

GUIMARÃES
C VISÍVEL

Nº1 ABR/DEZ 2021

ÍNDICE

EDITORIAL Adelina Paula Pinto	6	DIAS LONGOS João Fazenda	95
(CONHECIMENTO)		ÁREA 55 Pedro Cunha	101
O DISTRITO CULTURAL DO BAIRRO C DE GUIMARÃES António Lamas	10	FASHION FILM FESTIVAL Manuel Serrão	108
GUIMARÃES COMO FICÇÃO DE GUIMARÃES: O PODER DA IMAGEM NO POLIMORFISMO DA CIDADE Eduardo Brito	20	REFLEXÕES EM 7,76CM Andrés Fraga	113
A ARQUITETURA DA ALTERIDADE: A CIDADE MODERNA Pedro Bandeira	24	(COMUNIDADE)	
A LISBOA DE EUGÈNE GREEN: TERRITÓRIO DE EXPERIMENTAÇÃO Ricardo Lisboa	28	SENTIMENTO DE NÓS Ricardo Batista e Ana Bragança	123
O PAPEL DA LITERATURA NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO Nuno Camarneiro	34	COMUNIDADE(S) E FORMAÇÃO ARTÍSTICA: EXERCÍCIO DE INTERSEÇÃO Tiago Porteiro	130
HEREDITAS ATLAS DA PAISAGEM CULTURAL DE GUIMARÃES Teresa Costa	38	A PROPÓSITO DO DESENVOLVIMENTO DA ZONA DE COUROS Ricardo Rodrigues	136
STARTUP LISBOA Miguel Fontes	48	AINDA OS COUROS Jorge Gaspar	160
A CRIATIVIDADE COMO MOTOR DE DESENVOLVIMENTO Alexandre Mendes	54	RIBEIRA DE COUROS: A (D)EVOLUÇÃO Carlos Ribeiro	166
DRIFTING BODIES/ FLUENT SPACES Natacha Moutinho, Geert Vermeire Miguel Bandeira Duarte	58	BAIRRO C: DO CONCEITO À AÇÃO	170
(CRIATIVIDADE)		TRADUÇÃO	193
URBAN SKETCHER Hugo Costa	79		
SAUDADES FUTURISTAS Edgar Pêra	85		

A ARQUITETURA DA ALTERIDADE: A CIDADE MODERNA

Começamos este artigo com uma fotomontagem de Guimarães: um objeto moderno (a Casa “Avião” de 1947, projetada pelo arquiteto Delfim Fernandes de Amorim) em confronto com um objeto antigo (a reconstituição da Muralha da Vila Baixa de Guimarães, do século XIV, concluída por D. Dinis no lugar onde existiu). Esta imagem¹ da autoria de Luís Leite (arquiteto, EAUM 2020) é uma bela ucronia que servirá de ilustração ao paradoxo que proponho pensar: aquilo que lemos como património, hoje, foi resultado de continuidade, mas também de ruturas e conflitos. Teremos nós, hoje, a mesma liberdade e coragem para pensar a cidade com o mesmo grau de complexidade e contradição?

Antes de avançar, interessa salvaguardar que a diversidade e dispersão que constituem a região do Vale do Ave (a “paisagem transgénica” teorizada pelo geógrafo Álvaro Domingues) dificilmente justificam perpetuar o uso do termo “cidade”, como se este ainda evocasse o sentido de limite ou de dicotomia com o “campo”. A persistência do seu uso neste contexto dever-se-á, apenas, a atenção que daremos à representação simbólica, ideológica e mercantil deste território.

É inegável o contributo de Alexandre Herculano, expresso no seu romance *O Bobo* (1843), para uma mitificação da imagem de Guimarães, onde o Castelo de São

Mamede assume o ideal da fortaleza medieval. A descrição romanceada do primeiro “castelo português” (algo que poderíamos pôr a par do discurso em torno da “casa portuguesa”), estaria muito distante da realidade da fortaleza existente no século XII; não obstante, foi esta a descrição que tomaria a forma de arquétipo no imaginário coletivo, inspirando a monumentalização levada a cabo pelo Estado Novo em outras fortalezas, como, por exemplo, o Castelo de São Jorge em Lisboa².

A ideologia nacionalista do Estado Novo, assente numa exacerbação e mitificação histórica de cariz popular, fez de Guimarães o “Berço da Nação”, de onde sobressai o seu “centro histórico”, uma expressão igualmente questionável – como explica Nuno Portas em “Velhos Centros, Vida Nova” (1981)³, onde defende como alternativa o uso da expressão “áreas antigas” por ser mais abrangente (não se limita ao centro, não

¹ Série de imagens realizadas no âmbito da tese de mestrado intitulada *Do espaço representado: A influência da fotografia na perceção da cidade de Guimarães extramuros na Coleção de Fotografia da Muralha* (EAUM, 2020).

² Sobre este tema, consultar Joaquim Rodrigues dos Santos, “Aqui Nasceu Portugal” - *Da Sublimação do Castelo de São Mamede em Guimarães à sua Conversão em Arquétipo Cultural do Castelo Português*, in *Genius Loci: Lugares e Significados*. Porto: CITCEM - Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”, 2017, vol. 2, pp. 159-169.

³ Artigo publicado in *Cadernos Municipais* (ed. Fundação Antero de Quental), nº 6, maio de 1981.

PEDRO BANDEIRA



se limita ao património). Mas a realidade é que todos, ainda hoje, compreendemos o facilitismo de dizer “centro histórico”, porque esta tem sido uma estratégia e um pretexto capazes de atraírem atenção (leia-se: oportunidade de financiamento) para a renovação das cidades. Comparativamente aos problemas que os centros históricos enfrentavam nos anos 80 do século passado (degradação do património edificado, desertificação, perda de comércio para grandes superfícies, excesso de automóveis), poderemos dizer que a estratégia de enfatizar a imagem de uma cidade histórica, a pensar no turismo e na especulação imobiliária, tem tido um efeito que não pode ser menosprezado na reabilitação do património arquitetónico, ainda que a estratégia revele outros tipos de contrariedades, evidenciando-se processos subjacentes de gentrificação ou excessiva monofuncionalidade.

No caso específico de Guimarães – um caso de exceção, que abordaremos mais à frente –, não deixa de imperar a predominância de uma imagem assente no passado herdado, tendo essa imagem sido fortemente construída pelo Estado Novo (1933-1974), coincidindo

as décadas do seu início e fim também com o início e fim do chamado Movimento Moderno na arquitetura⁴. O posicionamento do Estado Novo relativamente à arquitetura moderna era ambíguo, contrastando a anuência da sua expressão em território das ex-colónias com a considerável reserva em território de Portugal continental. Na “metrópole do império”, a ideologia nacionalista e conservadora preferiu adotar o estilo “português suave”, inspirado no delírio da “casa portuguesa”.

Esta realidade torna ainda mais surpreendente o facto de, em 1948, Delfim Fernandes de Amorim ter conseguido obter, ainda que com dificuldade, o licenciamento da Câmara Municipal de Guimarães para o seu projeto da Casa “Avião”

⁴ Em 1933, realizou-se o IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, de onde emergiu o manifesto urbanístico Carta de Atenas, fundador dos princípios subjacentes da cidade moderna. Em 1972, é demolido o Pruitt-Igoe, um conjunto habitacional modernista nos Estados Unidos, levando o historiador Charles Jencks a afirmar no seu livro *The language of post-modern architecture* (Londres: Academy, 1977) que “a Arquitetura Moderna morreu em St. Louis, Missouri, no dia 15 de julho de 1972, às 15 horas e 32 minutos, quando o infame conjunto Pruitt-Igoe, ou, melhor, vários de seus blocos receberam o coup de grâce com dinamite”.

- uma encomenda do Dr. António Rocha e da sua mulher Cármen Rocha, amiga de juventude do arquiteto. O projeto, que tinha uma versão alternativa mais suave, apresenta-se com toda a convicção moderna, sob influência de Le Corbusier, cedendo apenas na escolha de uma pedra granítica com “apartamento rusticado”⁵ para revestimento de rés do chão. Casa inserida em pleno centro histórico, conseguiu superar os dogmas ideológicos do Estado Novo, mas hoje, maturada a democracia, dificilmente teria a mesma oportunidade, o que não deixa de ser irónico.

Poderão alguns edifícios modernos (na sua vertente mais progressista ou culturalista) de Guimarães constituir a hipótese de uma cidade-outra, moderna, como me foi proposto para tema deste artigo? A resposta não é tão simples como poderá parecer. A favor do não, poderemos argumentar que não é o somatório de um conjunto de objetos modernos⁶ que faz a cidade moderna; por outro lado, aquilo a que erroneamente chamamos cidade não é exclusivo do centro histórico. Se não podemos, hoje e já há muito tempo, dizer que Guimarães é uma cidade medieval, então o que dizer senão que é, irremediavelmente, moderna? Como resolver a distância entre a realidade de Guimarães e a imagem que temos de Guimarães? E, antes de tudo, não é a imagem histórica de Guimarães uma construção intrinsecamente moderna?

Haveria uma resposta simples para estas questões, que seria dizer apenas que Guimarães é uma cidade pós-moderna, uma expressão que parece resolver toda a diversidade que constitui quase todas as cidades, incluindo até aquelas que ambicionaram e falharam o projeto moderno, como Brasília. Mas dizer pós-moderna não deixará de ser também demasiado fácil - há que resistir à sedução do relativismo. Experimentemos o contrário, opondo o centro histórico à cidade moderna, como se não estivessem intrinsecamente ligados, como se a construção de uma ideia de património não fosse em si um projeto moderno, como se o excesso de atenção do centro histórico não fosse também a desatenção necessária, por vezes premeditada, para o crescimento acelerado da cidade moderna.

O caso particular da renovação do centro histórico de Guimarães, iniciado na década de 80, tem sido apontado como um caso exemplar, destacando-se o facto de ter conseguido conciliar, em grande parte, a manutenção dos seus moradores, mas também expressar a qualidade das intervenções arquitetónicas ao nível do espaço público, equipamentos coletivos e edifícios privados. O reconhecimento pela Unesco, em 2001, do centro histórico de Guimarães como património mundial e, em 2012, de Guimarães como Capital Europeia da Cultura, deu continuidade ao projeto de se investir no centro da cidade, procurando, paralelamente à revitalização das atividades comerciais, o investimento em equipamentos de carácter cultural, ensino e investigação. Seguindo o pressuposto das “indústrias criativas” (uma expressão sobre a qual temos a maior desconfiança⁷) como “novo motor da economia”, surgem agora projetos como o *Bairro C - Caminhos de Cultura e Criatividade*, por iniciativa da Câmara Municipal de Guimarães em parceria com outras instituições, como, por exemplo, a Universidade do Minho. A estratégia passa por continuar a reabilitar e reprogramar parte do património herdado, neste período de pós-industrialização, procurando, na reutilização dos edifícios, o reconhecimento do seu valor simbólico, mas também a diminuição da pegada de carbono que resultaria de eventuais processos de demolição ou construção de raiz.

Conciliar o património antigo com as ideias novas é absolutamente necessário e é isso que se tem almejado. Mas este compromisso não pode ser prisioneiro da representação da imagem que se fabricou em torno do que chamamos história. Quando dizemos “fabricou”, não nos referimos apenas à determinação ideológica do Estado Novo, mas também às

⁵ Ver memória descritiva do projeto da Casa “Avião”. Documento acessível no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (Guimarães).

⁶ Os objetos modernos de Guimarães foram alvo de atenção no livro *Arquitetura com autor: Guimarães 1937-1970*, coordenado por Filipe Villas-Boas e Marta Mota Prego e editado em 2017 pela CMG e pelo Arquivo Municipal Alfredo Pimenta.

⁷ Ver, a propósito das cidades e indústrias criativas, artigo do autor, intitulado “Street Art, Sweet Art”, publicado no *Jornal dos Arquitetos* #255, em maio de 2018 (acessível no RepositórioUM da Universidade do Minho).

políticas de intervenção e reabilitação do património, que procuraram, com alguma nostalgia, fazer parecer histórico o que é contemporâneo. Como contornar, então, que “a nossa razão de ser, a raiz de toda a esperança” não seja apenas “o termos sido”?⁸

É por aqui que poderá fazer sentido evocar a necessidade de uma “cidade moderna”. Não a cidade que se constrói anonimamente para lá dos muros invisíveis do centro histórico, nem a cidade moderna enquanto expressão formal, regulada por um qualquer traçado geométrico. Falamos da oportunidade de pensar a cidade moderna a partir da sua essência progressista, o que implicará a ideia de novo, se necessário em rutura com o passado. O novo, no sentido modernista, é mais que novidade, não é acrescentar algo mais ao existente, é pôr em causa a própria existência. Neste sentido, dizer progressista também não é necessariamente a ideia de desenvolvimento, mas algo que possa pôr em causa o próprio progresso. Ou seja, pensar a cidade como moderna, hoje, poderia ser (porque não acreditamos que possa ser) abdicar de toda a imagem, de todo o valor simbólico, em benefício de uma verdade utopicamente crua, desvinculada do passado e do futuro – a cidade do hoje, do agora. Não sendo isto abdicar da identidade (podendo ser), mas assumir uma identidade dinâmica, mutável, se se entendesse necessário.

Neste sentido, a cidade moderna seria a cidade da rutura, do confronto, e não do que se diz agora “disruptivo”, um “pensar fora da caixa”, que não passa de uma manobra de marketing integrada no normativo, no semelhante, no expectável e no especulativo. Seria devolver a cidade à sua funcionalidade e espontaneidade, ao que tiver que ser. Seria medir-lhe a pulsação quotidiana, performativa, ativa ou também o contrário, inativa (assumindo, por exemplo, as virtudes de um confinamento). E acreditar que a sua verdade emergente seria, em si, suficientemente sedutora. Não seria fazer cidade para ser visitada, mas a cidade seria visitada por fazer.

Mas há outra leitura possível a fazer a partir da ideia de “cidade moderna”, que é o seu vínculo à ideia de utopia, apesar de isto parecer contrariar o seu sentido funcional. Os arquitetos modernos acreditavam (com mais ou menos

convicção) que a forma espacial é capaz de moldar a forma social, invertendo todo um processo da construção das cidades. Esta inversão, quase sempre dependente de algum autoritarismo, só teve sucesso enquanto exceção ou “ilha ideológica” enquadrada numa regra mais complexa (a dinâmica entre o caos e a ordem). Mas deveremos reconhecer que é precisamente na sua qualidade de exceção que emerge o lugar da experimentação, absolutamente necessário à evolução e à adaptação do todo. Isto não seria, necessariamente, reclamar a utopia como possível (uma contradição evidente), mas reclamar como possível o espaço da sua representação crítica.

O que o movimento moderno procurou foi diminuir a distância entre a “cidade real” e a “cidade ideal”, prevalecendo nessa vontade a ênfase da diferenciação e dimensão conflitual entre tempos, espaços e usos. Assumir uma “alteridade da cidade moderna” seria, assim, assumir as cidades-outras e dos outros, que também somos nós. Não há espaço verdadeiramente público que não expresse essa complexidade, essa pluralidade e o conflito que lhe é inerente, mas também necessário, para uma construção crítica e autocrítica.

O que a cidade contemporânea se tornou foi procurar, no conforto do seu relativismo pós-moderno, apaziguar qualquer ideia de conflito ou confronto em benefício de uma imagem de consenso (imagem de participação, imagem de inclusão, imagem de cosmopolitismo). Simultaneamente, a cidade pós-moderna teve a capacidade de tornar omissa qualquer separação entre passado, presente ou futuro. A cidade perde o seu tempo: o futuro é apenas o que se compra a crédito sob a forma dependente de oportunidades e especulação; os centros históricos deixam, paradoxalmente, de ter história, aprisionados que estão à sua imagem – a imagem perfeita ou paternalista.

O que aprendemos, então, nós com os poucos objetos modernos que pontuam a cidade? Pouco ou nada, a não ser o seu significado que gostaríamos de imaginar (e apenas isso) irreverente. Sendo esta a grande contradição deste texto. ©

⁸ Expressões usadas por Eduardo Lourenço em *O Labirinto da Saudade* (Lisboa: Gradiva, 2000, p. 28).

THE ARCHITECTURE OF OTHERNESS: THE MODERN CITY

Pedro Bandeira

We begin this article with a photomontage of Guimarães: a modern object (the 1947 “Airplane” House, designed by architect Delfim Fernandes de Amorim) in confrontation with an ancient object (the rebuilding of the 14th-century Wall of Downtown Guimarães, completed under commission from King Denis of Portugal in the place where it once existed). This image by Luís Leite (architect, EAUM 2020) is a beautiful *uchronia* that will serve to illustrate the paradox that I propose to reflection: what we read as heritage today was the result of continuity, but also of ruptures and conflicts. Do we have today the same freedom and courage to think the city with the same degree of complexity and contradiction?

Prior to moving on, it is important to safeguard that diversity and dispersion in the Ave Valley Region (the “transgenic landscape” theorized by geographer Álvaro Domingues) hardly justify the perpetuation of the term “city”, as if it still evoked the sense of limit or dichotomy with the “countryside”. The persistence of its use in this context arises only from the attention we will give to the symbolic, ideological, and mercantile representation of this territory.

Alexandre Herculano expressed in his novel *The Jester* (1843) an undeniable contribution to the mystification of the image of Guimarães, where the Castle of São Mamede embodies the ideal of the medieval fortress. The romanticized description of the first “Portuguese castle” (something akin to the discourse on the “Portuguese house”) would certainly be far away from the reality of the 12th-century fortress; nonetheless, this description would take on the form of an archetype in the collective imagination, inspiring the monumentalization carried out by the Estado Novo in other fortresses, such as St. George’s Castle in Lisbon.

Based on exacerbation and mythification of popular history, the Estado Novo’s nationalist ideology converted Guimarães in “the Cradle of the Nation”, whose outstanding feature, its “historic center”, is an equally questionable expression – as Nuno Portas explains in “Velhos Centros, Vida Nova” (1981), where he defends the alternative use of the expression “old areas” for being far more comprehensive (not limited to the center, not limited to heritage). But in reality, even today we all understand how lax it is to say “historic center,” because this has been a strategy and a pretext capable of attracting attention (read funding

opportunities) for the renewal of cities. Compared to the problems that historic centers faced in the 1980s (built heritage degradation, desertification, loss of market share to supermarkets, excess of cars), we can say that the strategy of emphasizing the image of a historic city, with tourism and real estate speculation in mind, has had an effect that cannot be underestimated in the rehabilitation of the architectural heritage, even if this strategy reveals other types of setbacks and evidences underlying processes of gentrification or excessive monofunctionality.

In the particular instance of Guimarães – an exception which we will discuss later – prevails an image based on the inherited past, an image that was strongly constructed by the Estado Novo (1933-1974), the decades of its beginning and end also coinciding with the beginning and end of the so-called Modern Movement in architecture. The Estado Novo adopted an ambiguous stance with regard to modern architecture, by contrasting the acceptance of its expression in the territories of the former colonies with considerable reservation in continental Portugal. In the “empire’s metropolis”, the nationalist and conservative ideology preferred to espouse the “soft Portuguese” style inspired by the delirium of the “Portuguese house”.

This reality makes it all the more impressive that in 1948 Delfim Fernandes de Amorim managed to obtain, albeit with difficulty, a permit from the Municipality of Guimarães for his “Airplane” House project – a commission from Dr. António Rocha and his wife Cármen Rocha, a youth friend of the architect. The project, which had a softer alternative version, presents itself with all the modern conviction, under Le Corbusier’s influence, compromising only in its choice of granite stone with “rusticated trim” for ground floor covering. The house, located in the heart of the historic center, has managed to overcome the Estado Novo’s ideological dogmas, but today, in a matured democracy, it would hardly have the same opportunity – which is rather ironic.

Can some of Guimarães modern buildings – in their more progressive or culturalist facets – be deemed as the hypothesis of an alter-modern city, as per the challenge proposed to me as topic for this article? The answer is not as simple as it might seem. Stated negatively, we could argue that the sum of a set of modern objects does not make a city modern; moreover, what we inaccurately call a city is not exclusive to the historic center. If we cannot say, today and long ago, that Guimarães is a medieval city, why not state that it is irrevocably modern? How to bridge the distance between the reality of Guimarães and the image we have of Guimarães? And, most importantly, isn’t the historical image of Guimarães a modern construct per se?

A simple answer to these questions would be to just say that Guimarães is a post-modern city, an expression that seems to resolve all the diversity encapsulated in almost every city, including those that strived for a modern project and failed, such as Brasília. But to say post-modern is also all but too convenient – the allurements of relativism must be resisted. Let’s then try the opposite, by opposing the historic center to the modern city, as if they were not intrinsically connected, as if the construction of an idea of heritage were not a modern project per se, as

if excessive attention to the historic center were not also the necessary, and sometimes calculated, inattention to the accelerated growth of the modern city

The specific instance of the process of rehabilitation of Guimarães historic center, started in the 1980s, has been singled out as an exemplary case for having successfully managed to reconcile, to a substantial extent, the retention of its residents and also to express the quality of architectural interventions at the level of public space, collective facilities, and private buildings.

The recognition by UNESCO of Guimarães historic center as World Heritage Site in 2001 and of Guimarães as European Capital of Culture in 2012 gave continuity to the project of investing in the city center, seeking to invest in cultural, educational and research facilities alongside the revitalization of commercial activities. In line with the assumption of “creative industries” – an expression that inspires the greatest mistrust in us) as the “new driver of economy”, new projects are now emerging, such as “Bairro C – Paths to Culture and Creativity”, an initiative of the Municipality of Guimarães in partnership with other institutions, such as the University of Minho. The strategy is to continue to rehabilitate and reprogram part of the inherited assets in this post-industrialization period, seeking to reuse buildings while both recognizing their symbolic value and also reducing the carbon footprint that would result from eventual demolition or new construction projects.

Reconciling old heritage with novel ideas is critically vital, and that is the path that has been sought. But this commitment cannot be captive of the image representation that has been fabricated around what we call history. When we say “fabricated,” we are not only referring to the Estado Novo’s ideological determination, but also to the policies of intervention and rehabilitation of heritage, which sought – driven by a certain nostalgia – to make what is contemporary seem historical. How to bypass then the fact that “our reason for being, the root of all hope” is not only “the fact that we have been”?

This is where it might make sense to evoke the need for a “modern city”. Not the city that is built anonymously beyond the invisible walls of the historic center, nor the modern city as a formal expression, regulated by some geometric layout. We are talking about the opportunity to think of the modern city from its progressive essence, and this will imply the idea of the new, if necessary breaking with the past. In the modernist sense, the new is more than novelty, it is not adding something more to the existing – it is questioning its very existence. In this vein, to say “progressive” does not necessarily imply the idea of development, but something that can call into question progress itself. Otherwise stated, to think of the city as modern today could be (because we don’t believe it can be) to relinquish all image, all symbolic value, in favor of a chimerically raw truth, detached from the past and the future – the city of today, of now. This is not to forgo identity (whilst it could be), but to assume a dynamic, changeable identity, if deemed necessary.

From that standpoint, the modern city would be the city of discontinuity, of confrontation, and not of what is

now called “disruptive,” an “outside-the-box thinking,” which is nothing short of a marketing ploy incorporated into the normative, the similar, the expectable, and the speculative. It would equate to returning the city to its functionality and spontaneity, to what it has to be. It would equate to measuring its daily, performative, active pulse – or even the opposite, inactive pulse (assuming, for example, the virtues of a lockdown). And to believe that its emerging truth would be, in itself, seductive enough. It would not equate to build the city to be visited, but the city would be visited by building.

But there is another possible reading to make from the idea of “modern city” – its link to the idea of utopia, even if this seems to contradict its functional sense. Modern architects believed (with more or less conviction) that the spatial form can shape the social form, reversing a whole process of building a city. This inversion, oft dependent on some authoritarianism, has only succeeded as an exception or “ideological island” framed within a more complex rule (the dynamic between chaos and order). But it must be acknowledged that it is precisely in its quality of exception that the place of experimentation emerges, absolutely necessary to the evolution and adaptation of the whole. This would not necessarily equate to claim utopia as possible (which is an obvious contradiction), but to claim the space of its critical representation as a possibility.

The modern movement sought to shorten the distance between the “real city” and the “ideal city,” in a desire marked by emphasizing differentiation and the conflictual dimension between times, spaces, and uses. To assume the “otherness of the modern city” would thus equate to assume other-cities and cities-of-others, who are us, too. There is no truly public space that does not express this complexity, this plurality, and the conflict that is intrinsic to it, but also necessary for a critical and self-critical construction.

In the comfort of its postmodern relativism, the contemporary city has sought to placate any idea of conflict or confrontation for the sake of an image of consensus (of participation, of inclusion, of cosmopolitanism). At the same time, the postmodern city was able to expunge any separation between past, present or future. The city loses its time: the future is only what can be bought on credit under the guise of opportunities and speculation; historic centers paradoxically cease to have history, as they are prisoners of their own image – the perfect or condescending image.

What, then, have we learned from the few modern objects that dot the city’s landscape? Hardly anything, except their irreverent meaning as we would like to imagine (no more than that). This is the great contradiction of this text.

1. Series of images made within the scope of the masters thesis entitled *Do espaço representado: A influência da fotografia na percepção da cidade de Guimarães extramuros* na Coleção de Fotografia da Muralha (EAUM, 2020).

2. On this topic, see Joaquim Rodrigues dos Santos, “‘Aqui Nasceu Portugal’ – Da Sublimação do Castelo de São Mamede em Guimarães à sua Conversão em Arquetipo Cultural do Castelo Português”, In *Genius Loci: Lugares e Significados*. Porto:

3. Article published in *Cadernos Municipais*
(ed. Fundação Antero de Quental), no 6, May, 1981.

4. The Fourth International Congress of Modern Architecture was held in 1933 and from it emerged the urbanistic manifesto *Athens Charter*, which laid the foundations of the underlying principles of the modern city. In 1972, the demolition of the modernist housing development Pruitt-Igoe in the United States prompted historian Charles Jencks to state in his book *The language of post-modern architecture* (London: Academy, 1977) that Modern Architecture died in St. Louis, Missouri, on July 15, 1972, at 3:32 p.m., when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final *coup de grâce* by dynamite."

5. See descriptive memory of project *Aeroplane House*. The document can be accessed at Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (Guimarães).

6. The modern objects of Guimarães were the focus of attention in publication *Arquitectura com autor: Guimarães 1937-1970*, coordinated by Filipe Villas-Boas and Marta Mota Prego, edited in 2017 by CMG and Arquivo Municipal Alfredo Pimenta.

7. Regarding cities and creative industries, see the author's article entitled *Street Art, Sweet Art*, published in *Jornal dos Arquitectos* #255, in May 2018 (accessible at the RepositoriUM of the University of Minho).

8. Expressions used by Eduardo Lourenço in *O Labirinto da Saudade* (Lisbon: Gradiva, 2000, p. 28).

9. We could say that this idea of conflict inherent to the public space has shifted to the virtual arena. Today, public space is overall neutral (festive, mercantile), with benefits in terms of a feeling of security and disadvantages as a space for demonstrations and claims.

Photomontage ©Luís Leite, 2019

[PAGE 28]

EUGÈNE GREEN'S LISBON: A TERRITORY OF EXPERIMENTATION

Ricardo Vieira Lisboa

In 2019, Cinema House Manoel de Oliveira at Serralves Foundation opened the world's first exhibition dedicated to the work of Eugène Green. The filmmaker had already been in Portugal several times and his first movie shot in Portugal, *The Portuguese Nun* (2009), had received great acclaim from Manoel de Oliveira (if only because this film was, in its own way, a tribute to the Portuguese cinema, and to Oliveira in particular). One of the similarities between the two directors is their desire to film the invisible. As for Oliveira, attaining this goal entails a complex rite of rules. Simply put, for Green, seeking the transcendent *in* cinema stems from the immanence of the forms of cinema.

But what does ultimately define the uniqueness of the French director's movies? Here is a list of self-imposed constraints: (1) dialogue writing is lengthy and carefully ne-

gotiates with grammatical rules, in which "the same word will often appear in both the question and the answer;" (2) systematic option for 180-degree shot/reverse shot in most instances; (3) prevalence of fixed plans; (4) anti-psychologism in actor direction; (5) direct glances at the camera at the end of scenes; (6) refusal of electric lighting; (7) narrative fragmentation into episodes identified by inter-titles; (8) refusal of English language, etc. However, these are not variables of a precise formula – on the contrary, Green's self-imposed rules are constantly being broken through an exercise of variation.

It is along this axis that the director's "Portuguese" work – or rather, his "Lisbon" work – should be understood. Namely, the aforementioned *The Portuguese Nun, How Fernando Pessoa Saved Portugal* (2018), and the "minifilm" conceived for the exhibition *Lisbon Revisited* (2019). This segment of the director's filmography is marked by continuities and disruptions with his other movies. These are three sunny films about the vicissitudes of creativity and modes of looking that move on to the dilemmas of faith and love (in *The Portuguese Nun*, a wayward adaptation of *Lettres portugaises traduites en français*, by Gabriel de Guilleragues), the Estado Novo's censorship and art trade (in *How Fernando Pessoa Saved Portugal*, inspired by Pessoa's advertising slogan for Coca-Cola: "First, it is strange. Then it gets into you"), and the massification of tourism (*Lisbon Revisited*). The first aspect of continuity that these films establish with the others is that, according to several statements by Green, Cinema = Saudade = Lisbon.

Let us consider his own words: "A real film [...] forces people to live in the present, and therefore the past and the future;" "Saudade is the presence of the past in the present, and it's also the desire for the future in the present"; "To find the plenitude of the present, which concentrates everything that was and everything that will be, is to find the eternal present, and I find this very much present in Lisbon." Lisbon and cinema are, then, consecutive faces of the baroque polygon that constitutes Green's worldview, with one leading to the other and vice-versa.

Green's geographic distance from Portugal (he was born in the United States and naturalized French) motivates an outside look at "portugality". This look, covered with literary knowledge, navigates the murky seas of tourism and postcard imagery. For the Portuguese spectator, tired of *fados* and Alfama's sloping streets, the first reaction is epidermic – hence the national critics' "razing" at the premiere of *The Portuguese Nun*. In response, Green said, "That wasn't my intention; it's more that the city gets into the characters. Julie arrives in the city and the city gets into her." This is precisely Green's external but dedicated look at Lisbon, leading him to turn the city into a territory for his cinematic experimentation: the city gets into him and he gets into the city, just as his character does. From this exchange of creative fluids emerges experimentation on modes of seeing (and hearing) and, therefore, on the forms of cinema. Green's Lisbon films are then inaugural spaces where he practices filmic strategies. What, then, does experimentation express in Green's Lisbon cinema?

SOBRE

Guimarães C Visível é uma publicação anual do Município de Guimarães, tendo como principal missão a reflexão multidisciplinar e criativa em torno da Cidade, do Território e da Comunidade, com especial enfoque na área do projeto Bairro C – entre Couros, Cruz de Pedra e Avenida Conde Margaride –, registando as iniciativas promovidas no decurso deste projeto de desenvolvimento e promoção de Guimarães.

CONTACTO

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

REFERÊNCIA

AO ACORDO ORTOGRÁFICO

Os artigos que integram a presente publicação seguem o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, excetuando o artigo de Eduardo Brito, por decisão do autor.

PROPRIEDADE

Município de Guimarães

DIRETOR

Adelina Paula Pinto

EDITOR

Paulo Lopes Silva

COORDENAÇÃO EDITORIAL

João Costa
Maria Alexandre Neves

COLABORADORES

Adelina Paula Pinto
António Lamas
Eduardo Brito
Pedro Bandeira
Ricardo Lisboa
Nuno Camarneiro
Teresa Costa
Miguel Fontes
Alexandre Mendes
Natacha Moutinho
Geert Vermeire
Miguel Bandeira Duarte
Pedro Cunha
Edgar Pêra

João Fazenda

Hugo Costa

Manuel Serrão

Andrès Fraga

Ricardo Batista e Ana Bragança

Tiago Porteiro

Ricardo Rodrigues

Jorge Gaspar

Carlos Ribeiro

Paulo Machado

Paulo Lopes Silva

João Costa

TRADUÇÃO

E REVISÃO

Joaquim Alberto Gomes

DESIGN GRÁFICO

André Covas

Mariana Marques

Miguel Almeida e Irina Pereira

ISBN

978-972-8050-66-5

DEPÓSITO LEGAL

483299/21

TIPOGRAFIA

Neue Haas Grotesk

Orpheus Pro

GT Sectra

Neue Machina

Athelas

PAPEL

UPM Sol Matt 90g

Fedrigoni Arena Natural Rough 100g

Fedrigoni Arena White Smooth 100g

Fedrigoni Arena White Rough 170g

TIRAGEM

1000 unidades