowed many artists to keep afloat that year.

And from that year on?

RH: Well, naturally we have felt a hang over after CEC and besides we are know in the midst of a economical crisis. Today we feel it more than in 2012 because we were in a counter-cycle. CCVF is now reemerging from this and beginning a new stage by building new public and their DNA as an artistic project.

You were a consultant at CCVF for a year. What happened then?

RH: I came here after 2012 and I believe my work was of a great importance on the reflection made by

the team. The face of Guimarães is intertwined with contemporary not only on visual arts but also on performative ones – again what is happening in CIAJG is related with the huge potential visual arts can offer in Portugal.

You only stayed for one year. Did something go wrong?

RH: At some point I thought I had to go deeper in this project and go to another level of commitment. I never had the gut to take that step. I have got a family, three children and I'm very attached to Espaço no Tempo. I can't be married to two projects at the same time and I would have to leave Espaço no Tempo. When you are leading a project like the one in Guimarães, the most important things to do is going to cafes. It may seem absurd but it is of great importance to build bonds with local people.

Didn't you have that availability?

RH: I was in Guimarães twice a month and at a certain point I figured wasn't able to go any faster than that. After a year, I felt exhausted. I believe I left an interesting program that year, I left a strong culture of programming, I planted here interesting seeds.

So, do you think a future artistic director of CCVF should be someone who goes to the cafe?

RH: Guimarães will find that person. Anyone who directs a project of this size has to "breathe and sleep" Guimarães and its culture. This kind of project needs emotional anchorage.

The connection with the local community is absolutely essential.

In what way?

RH: Guimarães has a myriad of cultural organizations and other projects, other than A Oficina. It is necessary to have an umbilical relation between the structures of reference and all the other creative structures in the city. What makes a major artistic project in a city is its way of decoding the territory. We need to understand the cultural fabric as a fruition intended to everyone. We need to pick up things from the city and take them to the next level. A project like this can't be an UFO nor can it isolate itself from the city.

How do you look what is actually being made in Portugal?

RH: Small risks are being taken. There is a big time-lapse between the first experiences and the acceptance to go to bigger spaces. Many of the theaters, even the most experimental ones, only backup people after they have a substantial professional background.

Can you explain that fact?

RH: We don't have a contemporary culture, in the sense that it privileges the result not the process in itself. A municipal theater is also a symbolic space and it doesn't allow a big margin for mistakes. They have created their public but they have to acknowledge that a failure is part of the process of the artistic growth. Sometimes to make a good play we have to failure before.

REVOLVE E MUCHO FLOW: THE IMPORTANCE OF THE UNDERGROUND CULTURE

Local theaters are politically scrutinized and in many occasions they lack artistic consistency as well.

RH: I believe the answer to that is a two velocity path. It's important to have a safe program and on the other hand a risky one. Sometimes these theaters have two rooms we can create a certain audience to one room and a different one to the other. It's all about the programming culture which doesn't exist in Portugal. There is also a huge "deficit" of the government in supporting local theaters which could help on the professionalizing direction.



Revolve, twist, bend, stir, shake, recreate. Having the certainty that the artistic and musical scenery is ever more standardised and globalised, moving only by the massification of certain trends which annihilate new artistic concepts and manifestations through a constant apathy, it becomes urgent to embrace noise in the artistic message. This is the only possible way to establish new languages, a new relationship with the real or a creation of new realities that will shift linearly to new ways of thought and artistic, moral and social awareness.

Thus revolve, twist, stir, shake and recreate are synonyms of an evolutionary method in opposition to the stagnation phenomena in the artistic thinking process sponsored by the misperception of movement originated by the mass industry.

Even though Revolve, the independent promoter/label from Guimarães wasn't created with this purpose prior with the unpretentious will to bring to the community artists who rose interest to the promoters, it is through this rupture process and subsequently enriching dynamic transformation that the independent labels focused

REVOLVE

on the alternative movements - the so-called underground artistic scene - are setting out with heedlessness perseverance the rendering rhythm on the pursuit of a established social, cultural and artistic space.

Hence, Revolve was born, with the heedlessness perseverance of four young persons craving for new languages and new ways of experiencing the field which becomes immediately their scope.

Between the edition of either national and international bands such as Toulouse, Sun Blossoms, Pontiak, Marshstepper, Papaya, Filho da Mãe & Ricardo Martins or Black Leg, countless concerts and the organisation of Indiesciplinas, cycles of concerts held in 2013/14 at Associação Convívio and also the alignment of a cycle of peripatetic concerts Agora Aqui in several spots in Guimarães's historical centre, one can claim that the most ambitious project is the organisation of the urban festival Mucho Flow.

This micro festival created on the 3rd August 2013, at Largo do Trovador (Trovador's Square), is now in its third edition. The last two were held at CAAA (Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura).

The concept of this festival is quite simple not only to turn accessible a large set of bands which flow in the alternative musical scenery but also to bestow an opportunity to these rising bands to show their stage potential occupying all the locations the city has to offer.

This way Mucho Flow is not interested in becoming a frozen unidisci-

plinary festival rather be able to fulfill the premises of all artistic movement, the novelty, the nomadism, and artistic synergies. It is also a way to give away the alternative musical setting and a gateway to rising artists granting them an opportunity to show their work.

The above notion of movement is related to time and space spheres, that is to say, Mucho Flow is not restricted to certain periods of the year as are most of the festivals and let alone wants to occupy continuously the same space.

The festival should be able to manoeuvre on a conceptual level while occupying different space, assuming a shifting identity, still cohesive and solid, continuously confronting new languages as the dynamics of each space influences the way a certain artistic manifestation is apprehended.

Regarding the past editions, we can claim that the first came almost by accident by circumstances independent to the promoters when a band cancelled unexpectedly, which lead to the confirmation of other bands in a short period of time. Following the saying Go With the Flow, the promoters confirmed the presence of several artists who would embody the first edition of Mucho Flow.

At the end, the alignment was superb from Álvor to Kilimanjaro to the international bands as Tamar Aphex, Yonan + Igor and Radar Men from the Moon, dutch quartet of instrumental rock which approaches multiple landscapes of psychedelic rock, noise and shoegaze.

This is how the micro festival Mucho Flow was created.

To the second edition held on the 3rd October 2014 at CAAA intended to create a slightly different momentum from the previous one by installing two stages: the Mucho stage in the interior and the Flow, an exterior stage thus creating a sense of flow and transfiguration of the landscape depicted in each concert. At the end of which the public had to move from one stage to the other in order to watch the next concert, where it would be engulfed by a different scenery.

After this edition, Revolves's ambition implied a bigger line-up as well as the scheduling of bands with a consistent structure regardless being emergent musicians or not.

Therefore, the line-up of this edition had seven bands which presented their latest work at CAAA on the 3rd October 2014. Once again the line-up was filled with national and international bands, the Guimarães' bands Movimento Perpétuo and Toulouse (whose debut album, Juice, was recorded by the label Revolve), the British duet Sculpture, the Americans Bitchin'Bajas, The Vacant Lots, Amen Dunes and Cave almost provoked a cardiac arrest to the public. Amen Dunes's album Love was considered the album of the year by the international press. The Cave, the headline act of 2014 edition, is internationally acknowledged by their psychotic brilliance inspired by the experimental german music from the 60's and 70's.

The third edition held on the 10th October 2015 was the most ambitious and with more public until now,

which sets the pace to this festival as an alternative one in a national scale. This edition also had two stages, but, this time, were inside due to ill weather forecast with alternate concerts. Mucho Flow 2015 had a superb line-up featuring the Portuguese Pega Monstro, Smartini, Acid Acid, Lama, Galgo, El Rupe, Ricardo Remédio, Sun Blossoms (whose album was released by Revolve), Jibóia, Filho da Mãe & Ricardo Martins to the international bands Circuit des Yeux and Girl Band.

This third edition distinguished itself from the prior because it included an artistic installation from the artist Max Fernandes, named Bola de Cristal, Disco Ball, in a spot reserved to the Mucho stage thus allowing the convergence of these two completely different artistic manifestations in the same space.

With three consecutive editions, Mucho Flow assumes itself as a mandatory festival to those who search alternatives regarding the mainstream supplied by an industry subservient to the taste of the masses who will be the driving force of the editions to come.

With a wide range of concerts such as Riding Pânico, Peixe Avião, Éme, Jibóia, Filha da Mãe & Ricardo Martins, Pega Monstro, Papaya, Sun Blossoms, Toulouse, El Rupe, Galgo, Lama, Modernos, Plus Ultra, Mr. Miyagi, B. Fachada, Kilimanjaro, Glockenwise, Roberto Lobo, Loosers, Tó Trips, Gala Drop, Memória de Peixe, Night Beats, Destruction Unit, Marshstepers, Growlers, Pontiak, Holly Hondon, Electric Eye, Tomorrow's Tulips,

REMEMBERING THE CITY, RECALLING THROUGH THE CITY: CASA DA MEMÓRIAS DE GUIMARÃES

Radar Men from the Moon, Grumbling Fur, Godzilla, Entrance Band, Al Lover, Amen Dunes, Cave, Circuit des Yeux, Girl Band or Mette Rasmussen the label Revolve presents itself as one of the most productive agents responsible for the dissemination of the current alternative movement.

The micro festival Mucho Flow is undoubtedly a safe bet as it works as the catalytic element of an unseen nudity, of the art for the art, music for the music, rock for the rock.



The challenge of the definition of a strategic placing, functional programme and concept for Casa da Memória of Guimarães emerged from an exploiting trip of theoretical nature about the role of memory as part of a construction process and of the function of the equipment used to transmit and allocated to utopias and future projections.

HOUSE, MEMORIES AND THEORIES

When we think about the idea of a house we immediately consider the notion of shelter. What can be said when we speak of memory? Shall we begin to say that the importance of memory is eventually the same as the house, if we consider shelter and memory as primary elements of survival since the birth of mankind.

A major reflection about memory begun in Ancient Greece by Plato and Aristotle and it often associates its thought to the idea of house. The allegory of the slab of wax of Plato, which summons the inner memory and therefore the primal one, illustrates that the slab, where the subjective memories of the individ-

OPIUM

dual existence are rooted, was a gift of Mnemosyne, the goddess of memory. It's through this myth that we get to memory as a need to maintain and to convey knowledge (the aristotelian though of *mnemé*) and from here to the Museum: the place where the muses, daughters of Mnemosyne, taught men the mysteries and understanding of the world. Next to the archives and the libraries, museums have emerged as *memory-institutions*¹: true houses of memory.

It is possible to say that the representation of memory as a place in space (memory as a warehouse)² has extended from the gardens of the muses to the museum as we know it since the end of the XVIII century and among several examples, in the II century, Saint Augustine described memory as "an immense room with its 'endless dens and caves' or like a "palace (...) where the treasures of several images raised by perceptions of all kinds are"; in 781, a truly wise man Alcuin of York stated to Charlemagne that memory was "the treasure-house of all things"³.

Memory has been represented as a physical skill, a shelter or repository, and as a mnemotechnic art⁴ of gestation and transmission of knowledge through the association of images and places: a space where images are displayed and whose senses are therefore apprehended in a sight and interpretation exercise.

Being here we can safely say that the house of memory will therefore be a place of shelter and comprehension of what is remembered. A place of shelter through an open, immaterial,

personal and collective repository, understood as "an external prosthesis of memory"⁵, as speech and a projection of an ancient information depository in the present. A place to understand what is being remembered through expositive and interpretative mechanisms of discussion: whether by presentation and interpretation of what was built as a memory (individual or collective) or by understanding memory as a process and as a construction of the story which is being told.

WHAT CAN CASA DA MEMÓRIA BE?

A house of memory is a place that shelters and exposes a set of facts and impressions that a community, at a certain point, regards as worthy of being remembered: ways of preservation and transmission of past representations.

It also presents itself as a place where complex process of creating a memory is selective, discursive and therefore with gaps regarding a distinctive way of organizing history. A house of memory will be linked to a certain territory (a country, region or city) including all the immaterial that defines it not just as a place but as a starting point of the two processes above mentioned: for its inhabitants a space of knowledge and reconnaissance (memory is an objective or subjective recollection and a reminiscence). To the visitor, a place of discovery and interpretation which becomes a memory (this fulfills itself as construction and transmission). In both cases, it turns into a citizen

chamber where we find ourselves as individuals and as a community: a place where we dialogue with what we stand for, with our desires; a place of knowledge where we learn through study, interpretation and associations which suggest remembrance and oblivion, permanence or departure as generators of different levels of memory depth.

Luís Garcia Jambrina writes that the purpose of cities: "a city is not only a geographical place; it's also a literary space, a symbolic area where myths, inventions and reality emerge. It's not without reason that cities are built by writer, poets, playwrights...book after book, century after century they shape them on the collective imagery. In fact, we can state that if men didn't write, there wouldn't be cities."⁶

A house of memory will serve as a place of gathering of past representations and future imaginations of individuals and places, community and land. A place where knowledge postpones forgetfulness, where men become more tolerant, wiser therefore a lot more human.

WHY IS THERE A PLACE LIKE CASA DA MEMÓRIA IN GUIMARÃES?

First and foremost, such a house should be a place where we can remember Guimarães. The memory of the city while territory and the memory of the persons who have inscribed themselves in the city, allowing us to acknowledge the place we live in: both a place of belonging and ergo of exclusion, of happenings and

so of myths and representations, henceforth of imagination (physical and figurative).

Why a memory house in Guimarães? The importance of a project of this nature, at this precise spot is related to the events that took place in Guimarães since the birth of the country. In other words it is from Guimarães that the deepest and farthest memories of the country will be created: an important fact that places Guimarães as the symbolic capital of Portugal, where memory is seen as history, as a symbol.

Guimarães is also a place where human geography shaped in a unique way a universal acknowledgement, and therefore it is exceptional and universal.

It is possible to decipher, acknowledge and stimulate a relationship from the individual and his community. From the imagination of Guimarães we comprehend our own memory.

MEMORY AND EXHIBITION

Two major ideas cross the concept of exhibition drawn from the referential strategy: the idea of memory and of the city. Regarding the first, Casa da Memória will be a place where we can learn and understand the processes and results of the construction of memory. Regarding the idea of the city, this is understood as a space of memory and memorising of the municipality as a territory and of the persons who have inscribed themselves in the city. This path made by memory offers two exhibition axes: people and territory.

GUIMARÃES'S "CASA DA MEMÓRIA", A CONTEMPORARY COLLECTION

This organisation allows us to understand memory as a unifying and differentiation process of a community, the recollection of objects as part of historical memory of the city and the sensitive memory as knowledge and interpretation. Conversely Guimarães whereas territory is recognized by its cartography, representations or images and by its own projected imagery.

Regarding the methodology and details of the exhibition programme we point out the commissions made to creators - a writer (Gonçalo M. Tavares), a photographer (Tito Mouraz) and an illustrator (Ana Aragão) - to contribute to a contemporary reading of the exhibition. Another commission was made to a set of local artisans who made another interpretation of the references of the land they inhabit.

MEMORY AND REPOSITORY

Casa da Memória cannot wear out as a model of exhibition just because it has spatial and memorial elements attached to its concept. This is the reason for including a repository in this project. We have seen that archives, libraries and museums are qualified as memory institutions: spaces of storage, sort the data and classification of *artificial memory* (exterior) which have always fought against oblivion. As a place where we keep a thing, Repository will unavoidably be an archive not in a taxonomic sense (as are libraries and documental archives) but as distinctive storage place of memories: documents which

were worthy of storage and preservation, consultation and dissemination.

This memorial vocation shouldn't in Casa da Memória particular case collide with the cities' equipment - an Archive and Public Library - mission; this way its orientation should fill the void left by these institutions without neglecting the thoroughness of its own purposes.

This way the Repository presents itself as a exclusively digital consultation space where there isn't a physical constraint to other archival infrastructures of the city or the creation of agreements to digitalise or share their collections.

To sum up:

What is it? Casa da Memória is a centre of interpretation and Knowledge.

How? It exhibits, performs and communicates material and immaterial testimonies to better define culture, territory and history of Guimarães, of the people who have built Guimarães.

Whom for? Working with and for the community, specialists and local agents of all backgrounds with the purpose of developing an active and inclusive citizenship.



The Casa da Memória brings into light past and present stories from the municipality of Guimarães through several ways of recovering, presenting and creating both collective and individual memoirs. According to a contemporary approach, the permanent exhibition of this new House looks, listens and catalogs memories from the important past of Guimarães also glancing the recent past. A myriad of processes is explored through which a memory and story are being built, fixated, eroded and rebuilt resulting in an exhibition with eclectic and diversified contents.

From the beginning, the contents of the Casa da Memória are mainly new creations and follow the possibilities offered by new technologies

such as modeling and printing 3D or by video. It is not a historical, ethnographic or archeological Museum and it did not begin with a preexistent collection so the new exhibition is all about investigating, structuring, creating, gathering and in a wider range producing the objects, testimonies, and evidence from memories to present them to the public.

If a chronology of the municipality and a wide set of biographies of famous people from Guimarães are created through history by consulting the archives, the museums, the libraries and some major documents and if some patrimonial objects are reproduced, the research of the analytical and statistical data about the municipality allow to characterise its contemporaneity.

Searching for a physical portrait of the territory, through physical geography we can observe the evolution of the mapping until now, allowing the visitors the chance of imagining other future realities.

It includes a wide audiovisual archive from photography to films related to Guimarães made by several authors throughout the XX and XXI centuries which mark the beginning of subjectivity and creativity on authorship about Guimarães. The work of new authors such as the writer Gonçalo M. Tavares, the photographer Tito Mouraz or the illustrator Ana Aragão magnifies our perception of the town, its objects, and stories as they expand our memory and interpretation.

One particular section, The Nave of the Community, structures a sequen-

ce of four major eras, showing a wide spectre of cultures and physical technologies from the foundation of the country to contemporaneity through rustic perspective to industrialization. The collection is formed by a vast field work commissioned by several parishes to create new objects. That includes the ancient, physical and traditional culture such as iron forging, leather, textile, pottery which is supported by new displays like digital, 3D printing, multimedia, polymers even in the artistic creation as a strategy to recollect a wide sampling of displays and technology available in the area. The exhibition explores the present not only as an opportunity to begin a dialogue and exchange ideas with the citizens and institutions but also presents recorded stories of people, sound and places of the territory.

Despite not being a museum the Casa da Memória is a permanent exhibition that offers the city a new collection with a contemporary view within the approach content technologies and displays magnifying the town history as the birthplace of Portugal bringing it back to the present.

At the core of the Casa da Memória is a large and diverse permanent exhibition. From the outset our idea was that it would deviate from traditional expectations, both in terms of its curatorial philosophy and in its visual presentation. It aims to construct and reveal a plurality of narratives that express the diversity in which the city is experienced and understood by its inhabitants. In that sense it is not a museum in which the audience may expect to find unique objects of value, ordered and displayed in a historical lineage. Instead it aims to reflect the ways in which histories are constantly interpreted and reinterpreted. The objects and displays that the exhibition uses are not meant to be simply informative, they also act as triggers that allow visitors to recall their own associations and identify personal histories.

Most people usually expect the work of graphic designers to be confined to the world of two dimensions, possibly animating the surfaces within an exhibition, whilst an architect designs the space and the methods of display. The truth is that graphic designers do already work with the dimensionality of objects, although not normally to the extent that architects and interior designers do. As a graphic designer I have always been fascinated by the theatrical experience that exhibition design presents and the possibilities for the audience to be physically immersed in space.

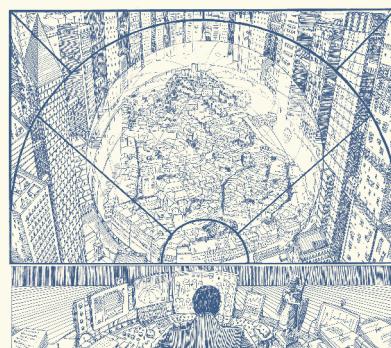
The reading of a book for example does not require the viewer to move

ANDREW HOWARD

around. Instead the pages of a book are moved to reveal the content. For an exhibition the opposite is true. The viewer moves whilst the exhibits remain still. And every exhibition has at least two moments of experience. There is the global overview – the sight that greets you on entering which forms a first impact. It's an impact that not only sets the tone for your experience, it also acts as a contextualisation – a curatorial view – intentionally or not. The other moment is the nature of the individual focus.

The Casa da Memória exhibition contains many separate moments of focus – each of them an individual design challenge and each of them having the capacity of being almost autonomous. At this stage we'd rather not give too much away but we can say that the visitor will be able to experience a range of interactions with the content – including the viewing of the territory of Guimarães in three dimensions, game playing, the discovery of narratives using both analogue and digital means, and the viewing of films and videos.

THEORIES, FICTIONS AND OTHER FUTURES. FUTURE BETTER THAN PERFECT.



The documents here exhibited were found in underground room unknown to us until now. Historians bestow the ten illustrations to different authors and have dated them from the end of the third millennium. All of this drawings are partial visions of the same city, located in the North of the territory once called Portugal, on former European Union.

Scholars on representation have shown their interests in further analyses of the documents by their uniqueness on the figurative aspects, a language widely used in the first two millennia BNDC (Before Neuro-Digital Codification) while graphic and oral language still predominated.

The reason for this highly impasioned debate is apparently its contradiction with what was supposed to be the historical truth of the city of Guimarães. The disagreement between the Certified and Stored Collective Memories (CSCM) and the recent found footages reopen the argument about futures, certification parameters and storage of

ANA ARAGÃO

CSCM mainly on the department of land and occupied territory.

This exhibition takes us to a time of cities built on the surface which we could walk about; territories with names made by a dance urban fabric diverse and sprinkled by decorative symbolic elements placed in special places. The city was the symbol for the local (not an abstraction for the global); it was a place. There are still people who recollect historical centers canopied by invisible domes of the past preserved at museums (doc.10).

Due to the ten Unidentified Memory Documentsts (UMD) some theories have emerged, nevertheless until now we haven't reached any conclusion. The theory which is widely supported stated these memories as the future ones are not unambiguous, yet they are convergent and parallel. According to this interpretation, the version on which Queen Maria II commissioned a statue of King Pedro IV to celebrate the rising of the village to town on the middle of the 19th Century, lives side-by-side peacefully with the version that no statue was ever made due to lack of money (doc.3). This theory defends that a memory of a city split in two, according to a medieval layout, is as believable as the memory of a unified city whose symbols were the castle, football, an olive tree and "Pinheiro". According to the advocates of parallel futures, not only it is true that Mount Penha was a built landscape by a committee of improvement projects but also its shape as a giant sculpture of King Afonso Henriques or even still

its transformation into an amusement park (doc.6).

In the same line of thought, it is true that the Statue of Fame was taken away from Toulal square due to its sheer weight as well as the maintenance of the space to reinforce the structures.

In this past, Fame has been transformed into a news and communication control centre (doc.2). All pasts are plausible and it is believed it was an obstinate advocate of the time bifurcation theory who commissioned the 10 illustrations.

Another group alleges that the documents were the creation of 10 utopian architects who wanted to provoke the city inhabitants confronting them with an unforeseen future. By confronting the viewer with unlikely sceneries even impossible ones, the real would benefit from these new outlines. Notice that doc.7 shows several proposals to build a second tower on Toulal's church. Doc.9 intertwines an elevation of Marques da Silva with a section of a parking lot where trees grow. Under the spaces for commerce is located a library with a secret room. It was here that the 10 documents were to be found.

Meanwhile a Commission was created to Acknowledge the Truth and Likelihood of Memories (CATLM) so that these documents could be scientifically certified and integrated in CSCM setting a debate about the importance of planning and legislating memories so that its storage is more effective and to avoid deadlocks and inaccuracies. Even if we tried to integrate doc.5 on the sys-

tem we couldn't be able to determine whether it is a realistic representation or if the quantity of olive trees depicted on top of a building is a graphic repetition to emphasize an idea.

Are these fake documents? On doc.4 an absence is depicted (a tower of the castle). The sheer representation of this absence is a solid proof of its falsehood. The memory accentuates whatever it recalls. Therefore memory is a hindsight construction and the documents either true or false are just insignificant lies.

Finally, there are dissonant voices from the descendants from the city's inhabitants who don't relate to any of the former hypothesis and who firmly believe that these documents were made by locals to induce disturbing memories to people in the future. On doc.8 we can see an oil platform on Toulal Square, preposterous scenery. The only thing that allows us to imagine the future is the uncertainty of memory.

The mysterious drawings presently catalogued as UMD are waiting for further analysis made by CATLM whose ruling is unforeseeable: to integrate them on CSCM or to order their destruction.

DANCE: RELATIONAL AND TRANSMISSIBLE



How many worlds are opened in a danced gesture?
How many anxieties, disorders of the being, questions do appear in a present body?

What is a place?

How far do poetry, the need of contemplation, shattered lives, tensions, conflicts, love affairs are drawn in the friction between movement, a word and immobility?

What forms a society?

All of this is dance.

Dance is far more than this, mainly if we regard it at its full potential as contemporary art linked umbilically to life, even if it appears to be a sheer abstract or conceptual expression.

PERFORMATIVE ARCHITECTURE

This text invites us to enter in a world which unfolds in multiple senses which then unfold into other worlds, as many as the private universe of the artists expressing themselves creatively through this particular art form.

This diversity has been shared with the audiences by the presence of artists such as Victor Hugo Pontes

(a native artist), Rui Horta, Tânia Carvalho, Marlene Freitas, Luís Guerra, Útero, Clara Andermatt, Luís Marrafa, António Cabrita and São Castro, Sofia Dias & Vitor Roriz, Cristina Planaas Leitão, Filipe Pereira, Teresa Silva, Mara Andrade or João Martins...

These are just a few of the names of those who express a new vitality in the Portuguese contemporary dance. Names that also prove the effort made by Guimarães to claim to herself the epithet of Portuguese Capital Of Performative Arts. It has everything to make this happen.

The opening of CCVF in 2005 made it possible and with ECC in 2012 it was reinforced, the reconversion of spaces which complement and are suitable to several arts but are ideal for dance. This urban geography brings humanity to the performative city. It is the result of recent interventions and it is determinant to inscribe an intention which is closer to the essence of dance: it inscribes a presence, fragile and sensitive, ephemeral but significant, multidisciplinary, defying the city's mobility. They are constructions that set on stone a covenant, which is build over the expectation of inquisitive, dynamic gestures of critical thought.

This network of communication, which embraces in the midst of its heritage the contemporary gesture, is formed by the emblematic Cultural Centre Of Vila Flor; CCC – Candoso Creation Centre; the multipurpose facility ASA Factory; the Platform of Arts and Creativity and CAAA Centre for Arts and architecture Affairs.

MISTERY GAMES

This architectural complex constitutes a diversity of spaces particularly prone to body art which is the topic of this text. Its transformation and the way it links time –past, present and future– symbolizes the importance of dance and operates a contemporary choreography of the urban space. Each proposal is an act of transformation. You can see the world and its components in a completely different way. It changes an ordinary view and reveals new possibilities of meaning. It places the spectator before a riddle in an optimistic point of view or in pessimistic one in a perception crisis. In other words, we can feel lost which could be pleasurable only if we are used to the idea of oddity. If the reaction is negative it redounds in a feeling of inadequacy and aloofness so rooted in our society and originates a feeling of misunderstanding which leads to paralysis and rejection. It blocks the relation with what is being seen. Otherwise they might feel disdain. Easy rejection, simplistic with scorn remarks such as 'this isn't art'.

In both cases, the problem lays in the spectator, on the discomfort of his misunderstanding and not on the artistic object or even on the artist. Both reactions are symptomatic of ailness affecting today's society: lassitude, the demise on action, not wanting to engage a deeper liaison. Because that is what we ask for in contemporary dance: an open mind regarding the gathering of two different worlds, even divergent and confrontational ones. Still that is the nature of curio-

sity, the desire to reach the other, of generosity which is at stake here as it is the life foundation that is worth living with values that we can advocate.

Dance allows to think about a new society, to make up and experiment new ways of social entanglement, alternative to one we have. It allows building a new country. And this is far more important as this is the birthplace of the nation. Therefore this contains the essence, the qualities, the conditions and the responsibility needed to embrace projects which again put the human being at the core of the equation through the senses, the body, intimacy, touch, the tensions...

GUIDANCE: A FESTIVAL'S MISSION

This approach is underlined in the Guidance Festival which is being staged for 5 years now. It had its highlight moment in 2014 with a diversified national and international program that inscribed meaningful interrogations of what a festival should be like. What should a program be like taking the 2014 edition as an example? It is not only its dimension but the its relevancy and how it relates different moments, proposals of entirely different natures with new or renowned artists proving its vitality, with a special emphasis given to Portuguese artists with master classes, meetings and conferences.

That year the program was created by the choreographer Rui Horta (with Rui Torrinha's complicity) who emphasized in this remarks on the media a special feature of Guima-

rães, it enjoys culture and particularly dance and what it reflects. 'This means being on the side of the artist throughout the creative process and taking risks on the co-production of their works' said the choreographer. This was the spirit in which this creative pearl 'Matilda Carlota' from Jonas Lopes & Lander Patrick was born or Clara Andermatt's major play "Fica no Singelo" (Stick around the simple) which connects traces of tradition, folklore and a contemporary pulsing which allowed two different experiences to the spectators: to be just that and at the end they could learn a few dancing steps. It was in this edition that the talks about 'Contagiousness and Multidisciplinary Negotiations' and 'The Body and The Art in Digital Times'.

The idea was that everything is relational and very personal still filled with contaminations is transversal in this text. Dance wants to go underneath peoples' skin, to move in the streets, the city following the guidelines of these transformed spaces. The Guidance Festival is or it should be the highlight of an experience which has other moments less concentrated or with less visibility all year around.

FIRST GESTURES

Plays like "A Ballet Story" from Victor Hugo Pontes or "A Lã e a Neve" ("The Wool and The Snow") from Madalena Victorino, which had their premiere enrolled in ECC, are few of the cases which exemplify the responsibility taken by the city where large investments were made in order

to raise the best conditions so dance could be lived according to its own high quality standards. In Madalena's case the tenderness of memories raised by dust is seen by the current poetics in its own rhythm. Using the same materials from the textile units, she operates in a different way the same dialogue between various times.

It's this interrelation nature that combines various realities summoning an interpersonal attachment which crosses almost every play at the festival. On one hand, defied by a sharper eye from someone who reads the entire program we find the same interrelation nature standing out of the same ethical principle of existence of a coherent vision of the whole. I will use the editions of 2014 and 2015 as references and here are some of the masterpieces of Portuguese contemporary dance like "Projecto Continuado" ("Continued Project") from João Martins or "Tecelagem do Caos" ("Weaving of Chaos") from Tânia Carvalho from 2015 edition; "Abstand" from Luís de Marrafa and António Cabrita, "Pele" ("Skin") from Útero, "Paraíso - Coleção Privada" ("Paradise - Private Collection") from Marlene Monteiro Freitas from the 2014 edition.

THE CASE OF THE SHOW THAT WASN'T SUPPOSED TO HAPPEN

Due to fact that the festival has life on its own, improbable objects often appear and become outstanding works. In this particular case it's about an unusual story of a show that wasn't supposed to be one, it was just a mere

experience to share materials of the creative process of a play in progress. Yet it turned out to be the premiere of a new play which wasn't understood by its authors has a finished one. Confused? Read it again, this time slower.

The authorship is from Útero, Miguel Moreira. The play in progress is from the group "Pântano" staged in 2015 at Culturgest in Lisbon. By the occasion of Guidance at the beginning of that year it was in motion. "12 Mandamentos" ("12 Commandments") was announced on a parallel program of the festival in 2015 with a performance-installation from the ingenious dancer Romeu Runa and the musician Carlos Zíngaro. There were little details and lack of clarification to about what was about to happen, but to those who were fortunate to have witnessed it, it was a remarkable surprise. A piece was created without anyone thinking this would be the premiere of a new play.

I take my examples out of this festival which incorporate the importance and relevance of this art which even when works its own way out, establishes a profound relation of empathy, seduction or repulse with the spectator by the sheer force of the presence of the body. In the History of Dance its creators and interpreters might have had reasons to deny and external movement, exposing its deep and human frailty, allowing the accusation of what they were doing "wasn't dancing". But under the skin, movement seemed unstoppable at several levels whether by the motion of internal organs or by thought - imaginative and critical. What that

CITÂNIA DE BRITEIROS IN THE ORIGINS OF THE CONCEPT OF A CITY

seemingly suspension of action enunciates is the permanent presence of the opposites: absence and death. But that is only one way of seeing it.

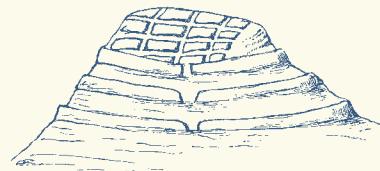
WHAT IS DANCE?

"Everything in life is dance", said Pina Bausch. And therefore her world was inhabited by daily gestures, recognizable, seemingly ordinary. Like art dance is also "simply being aware". Being aware of the others, to everything around us, to the smallest details and not to let yourself be misled by great actions.

"Art is simply being aware", Allan Kaprow used to say. In that sense and according to what is written here art in general and dance in particular, we want it to be ethical and worried about a sustainable life, creates relations to all the involved. I'm not referring to commercial relations with a capitalist trade. By the contrary, following the reasoning proposed by Kaprow these are relations of another order, they are creations of an ephemeral community which encloses artists and spectators who gather to get closer and that implies an initiative of all the parties and the magnification of the senses so you can be completely present in that place at that time. Even submerge in the experience of feeling lost. Or to enter a game of mystery where the elements that constitute the show might be understood as clues for creating a sense (or multiple ones) and / or a meaning that anyone can obtain for themselves through an honest and generous dialogue with each other.

This idea of dance implies an attitude of enduring curiosity regarding the world and the imagination. And even the pleasure of a voyage made to unknown territory and reaching the end and being overwhelmed because you didn't figure out a story or a clear meaning of what you've just witnessed. The pleasure lies in being hunted by images, ideas, doubts, questions, sensations which don't appear to belong to the same family but oddly enough they do. Maybe it is important to evoke the concept of a dysfunctional family because it depicts the contemporary relational reality. For some reason apparently enigmatic all the elements of a today show, even dissonant were created to serve a unity of senses which is the work the audience witnesses.

We can place the question in other terms. Dance is the exercise of poetic imagination of an experienced world by an incorporated text, an experience of the world that travels through the body whether it is at the stage or in the audience. Dance is movement raised by thought or body, and like Rui Horta said it "is changing positions". Everything is dance. And all of this is of great importance to the dance program in Guimarães, which has its highlight in Guidance Festival. This is the promise and the expectation is that it shall remain alive in that sense.



The concepts of "city" as well as the generic definition of "rural" and "urban" have been widely debated on the current context of territory management. Nevertheless historically the concept of "city" didn't obey to the pre-settled criteria; it sets to a centre of some importance even if that reputation is given only by a written source. Some Ancient cities from which little we know are a good example, from biblical cities to ones described by Julius Caesar in his Commentaries to the war in Gaul. A city was a settlement big or small, nevertheless often fortified.

"The chroniclers didn't want to believe in the sheer number of cities that the conquerors said to have conquered [to Hispania]. Livius, for example, decides for himself that the 300 cities T. Gracchus claims to have conquered weren't cities at all; they were towers and castles; either big or small they were just fortified settlements."

Like wise, the monument made on the Pyrenees as an homage to Pompeii Magnus by his campaigns from 76-72 B.C. referred that the Roman Statesman had conquered 876 cities between the Alps and Hispania Ulterior² although many of them were simply small fortifications. Regardless of the concept grasped from these classical sources most of time infla-

med by rhetoric, over the last decade archaeologists have undergone research works targeting pre-roman archaeological sites of big dimensions have been using the Latin expression "opium". This term is not new. Julius Caesar uses it in his remarks about the campaigns in Gallia referring to big indigenous fortified settlements such as the charismatic "Gergovia" and "Alesia". The Gaul *Oppida* are often translated has "cities".

Oppida are characteristic of different western European zones: the basin of River Reno, the centre of France, Southern England, the land of North of Iberian Meseta, the North of Portugal and South of Galicia, just to name a few of regions were the phenomena is verified. *Oppida* first appeared at the end of Iron Age mainly between the 2nd and 1st century B.C. and have been discussed whether they should be called cities or just big settlements with exceptionally high concentration of habitants. Bottom line, the discussion is whether these places are "urban" with hierarchical cosmopolitan societies and on top of settlements hierarchy using material proofs such as urban planning and monumentalization (always ideological) of its interior spaces.³

In the North of Portugal and Galicia the study of *Oppida* communally used to name big "castros" or "cítâncias" (nevertheless there are big "castros" and small "cítâncias") was from an early stage followed by a perspective we can name "Roman centric" which identifies the first settlements as "Roman Cities" or "Roman colonies". The mistake which

we can clearly classify⁴ was due to insufficient techniques of the first campaigns of excavation made on "castros". On the other hand little we know about North-western before the last academic works were developed by Minho University⁵.

It comes from a traditional point of view dating back to the pre-roman world of isolated and gatherers prehistoric communities living in a natural state enough to enhance their free spirit in their alleged "resistance" against Romans.

Briteiro's oppidum was in this period a city in its classical sense with a total area of 24 acres within its walls.

A considerable part of this area didn't have any construction; it was partially occupied by a pit system, visibility and security perimeters and livestock area. The buildings area was relatively dense with a considerable number of households, with neighbourhoods defined by perpendicular roads at least in theory. The walls, four distinctive lines, were built in stone with narrow doors in some cases guarded by towers. The roads were paved in stone as were almost all the constructions there.

Nevertheless the alleged urban status isn't a direct result of what is evident: the dimensions of the settlement comparable to many of the major Roman cities, such as *Bracara Augusta* covering 30 acres, the biggest roman city in the North-west. Briteiro's oppidum was a political, religious, population and economical centre. These features can be stated by the size of its walls; the existence of the charismatic "Council house"; on

the probable existence of a central gathering place where public events took place; on the different locations of workshops which demonstrate the level of specialisation of the artisans, ensuring a production for a regional market; the consumption of exotic imported goods; on the existence of two structures of public baths linked to the ritual world. This last feature differentiates this oppidum as it is the only one in the North of Portugal and one of these structures had the famous "Pedra Formosa".

One of the most relevant aspects besides those which are exposed is the civic body and local elite who assured the political system: an oligarchy. This was the same elite that granted the transition to a new political, cultural, social and economical model known as "Romanization".

This process dates back to the 1st century B.C to Caesar Augustus and it was a natural and organic phenomenon. In other words, it was more than a previously established political programme; it was a process that involved spontaneous contributions from different parts of the society (native and foreigners). At the end Romanization would condemn "Cítânia" to its death to the implemented model on the beginning of the 2nd century B.C. which deprived it of its political and economical grandeur.

BIBLIOGRAPHY

Cruz, G (2015) The emergence of the urban space on the North-west of Iberia. A reflection about the pre roman Oppida. Minutes of the I International Conferences "Evolution of the

THE PUBLIC SPACE PROJECT: MEDIATION BETWEEN MEMORIES AND A PLACE

MARTA LABASTIDA

urban spaces and their territories on the north-west of The Iberian Peninsula". University of Léon, Minho University, pp 407-428.

González-Ruibal, A (2006-07) Gauls. Power and Community on the North-west of the Iberian Peninsula. *Brigantium, 18-9. Archaeological and Historic Museum of Coruña.*

Lemos, F. Cruz, G. (2007) *Citânia de Bríteiros, Prehistoric Settlement.* Sociedade Martins Sarmento, Guimarães

Martins, M. (2014) Bracara Augusta's Project. 38 years of discovery and study of a roman city. *Revista da Faculdade de Letras, Science and Techniques Of Patrimony, Oporto,* pp. 159-169

Sarmento, F. (1993) *Dispersal, "About new and old cities in Iberia", (1879)* University of Coimbra, pp 12-18;

Novillo López, M. A. (2012) *Caesar and Pompeii in Hispania,* Ed. Silex, Madrid;

Woolf, G.(1998) *Becoming Roman, The origins of provincial civilization in Gaul.* Cambridge University Press.

NOTES

1. See bibliography Sarmento 1933, p. 13

2. See bibliography Novillo López 2012, p.65

3. See bibliography Woolf 1998, pp.106-141

4. See bibliography Gonzalez-Ruibal 2006-207, pp. 318-328

5. See bibliography Martins 2014



(..)as Walter Benjamin has recognised, the significance derived from the landscape and architectural space results from "a distracted collectivity" who looks its symbolic surroundings through and "usual appropriation" or by daily use and activity. The landscape experience takes time and results from an accumulation of happenings frequently distracted of daily meetings.

Each project materialises memories, itself and those apprehended from the space. Each space appropriates several memories and presents itself as an overlapping of signs revealing the passage of time and the relations built by a collective. This is the sensitive material of the public space project. A material found, sometimes visible others fragmented, kind of erased...but always useful.

These lines do not want to speak of any particular public space; they run the intervening act itself on any given space either for requalification, alteration or simply creation. A task that is always very difficult because it deals not only with a public domain but also an unquestionable identity aspect.

What we call public space - we could argue if we should call it collective space - is always in question as it results of a collective manifestation in constant evolution. It seems necessary that each intervention undertakes are-

vision not just to claim new patterns, repeat successful models, contextualise to stuck in a past nor defend a generic program. But to enhance a preparation, to repair, to heal and promote simultaneously a memory and the new collective expectations.

The project of a public space is thusly defended as an ongoing learning process - open and collective - that leads to the recognition of past appropriation forms and takes upon itself the future hesitancy and uncertainty. This process aims to turn the pre-existences (previous lives) more transparent and the participation even more effective, inviting each and everyone to build a web of relations with the space in order to complete its history.

The constant and emphatic condition imposed to the project demands in each case to invent or improvise a unique mediation strategy without any pre established principles.

On the other hand, this open and unstable approach frails its purpose by identifying it as a protection and conservation object.

Meanwhile, the urban reality of our daily lives runs in multiple spaces where simultaneously inhabit time, which goes by, contemporary functions, the collective memory, future individual aspirations, so on and so forth.

In face of this paradox, the project of public space has a role in the construction of a collective background taking advantage in the proximity - building its own process - and including the native qualities defined by J.B. Jackson (2) as something mobile, animated which will adapt to the circumstances and is pragmatic; there-

fore easily changeable. The project's first goal is to take notes from the prosaic details found on the space. A sharp attitude that accepts intuition and randomness, which collects bits and pieces of stories as they bring vitality and can quite easily determine clues to new ways of appropriation. The space is no longer a prop up where you put "the project" but is now the support where the possibilities are found. The project is now "what lays there" defining itself as an open one capable of decoding and generating new clues.

This paradoxical idea can also be found on Peter Handke's sentence: something that was already there had started" used in several of my projects with the intention of suggesting a torsion of the attention given to the space and to a inversion in the priorities given to the program. Nevertheless the attention paid did not imply the rejection of the modifications nor the nostalgia not even an integration of any kind. this attitude only has a relative and circumstantial value (...) because it highlights what is been neglected for many years and works with it. It is a watching spot which enhances contrasts and shows possibilities.¹

To overcome the result – as something unifying, definite and mainly composite – and to overlap the signs means to accept the role of time in the everlasting construction of public space. It gives the project a higher rate of complexity, raising the time/space relation from both sides, producing space instead of shapes or objects; embracing the past, accepting the present and opening the future.

In this mediation of signs, the project of public space resumes the J.B.

genealogy. Jackson values history because it is an opportunity to show the future, leaving the reflexive and conservative attitude so as to boost a critical point of view as the project initiates a future. Thus it emerges in the middle of the history of the place, of multiple initiated, truncated, discontinuous processes and it turns into a rhizome. It always shows up in the middle of..., never begins or ends anything, simply tries to activate and incorporate signs to new processes, leaving behind that imposed and hierarchic image of a finished and single solution.

Where is it going? Where does it come from? Where does it want to go? So many useless questions. To begin from a clean slate, searching a new beginning or foundation, they imply a misconception of the journey and movement (methodological, pedagogical, neophilical, symbolic...) There is another way of travelling and of moving, from the middle, in the middle, entering and leaving, not beginning nor finishing (...) the rhizome sense means to move between things, to establish a logic of E (...) abolishing the beginning and the end. (...) the middle is not a medium; quite the opposite, it is the place where things turn fast. Between things it does not clearly show a traceable correlation which moves from one to the other but a straight line, a diagonal movement that carries them both (...)²

We can assume that any project of public space has a common goal, to generate a wider synergy between the space and the habit, between the past and the future, between a collective and its memories...according not only to the immediate needs but also to the ones that might arise. This means to leave the space back to spontaneity and again assume the evanescent

present. It stands as a participating process as it understands and incorporates experience and the native expression, turning interpretations easier for those who inhabits or practices, inviting to explore its use every single day... Far from pursuing a consensual close result or a still image taken from canonical models, it prefers to share the difficulty of building a collective acknowledgment of spaces, activities and conflicts that arise in the space with the ability of imagining the ways of development.

There are three actions which determine the act of projecting from a constant relationship between ways of observing and the ability of ceasing, asking and answering. They are: gathering, recycling and building.

Gathering implies that in any given process there is a potential of taking advantage beyond the expected result. Facing those unforeseen leftovers there is always the possibility of being activated. Gathering is based on the need of searching, exploring, discovering or inventing usefulness and it comes from the distracted perception of any past existence and the focused sense that sees the signs to incorporate or change. The project is a part of the recognised synergies of the space, it brings new ones and it assumes the incapability of controlling each and every one, so it accepts the unexpected and remains open. Building is be acquainted with asking. The "bricoleur" engages a procedure where he finds materials and creates tools to try answering questions he raised. His toolbox is filled with interpretations and decoded observations, a mine of signs

CASA DA RUA NOVA AND THE REHABILITATION OF THE HISTORICAL CENTRE

MIGUEL FRAZÃO

which incorporates materials, procedures, time, stories and a set of unstring relations... That is why building is not a compositional activity nor denies neither science nor knowledge, it is quite the opposite: it sets a dialogue that includes a cross learning. It is of utmost importance to apprehend each space's uniqueness, in each process to be specific and of each experience for being empirical. This dialogue does determine a final object, it chooses to designate the collective and accept the deviations of the established principles.

Gathering, Building and Recycling suggest useful behaviours that claim to restore the possibility of a close-by, creative, temporary and open mediation at the same time constructive and proposing of the collective space.

Although we need to make up for lost time. The urgent need for quick responses is demanding so we claim a distended process that needs time to review, recognise and appropriate a space with memory and expresses new collective expectations. Shouldn't it be a shared, distracted and constant task?

NOTES

1. DESCOMBES G.; *Una arquitectura en el paisaje*. En MADERUELO J.(ed.); *Paisaje y Arte*. Op.cit. Pp.232-233
2. DELEUZE, G.; GUATTARI, F.; *Rizoma. Introducción*. Valencia: Pré-textos, 2008. p.57. (título original *Rhizome (Introduction)*). Paris: Editions de Minuit 1976)



By way of introduction due to the fact this article is about Casa da Rua Nova (Rua Nova's House) and the story about the rehabilitation of the historical centre of Guimarães and to certain extent homage to the architect Fernando Távora whose words I recall. He used to say that the city has a steep topography and it could see itself. Accidentally or not the title of this magazine is closely related to the city's urban fabric: Guimarães - Visible City.

The following text between inverted commas is part of an article entitled "Traditional Building Construction" written to be part of the book "Arts and Crafts of History". It is so because Casa da Rua Nova da Muralha (House of Rua Nova da Muralha), today called Egas Moniz Street was acquired

by the City Hall in 1976 and it was the Gabinete do Centro Histórico / Gabinete Técnico Local (Bureau of Historical Centre/ Local Technical Office) for many years. It is a fine example of the 17th century and a repository of every type of materials and techniques available on the period, or periods of its construction.

"...its...notoriety...is regarding to its remarkable features of our traditional construction methods. Its plan was a typically medieval, a narrow and long property, with a single staircase splitting it, living-room to the front, room with bed set on the back and on the upper-floor a kitchen without chimney, the smoke would come out by the roof shingles. On the backyard a small patio sided by a wall, the city's defensive wall; there lays still a stone thrown by a catapult, a memory of ancient times which proved how difficult is to break into by force. In fact, there laid all the materials and techniques used on the 17th century, from the ground-floor with its inside stone walls painted with whitewash; a door frame entrance chamfer reminds us of a probably previous construction, to the other two floors with facades with balconettes to gain space for the rooms, built on "taipa de rodízio", timber frames placed crossed or diagonal filled with bricks and mortar (a mixture of sand, limestone and pebbles), everything plastered with traditional paint, since all the materials were coated. In the 19th century some changes were made, for instance, a corridor that cut short a room, using "taipa de fasquio", timber frames already existent in which so-

me wood boards were placed on the vertical and were nailed with plastered wood laths. The front façade, o pretty that reminds a piece of furniture of the period, was degraded nevertheless it grants its notoriety, with a stone masonry ground floor and the other floors with balconies of chestnut wood balusters, corbel to place the vases and a span with luxurious frames sculpted and painted with oil paint in a mixture of linen oil, white spirits, drying oil and pigments. The plastered wall painted with white-wash made with lime, water, grease candle and pigments. The spans which were shut with chestnut wooden doors didn't have glass because it was just in the 18th century that it became common and replaced the cushion of the balcony doors. On the top, the roof was covered with tiles of straw, the one on the edge was almost a meter long, to protect the façade from the rain and also the people passing by. The rear façade had unfortunately collapsed because of erosion and weathering leaving just the stoned first floor intact. The ceiling once so richly ornamented with painted laths and wood planking of "saia e camisa" with its beautiful flowery composition had recently been coated in white plaster."

At last someone decided to treat the house as it deserved, and now we can admire its greatness and the medal it has won with Prize Europa Nostra placed on its façade.

The first step on its recovery was to place a kind of sheet umbrella so it could stop deterioration and then they started to treat it with all the lo-

ve it deserved. They healed it and an experienced and wise hand drew a new façade. Two bathrooms were added and the roof was isolated and the original shingles were kept after being washed, they were bound with copper wires.

All of the traditional artisans were reunited in this careful restoration, the bricklayer to place the tiles, remake the lath plastered wall, the mason, the plumber, the carpenter to the floors and ceilings and to restore the wood frames of windows; the painter who knows how to make traditional paints made with pigments mixed with limestone, glue and linen oil and knows all the available techniques to imitate several materials, for example, to give a marbled look to painted wood.

Some peeping holes were made on the plaster to show the techniques and materials used on the restoration and some squared holes were made on the wood beams just to show that beneath all that plaster laid a beautiful wood planking imitating marble."

Today the house is unoccupied as the office for the affairs of the historical centre has been transferred to another building. This punishes this building as we know that these empty spaces degrade more easily. An idea as popped up to turn the house into a kind of museum which could open to visitors, given back the informative and didactic function it had. Today through several media it is possible to see the history of the house, from the purchase to the attribution of the prize Europa Nostra and also to show all the activity performed to rehabilitate

the historic centre in a symbiotic relation between politicians, technicians and residents over the past 30 years and with remarkable results that we can see for ourselves.

This project is now being undertaken by the Division of the Historic Centre and hopefully it will restore the house's dignity by showing what is still being done in the rehabilitation of the historic city centre and to create a new pole of attraction in the core of the historical centre and therefore contribute to the epithet - Guimarães - Visible City.



The eccentric lies outside the centre. It replaces a continuous rotational movement by a straight line and expands itself, walks, and meets a new one. It reverts or contradicts the logic of hegemonic action. From the centre it expands to the suburbs, invading the space of culture and refines the spirit and human qualities. It thickens and melts personal, social, national and ethnic identity. It is this the singularity of a project whose goals are to enrich the cultural experience of the county. Without patronizing and respecting the idiosyncrasies of the spaces. Bearing in mind that the prioritization of culture no longer makes any sense as an elitist Thought and by being, it can only be as a result of a totally harmful self exclusion if we take into consideration that art and its transformative action only make sense if people and their difference are taken into account. Having said this any epithet given to this project ExcentriCidade could never be apocalyptic or integrated. We could place in between, abdicating from the concepts of low, medium and high culture and searching in its overdetermination a layer of common ground.

The project gains shape through an articulated set of initiatives which respect a strategic and previously defined goal and that doesn't let itself go with the temptation of a spectacular program. It avoids not only populism but also compartmentalizes what might have a direct effect by discriminating audiences. The clear intention lies on the cultural program and takes into consideration the specificities of the territory. It doesn't yield to the logics of demand and supply or to a senseless scholar construction. It's all about the respect for the identity of the place and how it operates within the symbolic universe and decoding mechanisms. A new layer in cultural experience is being built from the preexistent and it is expected to shift a change despite the real dangers of rejection.

One of the main goals of the project ExcentriCidade is to take cultural products to places inside the territory usually left out of these stages, allowing the citizen to have contact with new ways of artistic and cultural expression adding to mutual enrichment created by the relationship artist/audience. That "usually left out" is meaningful because it adds and modifies the *habitus*, it searches to create a new field where the same actors see themselves as new protagonists. There is a disproportionate ambition behind the principles of this project, to elude complacency, the sacrifice of its content due to any particular taste. What's at stake here is the gradual and careful shifting process capable of becoming the engine that fuels a new cultural mo-

mentum. A process capable of being scrutinized, also effective and aware of possible perplexities in its midst. A public cultural policy considered from an artistic model which doesn't burn out in concert halls rather it overcomes its unavoidable "concreteness". Is it a combat against aesthetic pleasure? Is it an eulogy to the relation between art and life? Which similarities are there between ExcentriCidade and CCVF? All of them.

The cultural process is endless. It is a "work in progress" justified by the immateriality it encloses. It walks towards a diversity of players to its expansion. It's a feature of transformation of social fabric. The programming spaces are labs of cultural diversity connected with their surroundings. They create bridges with the community. ExcentriCidade is a step forward to the diversity and magnification of the territory, in new stages taking with it the same philosophy of the city's cultural spaces: to add new layers of cultural meaning to the cemented, to create new opportunities to audiences and creators, to generate new heights on the citizen's development as cultural being and contribute to the empowering of human relations, responsible citizenship of enlightenment and sharing. It will do so by taking into consideration the specifications of the involved boroughs in a netting and collaboration, cohesion and responsibility spirit.

The project ExcentriCidade, at its first stage, will intervene on the following boroughs of Guimarães: Caldelas, Moreira de Cónegos, Ronfe, S.Torcato, União de Freguesias (Bo-

roughs Union) de Briteiros S. Salvador and Sta. Leocádia

THE PROJECT'S MAIN GOALS

1. SELECTION OF CULTURAL SPACES

The selection of cultural spaces follows two criteria: geographical distribution and technical conditions of the spaces.

2. REGULAR PROGRAMMING

The results of any cultural policy are not immediate. The creation of consume habits can only be attained through a regular programming.

3. DIVERSIFIED PROGRAMMING

The typology of the programmes will be as diverse as possible contemplating artistic subjects as music, theatre and cinema.

4. PROGRAMMES THOUGH FOR EACH TERRITORY

The cultural programming will take into consideration the specifications of the territory where it will be held trying to fulfill the objective needs.

5. PROGRAMMES WHICH ADD NOVELTY

On of the main goals is to take to territory products which aren't usually seen. The intention is to provide the audience a contact with new ways of artistic expression.

6. INSTALLATION OF TECHNICAL CAPACITY

The spaces chosen to the presentation of the cultural programme will be subjected to an intervention to upgrade the technical equipment required. The acquired material will be loaned to the holders of the space.

7. TECHNICAL TRAINING OF THE LOCAL AGENTS

The equipments installed will be operated by local agents who will be trained specially for this purpose.

8. EQUIPMENT'S SUSTAINABILITY

The cultural events will have a symbolic entrance fee that returns to the holders of the space. This revenue will allow them to maintain or improve the technical equipment.



enter, once again, in that house.
I poke every nook and cranny, I
feel the presence of time.
It seems to me I've never left:
With my eyes I touch the floor,
the walls, ... the marks, I gaze into each
obscure blank waiting to find myself
I search.

The moments echo ... I recall.
I remember and forget, deface and
form. I unveil. Vulnerable and ensuing
distortion which feeds on hazy peculiar
frail memories. What talent is this to re-
tain, recall and fill in the empty spaces?
Weird talent it is.

Repeated, inverted, darken...restless
memories. Disheartened, inexplicable
and ensuing marks. Faded and bro-
ken marks. I rip radiant bits from the
dark, they submerge and again haunt
the shadows...

The house hovers on the marks, I feel
the hardship of memory and the bles-
sing of oblivion.

I urged my arrival so I could leave.

Revista gratuita
Free Magazine



CÂMARA
MUNICIPAL DE
GUIMARÃES

