

Rachel Nunes Merlino Fernandes

Percursos Urbanos como práticas curatoriais insurgentes: uma análise sobre Campanhã

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos de Arte - Estudos Museológicos e curatoriais, orientada pela Professora Doutora Inês Moreira.

MEMBROS DO JÚRI

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)
Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)
Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)
Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Aos meus pais, Fernanda e Cid e à minha companheira, Laís.

Agradecimentos

Aos meus pais, Fernanda e Cid, fortalecidos no amor e no carinho, por me convidarem a conhecer a saudade sobre novos pontos de vista. Por se fazerem presentes apesar da distância e por demonstrarem apoio e entusiasmo a cada passo.

À minha avó Eddy, por me ensinar sobre força e coragem. Às minhas tias, tios, primas e primos, por serem também mães, pais, irmãs e irmãos.

À Laís, companheira de vida, pela parceria, cuidado e afeto, e pela oportunidade de poder aprender e também ensinar ao longo desta jornada. Pelo olhar atento e curioso, responsável por estimular os questionamentos que se fazem presentes em cada capítulo. Agradeço por me incentivar a correr e me chamar pra caminhar. Sempre, sempre pra frente.

À Mariana por me fornecer as ferramentas para mergulhar fundo.

Aos meus amigos por serem também minha família. À Joana pelo aprendizado há quase 20 anos sobre presença e cuidado, por dividir comigo o mesmo senso de humor. A Ana por contagiar e ser contagiada. A Sophia por me ensinar sobre a beleza presente na pluralidade. A Juliana por me acompanhar e me mostrar novos caminhos. A Dora e o Miguel que vieram de longe disfarçar um pouquinho da saudade.

À Laura e a Sofia por serem atentas na escuta e por me incentivarem a falar. À Inês pelos interesses divididos, pela espontaneidade e pelo acolhimento. À Carla pela companhia nos estudos e nos respiros. À Amanda e Sara por se abrirem tão largas e por me permitirem abrir também.

À Professora Inês pelo interesse e confiança. Pelas orientações, encontros e referências que me incentivaram a continuar.

Ao Pedro Figueiredo, Inês de Carvalho, Ana Vitorino, Maria Ruivo, Cláudia Figueiredo e Maria João Mota pela disponibilidade e oportunidade de conversa.

Resumo

As transformações no campo da curadoria, resultantes de uma revisão crítica que transcende os modelos acadêmicos e institucionais clássicos, permitiu o desenvolvimento de um pensar e fazer curatorial plural e interdisciplinar. A experimentação de outros espaços para a discussão do campo da curadoria definiu novas abordagens capazes de alcançar debates para além dos espaços museais. Este contexto estimulou a aproximação entre curadoria e espaços urbanos, e o posterior desenvolvimento de dispositivos para investigar as narrativas e disputas presentes nas cidades.

A presente pesquisa tem como objetivo analisar estes dispositivos curatoriais e seus impactos, tanto no campo da curadoria quanto no território em que se inserem. Através da argumentação de Miraftab (2009; 2016) sobre práticas insurgentes na geografia urbana, a autora desenvolveu o conceito de Curadorias Insurgentes, ou dispositivos curatoriais insurgentes. O diálogo com as práticas de Miraftab permitiu situar o campo da curadoria no contexto da cidade e discutir práticas que promovem uma leitura crítica sobre as narrativas e vivências presentes no território, junto de propostas de intervenção colaborativas.

A investigação fixou-se na freguesia de Campanhã, zona Oriental do Porto, Portugal, cuja escolha parte da atratividade atual tanto no campo do planeamento urbano quanto na cena artística e cultural, em contraposição a sua relação histórica com o desenvolvimento da cidade. A metodologia baseou-se no acompanhamento empírico de cinco diferentes autores (CRL-Central Elétrica; Visões Úteis; Percursos do Píorio; Associação Social e Cultural Pele; A Recoletora) que propõem percursos urbanos realizados neste recorte territorial, assim como a realização de entrevistas com representantes dos coletivos responsáveis por cada projeto. Esta abordagem permitiu a aplicação do conceito de Curadorias Insurgentes na prática, além de refletir sobre múltiplas possibilidades de leituras para Campanhã. Ao final da investigação, inspirada pela análise conduzida nos estudos de caso, foram desenvolvidas duas propostas curatoriais para o território estudado, “Cartografias Narrativas” e “(Des)orientes”. Estas propostas demonstram outras formas em que curadorias insurgentes podem se manifestar em diferentes dispositivos curatoriais, e expandir a investigação para a prática.

Palavras Chave: Curadoria; Práticas Insurgentes; Percursos urbanos; Campanhã

Abstract

The transformations in the field of curatorship, resulting from a critical review that transcends the classic academic and institutional models, allowed the development of plural and interdisciplinary curatorial theory and practice. Experimenting other spaces for discussion in the curatorship field has defined new approaches capable of reaching debates beyond museum spaces. This context stimulated the approximation between curatorship and urban spaces and the subsequent development of devices to investigate the narratives and disputes present in the cities.

This research aims to analyze these curatorial devices and their impacts, both in the field of curatorship and in the territory in which they operate. Through Miraftab's arguments (2009; 2016) about insurgent practices in urban geography, the author developed the concept of Insurgent Curatorships or insurgent curatorial devices. The dialogue with Miraftab's practices made it possible to situate the curatorship field in the city context and to discuss practices that promote a critical reading about the narratives and experiences in the territory, along with collaborative intervention proposals.

The investigation focused on Campanhã, in the eastern part of Porto, Portugal, whose choice is part of the current attractiveness both in terms of urban planning and the artistic and cultural scene, in contrast to its historical relationship with the city development. The methodology was based on the empirical monitoring of five different urban pathways (CRL-Central Elétrica; Visões Úteis; Percursos do Piorio; Associação Social e Cultural Pele; A Recoletora) conducted in this area, and interviews with representatives of the collectives responsible for each project. This approach allowed the application of the concept of Insurgent Curatorship in practice, besides reflecting on multiple possibilities of readings for Campanhã. At the end of the investigation, inspired by the analysis conducted with the case studies, two curatorial proposals were developed for the territory "Cartografias Narrativas" e "(Des)orientes". These proposals demonstrate other ways insurgent curatorship can manifest itself in different curatorial devices and expand the research to practice.

Keywords: Curatorship; Insurgent Practices; Urban pathways; Campanhã.

Sumário

| | |
|---|------------|
| Resumo | 5 |
| Abstract | 6 |
| Introdução | 9 |
| 1. Diálogo teórico com Curadorias Insurgentes. | 13 |
| 1.1. Práticas Insurgentes na Curadoria. | 16 |
| 1.1.1. Práticas Transgressoras. | 17 |
| 1.1.2. Práticas contra hegemônicas. | 25 |
| 1.1.3. Práticas Imaginativas. | 31 |
| 1.2. Percursos urbanos: Curadorias Insurgentes na prática. | 39 |
| 2. Metodologias para aproximação a Campanhã. | 43 |
| 2.1. Pequeno parêntesis: o contexto da autora ou introdução à metodologia de pesquisa. | 44 |
| 2.2. Curadoria e Território: abordagem metodológica. | 47 |
| 2.2.1. Área de Análise - Por que Campanhã?. | 47 |
| 2.2.2. Objeto de Análise – Por que percursos urbanos?. | 50 |
| 2.3. Estrutura e atividades de investigação. | 56 |
| 2.3.1. Estudos de Caso. | 56 |
| 2.3.2. Entrevistas. | 57 |
| 3. Cinco percursos que cruzam Campanhã. | 63 |
| 3.1. CRL - Central Elétrica, <i>Espírito do Lugar 1.0 e 3.0</i> | 64 |
| 3.2. Visões Úteis, <i>Mapa de Interrupções de Campanhã</i> | 68 |
| 3.3. Percursos do Piorio, <i>The Worst Tours</i> | 73 |
| 3.4. Associação Social e Cultural Pele, <i>As Bravas: um manifesto</i> | 78 |
| 3.5. A Recoletora, <i>caminhadas guiadas sobre a vegetação silvestre comestível e Meter o chão a boca</i> | 83 |
| 3.6. Síntese analítica: cruzamento entre categorias esquemáticas. | 88 |
| 4. Propostas curatoriais em Campanhã. | 93 |
| 4.1. O curador como cartógrafo: cartografias narrativas. | 95 |
| 4.2. (Des)orientes. | 111 |
| 5. Considerações Finais. | 113 |
| Referências bibliográficas. | 117 |
| Índice de Imagens. | 121 |
| Anexo 1. | 128 |

Introdução

Como expor uma cidade? Ao longo da história, esta pergunta tem reverberado entre aqueles que se preocupam com o pensar e o fazer curatorial. As transformações no campo da curadoria, a partir do afastamento dos moldes tradicionais e da contestação da rigidez acadêmica, permitiram que questões como esta pudessem ser discutidas de forma interdisciplinar. Ampliar as perspectivas e as abordagens que permeiam o debate, aproximando-o da geografia urbana, por exemplo, trouxe para esta investigação a possibilidade de dialogar com Miraftab (2009; 2016). Tendo como referência o seu conceito de práticas insurgentes no planejamento urbano, constrói-se uma equivalência no campo da Curadoria: as práticas curatoriais insurgentes ou Curadorias Insurgentes.

Esta aproximação possibilitou identificar, no campo da curadoria, práticas participativas, atravessadas pelas vivências cotidianas no plano da cidade, que utilizam o contato direto com o território como forma de compreendê-lo mais profundamente e que são, por consequência, afastadas das amarras institucionais. Esta nova perspectiva sobre a prática curatorial marcou o encontro desta investigação com grupos interdisciplinares que utilizam as caminhadas sobre o território para desenvolver dispositivos capazes de gerar e desvelar narrativas presentes nas espacialidades urbanas, à luz de uma leitura crítica. Os chamados “percursos urbanos” apresentam-se como importante objeto de análise para esta dissertação, dada as variações com que cada um deles aborda uma diversidade de questões que permeiam o território considerado.

A concentração de percursos urbanos estudados na zona oriental do Porto, mais especificamente na freguesia de Campanhã, demonstra o recente fenômeno de atração da área, proveniente de motivações e interesses diversos. A visão

Introdução

estigmatizada desse território, quando comparada às atuais leituras propostas para ele, ratifica o caráter plural e complexo presente em cada lugar. Afinal, quantas narrativas cabem em uma mesma cidade?

Desta forma, com “Percurso urbano como práticas curatoriais insurgentes: uma análise sobre Campanhã”, pretende-se desenvolver uma apreciação sobre a intenção curatorial e as metodologias de análise presentes nas abordagens dos percursos urbanos inseridos na freguesia de Campanhã. Como e quais leituras críticas estão sendo desenvolvidas sobre a zona oriental do Porto? E por quê? Tais questões serão abordadas a partir do referido conceito de Curadorias Insurgentes.

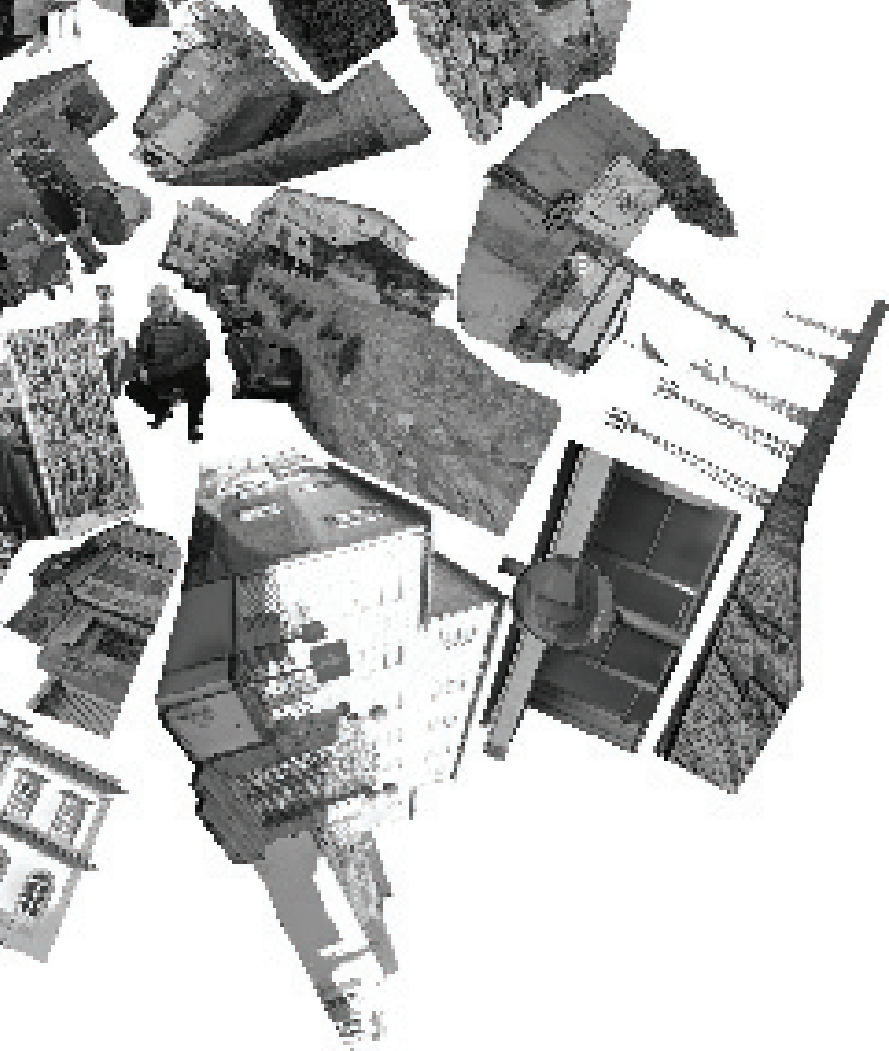
É inegável que minha experiência como mulher, arquiteta e urbanista imigrante brasileira moldou – e ainda molda – a maneira como me relaciono com as questões provenientes do campo da Curadoria e da Museologia em Portugal e, certamente, influenciou o interesse e as motivações pela temática aqui abordada. O desejo de adentrar o mundo das exposições para além da experiência técnica no campo da cenografia e da expografia, até então vivenciada na perspectiva da arquitetura, permitiu-me elaborar a curiosidade pelo campo da curadoria. Ao mesmo tempo, minha veia urbanista possibilitou aterrar essa discussão para além do campo dos museus e das galerias. A FBAUP, como Faculdade de Belas Artes, proporcionou-me um ambiente plural e diverso, capaz de destrinchar os estigmas por mim associados ao campo, estimulando o questionamento dos modelos estabelecidos, além de disponibilizar pesquisas que dialogam com a temática proposta. Por fim, os desafios e as dificuldades presentes ao longo desses dois últimos anos levaram-me a recorrer às epistemologias do sul, às teorias feministas e aos estudos de gênero. A pesquisa foi estruturada em quatro capítulos principais, além do capítulo introdutório e das considerações finais, apresentando uma abordagem teórica do conceito proposto, uma descrição metodológica, uma análise dos estudos de caso e, por fim, uma proposta curatorial produzida a partir das discussões desenvolvidas no trabalho.

O primeiro capítulo, “Diálogo teórico com Curadorias Insurgentes”, está associado a um aporte teórico para a pesquisa, buscando estabelecer uma abordagem dialética entre o campo da curadoria e o campo da geografia urbana e subdivide-se em dois momentos principais – o primeiro buscando estabelecer um paralelo entre as insurgências pautadas por Miraftab (2009; 2016) e as insurgências na curadoria; o segundo exemplificando, por meio dos percursos urbanos, as questões anteriormente discutidas. Assim, se estabelece uma base teórica para a discussão pretendida, através da análise dos estudos de caso, e, posteriormente, para as propostas artísticas elaboradas.

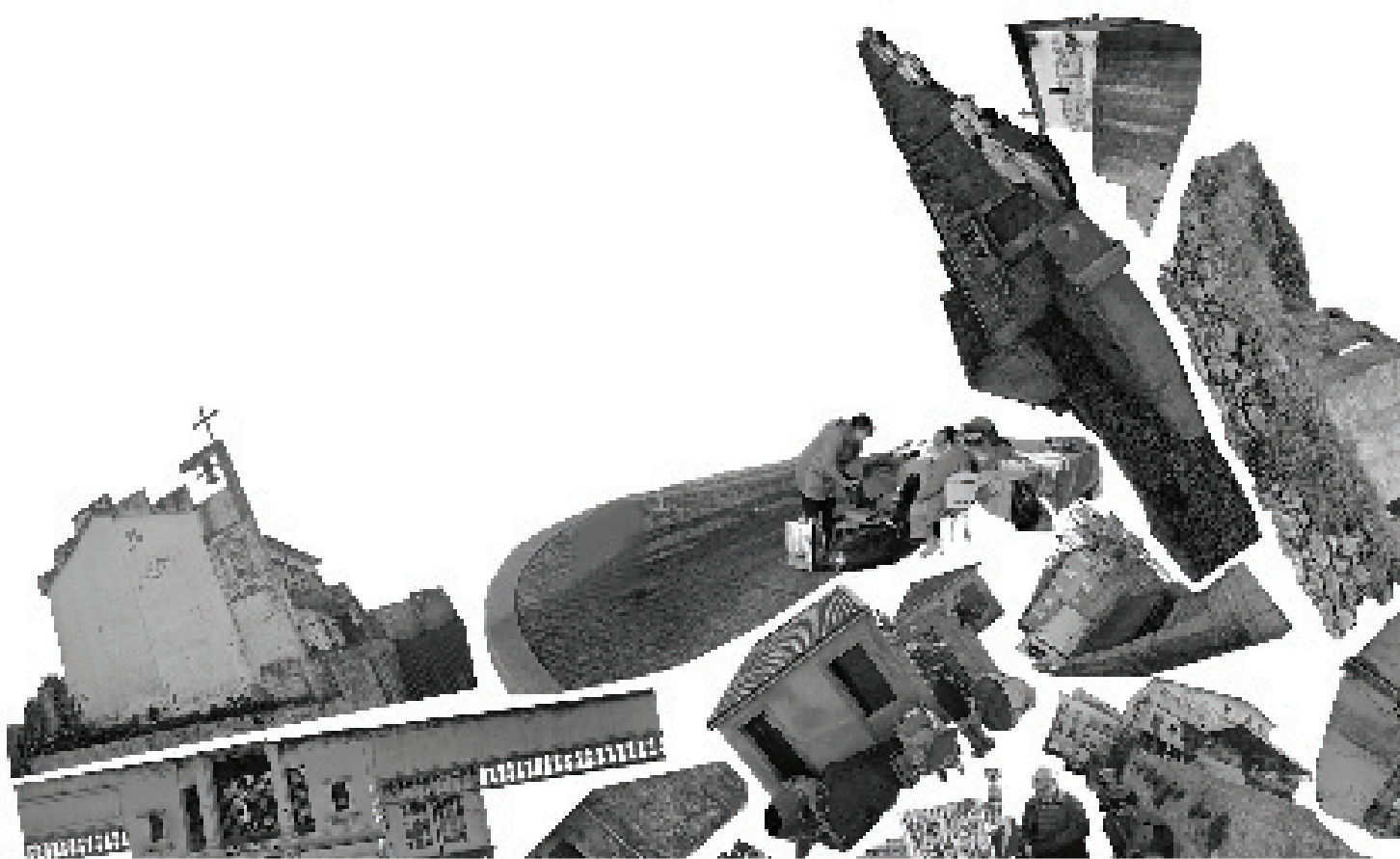
O segundo capítulo, “Metodologias para aproximação a Campanhã”, formula uma metodologia capaz de estabelecer uma aproximação entre as questões levantadas anteriormente, os estudos de caso e o território estudado, além de estruturar o contexto da investigação e os elementos balizadores para as tomadas de decisão ocorridas ao longo de seu desenvolvimento. Desta forma, aborda-se a contextualização da pesquisa ao longo dos últimos dois anos, a justificativa do recorte espacial e dos objetos de análise, respectivamente a freguesia de Campanhã e os percursos urbanos. Por fim, situa a metodologia aplicada neste processo, que comporta estudos de caso, baseados em acompanhamento empírico e entrevistas.

O terceiro capítulo, “Cinco percursos que cruzam Campanhã”, desenvolve uma apresentação sobre cada um dos cinco percursos estudados, quais sejam: (i) *Espírito do Lugar* (Centro de residências e criação artística CRL – Central Elétrica); (ii) *Mapa das Interrupções de Campanhã* (Visões Úteis); (iii) *Percursos do Piorio* (The Worst Tours); (iv) *As Bravas: um manifesto* (Associação Cultural e Social Pele); e (v) *Caminhada Guiada por Fontainhas e Meter o chão a Boca* (A Recoletora). Esta apresentação se realiza através do encontro das metodologias descritas no capítulo anterior, tanto pelo contato com o percurso através da experiência empírica quanto pelo contato com o percurso a partir das entrevistas elaboradas no decorrer da pesquisa. Além disso, estabelece as intenções curatoriais que subjazem cada narrativa elaborada para a leitura do território inserido, determinando, através dos referidos percursos, cinco diferentes leituras sobre Campanhã.

O quarto e último capítulo, “Propostas Curatoriais em Campanhã”, apresenta, a partir de duas proposições conceituais sugeridas de acordo com o conceito de prática insurgente, uma leitura sobre o território estudado. Tais práticas desenvolveram-se a partir da interpretação da autora sobre os percursos estudados e foram construídas em dois formatos diferentes – o primeiro como uma proposta de cartografia crítica, a partir do estigma associado à zona oriental do Porto e seu constante apagamento perante o circuito cultural e turístico da cidade; assim como três representações de “cartografias narrativas” inspirados nos percursos urbanos estudados; e o segundo, (Des)orientado, como uma proposta (apresentada em anexo) resultante dos estudos e desejos construídos ao longo da pesquisa e que, felizmente, serão concretizados no ano de 2023, com apoio e financiamento do Edital Criatório 2022.



1. Diálogo teórico com Curadorias Insurgentes



Curadoria e Estudos Urbanos sempre estiveram entrelaçados pelas práticas artísticas ao longo da história; e atualmente esta interação tem realizado transformações fundamentais para o enriquecimento de ambas as áreas. Seja através o uso das práticas artísticas como abordagens de aproximação com campo da geografia crítica e dos estudos urbanos - no plano das vivências, do cotidiano, e da cultura na cidade – ou a expansão do plano urbano e das práticas espaciais como potencializador da diversificação do campo da Curadoria. Entretanto, apesar da existência de uma troca interdisciplinar, o campo da curadoria parece ainda enfrentar dificuldades de se emancipar das práticas clássicas que mantém esta rica interação nos formatos das quatro paredes institucionalizadas.

Desta forma, o presente capítulo atua como aporte para a teorização e desenvolvimento do conceito de Curadorias Insurgentes, baseadas nas contribuições que os estudos urbanos podem oferecer para o campo. Este conceito foi desenvolvido por meio de uma releitura das insurgências na prática do planejamento urbano de Miraftab (2009; 2016) como forma de apresentar diferentes possibilidades para a curadoria e a sua intencionalidade no plano das cidades.

Professora e pesquisadora Iraniana na Universidade de Illinois, Miraftab é referência nas questões sociais e institucionais que permeiam o planejamento urbano e os estudos regionais. Sua pesquisa situa-se na interseção entre os campos da sociologia, geografia, planejamento e estudos feministas. Durante os anos 1980 e 1990, a autora desenvolveu estudos sobre a experiência do acompanhamento de comunidades de baixa renda lideradas por mulheres na América Latina, e mais tarde se dedicou a investigação relacionada a luta por justiça e equidade vivida por moradores de bairros racializados na África do Sul pós-apartheid. Essas experiências

foram importantes balizadores para a construção do conceito de planejamento insurgente teorizado pela autora em suas publicações que serão aqui exploradas.

Através deste conceito serão apresentadas as transformações do fazer/pensar curadoria consoantes com as práticas contemporâneas. O objetivo é deslocar o campo da curadoria para o contexto atual e discutir os contributos das transformações decorrentes de sua interação com outras áreas do conhecimento. Ao traçar este conceito a partir de um paralelo com Miraftab (2009; 2016), pretende-se assinalar a curadoria como um campo interdisciplinar e insurgente capaz de colaborar com ferramentas para leitura, reconhecimento e crítica do território urbano.

Esta estrutura será dividida em duas partes: a primeira segue uma teorização sobre as práticas insurgentes refletidas por Miraftab (2009; 2016) na curadoria e seus contributos para a área; e a segunda aplica esse conceito na prática através dos percursos urbanos como dispositivos curatoriais. Tal enquadramento teórico utiliza as três caracterizações de práticas insurgentes de Miraftab (2009; 2016), e desenvolve correspondências para a curadoria e as práticas artísticas.

1.1.Práticas Insurgentes na Curadoria

Miraftab (2016), ao alertar sobre a necessidade de uma virada ontológica na teorização das práticas de planejamento, desenvolve por meio de seu ensaio, *Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano*, uma nova perspectiva para o campo do urbanismo. Segundo a autora, “Lutas pela imaginação e a descolonização do futuro (...) são o terreno político chave da luta” (Miraftab, 2016, p.373) e a prática insurgente, amadurecida em movimentos anticoloniais e anticapitalistas, é necessária para desafiar o panorama hegemônico estruturado pela sociedade que nos assola.

Apesar do trabalho de Miraftab (2009; 2016) não estar inscrito no campo da curadoria, o desenvolvimento do conceito de planejamento insurgente toca de forma precisa a temática proposta por esta tese. Esta reflexão foi responsável por situar uma nova concepção de curadoria, como dispositivo de transformação social, permitindo a categorização de determinadas práticas curatoriais como práticas insurgentes. Segundo Miraftab:

O planejamento insurgente avança essa tradição ao abrir a teorização do planejamento a outras formas de ação, para incluir não apenas formas selecionadas de ação dos cidadãos e de suas organizações sancionadas pelos grupos dominantes, as quais designo de espaços de ação convidados; mas também as insurreições e insurgências que o Estado e as corporações sistematicamente buscam colocar no ostracismo e criminalizar – que designo de espaços de ação inventados. (Miraftab, 2016, p. 368)

A busca por dispositivos e metodologias curatoriais que estabelecessem uma relação de transformação, conexão ou impacto na área estudada, acarretou o reconhecimento de práticas semelhantes às que aponta a autora, inspirando o desenvolvimento do conceito de *curadorias insurgentes* – que irá guiar este

capítulo por meio de uma releitura de Miraftab (2009; 2016). A estrutura será guiada pela categorização dos três elementos que compõem a prática insurgente pontuada pela autora: transgressores, contra hegemônicos e imaginativos.

As práticas de planejamento insurgentes são caracterizadas como contra hegemônicas, transgressoras e imaginativas. São contra hegemônicas na medida em que desestabilizam a ordem normativa das coisas; elas transgridem o tempo e o lugar ao localizar a memória histórica e a consciência transnacional no centro de suas práticas. Elas são imaginativas ao promover o conceito de um mundo diferente como sendo, diz Walter Rodney, possível e necessário. (Miraftab, 2009, p.4, tradução própria)

Essas três características serão entrelaçadas a três importantes elementos do campo da curadoria associados ao espaço urbano, quais sejam: o papel do curador e a interdisciplinaridade, a cidade como campo da produção e interação artística, e os dispositivos curatoriais no território urbano. Procura-se estabelecer, desta forma, um paralelo entre as práticas de planejamento insurgente e o conceito aqui proposto de dispositivos curatoriais insurgentes.

1.1.1. Práticas Transgressoras

O planejamento insurgente é transgressivo em tempo, lugar e ação. Ele transgride falsas dicotomias, por meio de ações públicas que abrangem arenas formais/informais da política e espaços convidados/inventados de prática cidadã. Ele transgride fronteiras nacionais ao construir solidariedades transnacionais de pessoas marginalizadas. Ele transgride os limites do tempo ao buscar uma consciência historicizada e promover a memória historicizada das experiências presentes. Sendo transgressivo, o planejamento insurgente não é eurocêntrico em sua teorização. Em vez disso, reconhece como o núcleo global e as periferias Norte e Sul podem existir entre si. (Miraftab, 2009, p. 25, tradução própria)

A contestação das abordagens clássicas permite uma série de transformações no que diz respeito ao entendimento do campo da curadoria, desde o significado de exposições até o papel do curador. Também inclui novas abordagens no debate de temáticas contemporâneas inseridas em espaço urbano. A prática curatorial, assim como as artes e as humanidades, é afetada pelos questionamentos e contestações da atualidade, em relação aos cânones do passado. Caracterizar a curadoria como uma prática transgressora, traçando um paralelo com Miraftab (2009; 2016), exige acompanharmos a transformação desde a prática curatorial clássica até o contexto contemporâneo. A questão que pretende servir de norte para a temática será:

Como esse processo de transformação impactou uma nova forma de se pensar e fazer curadoria?

Apesar da história da curadoria estar temporalmente associada a um evento relativamente recente, suas origens estão vinculadas a períodos da antiguidade clássica. Alguns autores como Obrist (2014) explicam que a curadoria que conhecemos hoje tem um significado distinto daquele concedido durante a antiguidade. Para explicar a evolução desse conceito, Obrist (2014) retoma a raiz etimológica da palavra, onde o termo Curadoria era análogo “àqueles que cuidam”, *curare*: cuidar. É o caso da Roma Antiga, em que curadores eram os funcionários responsáveis pelo monitoramento das obras públicas da cidade, aqueles, portanto, que cuidavam da cidade. Mais tarde, na Idade Média, a Curadoria teve seu significado associado ao aspecto metafísico do termo, como “*curatus*”. Ainda vinculado ao ato de cuidar, o curador, neste momento, teve um diferente papel social ocupando a posição semelhante a um padre que protegia as almas de uma paróquia. Foi apenas na última metade do séc. XVIII que o termo curadoria foi vinculado às atividades museais, sendo o curador a pessoa responsável pelo acervo de um museu.

Apesar de haver uma aproximação do conceito que estrutura o significado do termo curadoria - como o ato de cuidar, curar, cultivar – existe uma distinção, ao longo dos séculos, em relação ao contexto em que o curador exerce a sua função. E essa transição não parece ser arbitrária, mas referente a sua conjuntura. Revendo os exemplos colocados pelo autor, percebe-se como o curador geralmente se enquadrava em espaços imbricados a uma estrutura de poder: Roma e a construção de seu império a partir da tecnologia aplicada no desenvolvimento das cidades; Idade Média e a soberania da igreja católica sobre a população; Séc. XVIII e uma aristocracia *eurocentrada* mantida pelo capital simbólico do mercado da arte. Esses espaços foram cuidados ou mantidos pelo *cuidador, curatus, curador*.

Interessante pensar, a partir desta retomada histórica até a atualidade, como a curadoria e o papel do curador estiveram associados a diferentes espaços de poder ou à manutenção deles, sejam no contexto das cidades, das paróquias e dos museus. Nesbitt (2006), a partir da perspectiva epistemológica da crítica pós-estruturalista, aponta como as indagações de um antigo modelo permitem a inserção de outras perspectivas para a criação e o desenvolvimento da memória, diferente daquela postulada pela “história dos vencedores”¹ :

1 Nesbitt (2006) utiliza este conceito nos termos de Maurice Halbwachs (1990). Historiador e sociólogo francês (1877-1945) que estudou o conceito de memória coletiva, examinando as situações cotidianas nas quais estão implicados os homens e as suas relações na vida coletiva.

O objetivo da crítica pós-estruturalista é demonstrar que a realidade é totalmente constituída (produzida e sustentada) pelas suas representações, antes que refletida por elas. A história, por exemplo, é uma narrativa que contém implicações de subjetividade, no ficcional. Por isso, o pós-estruturalismo admite uma multiplicidade de histórias narradas, a partir de outros pontos de vista além dos de elite e do poder. Essas narrativas substituem a versão recebida de uma história de vencedores. (Nesbitt, 2006, p. 39)

É visível a transformação na prática da Curadoria desde a última metade do séc. XVIII. Entretanto, apesar da área se afastar dos modelos clássicos, o papel do curador, devido a sua aproximação com as artes e a cultura, ainda possui grande responsabilidade no tocante à criação e à transmissão de narrativas vinculadas a uma memória histórica. A crítica pós-estruturalista apontada por Nesbitt (2006), assim como outras vertentes de perspectivas epistemológicas como as feministas, marxistas, e decoloniais, entre outras, nos proporcionam as lentes necessárias para observar como certas estruturas ainda se mantêm.

O processo de descolamento de uma curadoria tradicional – que mantinha e ainda mantém as abordagens artísticas e culturais próximas a discursos hegemônicos – oferece potencialidades de ampliação à prática curatorial. O curador e crítico de arte, Obrist (2014), contribui de forma emblemática com campo da curadoria na contemporaneidade, ao contextualizar o papel do curador ao longo da história, com o neologismo *Ausstellungsmacher*, ou o “criador de exposições”:

Esta é a tarefa que mais veio para definir a prática contemporânea; pode-se até argumentar que um neologismo é necessário, de modo que o curador – como *Ausstellungsmacher*, ou criador de exposições, se afastou completamente do papel tradicional de zelador. Por enquanto, no entanto, a ideia de curadoria vem se associando cada vez mais ao ritual cultural moderno que chamamos de exposição. (Obrist, 2014, p. 28)

Esta constatação realça a autonomia da prática curatorial vinculada a espaços institucionais. Se antes o papel tradicional daquele que exerce a prática da curadoria estava vinculada à igreja, ao poder público ou aos museus, neste momento ele está associado apenas ao espaço subjetivo da exposição. Segundo ele, o curador é responsável por criar o ritual cultural moderno que é a exposição, seja ela em qualquer contexto ou formato.

Já Urbach (2010) aponta o papel do curador como aquele responsável pelo desenvolvimento de dispositivos relacionados à produção da experiência para o visitante ou espectador. Assim como Obrist (2014), o autor associa o papel do

curador às exposições, contudo, faz algumas distinções em relação ao seu significado – “Uma exposição, afinal, não é uma apresentação de slides; ocorre no espaço. E esse espaço, que em breve adquirirá algumas características, é algo que eu gostaria de chamar de ‘atmosfera’ ” (Urbach, 2010, p.13, tradução própria)

A exposição, segundo o autor, só é válida quando há um elemento chamado “atmosfera”. As chamadas *Atmospheric Exhibitions*, modalidade criada pelo autor, são exposições compostas de mecanismos de indução que aproximam o espectador ou o público da narrativa desenvolvida. Como exemplo, ele aponta a exposição inaugural do Museu de Arte de São Paulo, “A mão do Povo Brasileiro” (Figura 1), desenvolvido em 1969 por Lina Bo Bardi.

As atmospheric exhibitions envolvem seus espectadores, que agora são tanto participantes quanto observadores ou espectadores, em espaços de qualidades particulares. Eles têm, nesse sentido, a capacidade de criar experiências coletivas, ainda que temporárias, entre seus visitantes. Como isso é diferente dos conceitos tradicionais da exposição e suas formas de abordar o espectador individual. Esse casal perfeito – objeto e espectador – é exatamente o que a *atmospheric exhibition* pode desafiar, pois oferece um campo expandido para encontrar objetos e outros. (Urbach, 2010, p. 16, tradução própria)

Essa constatação contribui para um processo de desconstrução gradual do antigo modelo que se apresentava ao longo dos anos, indicando, a partir das transformações associadas à produção da contemporaneidade, um novo significado para o conceito de exposições. E, conseqüentemente, um novo papel simbólico para o “criador de exposições” ou o “criador de atmosfera”.

O curador, anteriormente responsável por criar uma narrativa associada aos objetos museais, passa a se preocupar em aprimorar a forma com que a mensagem é transmitida ao público. Antes alienado ao conteúdo da mensagem a ser encaminhada, hoje se preocupa com os mecanismos de transmissão e diálogo com o seu público interlocutor.

Stroom (2021), por sua vez, em entrevista veiculada na revista Berlin Art Link (2021, março, 8), levanta novos questionamentos em relação à consolidação das características de um modelo tradicional de exposições:

Figura 1:

A mão do Povo Brasileiro, 1969



Por que as exposições são sempre organizadas da mesma forma? Por que o público não é convidado a conhecer o artista? Normalmente quando você vai a uma exposição você só tem as obras na parede, ou no espaço. Além disso, por que a maioria das exposições só pode ser vista durante o dia? (Donnellan, 2021, pa.4, tradução própria)

Nota Figura 1: Exposição inaugural no Museu de Arte de São Paulo, desenvolvida por Lina Bo Bardi em 1969

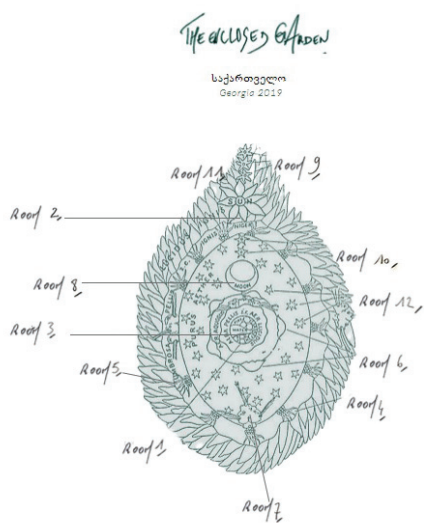
Stroom (2021) é um exemplo de curadora que, ao ter o seu trabalho impactado pelas limitações causadas pela pandemia em 2020, em conjunto com o coletivo *Heroine Waves*,² do qual faz parte, realizou o *The Enclosed Garden* (Figura 2 e 3), uma exposição inteiramente virtual feita para ser acessada por computadores.

Não apenas virtualizada, os moldes de exibição da exposição foram integralmente pensados para computadores, de forma simplista, uma espécie de site. Assim, *The Enclosed Garden* criou uma série de possibilidades de exibição, dependendo de onde, quando e como o público faz o seu “clique” no espaço. Uma exposição desenvolvida para o virtual, e não uma exposição traduzida para o espaço virtual.

² O coletivo que, originalmente, apresentava em cada edição, projetos desenvolvidos por um grupo de mulheres em formato nômade – cada edição em um país diferente – em 2020 desenvolveu um novo formato para o seu projeto. A proposta feita pelo grupo resultou na criação de um ambiente totalmente virtual onde artistas de todo o mundo foram convidados a exibir trabalhos que se relacionassem com a temática da intimidade.

Figura 2 (esquerda) e 3 (direita):

The enclosed Garden #1 (esquerda) e *The enclosed Garden #2* (direita)



Nota Figura 2: Captura de tela da exposição virtual “The enclosed Garden #1” pelo coletivo Heroines Wave, 2019

Nota Figura 3: Captura de tela da exposição virtual “The enclosed Garden #2 31 female enclosed garden” pelo coletivo Heroines Wave, 2020

Colocamos obras de arte em todos os lugares, quando é uma exposição física, e quando foi online, tentamos recriar isso sobrecarregando o público. Você tem que ficar impressionado com o texto, as fotos, o vídeo. Tem que estar em todos os lugares. Para a exposição online tentamos fazer com que as pessoas se sentissem íntimas das obras, por isso pedimos que mergulhem no site, durante a noite ou de manhã cedo, que fiquem sozinhos em frente ao computador, que tenham tempo para relaxar, talvez para tomar uma bebida. (Donnellan, 2021, pa.5, tradução própria)

Durante os últimos dois anos³, presenciamos o crescimento de exposições como a de Stroom (2021) e as *Heroine Waves*. Suscitados pelo fechamento dos espaços culturais e museais, em decorrência da pandemia, artistas, museólogos e curadores se depararam com a imediatez e a urgência para reinventar os modelos que se mantiveram nas exposições. Afastados, em *lockdown*, foi necessário desconstruir para construir (novas) espacialidades.

O curador, responsável tanto pela mensagem quanto para quem ela está sendo transmitida, passa a se preocupar também com o espaço em que ela se propaga. No caso de “*The Enclosed Garden*” pudemos perceber como essas limitações proporcionaram uma multivalência no que tange ao papel do curador. Afinal, para realizar um espaço inteiramente virtual, foram necessárias o envolvimento de pessoas com experiência na área da programação, computação, dentre outras. A própria curadora, Stroom (2021), explica, durante a entrevista, que também é *web designer*.

3 Esse período se refere aos anos de 2020 e 2021, levando em consideração que a presente tese foi finalizada em 2022.

Coleções privadas, museus públicos, *White Cubes*⁴, *Brown Room/Grey Hall*⁵, *Atmospheric exhibitions*, espaços virtuais são exemplos de possibilidades para criar narrativas, organizar espaços e exercer a curadoria, ademais dos suportes tradicionais. Tais iniciativas favoreceram para que essa prática escapasse de uma possível inércia. A contestação à rigidez dos antigos modelos a partir do movimento de desmaterialização das espacialidades tradicionais – como os museus e galerias – proporcionou para a curadoria potencialidades criativas, antes inalcançáveis.

De forma dialética, este processo de desmaterialização dos espaços expositivos acaba por afetar também o significado por trás do papel do curador para a contemporaneidade, gerando composições como: Curadores-programadores, Curadores-designers, Curadores-Arquitetos, Curadores-urbanistas, Curadores-geógrafos, Curadores-não-curadores. O criador de exposições contemporâneo não necessariamente cria salas ou *em* salas. Esta prática não mais se limita às ferramentas institucionalizadas e nem a uma determinada classe intelectual. O afastamento dos moldes tradicionais e a contestação das rigidezes acadêmicas também proporcionaram múltiplas identidades àquele que exerce a curadoria. Viabiliza-se, assim, novas abordagens no que tange à relação entre curadoria, espaços expositivos e exposições. Isto posto, voltamos à pergunta inicial: Como esse processo de transformação impactou uma nova forma de se pensar e fazer curadoria?

Movimentos que carregam a descolonização em sua estrutura, por exemplo, conquistam a atenção para contestar e questionar as grandes instituições envolvidas nas explorações predatórias durante o (presente) passado colonial. Tal como narrativas relacionadas à emancipação das mulheres, pessoas não-binárias, trans e travestis que buscam atenção para as pautas relacionadas às questões de gênero e os espaços de diálogo que carregam.

Um exemplo deste movimento, é o caso da organização *Decolonize this Place* (Figura 4 e 5), responsável pela mobilização de ações, cujo foco permeia a descentralização da branquitude nesses espaços, a fim de promulgar reparações e repatriações.

4 Iniciado na primeira metade do séc. XX, de matriz modernista, o movimento White Cube define para o campo das artes e da arquitetura um novo modelo estético para desenvolvimento espacial de exposições. Influenciado pelo abstracionismo da arte moderna e pelo minimalismo brutalista da escola da Bauhaus, artistas passam a apresentar seus trabalhos em salas brancas, assépticas e geometrizadas, procurando se afastar do contexto que as cercam, inclusive em noções de escala. Importa apenas a obra por ela mesma. Esse movimento foi difundido globalmente, motivando uma série de museus e galerias a desenvolver seus espaços a partir de seus modelos estéticos, características essas que ainda hoje são utilizadas.

5 Desenvolvido por Moreira (2019), *Brown Room/Grey Hall* é uma proposta inversa ao método do cubo branco em que a neutralidade artificial não predomina no espaço expositivo. O movimento incentiva espacialidades que carregam por meio de sua materialidade exposta, camadas históricas e sociais que se articulam com as obras em exposição.

Figura 4 (esquerda) e **Figura 5** (direita):

Ato “Anti-columbus day” no Museu de História Nacional e Ato para criação de uma comissão de descolonização no Brooklyn Museum



Nota Figura 4: Registro do ato “Anti-columbus day” no Museu de História Nacional de Nova Iorque, em 2016. O ato exige a renomeação do “columbus day” como “indigenous people’s day”, como um movimento de reivindicar uma memória histórica não-hegemônica. Assim como a retirada da estátua de Theodore Roosevelt que está instalada no museu, que hoje parece ser mais um símbolo de glorificação às hierarquias raciais.

Nota Figura 5: Registro do ato que reivindica a criação de uma comissão de descolonização no Brooklyn Museum, Nova Iorque, 2018.

Colaboraram nesse processo em rede movimentos como *Strike MoMA*⁶, assim como outros atos envolvendo instituições museais como American Museum of Natural History, Whitney Museum e Brooklyn Museum, nos Estados Unidos.

Em uma época de contestação ao cerne do que se configurou como o papel do curador no séc. XVIII – cuja tarefa principal se relacionava com a manutenção das estruturas de poder – é primordial que sejam reavaliadas as responsabilidades relacionadas a esta área. Indagamos se ainda há sentido na permanência de certas práticas da curadoria tradicional para a manutenção das estruturas hegemônicas que as sustentam.

Essas transformações promovem a ampliação de possibilidades para o campo da curadoria, através de práticas que possibilitam o desenvolvimento de projetos colaborativos e articulam abordagens que valorizam o discurso crítico. Assim, ao instigarem a releitura e reorganização do conceito de exposições e espaços expositivos, produzem também uma nova interpretação em relação ao curador como o “criador de exposições”, que transgride seu próprio papel. Desta forma, entende-se que, para além da curadoria tradicional, existe também, em sobreposição, uma curadoria que viabiliza o discurso crítico, através de práticas marginalizadas pelo próprio campo.

6 Com a liderança da *Imagination of Anti-National Anti-Imperialist Feelings* (IAAF) -que conta com a solidariedade de outros grupos ativistas como *Decolonize this Place* - o movimento tem como objetivo o boicote ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). O intuito do boicote é fazer pressão contra a instituição após as acusações do presidente do museu Leon Black estar envolvido com pagamento de milhões para a liberação de Jeffrey Epstein, acusado de tráfico sexual. O movimento conta com o apoio formal de 150 artistas e exige o afastamento da atual direção. Mais informações em <https://www.strikemoma.org/>

1.1.2. Práticas contra hegemônicas

O planejamento insurgente é contra hegemônico. Ele desestabiliza as relações normativas de dominação e insiste no direito dos cidadãos de discordar, se rebelar e determinar seus próprios termos de engajamento e participação. O planejamento insurgente tira vantagem da natureza contraditória do capitalismo neoliberal, expondo a cisão entre inclusão e redistribuição. Ele entende o mundo de tais contradições de forma contrapontística, observando não apenas como os sistemas de opressão são conceituados e exercidos, mas também como eles são contestados. (Miraftab, 2009, p.26, tradução própria)

Como discutido anteriormente, as transformações relativas a uma nova forma de se pensar/fazer curadoria contribuiu para a quebra das quatro paredes, literais e metafóricas, a expansão do papel do curador, e a reconfiguração da conjuntura clássica em que se apoiava a produção artística e cultural. Neste subcapítulo abordaremos as potencialidades das curadorias insurgentes através das práticas contra hegemônicas, a partir da segunda característica relatada por Miraftab (2009; 2016).

O viés contra hegemônico será explorado na transição do debate sobre a temática das cidades, nos espaços formais institucionalizados para o espaço público. Visa, portanto, refutar as normativas fundamentadas na institucionalidade da cultura, principalmente vinculadas a museologia e conservação de coleções; e explorar ou ampliar a possibilidade de temáticas cotidianas que estruturam o tecido urbano. Os questionamentos e a rejeição dos modelos tradicionais foram, e ainda são, fundamentais para a inserção do território urbano como potencial espaço expositivo e como objeto de estudo curatorial. Sendo assim, espacialidades pretensamente neutras e assépticas das galerias e dos museus tradicionais passam a ser questionadas pelas mesmas características que um dia as fizeram atrativas: a imparcialidade com o contexto em que estão inseridas.

Para além das evidentes mudanças em relação ao plano físico, as discussões curatoriais quando transpostas para a materialidade urbana colocam em evidência uma série de questões relativas à reinterpretação da própria concepção de arte e arquitetura. A inserção das espacialidades públicas/urbanas, como objeto de interesse do setor artístico e cultural, possibilitou o uso da arte como ferramenta da crítica espacial. Ou seja, assim como o espaço urbano influencia a arte, ela, de outro modo, passa a influenciar o espaço urbano. Rendell (2008; 2015; 2016), pesquisadora transdisciplinar das áreas da arquitetura, arte, feminismo, história e psicanálise, propõe este debate através do conceito de *critical spatial practice*.

Quando a arte está localizada fora da galeria, os parâmetros que a definem são questionados e abrem-se todo tipo de novas possibilidades para pensar a relação entre arte e arquitetura. A arte tem que se engajar com os tipos de restrições e controles aos quais apenas a arquitetura está normalmente sujeita. Em muitos projetos públicos, espera-se que a arte assuma “funções” da mesma forma que a arquitetura, por exemplo, para aliviar problemas sociais, cumprir requisitos de saúde e segurança ou ser acessível a diversos públicos e grupos de usuários. Mas em outros locais e situações a arte pode adotar funções mais críticas e as obras podem ser posicionadas de forma a possibilitar questionar os termos de engajamento dos próprios projetos. Esse tipo de prática de arte pública é criticamente engajado; trabalha em relação às ideologias dominantes, mas ao mesmo tempo as questiona e explora as operações de procedimentos disciplinares particulares – arte e arquitetura – ao mesmo tempo em que chama a atenção para problemas sociais e políticos mais amplos; poderia então ser melhor chamado de “prática espacial crítica” (Rendell, 2015, p.71, tradução própria)

Rendell (2008; 2015; 2016), traça conexões entre as estratégias de Certeau⁷ (1984) e as representações do espaço de Lefebvre⁸ (1991), para sugerir uma “distinção entre aquelas práticas (estratégicas) que operam para manter e reforçar ordens sociais e espaciais existentes e aquelas práticas (táticas) que buscam criticá-las e questioná-las” (Rendell, 2008, p.2, tradução própria). Para a autora, a prática espacial crítica serve para descrever tanto as atividades cotidianas quanto as práticas criativas que buscam resistir à ordem social dominante do capitalismo corporativo global.

A leitura crítica de Rendell (2008; 2015; 2016) para a inserção das espacialidades públicas/urbanas como espaço de interesse para a prática artística e arquitetônica foi fundamental para inserir a curadoria como dispositivo crítico na esfera da cidade. E, assim, posicionar o campo da curadoria como agente crítico e transformador do espaço urbano, assim como é a geografia, a arquitetura, o urbanismo, etc. Afinal, a cidade como organismo vivo e a arte como ferramenta crítica, se envolvem e se desenvolvem mutuamente ao longo dos anos.

Caló & Moreira (2013), através de sua publicação *Devir Menor - arquiteturas e práticas espaciais críticas na Iberoamerica*, demonstram importantes contribuições das práticas espaciais críticas no plano da arte e da arquitetura ao explorar projetos que, em contramão às tradições, abordam novas ferramentas de inserção no território estudado:

7 Certeau, Michel de. (1984). *The practice of everyday life*. Los Angeles: University of California Press.

8 Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Oxford: Blackwell.

A nossa abordagem à questão da arquitetura e das *práticas espaciais críticas*, não se centra em noções ontológicas ou fundacionais, mas antes num plano imanente das ações e da produção. Por isso nos debruçamos sobre a ideia de prática, olhando para o terreno, para quem produz e para aquilo que se produz. Intersectamos duas noções que nos importa clarificar: prática e prática espacial. A primeira é a noção de prática, aqui entendida como uma atividade não necessariamente normativa, transmitida tacitamente pela tradição da arquitetura. Se, correntemente, em arquitetura prática significa a produção pragmática no espaço do atelier, do projeto e da construção, uma tradição separada da pesquisa, da investigação e eventualmente da sua antagónica teoria, esse entendimento difere da noção proposta: uma prática pensante. A ideia e os locais de prática são aqui abrangentes, do atelier ao estúdio de cinema, da faculdade à câmara municipal, do evento às páginas de uma revista, do estaleiro à biblioteca. A noção de prática é aqui entendida como uma ativação, prática como um modo experimental, eventualmente performativo, de conhecimento do espaço (Moreira, 2013, p.19).

A concepção de *critical spacial practice* permitiu que o campo da curadoria também se tornasse um importante agente de transformação social. O caso de “Estrada Militar” (Figura 6 e 7), de Mónica de Miranda e Artéria Arquitectura, apresentada na publicação de Caló & Moreira (2013) é um exemplo interessante para analisar práticas insurgentes inserida nas espacialidades urbanas. A autora, durante a produção colaborativa do vídeo “Estrada Militar” e de uma cartografia crítica “Arquipélago 1” (Figura 8), analisa a história da arquitetura portuguesa a partir da transformação da paisagem das periferias de Lisboa, desvendando o que é, o que foi e o que será da produção da cidade. Através da imersão promovida por uma viagem pela Estrada Militar, que se prolongava 45 quilómetros ao redor de Lisboa, a autora, com colaboração de moradores da área, traça os paralelos entre a cidade protegida das invasões do sec. XIX, até a cidade hoje esquecida representada pelos bairros Estrela da África, a Cova da Moura, o Talude ou o Fim do Mundo.

Figura 6 (à esquerda) e **Figura 7** (à direita):

Trechos de “Estrada Militar” de Mónica Miranda, 2009



Nota Figura 6 e 7: Recorte de registro em foto do vídeo “Estrada Militar” original, de Monica Miranda, 2009

Figura 8:

Arquipélago I, de Mónica Miranda, 2009

Nota: Cartografia crítica sobre os bairros de gênese ilegal em Lisboa, de Mónica Miranda, 2009.



As práticas insurgentes, desde os campos da arquitetura e da geografia, que postulavam uma leitura contra hegemônica do espaço urbano, passam a partilhar dispositivos ativadores com o campo da curadoria. As práticas artísticas e curatoriais insurgentes tornam-se importantes ferramentas para atravessar a camada das vivências e das subjetividades presente na cidade. Silva *et al.*, (2019) apontam como “importantes conquistas a integração de assuntos considerados ‘pessoais’ para a discussão da esfera pública e do acesso à cidade, como a violência doméstica, o feminicídio, a violência sexual, estupro, aborto, divórcio, maternidade e assim por diante” (Silva *et al.*, 2019, p.74). Essas discussões tornaram-se possíveis devido a um olhar corporificado para o plano da cidade.

A década de 1960 representou para alguns pesquisadores o marco zero para a arte pública na sociedade ocidental. Embora não seja a década inaugural das manifestações de arte no espaço público, autores como Miles (1997) apontam o ano de 1967 como o momento de eclosão deste fenômeno, tanto em relação à prática estabelecida em campo como para a área da pesquisa. Segundo o autor, é neste ano que ocorrem o “*Art in public spaces program*”⁹, o primeiro mural de *Black*

⁹ Através do National Endowment for the Arts, programa criado pelo congresso dos Estados Unidos em conjunto com governos estaduais e instituições sem fins lucrativos para atender a produção artística local. O programa apresentava uma variedade de estilos incluindo o de Arte Pública.

Pride em Chicago ¹⁰(Figura 10), e o crescimento das exposições “sem objetos”, os chamados “*Happenings*”¹¹ .

Figura 9:

Wall of Respect, Chicago, 1967



O conjunto desses eventos na Europa e nos Estados Unidos define um padrão para a eclosão da arte pública no hemisfério norte. Simultaneamente, parte do hemisfério sul vive em outras circunstâncias, em um movimento de aproximação das artes no plano da cidade. As décadas de 1960 e 1970 para países como Brasil, Bolívia, Peru, Argentina e Paraguai (e mais tarde Chile e Uruguai) foram marcadas pelas fortes repressões dos golpes militares. O período da ditadura impactou veementemente a produção artística e cultural desses países, para além de tantas outras instâncias que sofreram com a censura e repressão.

O caso brasileiro é marcado por uma censura irrestrita no campo da arte. A repressão desencadeou uma série de manifestações artísticas, originando um movimento de vanguarda nos campos das artes, música, cinema e teatro, denominado Tropicália. Ao buscar a essência da cultura tradicional brasileira, como cerne de seu significado, a Tropicália é uma importante demonstração da

10 Conhecido como “Wall of Respect”, foi construído por um grupo de artistas, poetas e pintores na esquina sudeste da 43rd Street e Langley Avenue, no bairro Grand Boulevard, em Chicago. O mural reunia uma homenagem a 50 heróis afro-americanos, como uma afirmação à identidade e cultura negra nos Estados Unidos e foi inspiração para um movimento que desencadeou mais de 1500 murais no país, ao longo de 10 anos.

11 Termo criado no início da década de 1960 para dar significado a uma nova forma de expressão artística. Os Happenings por um lado se assemelham a uma performance, no sentido de ser uma combinação entre as artes visuais e o teatro e, por outro, se diferenciam pela forma com que lidam com o público. Sem a intenção de seguir um enredo, os happenings são criados a partir da relação espontânea entre os artistas e o público, convidando pela improvisação, uma colaboração participativa, sem separação entre o público e o espetáculo.

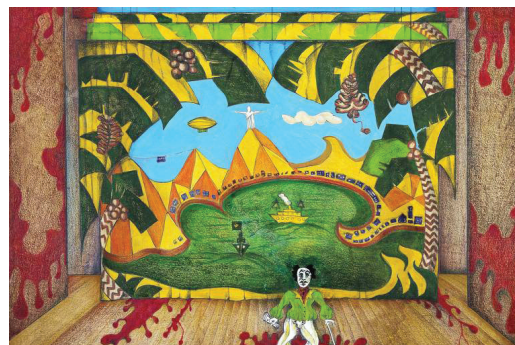
organização de um movimento artístico em resposta a uma conjuntura de repressão do Estado. Tanto a Tropicália no Brasil quanto outros movimentos artísticos de vanguarda na América Latina - e em outros países ao redor do mundo - têm sua origem atravessados pela urgência da democracia.

Figura 10 (esquerda) e **Figura 11** (direita):

Seja Marginal, Seja Herói, 1968 e Cenário "O Rei da Vela", 1967

Nota Figura 11: Importante símbolo do movimento Tropicália nas Artes plásticas, a Bandeira-Poema "Seja Marginal seja Herói" de Hélio Oiticica, 1968.

Nota Figura 12: Desenho de Hélio Eichbauer, cenógrafo da peça "O Rei da Vela" (1967), escrita por Oswald de Andrade (1933). A produção da peça pelo teatro oficina foi um símbolo emblemático que marcou o movimento da Tropicália nas artes cênicas. O desenho



Devido ao caráter público e, por princípio democrático, os espaços urbanos se tornam palco para muitos artistas que os reconhecem como espaços de disputa e de poder. A cidade passa a ser vista como espaço simbólico e não apenas como objeto de uso e lugar de consumo (Lefebvre, 2011).

O resgate das espacialidades urbanas na atualidade, como objeto de interesse para a área da curadoria, parece vir como um questionamento às normativas que ainda se mantêm. E a produção artística busca, para além do significado subjetivo, impactar de alguma forma essas espacialidades, atuando como importante instrumento de mudança.

No caso do Porto, em meio aos processos de turistificação, financeirização e especulação imobiliária, diagnosticados na última década, as manifestações culturais e artísticas disputam território com os canteiros de obras, guias e placas imobiliárias. Os espaços públicos se tornam um retrato escancarado das mudanças que a cidade vem passando. Desde os processos de reabilitação do município, que teve início na União de Freguesias do Centro Histórico, até o avanço gradual, em direção à margem oriental. O território da cidade se divide entre um histórico de abandono e outro de resgate e investimento. Local e global, permanências e sobreposições, o Porto desdobra-se na complexa dualidade de uma cidade em transformação. Moreira (2019) sugere através da nomeação da era pós e pré-*airbnb* as consequências dessas transformações que ainda assolam o meio artístico e cultural.

Se os debates sobre afidalgamento, ou gentrificação costumam triangular as relações entre a atratividade das rendas baixas, as dinâmicas locais iniciadas por criadores/artistas nesses locais econômicos no Porto, a viragem veio pelo turismo internacional de massas, tendo a nova pressão imobiliária do turismo trazido essa mesma gentrificação. A cidade mudou, surgindo inúmeros espaços comerciais assentes na criatividade, no *craft* e na qualidade das matérias primas. Não podemos confundir as necessidades da criação e da produção artística, ou da sua exposição pública, com o comércio criativo e os negócios locais orientados para turismo. O desejo por “espaços” continua a existir, na nova era pós-*airbnb* o desejo acentuou-se. (Moreira, 2019, p.31)

Ao entender as complexidades relativas à inserção da arte no espaço urbano—desde as décadas de 60 e 70, até a atualidade na era “pós *airbnb*” (Moreira, 2019) —, o *critical spacial practice* e a posterior expansão da curadoria crítica, observamos como os dispositivos curatoriais insurgentes podem ser eficazes para a construção, desconstrução e contestação de narrativas que permeiam e estruturam a leitura do plano da cidade. Afinal, “é a cultura que vai estabelecer a junção do todo social” (Brandão, 2014, p.47) que compõe o caos organizador/desorganizador das teias de interações da cidade.

1.1.3. Práticas Imaginativas

O planeamento insurgente é imaginativo. Ele recupera o idealismo por uma sociedade justa – a imaginação que a ilusão neoliberal da TINA, *There Is No Alternative*, suprimiu. O planeamento insurgente reconhece o valor simbólico das atividades de cidadania insurgente que oferecem esperança para trabalhar em busca de alternativas. (Miraftab, 2009, p.26, tradução própria)

A partir do conceito de planeamento insurgente como prática imaginativa de Miraftab (2009; 2016), este capítulo elucida e reforça a presença da identidade no espaço da cidade. Além disso, resgata e afirma práticas curatoriais insurgentes como dispositivos para estabelecer uma leitura sensível e subjetiva das vivências presentes em cada território. Como vimos anteriormente, não podemos assumir estaticidade e neutralidade num organismo complexo, vivo e plural. Muito menos limitá-lo à categorização esvaziada de uma perspectiva imperativa e unilateral. A cidade é, ao mesmo tempo, objeto que fala e o espaço que vibra. É locutor, interlocutor, mensagem e diálogo.

Para desenvolver o conceito de práticas imaginativas, nos apoiaremos nos contributos do movimento da arte relacional. Através desta prática foi possível estabelecer uma nova maneira de se relacionar com o público de forma mais participativa e imersiva. A inserção da arte na esfera urbana acarretou a identificação, ou não-identificação do sujeito com o processo artístico em questão devido a sua relação com o espaço em que está inserido, tornando um espectador passivo em um sujeito ativo do processo artístico.

Bourriaud (2009), em “Estética relacional”, através da obra de Gonzalez-Torres (Figura 12), aponta essas transformações a partir da subversão da distância de espaço e tempo entre o público espectador e a obra.

O espaço da arte minimalista era construído na distância entre o olhar e a obra; o espaço definido pelas obras de Gonzalez-Torres, com o recurso a meios formais parecidos, é elaborado na intersubjetividade, na resposta emocional, comportamental e histórica que o espectador dá à experiência proposta. O encontro com a obra gera uma duração mais do que um espaço (como no caso da arte minimalista). Tempo de manipulação, de compreensão, de tomada de decisões, que ultrapassa o ato de “completar” a obra com o olhar. (Bourriaud, 2009, p.82)

A transformação do público como participante do próprio processo criativo, observado por Bourriaud (2009), é um dos aspectos que a estética relacional traz para ampliar a afinidade entre arte, curadoria e cidade. O reconhecimento do público espectador como sujeito com potencial vínculo relacional, seja com a obra seja com o meio, é a chave que impulsiona a inserção deste mesmo sujeito no processo artístico, como aponta Bourriaud (2009). Assim como, em contrapartida, reconhece o meio como um espaço relacional.

Figura 12:

Untitled (Arena), 1993, Exposição Individual Gonzalez-Torres.

Nota: Retrato da exposição de Gonzalez-Torres, 1993, na galeria Jennifer Flay. A foto mostra uma instalação em que o artista monta um espaço com luzes e um par de walkmans para os visitantes dançarem em meio a galeria.



O entendimento da esfera pública como espaço relacional é uma iniciativa para assumir a existência da interação entre sujeito e lugar, detectando as características de influência presentes no contato entre os dois, tanto do sujeito no lugar como o do lugar no sujeito. Vaz Pinheiro (2013) em *Arte pública e a reinvenção do significado de espaço público* reconhece as implicações e complexidades que podem surgir nestas relações ao assumir que se a interação é mútua, tanto lugar quanto sujeito apresentam suas próprias características identitárias.

Não parece satisfatório pensar a intervenção em espaço público sem pensar a violência da imposição, os equívocos da participação, a evanescência da experiência, a amorfia da rotina quotidiana, a contingência das narrativas vigentes e a falta de voz dos indivíduos ou seja, o reflexo de um posicionamento conceptual mais lato do ponto de vista artístico parece precisar de se emparelhar com um debate, que pode não mais do que a experimentação pontual, outras relações são chamadas a contribuir para gerar significado. Neste sentido, a chamada arte relacional é um formato que pode responder a tal necessidade (Vaz-Pinheiro, 2013, p. 41).

Compreender a cidade como espaço relacional é, portanto, reconhecer as múltiplas identidades que ela carrega. Para o campo da curadoria, o reconhecimento desta característica é fundamental para integrar a complexidade presente na estrutura destes espaços, de tal forma que carregue as narrativas dispostas e sobrepostas, veladas o cotidiano.

Krauss (1979) aponta os contributos desse fenômeno para a escultura por meio do avanço do *campo ampliado*. Segundo a autora, este é o momento em que, devido ao rompimento dos modelos clássicos e o avanço da exploração dos espaços públicos, vê-se uma ressignificação da categorização do termo escultura. Na tentativa de demarcação deste conceito para essas novas espacialidades, encontrou-se o binômio arquitetura e paisagem, ou a não-arquitetura e/ou a não-paisagem. Aponta, ainda, como a expansão ao chamado *campo ampliado*, possibilitou o surgimento de uma visão complexa para além do binarismo arquitetura x paisagem, levando a exploração de novos formatos para a categoria modernista de escultura.

Como pode ser visto, a expansão do campo artístico para os espaços públicos da cidade carrega uma incontestável conotação material, entretanto não deixam de ter uma importante carga subjetiva. Krauss (1979) aponta os contributos do atravessamento dos espaços público no contexto da escultura, em diferentes momentos, assim como no *site-specific*. Essas, foram e ainda são observadas no âmbito das artes visuais e performativas.

Poderíamos exemplificar este movimento com as obras de dois artistas brasileiros marcantes na sua época e que ainda se desdobram na atualidade. Os Parangolés (1964) de Hélio Oiticica (Figura 13 e 14) e O Divisor (1968) de Lygia Pape (Figura 15 e 16).

Figura 13 (esquerda) e **Figura 14** (direita):

Nildo da Mangueira vestindo Parangolés de Hélio Oiticica, 1968 e Nininha da Mangueira vestindo Parangolés de Hélio Oiticica, 1968

Nota Figura 13: Registro de Nildo da Mangueira vestindo Parangolé em 1968, acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Foto de Claudio Oiticica.

Nota Figura 14: Registro de Nininha da Mangueira vestindo Parangolé em 1968, acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). Foto de Andreas Valentim

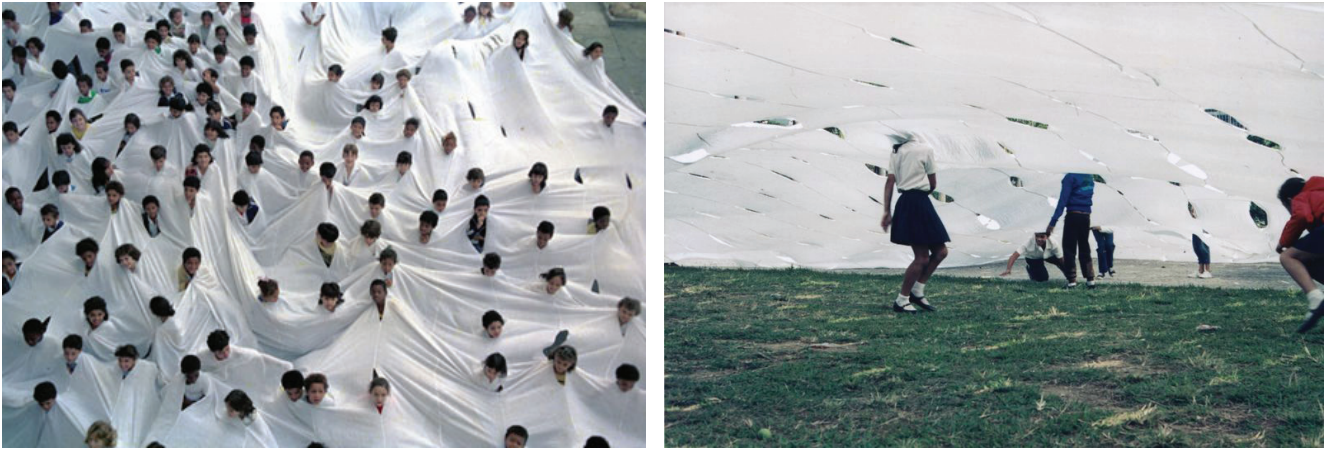


Em ambos, a prática artística está vinculada às potências performativas do espaço urbano e em seu caráter participativo desde o desenvolvimento até a forma com que são expostas. Os Parangolés e o Divisor, quando estáticos, esvaziam-se de significados; quando postos em ação pelo sujeito nos espaços da cidade, ganham vida e sentido. Neste caso, o papel do artista transita entre o criador do objeto, na sua forma estática, e cocriador, quando partícipe com o sujeito que com a obra interage. Portanto, não se pode desassociar objeto, sujeito e o espaço em questão

No caso de Divisor (1968), de Lygia Pape, a cidade, como espaço, é percebida pelo sujeito (público criador e co-criador) através do objeto artístico, da mesma maneira que a cidade, como objeto, é percebida pelo espaço de performance entre sujeitos. Assim, a cidade é o elemento que permeia simultaneamente o conceito de objeto e o de espaço. Tanto o Divisor como os Parangolés, encontram-se na fluidez do campo ampliado (Krauss, 1979) e na complexidade de ser parte, mas também todo da cidade (Brandão, 2014).

Figura 15 (esquerda) e Figura 16 (direita):

Divisor, Lygia Pape, 1968



Ao trazer essas questões para atualidade, Name (2021) relembra a complexidade das relações estabelecidas entre os trabalhos de Hélio e Lygia em contraposição aos moldes da curadoria clássica. Em uma reflexão aos modelos expositivos em que foi exposto o trabalho *Bandeira Brasileira* (2019) (Figura 18 e 19), de Leandro Vieira, no MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), a crítica coloca:

Em 2019, a bandeira da Mangueira desfilou plenamente afinada com os desígnios de quem a projetou e com a arquitetura do espaço do Sambódromo, funcionando ainda como dolorido e contundente espelho do enredo verde-rosa e da realidade brasileira. Deslocado para o MAM, o trabalho parece estar exilado formal, simbólica e espacialmente. E talvez nos conte que é preciso um exercício de escuta e reflexão. Fora da avenida, *Bandeira brasileira* talvez ainda precise se comunicar conosco – com Leandro Vieira, que a criou, e com os críticos que acompanham a trajetória desse artista tão magnificamente inquieto, grupo no qual eu me incluo (Name, 2021, pa. 16).

E continua:

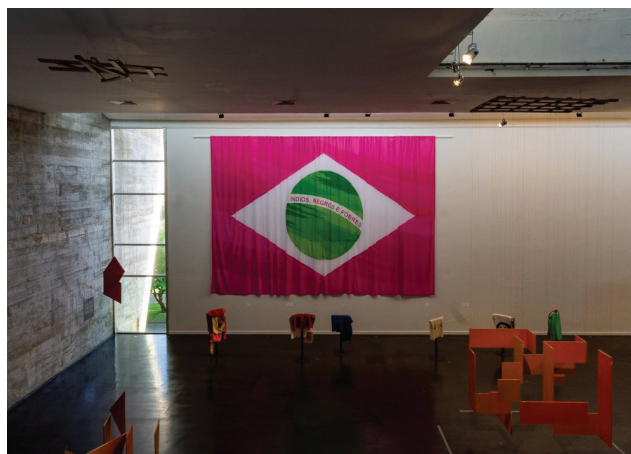
Iniciando o processo de reflexão, faço novas perguntas, que teriam valido também para os Parangolés de Hélio: se o trabalho exibido fosse *Máscara-lápis* (1972), de Rebecca Horn ou *Divisor* (1968), de Lygia Pape, algum curador pensaria em exibir respectivamente o objeto morto, sem o corpo da artista, ou o tecido perfurado de Lygia, sem a presença dos corpos que os carregavam? (Name, 2021, pa.17)

Nota Figura 17: *Bandeira Brasileira* de Leandro Vieira desfilando pela escola de samba Mangueira no Sambódromo em 2019

Nota Figura 18: *Bandeira Brasileira* de Leandro Vieira exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) em 2021.

Figura 17 (esquerda) e **Figura 18**(direita):

“Bandeira Brasileira” no Sambódromo e “Bandeira Brasileira” no MAM



A questão proposta por Name (2021) é essencial para percebermos como alguns modelos, há décadas questionados, se mantêm vivos na atualidade. Como muitas vezes algumas normativas se sobrepõem à própria complexidade que carregam, replicados em série nas suas próprias limitações. Em contrapartida poderíamos aqui destacar um exemplo emblemático para o debate, tanto no campo da curadoria quanto para o campo da arte, através das questões apontadas por Name (2021), *A Scultura da Passeggio* (1967) de Michelangelo Pistoletto (Figura 19).

A Scultura da Passeggio é uma *Walking Sculpture*, performance criada pelo artista italiano Michelangelo Pistoletto, em 1967, que teve sua primeira mostra na cidade de Turim, Itália. Trata-se de uma grande esfera revestida de notícias de jornais sobre os movimentos e motins nos anos 60 na Itália, a chamada *Sfera di giornali*, que foi levada pelas ruas da cidade, pelo artista e outros companheiros. O evento abordava questões relacionadas à circulação de informação pela mídia daquele momento e foi criada intencionalmente para as ruas de Turim e para a comunidade ali existente.

Figura 19:

Scultura da passeggio, 1968, Torino

Nota: Registro da Performance “Scultura da passeggio” em Torino, Itália, 1968



Ao longo dos anos, *Scultura da Passeggio* foi replicada para diversas outras cidades ao redor do mundo, onde o artista recriava a *Sfera di giornali* relacionada a cada contexto específico, assim como o trajeto percorrido.

Em novembro de 2017, a *Walking Sculpture* foi realizada nas ruas de Cold Spring, no estado de Nova Iorque, em comemoração aos 50 anos da primeira performance em Turim (Figura 20). Este feito foi organizado pela Magazzino Italian Art, que recebeu a escultura como parte de seu acervo permanente. Na performance de Cold Spring, *Sfera di giornali* reconheceu não só a existência da Magazzino Italian Art, mas também a visão da comunidade local, que acolheu o armazém de arte como parte de sua paisagem cultural. “A circularidade da esfera e seu itinerário pelas ruas de Cold Spring celebravam o encontro entre as tradições culturais estadunidenses e italianas.” (Bick & Olnick, 2020, pa.8, tradução própria).

Figura 20:

Scultura da passeggio, 2017, Cold Spring



Nota: Registro da Performance “Scultura da passeggio” em Cold Spring, Estados Unidos, 2017.

A escolha da instituição junto ao artista de trazer *Scultura da Passeggio* para as ruas é uma escolha curatorial. Nesse sentido, em diálogo com a indagação apresentada, poderíamos retomar o questionamento de Name (2021): seria possível expor *Sfera di giornali* em um pedestal, numa galeria?

Capítulo 1: Diálogo teórico com Curadorias Insurgentes

O resgate das espacialidades urbanas na atualidade, como objeto de interesse para a área da curadoria, traz para o debate as novas complexidades que o espaço público da cidade passa a carregar, com o passar dos anos. Simultaneamente, obras como as de Oiticica (1964), Pape (1968) e Pistoletto (1967), revelam novas possibilidades no campo da curadoria para enfrentar essas transformações. Apesar de se inserirem no contexto da cidade formal, trazem provocações críticas para o território que se inserem. Tais provocações transformam não apenas a produção artística e cultural hegemônica, mas o panorama da produção da cidade.

1.2. Percursos urbanos: Curadorias Insurgentes na prática

Historicamente, muitos mecanismos ou dispositivos se preocuparam em aproximar a cidade do pensar e fazer curatorial, como detalhados anteriormente. As curadorias que reúnam práticas transgressoras, contra hegemônicas e imaginativas proporcionam formas críticas e propositivas sobre a leitura das cidades, assim como a abertura para um fazer curatorial interdisciplinar. Essas curadorias insurgentes resultam em um campo mais amplo e propositivo, capaz de aprofundar as conexões entre a produção artística e o contexto inserido: cidade, curadoria e arte.

Atualmente, conseguimos contemplar um panorama que possibilita a partilha de uma série de dispositivos - que carregam as práticas insurgentes no seu desenvolvimento - e que se encontram no ponto de interseção entre curadorias e outras áreas. Moreira & Coelho. (2022) utilizam os *Fieldworks*, prática comum do campo da arquitetura e urbanismo, como dispositivos curatoriais para a ativação do território de Freixo e Campanhã.

A contribuição mais significativa da curadoria de contexto reside na transformação das narrativas, inscrevendo histórias e, portanto, escrevendo a posterioridade. Se os processos de transformação urbana em curso mudam os territórios, podemos constatar que os processos curatoriais e artísticos ressignificam a história política e seu passado industrial, trazendo-o de volta ao presente ao cruzar a jovem comunidade artística com habitantes e trabalhadores locais. (Moreira & Coelho, 2022, no prelo, tradução própria)

Moreira & Coelho (2022) apontam como a curadoria pode funcionar como importante dispositivo de inserção nas camadas sensíveis da cidade, tornando-se ao mesmo tempo, ferramenta e processo. A caminhada a campo ou as derivas deambulações, muito utilizadas para reconhecimento e caracterização do território pelos estudos urbanísticos, funcionaram, segundo as autoras, para o campo da

curadoria, como metodologia para o processo de criação. Do mesmo jeito, foram importantes ferramentas agregadoras de vivências capazes de estabelecer no processo curatorial uma leitura mais profunda do território. Desta forma, situam o ato de caminhar, seja sobre pés, muletas ou rodas, como uma forma de integrar diversas áreas de conhecimento.

O simples ato de percorrermos um trajeto a pé, seja em ambiente rural ou urbano, pode integrar diversas áreas do conhecimento: o estudo da geografia e da diversidade biológica do lugar por onde se passa; os encontros entre história, política e urbanismo que formam os espaços urbanos; a observação antropológica ou sociológica dos locais por onde passamos; a caminhada contemplativa ou meditativa; a fisiologia e a física do movimento corporal... Existem, enfim, inúmeras leituras e abordagens possíveis à ação de deslocar-se a pé (Moreira & Coelho, 2022, no prelo, tradução própria).

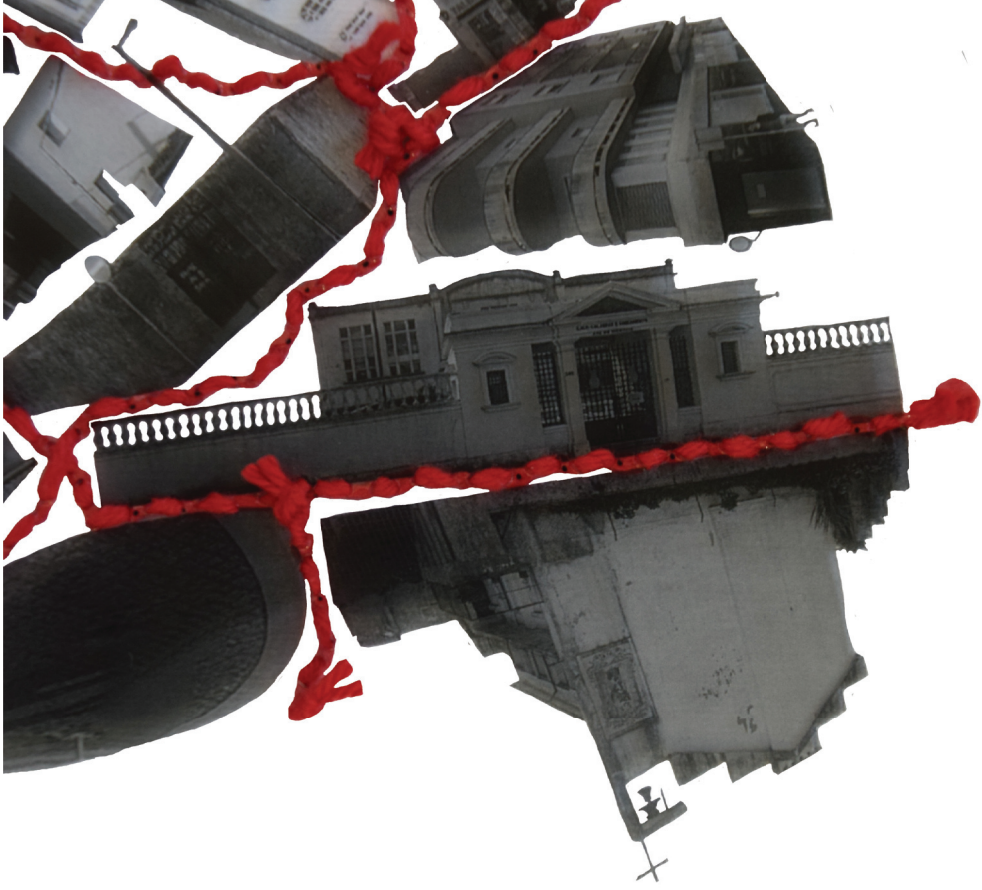
Guiamentos, percursos urbanos, deambulações e derivas são exemplos de como o panorama cultural passa a não mais depender das instituições tradicionais para expor uma ideia de cidade. São práticas que permitem revelar barreiras epistemológicas e as hierarquias espaciais que promovem a inserção de narrativas nos espaços públicos. E ao mesmo tempo, funcionam como potenciais diluidores dessas mesmas fronteiras. Além disso, os percursos urbanos entremeados pelos espaços públicos provocam novas leituras, e em cada passo dado revelam-se como ato de guerrilha. Demonstam, através do caminhar, os limites de cada espaço, bagunçando, de certa forma, as coreografias normativas do que é a experiência do caminhar na cidade.

Apesar das metodologias relacionadas ao estudo da curadoria a partir do meio urbano já serem objeto de interesse de pesquisa há mais de meio século, os últimos dez anos demonstram um crescente interesse nestes espaços, assim como uma retomada dos debates que o concernem. Desde meados de 2010, observam-se o aparecimento do fenômeno da reinserção das espacialidades públicas/urbanas como objeto de interesse para a prática teórica ou prática artística no setor cultural, principalmente se tomarmos como objeto de observação as espacialidades que compõem a cidade do Porto.

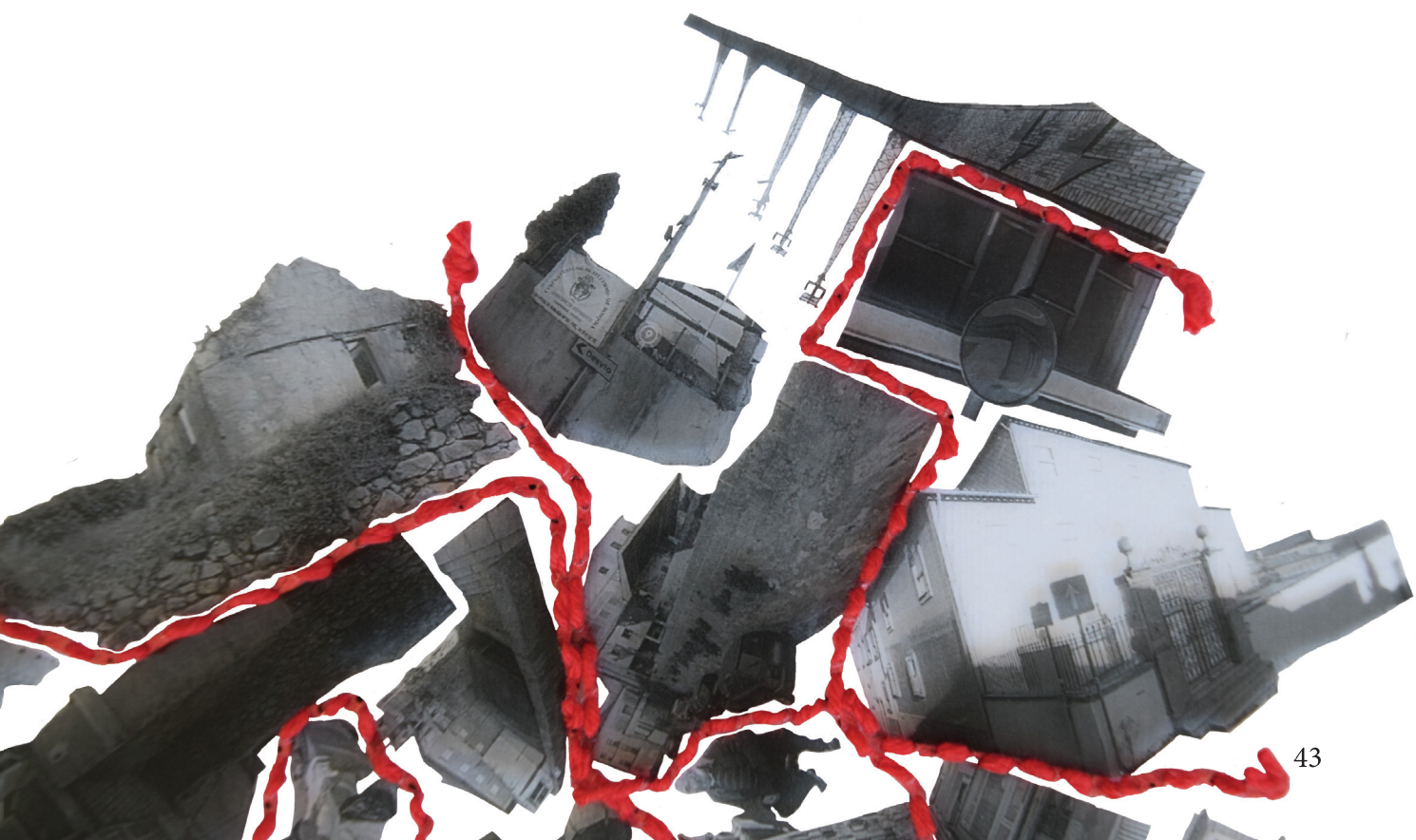
A arte em espaço público é (quase) sempre incômoda, particularmente se resistir à representação figurativa tradicional e ao entretenimento. Mas é sendo incômoda, questionando os significados expectáveis, revelando narrativas (ou traumas) silenciados, instigando à participação, que ela pode contribuir para a própria redefinição dos significados sociais e do significado de espaço público. (Vaz Pinheiro, 2013, p.40)

Com o intuito de provocar essas questões e novas leituras para a cidade do Porto, uma série de grupos, coletivos, associações e artistas de diversas áreas se utilizam dos percursos urbanos como dispositivos para expor a cidade. Em meio aos processos de especulação imobiliária, financeirização e turistificação que transformam a produção de cidade baseadas no sistema de consumo, o caminhar é utilizado como ferramenta de resgate da identidade e das vivências inseridas no território. Essa ferramenta contribui tanto como mecanismo de demonstração da leitura sugerida em campo, até como metodologia para construção de projetos que abordam a temática urbana.

Tendo em vista as múltiplas formas de leitura da cidade e as abordagens que as permitem serem visíveis, os capítulos posteriores detalham uma análise de cinco percursos como dispositivos curatoriais insurgentes no município do Porto. Nesta perspectiva, percebe-se o campo da cidade como território plural e complexo. Compreende-se o curador como figura interdisciplinar e os dispositivos curatoriais como práticas transgressoras, contra hegemônicas e imaginativas, capazes de desvelar, criar e propagar narrativas sobre o espaço público. Afinal, quantas narrativas cabem em uma mesma cidade?



2. Metodologias para aproximação a Campanhã



2.1. Pequeno parêntesis: o contexto da autora ou introdução à metodologia de pesquisa

“A teoria emerge molhada de prática vivida” (Freire, 1997, p.32).

Não poderia começar este pequeno parêntesis sem os ensinamentos de Freire (1997), tão importantes para a prática do pesquisador/investigador na contemporaneidade. Assim como não poderia deixar de fora dessa pesquisa um breve relato das experiências que me possibilitaram desenvolver a perspectiva sobre a qual foi construída esta tese.

De fato, a teorização e o desenvolvimento metodológico desta pesquisa emergiram devido a acontecimentos vividos e experimentados no início deste ano (2022). Os impulsos que me levaram a entrelaçar o ato de caminhar, através dos percursos urbanos, às práticas curatoriais, foram os mesmos que me fizeram buscar nas paredes de escalada um novo nicho de interesse. Após alguns meses me entregando a este esporte, fui surpreendida por uma queda que resultou em uma cirurgia de urgência para a reconstrução ligamentar do meu joelho esquerdo. Atravessada por longos meses de recuperação, desenvolvi uma dissertação sobre andanças, percursos e derivas nos mesmos passos em que reaprendia a caminhar.

Este período foi fundamental para redirecionar as abordagens que estavam sendo até então traçadas e, mais importante, recentralizar a perspectiva sobre o caminhar neste estudo. Acredito que nossas histórias marcam a forma com que enxergamos e interagimos com o ambiente e as vivências são importantes para a construção de uma reflexão crítica. O caminhar é um importante marcador social que estrutura a metodologia desta pesquisa. E, por isso, o acidente da queda acabou sendo um desvio fundamental para uma leitura corporificada¹² para este dispositivo de análise do espaço urbano.

12 Termo utilizado por Silva et al. (2019) em “O legado de Henri Lefebvre para a constituição de uma geografia corporificada.”

Ao sair da internação no hospital Santa Maria, concentrando todas as minhas forças para colocar um pé atrás do outro, percebi que a rua de Camões deste dia não era a mesma de algumas semanas atrás. As fissuras da calçada, a largura dos acostamentos e o vão enorme que separava o meio fio da estrada, nunca haviam sido percebidos antes.

Neste dia desejei que a reconstrução da pavimentação da rua de Santos Pousada não tivesse sido feita apenas na metade sul. Almejei que a metade norte também tivesse sido agraciada por um asfalto liso, para que o carro não chacoalhasse tanto nos paralelepípedos. Agradei, com todas as forças, morar no quarto andar de um prédio com elevador. E chegando em casa, com o cansaço de quem parecia ter corrido uma maratona, percebi o que dizia o mestre filósofo brasileiro Freire (1997) sobre a “*teoria emergir molhada na prática vivida*”.

Ao centralizar a experiência do corpo na pesquisa, muitas autoras e autores alcançam importantes contributos para os seus campos de análise. As teorias feministas críticas, assim como as teorias decoloniais, por exemplo, expressam a colaboração das epistemologias como um agregador de experiência social à prática da vertente política.

Elkin (2017), por exemplo, contesta o sujeito *flâneur* definido por Benjamin¹³(1999) a partir da obra de Baudelaire¹⁴ (2007), ao questionar protagonismo da experiência masculina na leitura do espaço urbano. A conceituação da *flâneuse* permitiu a autora vislumbrar novas perspectivas sobre o caminhar através da experiência vivida do cotidiano da mulher na cidade. Assim como Silva *et al.* (2019), ao trazer a teorização da geografia corporificada para o legado do estudo de Lefebvre¹⁵(1974) sobre espaço social, apontam como um debate generificado¹⁶ sobre o direito à cidade, traz importantes conquistas para o campo como a “violência doméstica, o feminicídio, a violência sexual, estupro, aborto, divórcio, maternidade e assim por diante” (Silva *et al.*, 2019, p.74).

Acredito que o tempo de recuperação tenha sido um importante balizador das perspectivas que estruturaram tanto experiências pessoais quanto, como consequência, as escolhas metodológicas. Hoje, ainda de muletas, penso na colocação de Moreira *et al.* (2022), que afirmam que o ato de caminhar é uma

13 Benjamin, W. (1999). *The arcades project*. Eiland, H. & McLaughlin, K. (ed.) Belknap Press.

14 Baudelaire, C. (2007). Le Cygne. *Agni*, 66, 215–217. <http://www.jstor.org/stable/23009772>

15 Lefebvre, H. (1974) *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

16 Relativas à Gênero.

Capítulo 2: Metodologias para aproximação a Campanhã

forma de integrar diversas áreas de conhecimento – “seja sobre pés, muletas ou rodas”. Digo que os pés, as muletas e as rodas são definidores do olhar sobre a cidade e da forma de apropriá-la e conhecê-la. Por esta razão, a escolha de permanecer com a temática escolhida mesmo após a queda como uma forma de levantar este debate sobre diferentes perspectivas. E, conseqüentemente, explorar percursos que abordassem o território através do caminhar, como estudos de caso, a fim de propor teorizações corporificadas e evitar uma leitura unilateral sobre o espaço plural.

2.2. Curadoria e Território: abordagem metodológica

2.2.1. Área de Análise - Por que Campanhã?

Das quintas aos cantos, das Côrtes aos cortes, rasgos e cicatrizes, das eras pré, pós, prós e contra industriais, a zona oriental do porto é marcada pela dinâmica literal e metafórica do universo das especulações. Qual futuro pertence a Campanhã? As transformações desta área, hoje são as mesmas que definem sua paisagem, colecionando narrativas que formam, camada sobre camada, *degradés*¹⁷ de resistência e abandono. Das casas de veraneio das famílias nobres e burguesas do Porto – como é o caso das antigas quintas do Freixo, de Bonjóia, da Revolta, de Furamontes –às antigas fábricas de cal, fósforos de cera, destilaria à saboaria, aos atuais projetos *retrofit*¹⁸ e as ocupações de galpões por coletivos de artistas, evidenciam em sua morfologia uma pista de sua história. Nascida da dicotomia entre ocidente/oriente na cidade do Porto. Segundo Moreira (2020):

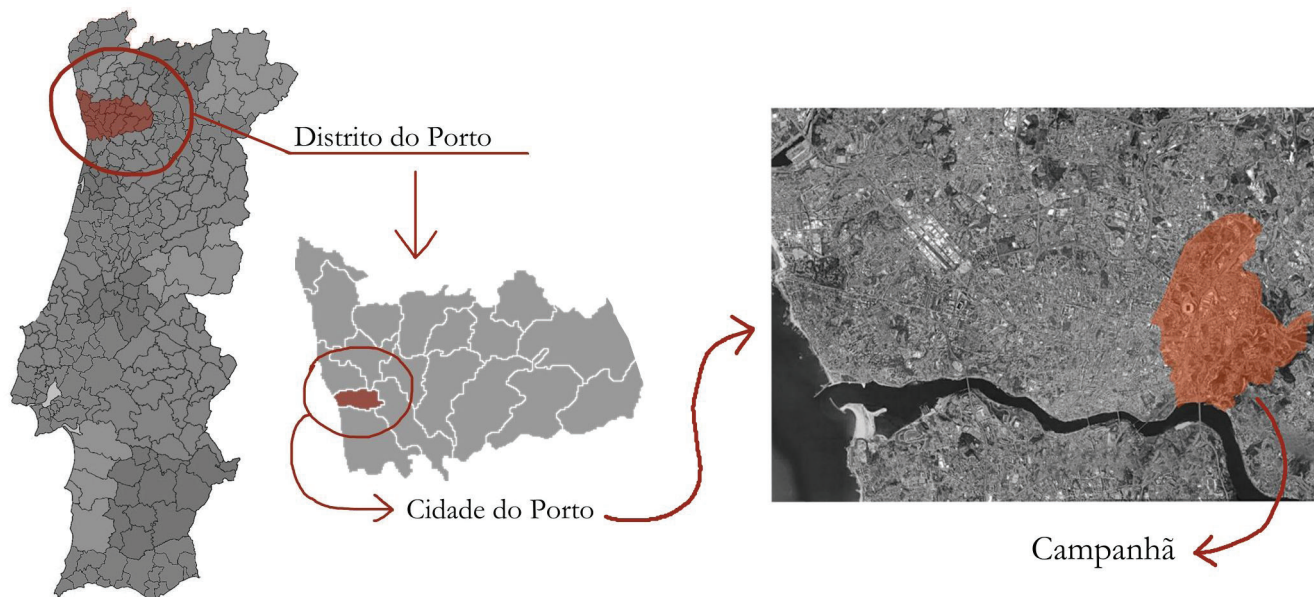
O lado oriental do Porto tem sido o *wrong side of town*. É consensual que a zona Leste foi epicentro do crescimento industrial e hoje é a zona pós-industrial. A desindustrialização exponenciou a latência dos problemas sociais, desemprego e pobreza daqueles que aí estavam estabelecidos, ou daqueles que se lhes juntaram nos bairros sociais construídos na segunda metade do século XX. Tanto o auge da industrialização como a queda do fenómeno industrial trouxeram o estigma de pertença — primeiro, confuso, insalubre e ruidoso, depois, abandonado, perigoso e pobre. O desafio é regenerar e revitalizar a zona, ganhar estabilidade e criar infraestrutura, fixar pessoas e atividades, ressignificando os estigmas (Moreira, 2020, p.48).

17 Referência ao conceito utilizado por Moreira (2020) em “*Degradés pós-industriais no Porto Oriental - upgrades, degradações, reconversões, demolições e outras soluções*”.

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

Figura 21:

Mapa de situação de Campanhã: Portugal – Porto - Campanhã



Através das ruínas, do encontro entre o urbano e o rural, da memória do abandono e das grandes movimentações urbanas, Campanhã, como freguesia que ocupa a maior parte da zona oriental da cidade, é coberta por uma diversidade de espaços que nos fazem pensar sobre a variedade de vivências que há por trás do estigma de *wrong side of town*.

Em contraste com a zona Oeste do Porto e com o centro histórico e suas imediações, Campanhã é a única freguesia do município dividida pela Via de Cintura Interna (VCI). Que, apesar de parecer um facilitador em relação a mobilidade para as outras áreas da cidade, mais o afasta do que o aproxima. Enquanto parte da freguesia fica circunscrita nas mediações do anel que divide a cidade do restante da zona metropolitana do Grande Porto, o restante da freguesia é isolado por esta via de alta velocidade. Fator que por causa ou consequência, acaba por dividir também o tipo de tecido e morfologia da região. Embora a freguesia seja responsável pela maior central de comboios da cidade – Estação de Campanhã – é igualmente a freguesia mais rural da cidade, com maior número de zonas verdes e edificações devolutas. Fragmentada e complexa, Campanhã é caracterizada “simultaneamente por uma comunidade vernacular e por uma infraestrutura metropolitana, marcada por uma condição transgênica, híbrida e multitemporal” (Moreira & Coelho, 2022, no prelo, traduzido pela autora).

Apesar desta região não se enquadrar nos principais destinos que promove o mercado do turismo, ela também é afetada pelas políticas públicas e pela intervenção privada que vem marcando a última década. O plano de Estratégia

Turismo 2027 (2017), criado pelo ministério da economia, por exemplo, aponta o turismo como importante ferramenta estratégica para impulsionar a economia do país. Com o slogan “*o turismo precisa de todos e todos precisam do turismo*”, o projeto planeja uma década de investimento no turismo, que serve de mote para convocação do capital privado, principalmente de origem estrangeira.

Presentemente, o turismo não diz mais respeito apenas a ações de marketing, mas também aos esforços de valorização e conservação de património, formando uma aliança estratégica que visa uma economia sustentável. Ou seja, ao se perceber que o património cultural é atrativo para o turismo, os investimentos nesta área se voltaram para a revitalização e conservação deste património. Assim estabelecem uma relação interdependente e sustentável (de Morais, 2019, p. 64).

Em consequência ao projeto e ao fenómeno colocado por de Morais (2019) em relação a atribuição de património da humanidade¹⁹ ao centro histórico do Porto, a cidade passa a receber elevados investimentos, promovendo de forma exponencial o valor de arrendamentos e compras de alojamentos. Por conseguinte, este fenómeno carrega o interesse público e o interesse privado para investir em áreas mais baratas e assim se inicia um movimento de atração para a zona oriental do Porto. Desde então, a zona oriental do Porto vem passando por um processo de transformação. Moreira & Coelho (2022) apontam:

Ao longo dos anos tem sido objeto de trocas de propriedades e diversas propostas urbanísticas, algumas das quais depredatórias, persistindo a necessidade de abrir diálogos que reconsiderem o lugar e sua inserção no contexto das recentes transformações urbanas. Se a velocidade com que a intervenção é planejada compensa as assimetrias e desestruturações de décadas, não devemos esquecer que ela é desencadeada principalmente pelo esgotamento do mercado e das oportunidades nos centros” (Moreira & Coelho, 2022, no prelo, tradução própria).

Desde os empresários atraídos pelo processo de turistificação até grupos de geógrafos e artistas – que em contraposição a uma ocupação exploratória desenvolvem projetos a fim de contribuir com o território e com a população local –, a zona Oriental passa a ser ponto de debate na cidade. Campanhã começa a se tornar um espaço voltado para o debate popular, o poder público e a produção artística.

19 O centro histórico da cidade do Porto e suas imediações tornaram-se no ano de 1996 Património da Humanidade pelo órgão da Unesco. O título fez-se devido ao seu “valor universal excepcional” reconhecido e que merece especial proteção e valorização. Mais informações <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-mundial-em-portugal/centro-historico-do-porto>

São muitos quilômetros que separam os casos estudados por Miraftab (2009; 2016) em *Albany Park*²⁰ e *Gezi Park*²¹ do território da cidade do Porto, abordado nesta investigação. Entretanto, a conjuntura da cidade neoliberal contemporânea, parece, ironicamente, avançar para a zona Oriental dessa cidade da mesma forma com que faz no restante do mundo. Remoções, gentrificação e especulação imobiliária apropriam-se desta região marginalizada da cidade do Porto, mascaradas pela promessa de revitalização e reabilitação. A partir das epistemologias subalternas, decoloniais e anticapitalistas foi possível estabelecer um olhar recentralizado para Campanhã, que apesar de marginalizado pelo Estado - caracterizado por ruínas, vias desativadas, cortes de rodovia e quintas desocupadas – cultiva a identidade da freguesia portuense. Levando em consideração a complexidade desta freguesia e a pluralidade das narrativas que a compõem, Campanhã torna-se uma área importante e pertinente de pesquisa. O espaço de disputa que ela está ocupando, em diversos círculos, valoriza e enriquece os possíveis debates a serem construídos. Sendo assim, foi estabelecida a Zona oriental do Porto e mais especificamente a freguesia de Campanhã, o território a ser analisado nesta pesquisa.

2.2.2. Objeto de Análise – Por que percursos urbanos?

Com a escolha do campo estabelecido, restava desenvolver as estratégias de aprofundamento e de inserção da temática proposta no território a partir da hipótese levantada: Quais dispositivos curatoriais são capazes de estabelecer um impacto com a leitura crítica sobre a cidade?

20 Estudo de caso da autora para teorização do conceito descrito. “Em anos recentes, predominantemente grandes sociedades imobiliárias de responsabilidade limitada começaram a adquirir edifícios de apartamentos de aluguel em Albany Park, expulsaram os inquilinos desses edifícios, fizeram algumas melhorias e recolocaram as unidades de volta no topo do mercado imobiliário, a preços inacessíveis aos moradores anteriores – produzindo o que é conhecido como um típico processo de gentrificação.” (Miraftab, 2016, p.371).

21 Outro estudo de caso da autora para teorização do conceito descrito. “Outro exemplo pode ser as práticas insurgentes de cidadãos no Gezi Park, em Istambul, Turquia, durante o verão de 2013. Recentemente, Deniz Ay e eu publicamos um texto⁷ que documenta o sucesso de espaços inventados de ativismo usando atos performáticos de insurgência para parar a demolição do Gezi Park e da Praça Taksim e sua substituição por um shopping center. Gezi Park e a Praça Taksim adjacente, para aqueles na audiência não familiarizados com Istambul, é um espaço público chave para os residentes de Istambul. É um grande espaço público, e é o centro comercial e de transporte. Os promotores multinacionais e o capital imobiliário, entretanto, como parte da agressiva neoliberalização do espaço urbano de Istambul, voltaram-se para a apropriação desse espaço para um uso sofisticado e de elite. Durante os vários estágios do planejamento desse projeto de renovação, cidadãos preocupados e organizações civis exauriram os canais liberais representativos de participação cidadã (os chamados espaços convidados) para expressar sua oposição. Mas como se esperava, estes não eram mais do que uma maquiagem de fachada para a agressiva agenda do capital arrasar tudo e abrir caminho, figurativa e literalmente. No dia da demolição, entretanto, os cidadãos chegaram e inventaram novos meios para participar e serem ouvidos; alguns espontâneos, outros organizados enfrentaram uma forte repressão militar. Mesmo assim, ocuparam a praça, instalaram seu espaço comunal, imaginaram o espaço público como se fora deles mesmos e resistiram aos avanços do capitalismo” (Miraftab, 2016, p.371).

Vivemos um momento histórico em que, pela primeira vez, movimentos como a desinstitucionalização da cultura e da arte estão se popularizando perante a sociedade ocidental. Durante a discussão baseada no conceito de Miraftab (2009; 2016) apresentada no primeiro capítulo, pode-se perceber as caminhadas e derivas desenvolvidas na cidade como práticas insurgentes de aproximação entre o campo das artes e da cultura com as práticas espaciais e a vivência inserida no território. Mas o que fazem destas caminhadas Percursos Urbanos?

Para esta pesquisa, a intencionalidade da curadoria é determinante para a diferenciação dos percursos urbanos a outras práticas que envolvem o caminhar. A fim de elucidar as diferenciações pretendidas na relação curadoria-percurso-caminhar, foi desenvolvido um glossário com os termos utilizados, estabelecendo a relação destes diferentes conceitos no presente trabalho.

Derivas: o conceito empregado nesta investigação parte da teoria desenvolvida por Debord (1958), que situa este exercício no “reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico construtivo” (Debord, 1958, p.1). Segundo o autor, diferentemente das noções clássicas de *viagem* e *passoio*, que procuram sempre um objetivo ou um destino, a deriva utiliza o caminhar como metodologia de deslocamento e observação dos determinismos geográficos e sociais de um território. Como se constitui sua dinâmica cotidiana, seus padrões e suas subjetividades presentes na paisagem, dando sempre protagonismo ao processo de caminhar do que de fato ao objetivo de chegada. Segundo Debord (1958):

Uma ou várias pessoas que se lançam à deriva renunciam, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde (p.1).

Caminhar / Caminhadas: o conceito de caminhar ou caminhada é utilizado para definir o processo metodológico de inserção no território. Apoiando-se na interpretação de Jacques (2018) do conceito proposto por Careri (2018) em *Walkscapes; o caminhar como prática estética*, o ato de caminhar indica a produção da “experiência desses espaços feita pelos pés” (Jacques, 2018, p.10). Retificando o teor metafórico na escolha da palavra “pés” utilizado pela autora, – levando em consideração que o caminhar é feito através de pés, muletas, cadeiras de rodas e qualquer

instrumento que permita locomoção – acredito que a teorização sugerida por Jacques (2018), descreve de forma precisa o exercício aqui proposto. O caminhar, neste caso, cumpre o a função de dispositivo que possibilita desvendar as narrativas e subjetividades presentes na cidade através da observação aprofundada do território, contrariando o andar mecanizado da rotina. Segundo a autora, o caminhar ou a caminhada permite “a busca da cidade nômade que vive dentro da sedentária” ou “a busca da Nova Babilônia que vive nas amnésias da cidade contemporânea”. (Jacques, 2018, p.14)

Guiamentos: o conceito utilizado nesta pesquisa tem origem na prática contemporânea de “guiar” um grupo ou coletivo pela cidade. Apesar de sua popularização a partir da prática proposta por grupos de turismo na metade do último século, os guiamentos são utilizados há séculos por grupos de estudantes e professores durante aulas de campo de cursos que interagem com conceitos de paisagem e território. Nesta pesquisa, este conceito não se restringirá às práticas que envolvem o turismo, mas sim às práticas de caminhadas pela cidade que pretendam transmitir mensagens através da construção de narrativas – baseadas nos elementos concretos e subjetivos presentes nas espacialidades urbanas. Os guiamentos propõem uma leitura crítica sobre os espaços inseridos, decodificando narrativas e determinando novas perspectivas.

Tendo em vista a determinação de conceitos como *Derivas*, *Caminhar/Caminhada* e *Guiamentos*, conseguimos contextualizar o conceito de percursos urbanos utilizado nesta pesquisa. Através da utilização do caminhar como ferramenta metodológica, os percursos urbanos situam-se no espaço de interseção destas três práticas, sem ser restritamente nenhuma delas.

Os percursos urbanos partilham das ferramentas de observação e comportamento lúdico e construtivos – determinado pela teorização da Deriva de Guy Debord (1958) –, assim como a atividade de proposição de leitura crítica para território, como postulado pelos guiamentos. No espaço de interseção destas duas práticas os percursos urbanos distinguem-se pelo seu caráter imaginativo e transgressor, ora atentos a observação dos elementos e narrativas ocultas no território, ora centrados em desvendá-los. Tanto as derivas quanto os guiamentos se complementam ao determinar uma atuação presente no território, contrariando o andar mecanizado praticado na rotina e no cotidiano.

Entendeu-se, portanto, Percursos Urbanos como práticas curatoriais que utilizam o caminhar como ferramenta metodológica para desenvolver ou desvelar narrativas. Ou seja, que pretendem gerar debates, questionamentos e discussões sobre o território inserido, através das deambulações realizadas. Por definição imaginativos, transgressores e contra hegemônicos, os percursos urbanos serão admitidos nesta pesquisa como retrato do conceito anteriormente descrito como práticas curatoriais insurgentes.

A partir da definição de percursos urbanos, a etapa seguinte determinou quesitos de enquadramento para a escolha dos projetos que foram analisados como Estudos de Caso:

1. **Relação com o território de análise:** o primeiro definidor da escolha desses percursos foi o fato de todos se desenvolverem e interagirem em um mesmo território, no caso, Campanhã. Esta determinação, permitiu que a leitura do território sobre as espacialidades urbanas fosse feita de forma mais coesa, levando em consideração que a cidade do Porto comporta uma diversidade de espacialidades e contradições. Apesar da própria freguesia de Campanhã já ser composta de uma série de complexidades, reduzir o universo de pesquisa a este território possibilitou que as diferenças sociais, culturais e urbanísticas, presentes em cada um dos espaços da cidade, não se sobressaíssem sobre a temática proposta. Tal fato possibilitou um estudo equiparado entre os percursos escolhidos.
2. **Lacuna temporal:** o segundo elemento definidor está relacionado à temporalidade em que se desenvolvem os projetos. Foi determinado o período de dez anos – entre o ano de 2010 e o ano de 2020 -, levando-se em consideração mais dois anos, no caso 2021 e 2022. Esse excedente de dois anos foi estabelecido devido a interrupção das atividades pela pandemia do Covid-19 – que ainda afeta o desenvolvimento do trabalho.
3. **Contato prévio:** Com exceção do percurso proposto pela Central Elétrica (CRL), feito há mais de cinco anos, os demais percursos escolhidos foram realizados pela autora durante o desenvolvimento da tese no último ano. Esta experiência vivida foi importante, pois houve a limitação para deslocamentos da autora nos últimos cinco meses, A experiência empírica torna-se uma importante ferramenta de análise neste processo, apesar de não ser a única, devido ao elemento da subjetividade presente nesses percursos. Portanto, um dos definidores

para essa escolha foi uma experiência prévia. A presença da Central Elétrica (CRL) como ressalva deste aspecto, ocorre devido a relevância de sua proposta no território analisado. O percurso “*Espírito do Lugar*”, é um projeto emblemático por ser um dos primeiros coletivos no Porto que discute as questões relacionadas a própria cidade ao mesmo tempo em que traz o público a experiência. Por esta razão, tornou-se uma exceção nesta pesquisa.

Durante o processo de escolha, alguns percursos não foram incluídos devido aos quesitos apontados no enquadramento da análise. Entretanto foram fundamentais para a compreensão mais aprofundada das práticas curatoriais insurgentes desenvolvidas na cidade do Porto no atual contexto. Casos como *Decolonising the City* (Figura 22) do coletivo Interstruct Collective, *Headless Women in Public Art* (Figura 23) da artista Mariana Moraes assim como o *The (Mis)guided Tours* (Figura 24) do coletivo MAAD – Mulheres, Arte, Arquitetura & Design, foram referências durante o desenvolvimento desta pesquisa, principalmente na fase inicial onde estava sendo estabelecida a relação entre a intenção curatorial por trás das caminhadas realizadas. Assim como o percurso *Bonfim e a cidade oriental* (Figura 25) desenvolvida pelo coletivo Architectours Porto por desenvolver uma abordagem que tangenciava o turismo comercial e, portanto, não se enquadrava com a definição de Percursos Urbanos estruturadas pelo trabalho.

Nota Figura 22: Percurso desenvolvido pelo coletivo Interstruct Collective. Foto: Juliano Mattos.

Nota Figura 23: Na foto, está a artista Mariana de Moraes no percurso *Headless Women in Public Art* na cidade do Porto.

Figura 22 (esquerda) Figura 23 (direita)

Percurso Decolonising the City, 2021 e Percurso Headless Women in Public Art, 2019



Figura 24 (esquerda) e **Figura 25** (direita)

Percurso walking tour Por um Porto Feminista, 2019 e Percurso Bonfim e a Cidade Oriental, 2022.



Sendo assim, levando-se em consideração os três quesitos listado acima, foram escolhidos os seguintes percursos como estudo de caso para análise desta pesquisa: (i) *Espírito do Lugar*, Centro de residências e criação artística CRL – Central Elétrica; (ii) *Mapa das Interrupções de Campanhã*, Visões Úteis (iii) *Percursos do Piorio* (The Worst Tours); (iv) *As Bravas: um manifesto*, Associação Cultural e Social Pele; e (v) *Caminhada Guiada por Fontainhas e Meter o chão a Boca - A Recoletora*.

Nota Figura 24: Na foto esta a artista Isabeli Santiago no percurso “walking tour Por um Porto Feminista” parte do projeto “The Misguided Tours”, do coletivo MAAD- Mulheres, Arte, Arquitetura & Design, durante a Porto Design Biennale de 2019.

Nota Figura 25: Registro do Percurso “Bonfim e a Cidade Oriental” retirada da página do evento em suas mídias sociais.

2.3. Estrutura e atividades de investigação

2.3.1. Estudos de Caso

Ao iniciar uma aproximação da temática com o território escolhido, foi necessário estabelecer um método de conexão entre a teoria desenvolvida, o território de análise e os questionamentos propostos. A prática curatorial, assim como a prática artística, busca o enquadramento do tema por meio de uma metodologia que incorpore as subjetividades entrelaçadas ao objeto de estudo, além de uma abordagem que inclua uma perspectiva diversa. Sendo assim, a fim de englobar estes quesitos, utilizou-se o método de estudo de caso nesta dissertação.

Segundo Fachin (2006), “entre as vantagens do ‘método do estudo de caso’, está o fato de que se pode obter inferência do estudo de todos os elementos que envolvam uma entidade completa, em vez do estudo de vários aspectos selecionados” (Fachin, 2006, p.47). Além de configurar uma importante característica para desenvolvimento de uma análise ou situação *in loco*. Portanto, julgamos que seria mais interessante analisar a prática de um ou mais grupos sobre este território do que desenvolver apenas um projeto propositivo para ele. Desta forma, foram escolhidos cinco projetos curatoriais que, a partir de diferentes propostas e metodologias, desenvolvem práticas – consideradas insurgentes, possuindo uma ou mais características discutidas no enquadramento teórico – inseridas na freguesia de Campanhã. Em cada grupo foi feita uma análise dos impactos de um ou mais projetos desenvolvidos como curadorias insurgentes no território em questão.

O estudo de caso foi conduzido inicialmente a partir de uma pesquisa bibliográfica e documental sobre cada percurso, acompanhada da experiência empírica realizada no início desta investigação – ou “a ida a campo”. Fachin (2006) aponta a abordagem do “estudo de campo” como importante metodologia para

reconhecer “a) sociedade ou o ser humano em questão, (a que ou a quem); b) as suas particularidades (quando); e c) o *habitat social* (onde)” (p.144). De fato, o acompanhamento prévio dos percursos urbanos foi fundamental para estabelecer um contato com seus desenvolvedores - e em consequência o público-, e a forma com que se inserem e impactam o meio social. Além de proporcionar vivências agregadoras de experiência da autora no próprio território estudado.

Bassey (*apud* André, 2013) aponta “que há três grandes métodos de coleta de dados nos estudos de caso: fazer perguntas (e ouvir atentamente), observar eventos (e prestar atenção no que acontece) e ler documentos.” (André, 2013, p.98). Desta forma, além de um aporte teórico embasado em uma revisão bibliográfica, e a experiência prévia em campo – que será demonstrada na descrição dos percursos – foi necessário estabelecer uma relação aprofundada com os percursos em questão. Para fortalecer o método de “fazer perguntas e ouvir respostas” foi desenvolvida e aplicada uma entrevista semiestruturada de variável qualitativa com representantes de cada grupo.

2.3.2. Entrevistas

O objetivo da entrevista é o de buscar compreender os mecanismos de conexão de cada grupo com o território, a função do caminhar em cada percurso e a intenção curatorial pretendida. Sendo assim, a entrevista, neste momento, nos possibilita a coleta de dados diretos, minimizando as camadas subjetivas da impressão do próprio investigador sobre a temática. Apesar de nenhuma pesquisa ser imparcial ou neutra, este método proporciona um afastamento da versão do contexto contaminado pelas impressões prévias do autor, permitindo uma análise menos tendenciosa às primeiras impressões.

Desta forma, entrou-se em contato via correio eletrônico e telefone com cada um dos coletivos artísticos ou associações escolhidos, a fim de apresentar a pesquisa que estava a ser desenvolvida e questionar a disponibilidade para uma entrevista. O processo das entrevistas foi realizado virtualmente, via zoom, ou presencialmente, ao longo dos meses de junho e julho.

Contou-se com a participação de todos os grupos, que gentilmente demonstraram abertura para assistência necessária, para além de compartilharem materiais de apoio sobre cada projeto. Em ordem de realização foram entrevistados, o arquiteto Pedro Figueiredo criador e responsável pelo The Worst Tours, Inês de Carvalho e Ana Vitorino responsáveis pela criação artística na equipa do Visões

Úteis e desenvolvedoras do projeto escolhido para pesquisa, Maria Ruivo designer e criadora da A Recoletora, Cláudia Figueiredo fundadora e desenvolvedora da CRL-Central Elétrica, e por último Maria João Mota coordenadora e diretora artística da associação Pele.

A entrevista foi desenvolvida a partir do método embasado em uma variável qualitativa. O objetivo foi o de ter réplicas a partir das perguntas, numa conversa fluida e dialógica, funcionando como uma entrevista semiestruturada. Apesar das perguntas terem uma ordem específica e uma função para a pesquisa, o método com que foi aplicado esse instrumento foi o de iniciar a entrevista com uma pergunta que encorajasse o interlocutor a falar sobre o projeto, de forma livre e com a mediação da entrevistadora. Assim, o entrevistado vai trazendo os contrapontos das questões propostas. Com o passar da interlocução, e se necessário, a entrevista era redirecionada para as questões estruturadas inicialmente. A entrevista foi formulada com cinco perguntas/questões:

1. Poderia iniciar falando sobre a origem do projeto?
2. Qual a função do caminhar nesta proposta?
3. De que forma foram desenvolvidos os percursos?
4. Porque Campanhã?
5. Qual a leitura sobre este território que o projeto pretende revelar?

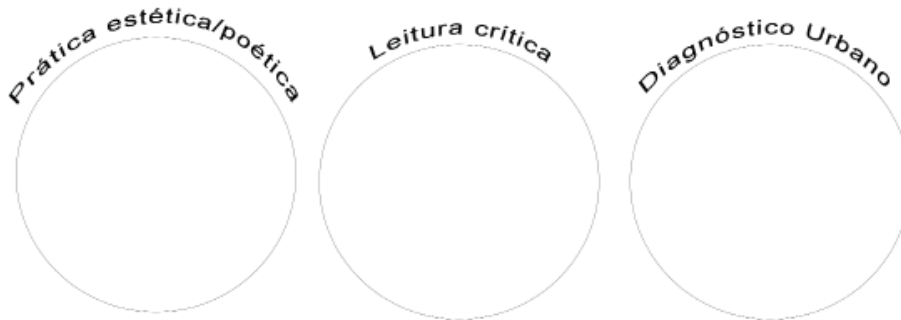
Ao final da entrevista, após o interlocutor ter abordado todas as questões propostas, a entrevistadora dá início a uma segunda etapa a em que o interlocutor é convidado a situar sua produção em um esquema formulado pela pesquisadora, como apoio analítico.

Ao longo da investigação, o caminhar foi considerado a principal ferramenta metodológica para os percursos escolhidos, e auxiliaram o desenvolvimento das narrativas curatoriais que estavam sendo pretendidas pelos curadores. Durante a pesquisa bibliográfica foi possível constatar que o papel do caminhar em cada percurso tinha características diferentes, de acordo com a intenção de cada projeto, e que estas se encontravam com as características definidoras do conceito de curatorias insurgentes. Tais características foram divididas em três principais categorias que se sintetizaram em:

1. O caminhar como ação de *diagnosticar*: uma ferramenta de levantamento, caracterização e reconhecimento de uma área ou região do território em questão. O caminhar, neste sentido, transgride o papel do curador ao levá-lo a campo. Agregando a experiência corporificada à pesquisa técnica.
2. O caminhar como *revelador da leitura crítica*: um provedor da experiência e da vivência capaz de estabelecer conexões subjetivas e pessoais com o território. Nesta categoria o caminhar pode ser contra hegemônico, munido pelas lentes epistemológicas que guiam o sentido deste exercício e revelador das narrativas invisibilizadas neste espaço.
3. O caminhar como *prática poética ou estética*: a experimentação imaginativa, coerente com a própria experiência estética ou poética, transforma o caminhar em um potencial para reconhecimento político do espaço inserido.

Figura 26:

Primeiro esquema elaborado para categorização da função do caminhar

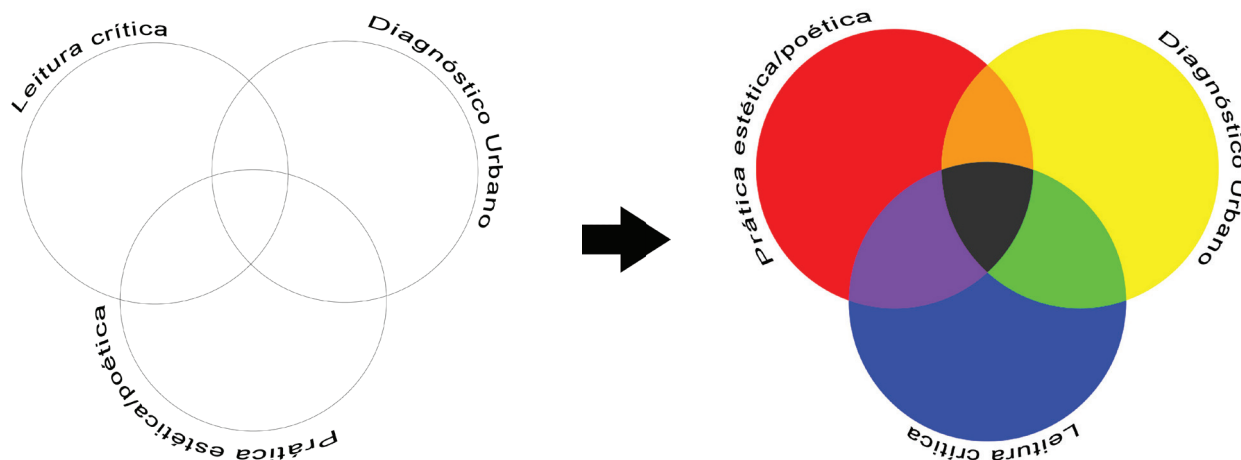


Nota: Desenvolvimento do processo de elaboração do esquema para entrevista

Ao avançar da pesquisa preparatória para as entrevistas, percebeu-se nuances que complexificavam a categorização sugerida. Em alguns casos, não era possível desassociar estas funções, visto que, um mesmo percurso poderia exercer diferentes papéis para o caminhar. Portanto, desenvolveu-se uma nova versão do esquema, que inclui a interseção entre as três classificações, e permite a existência de novas categorizações a partir do cruzamento de duas ou mais categorias. Além disso, foi adicionado um elemento de coloração que funcionou como suporte de visualização para a criação das novas categorias. A escolha de cores primárias foi importante para estabelecer um mecanismo de reconhecimento de forma mais legível.

Figura 27:

Segundo esquema elaborado para categorização da função do caminhar



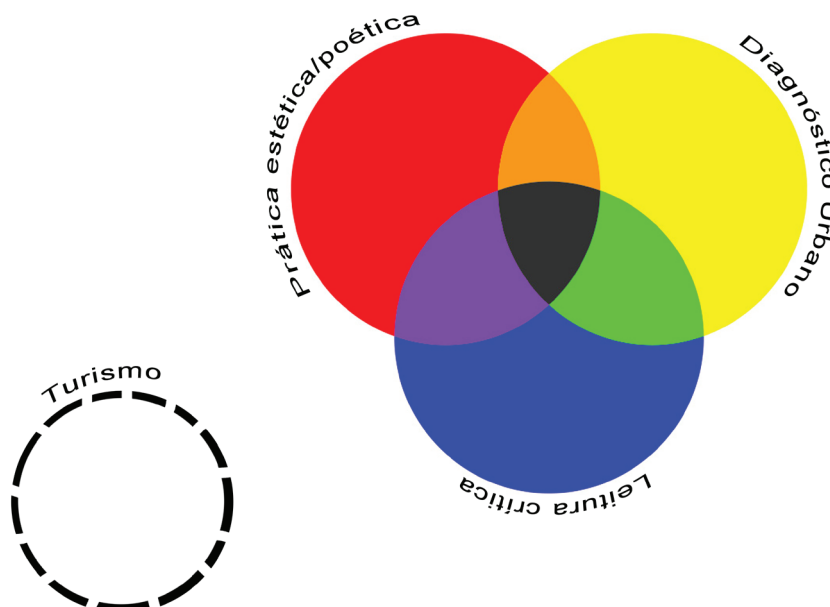
Nota: Desenvolvimento do processo de elaboração do esquema para entrevista

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, sentiu-se a necessidade realizar mais uma modificação no esquema proposto. Alguns dos percursos escolhidos abordavam o tema da turistificação e do crescimento do turismo comercial de massa na cidade. Entretanto, ao não identificar nenhuma relação da prática do turismo comercial com as categorias criadas, foi criada uma categoria “turismo” e colocada ao lado do esquema, uma vez que o caminhar também é utilizado nessas práticas. Esta categoria foi colocada tracejada para identificar que ela não era fixa, mas sim flexível, podendo ser modificada e disponibilizada em qualquer parte do esquema.

Figura 28:

Terceiro esquema elaborado para categorização da função do caminhar

Nota: Esquema final para ser utilizado no processo de entrevistas



A terceira versão do esquema corresponde à versão final utilizada durante o processo das entrevistas. Deste modo, no início da entrevista o interlocutor apresenta para o entrevistador o percurso, segundo o seu ponto de vista, e em seguida o entrevistado é encorajado a situar a sua prática de acordo com o esquema que lhe é exposto. Apesar da entrevistadora não apresentar para o entrevistado sua opinião sobre a localização daquela prática no esquema, deixando-o livre para se situar, o entrevistado era encorajado a contestar o próprio esquema e remontá-lo a partir de sua perspectiva.

Esta etapa foi importante para confrontar as perspectivas das impressões obtidas no estudo exploratório empírico – os percursos realizados pela autora como participante –, com a perspectiva dos entrevistados.

De acordo com a pesquisadora André (2013) “no estudo de caso qualitativo, que objetiva revelar os significados atribuídos pelos participantes ao caso investigado, a entrevista se impõe como uma das vias principais” (p. 98). De fato, a entrevista nesse momento da pesquisa foi fundamental para confrontar as impressões estabelecidas na ida à campo e da revisão bibliográfica, com as explicações dos criadores dos próprios percursos. Para além de expandir os detalhes relacionados à criação de cada projeto, a entrevista também foi importante veículo para entender as conexões de forma mais profunda entre a proposta e o território em questão.



3.Cinco percursos que cruzam Campanhã



3.1. CRL - Central Elétrica, *Espírito do Lugar 1.0 e 3.0*

Criado em 2015, pelo centro de residências e criação artística Central Elétrica, a série *Espírito do Lugar* teve sua primeira mostra inserida na freguesia de Campanhã. O projeto é composto por um percurso de caminhada com público espectador que interliga uma série de linguagens como dança, performance, teatro e vídeo por entre as esquinas e histórias que compõem a freguesia. Através de um encontro entre espetáculo teatral, performance e percurso, este projeto busca desvendar e retratar as narrativas presentes na cidade e expô-las ao público de forma imersiva. O *território como matéria criativa*²² revela no decorrer de intervenções artísticas seus testemunhos e sua memória, segundo os seus criadores, como “um misto de ficção e lembrança”. Ao longo dos anos o *Espírito do Lugar* teve um total de cinco desdobramentos na cidade do Porto. De 2015 até 2019, o centro de criação desenvolveu um percurso a cada ano a fim de elaborar novas propostas para a leitura desses territórios inseridos na cidade. Cada uma delas com uma temática a ser retratada por meio de seus espaços marcantes e cobertos de significados.

Figura 29 (esquerda) e **Figura 30** (direita):

Registro do percurso “Espírito do Lugar 1.0”, 2015



22 Conceito estabelecido pelos próprios criadores na descrição do projeto no site oficial.

Registro do percurso “Espírito do Lugar 3.0”, 2017



Apesar de carregarem o mesmo título, cada percurso/espetáculo foi criado individualmente para sua localidade, cada um com sua devida temática e questões a serem abordadas nos territórios em questão. A primeira edição - *Espírito do Lugar 1.0* - foi desenvolvida em 2015 para um percurso que atravessa as freguesias de Bonfim e Campanhã, na cidade do Porto. *O Espírito do lugar 2.0*, em 2016 para Cantareira na Foz do Douro; o *Espírito do Lugar 3.0*, em 2017, em Fontaínhas; o *Espírito do Lugar 4.0*, em 2018, no Centro Comercial Brasília, no Porto; e por fim o *Espírito do Lugar 5.0*, em 2019, no Quartel Monte Pedral. Desde as ermas encostas junto ao rio, à beira do esquecimento, até os shoppings, o coletivo percorre por entre os espaços escondidos da cidade a fim de amplificar as suas narrativas e potentes identidades: “espaços desconhecidos, deslocados, privados, escondidos, descaracterizados, o passeio procura sempre o caminho alternativo, o outro espaço”²³.

Para esta pesquisa, são analisados dois dos espetáculos desenvolvidos no âmbito do *Espírito do Lugar*. O primeiro, o *Espírito do Lugar 1.0*, desenvolvido por entre as freguesias de Bonfim e Campanhã, e o segundo, *Espírito do Lugar 3.0*, desenvolvido nos espaços que circundam as Fontaínhas. Foram selecionados apenas os dois mencionados acima devido à interação com a freguesia de Campanhã e a zona oriental do Porto, que é o território estudado nesta pesquisa.

23 Descrição extraída do site oficial do projeto. Disponível em: <https://circolando.com/espírito-do-lugar-1-0/>. Acessado em 3 de junho de 2022

Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

Desenvolvidos com a colaboração e participação de habitantes locais, os percursos procuram por meio de relatos e histórias da vivência de cada um, reproduzir de forma poética e ficcional os enredos que pertencem aos espaços trabalhados. Ao criar personagens que acompanham o público durante o trajeto, o espetáculo ocupa diferentes ruas, bares e marcos de cada região abordada para promover, durante o percurso, uma releitura das narrativas presentes na cidade. Em *Espírito do Lugar 1.0*, o público é convidado a percorrer os espaços que ocupam a fronteira entre Bonfim e Campanhã. Ao desviar dos atrativos do gentrificado “bairro das artes” e das imediações do ritmo corrido da rua da estação, a caminhada procura revelar a identidade plural do encontro das freguesias pelos personagens que incorporam essas dinâmicas. O público que acompanha o percurso, vive uma imersão na experiência de personagens que cruzam avenidas movimentadas, mergulham em tanques de lavadeiras e dançam à beira das fontes contando as histórias que representam a cidade que existe para além dos cartões postais. Em *Espírito do Lugar 3.0*, a mesma metodologia é utilizada para expor a zona das Fontainhas, que deriva desde a praça da Alegria até as ilhas da rua de São Vítor, o passeio das Fontainhas e a Carquejeiras. A metodologia empregada revela ao público a dualidade que existe por trás da vida nas encostas do Rio: território cobiçado pela turistificação e especulação imobiliária e ao mesmo tempo esquecido nos rastros das ruínas e do avanço da vegetação.

O *Espírito do Lugar* é, dentre os percursos aqui estudados, que melhor representa o conceito de *walkscapes* desenvolvido por Careri (2018), ou seja, o *caminhar como prática estética*. Nestes percursos, o caminhar assume a função não só de descoberta da paisagem, mas também de proposta de criação de novas paisagens a partir da prática artística. As derivas, segundo Careri (2018), permitem para além da exploração da cidade, uma reapropriação desses espaços sociais e a arte é uma importante ferramenta para estabelecer essas conexões. Segundo o autor, a deambulação funciona como “metodologia de pesquisa e de didática: a experimentação direta da arte da descoberta e da transformação poética e política dos lugares” (Careri, 2018, p.102).

Em *Espírito do Lugar*, seja o percurso realizado dentre as imediações de Bonfim e Campanhã seja aquele realizado nas Fontainhas, é evidente o papel do caminhar como ferramenta reveladora de novas perspectivas para o território em questão. Novas perspectivas tanto para a identidade da cidade como um todo, procurando questionar os estigmas construídos pela turistificação e especulação imobiliária, como para a identidade em uma perspectiva mais local, ao amplificar as histórias escondidas pela dinâmica da freguesia. A utilização da caminhada em seu processo

está tão entremeada com a prática artística que chega a ser impossível cogitar a possibilidade deste espetáculo ser apresentado em uma arena ou teatro, a partir do momento em que ele foi criado para os espaços do percurso.

Ao traçar um paralelo com o campo da curadoria poderíamos colocar o percurso como dispositivo curatorial a partir do momento em que a caminhada e a prática artística estão interligadas em um mesmo processo. A composição da cena é pensada especificamente para ser vista pelo público, assim como a proposta de imersão do espectador não seria completa se feita de outra maneira. E são esses dispositivos, como as performances e construções teatrais, que permitem ao longo do trajeto uma nova visão sobre a paisagem. E, mais importante, a possibilidade de reinterpretar sua própria vivência no território inserido.

3.2. Visões Úteis, *Mapa de Interrupções de Campanhã*

Partindo das experiências pandêmicas que promoveram interrupções físicas e metafóricas da vida urbana, o coletivo Visões Úteis, no contexto do projeto Moving Borders²⁴, desenvolve um percurso e uma cartografia que revelam as fronteiras visíveis e invisíveis no “território de cicatrizes” (Visões úteis, 2021, p.40) de Campanhã. Convidadas a desenvolver um trabalho sobre fronteiras – porém incapacitadas de promover entrevistas e encontros em meio a um momento de reclusão e afastamento –, as autoras optam por trazer o tema das interrupções no contexto da freguesia que estavam inseridas. Em busca de desvendar esses obstáculos vividos e sentidos, as artistas se baseiam nas interrupções materiais para desenvolver um estudo cartográfico fundamentado em um percurso urbano.

Figura 33 (esquerda) e **Figura 34** (direita):

Registro da Atividade do coletivo Visões Úteis no contexto do projeto Moving Borders, 2021

Nota: Foto de Alexandra Fernandes



²⁴ Financiado pelo programa europeu Creative Europe Programme of the European Union o Projeto Moving Borders conta com a participação de 7 associações e grupos europeus do campo das artes.

Figura 35:

Registro da Atividade do coletivo Visões Úteis no contexto do projeto Moving Borders, 2021



O projeto *Mapa de Interrupções de Campanhã* (Figura 35) tem início e fim em um processo cartográfico. O que liga ou o que situa essas produções é um percurso por entre o território. Este percurso é constituído de uma caminhada por interrupções, barreiras, ou retenções em vias relatadas pelos aplicativos de navegação e mapas da freguesia de bolso. A recolha dessas cartografias iniciais, produzidas por terceiros, levaram as autoras a buscar reconhecer do que eram constituídos esses obstáculos no tecido urbano, para além das linhas vermelhas e corte em “X” marcados nos mapas, para assim construir a sua própria versão interpretativa daquele mesmo território.

De ponto em ponto, em cada interrupção dos blocos de concreto e ruas sem saída, as autoras atravessam a freguesia na busca de revelar os obstáculos do caminho. Os 16 pontos marcados pelas autoras eram todos pontos de interrupção, na linguagem dos mapas de bolso, sem distinção entre eles. O percurso, dessa forma, tem duas importantes funções. A primeira, a de desenvolver uma espécie de diagnóstico, capaz de promover o reconhecimento do local, tanto das interrupções como do espaço de entorno. Além disso, criar uma metodologia para leitura e reinterpretação do território em questão, promovendo vivências e experiências agregadoras à noção de diagnóstico técnico.

Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

A experiência do percurso proporcionou para as autoras uma nova visão sobre as barreiras sinalizadas. Além dos conhecidos blocos de betão de obras em andamento, estavam presentes outros elementos que fazem parte de uma ordem social vivenciada naquele espaço. Elementos que já constituem o tecido urbano e que são produtores e reprodutores da dinâmica que faz parte desta zona da cidade. Segundo as autoras:

nos mapas que trazemos no bolso não se distinguem os blocos de betão dos agradáveis becos de bairro, os forçados barramentos à circulação das normais interrupções causadas pela distribuição das casas ou pela continuidade em espaço verde ou rural (Visões Úteis, 2021 p.40).

O exercício de reconhecimento do local ou do caminhar como metodologia de leitura do território se torna para as autoras uma forma de interrogar sobre as invisibilidades e a interrupção, enquanto oportunidade. Ao buscar estes elementos, os percursos estabelecidos passam a revelar as diversas vivências presentes nos contornos. É como se cada interrupção proporcionasse uma experiência de desvio, seja pelo contato com sujeitos locais que indicam em coro novos caminhos, seja pela possibilidade de ultrapassar essas barreiras ao reconhecê-las como pertencentes ao território. Desta forma, confirma-se, através da experiência, a existência dos cortes inseridos no território, mas igualmente seus recantos e costuras. Afinal, cicatrizes, do mesmo modo, constituem o tecido.

Careri (2017) reflete sobre os espaços vazios da cidade como *amnésias urbanas*. Locais repletos de identidade que são atravessados pelo esquecimento dos mapas mentais, educados pelo processo cartesiano de se compreender o território. São espaços repartidos por rodovias e viadutos, cortados por cercas farpadas e marcados por lotes devolutos. Segundo o autor, são espaços nômades que sobrevivem por dentre esses chamados obstáculos.

Esses espaços são vitais para a cidade no estado em que se encontram. Além de ser uma parte integrante de um sistema e de desenhar sua forma geral, oferecem-nos uma identidade que não necessita de nenhuma requalificação, que seria o equivalente de uma homologação. Nós propomos, portanto, para esses espaços como forma de garantia do desenvolvimento espontâneo de seu devir, uma espécie de “variante de abandono” sendo que a arte será o meio de acesso e de compreensão dos valores e das mensagens, a chave de leitura (Careri, 2017, p.23).

Na mesma direção apontada pelos estudos de Careri (2017), o coletivo artístico Visões Úteis parece utilizar o percurso como ferramenta para leitura e

compreensão da freguesia de Campanhã. Revela-se, portanto, a identidade e a legitimidade de um território que não contempla os modelos da dita cidade formal, frequentemente marginalizado.

Entre a prática de Careri e dos Visões Úteis, poderiam estar outras práticas artísticas que buscam, por meio da caminhada, uma forma de desvendar o território. Por exemplo, a prática de Hélio Oiticica nos anos 1960, na cidade do Rio de Janeiro. As movimentações que eram feitas pelo artista de autocarro, do ponto inicial até o ponto final das linhas rodoviárias, trouxeram uma visão do território para além da zona sul da cidade²⁵. As linhas que geralmente cruzavam a zona nobre da cidade terminavam nas zonas marginalizadas onde, mais tarde, foi desenvolver o seu trabalho no Morro da Mangueira.

Tanto as deambulações propostas por Careri (2017) quanto a prática de Oiticica (1967), assemelham-se ao mapa de interrupções ao transgredir os caminhos e os estigmas empregados pela cidade formal que marginalizam tudo aquilo que não a cabe e nem a contempla. O caminhar funciona, através da prática artística, da cartografia, da literatura etc., como forma de questionar os moldes que estruturam as cidades formais. Jacques (2018) indica as potências desta prática no trabalho de Oiticica e Careri ao renomear os espaços que trabalham, e que contemplam o trabalho do Visões Úteis. A autora explica que os espaços trabalhados pelo autor e o artista são “*vazios plenos*”, plenos de descobertas e de possibilidades, espaços vagabundos que se fazem e se desfazem com os *mitos vadios* de Oiticica e Granato.” (Jacques, 2018, p.9)

Após a realização dos percursos, o coletivo utiliza a experiência deambulatória como metodologia para a construção de uma cartografia, o *Mapa de Interrupções de Campanhã*. Este, por sua vez, apresenta graficamente a leitura proposta pela experiência da caminhada, utilizando ferramentas gráficas que permitam a compreensão proposta, desviando das normativas cartesianas.

Certeau (1998) faz um paralelo entre o ato de caminhar e o *speech act* - ou ato de falar. Nesta comparação, o autor explica que o ato de caminhar está para o sistema urbano assim como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos. O autor esclarece que durante esses percursos, derivas e deambulações, o pedestre se apropria do sistema topográfico, assim como o autor se apropria da língua.

25 Dividido em regiões Norte, Sul, Leste e Oeste, a Zona Sul do Município do Rio de Janeiro representa a percentagem privilegiada da cidade, sendo considerada “área nobre”.

Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgrede, respeita etc., as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. Não seria, portanto, possível reduzi-las ao seu traçado gráfico. (Certeau, 1998, p.179)

Apesar do coletivo partir da cartografia como ponto inicial e final do seu desenvolvimento, o processo de construção dos mapas está mais próximo do fazer curatorial conceitual do que do diagnóstico cartográfico cartesiano. Nele, o caminhar é utilizado como ferramenta metodológica de tradução – como na interpretação da comparação de Certeau (1998) - das linguagens de representação da cidade formal. Ao utilizar a comparação proposta por Certeau (1998) com a linguagem e traçar um novo paralelo ao dizer que o coletivo se apropria da enunciação – através do ato de caminhar- para promover uma interpretação ou tradução da linguagem formal– a cartografia. A leitura da língua pelos novos enunciados proporciona uma nova interpretação da língua e a possibilidade de novas traduções. Assim, as autoras utilizam a linguagem cartográfica como forma de denunciar as falhas cartesianas que o próprio “traçado gráfico” esconde, se apropriando de uma visão estigmatizada da zona oriental do Porto para reinterpretá-la através da experiência de quem a vive.

3.3. Percursos do Piorio, *The Worst Tours*

Os Passeios do Piorio, ou para anglófonos *The Worst tours*, são percursos que surgem na contramão dos ‘*the bests*’ que cada vez mais ganham os holofotes nos grandes centros urbanos. Através da crítica ao turismo de massa, buscam romper com a obsessiva competição entre os ‘os melhores’, disseminados pela turistificação e propaganda, criando uma nova forma de expor a cidade através de percursos não convencionais e espontâneos. Enquanto *The best hotel*, *The best Francesinha*, *The best bacalhau* ocupam as sagradas montras dos passeios públicos, o Passeios do Piorio se desvia dos destinos “*must*” dos guiões ao levar o público a conhecer trilhos desativados, túneis, ruelas e ruínas abandonadas. E, através da narrativa do cotidiano e do lugar comum, contam a história da cidade.

Figura 36 (esquerda) e **37** (direita):

Registros do percurso do priorio em Campanhã



Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

Desde 2012, o grupo de arquitetos procura, a partir de diferentes circuitos pela cidade do Porto, estabelecer uma relação de aproximação com as diversas vivências que compõem a esfera pública. Esta relação procede pelo fato de o grupo não desenvolver um percurso fixo e obrigatório, variando de grupo a grupo a experiência de imersão no território. A fluidez do debate estabelecido em cada percurso faz com que a caminhada tome diferentes destinos, buscando estabelecer uma relação de maior intimidade entre o público e o espaço de interação. Desta forma, o interesse e a curiosidade estabelecida entre o grupo funcionam como ponto de partida da prática realizada pelo guiamento. Como se esses elementos fossem responsáveis pelo caminho, literal e metafórico, tomado pelo percurso.

Apesar de não exercer a função do turismo comercial e de massa, é inegável que os percursos do Piorio cumprem este papel na cidade do Porto. A própria intitulação do ‘Piorio’ indica que embora se reconheçam nesta função, não se identificam com as exigências e prioridades estabelecidas pela propaganda da cidade comercial. A função da caminhada neste tipo de percurso permite que o território abordado seja mais do que um veículo para exemplificação da temática proposta, funcionando também como ferramenta de indução ao debate. Esta abordagem permite que o público tenha participação ativa nos espaços percorridos, tornando o visitante um potencial ativador do espaço público. Assim, subverte a função da participação e influência do turismo na cidade como um mecanismo de propaganda e marketing.

O fenômeno da turistificação vem crescendo consoante ao fenômeno da globalização e transformações dos núcleos urbanos em ‘cidades globais’. Mendes (2018) explica como fenômeno afeta a dinâmica das cidades:

Também se fala de uma turistificação, que não é só a expansão do turismo, mas o fenômeno do domínio hegemônico do turismo na economia e na sociedade de um determinado território, ao ponto de criar uma economia monofuncional. E isso representa um risco para a resiliência dos bairros históricos e de suas comunidades. Não falo apenas da resiliência econômica, mas social, no sentido de não apenas mantermos as comunidades vivas, mas também a sua identidade, a sua memória e as suas tradições. (Mendes, 2018, p. 69)

Tendo em vista as questões apontadas por Mendes (2018), podemos perceber como esse fenômeno fomenta a transformação da cidade em um produto e o turismo em um veículo de propaganda. E, por consequência, estamos cada vez mais perdendo traços da identidade local dos territórios urbanos e rurais para a linguagem padrão do mercado.

Ao longo da última década, percebemos como a zona oriental do Porto, mais especificamente a freguesia de Campanhã, vem se tornando um atrativo para o mercado imobiliário do Porto e, em consequência, para o investimento privado. Silva (2021), desenvolve uma leitura desta área a partir da perspectiva das políticas públicas e privadas relacionadas à habitação e descreve:

Finalmente, o recorte Oriental compreende a restante área da freguesia de Campanhã. A maioria dos empreendimentos atuais encontram-se nas proximidades do futuro terminal intermodal de Campanhã e nos limites com a freguesia do Bonfim. Com empreendimentos de tipologias variadas, que não deixam de incluir um discurso de habitação enquanto oportunidade de investimento, salientando a presença de diversos projetos associados a futuras operações urbanísticas (como refere o *Masterplan* Oriental do Porto). Trata-se de uma área da cidade com maior percentual de solo vacante, que não tem sido objeto de investimentos públicos, mostrando-se genericamente desqualificada, com uma forte presença de habitação pública dirigida às famílias com menores rendimentos. A dinâmica dos investimentos privados na habitação justifica-se pelo discurso público, anunciando para o futuro novos investimentos e oportunidades de se criarem mais valias (Silva, 2021, p.86).

No decorrer dos dados pesquisados por Silva (2021), concomitante a descrição de Mendes (2018), sobre os fenômenos que vêm transformando as dinâmicas urbana ocidental, percebemos como a organização das cidades está cada vez mais entregue ao mercado. Em relação a zona oriental do Porto, é possível perceber por entre a transformação da paisagem e do crescimento de atrativos e de investimentos para essa área como esse processo já está em curso. E o turismo é não só consequência, mas é igualmente um dos agentes de ativação.

O posicionamento de grupos como o percurso do Piorio introduz para o campo do turismo a possibilidade de subversão desses modelos que vêm compondo a cena turística da cidade do Porto. Estes grupos acabam por se tornar parte de uma cena alternativa para os territórios em que se inserem, mas da mesma forma exercem função política, tendo em vista o papel que o turismo assume nesta cidade. Buscasse, mediante as ferramentas apropriadas pelo turismo de massa, desenvolver ou mesmo desvelar as narrativas apagadas pelos circuitos *mainstream*²⁶.

Em Lisboa, por exemplo, Gaglo²⁷ desenvolve desde 2014 o “African Lisbon

26 Circuitos convencionais, considerados dentro de uma disseminação comercial.

27 Nascido em Togo, Naky Gaglo é o criador do “African Lisboa Tour”. Após se mudar para Lisboa em 2014 e ter trabalhado com turismo, Naky constatou a invisibilidade da história africana em Portugal retratada no ramo e no próprio espaço urbano. Passou a desenvolver estudos e percursos para revelar esta faceta da história portuguesa não contada.

Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

Tour”. Esse circuito é um guiamento pela cidade de Lisboa que tem como função discutir as narrativas colonialistas presentes no tecido urbano da cidade e revelar a presença da história africana em Portugal. Logo traz para debate a potência da história da África e do povo africano em Portugal, suas presenças e seu apagamento em meio a construção da história portuguesa. O guiamento utiliza a caminhada como meio de reconhecimento e caracterização do território lisboeta, aplicando as lentes decoloniais para promover uma leitura crítica sobre a cidade.

Caso parecido acontece no Brasil com o Guia Negro, um grupo de Afroturismo²⁸ que tem como objetivo enfatizar no turismo das cidades brasileiras a presença da cultura e das vivências negras. O grupo atua desde 2017, principalmente nas cidades de Salvador e São Paulo, tendo parcerias em Boipeba, Olinda e Rio de Janeiro. A fim de questionar a visão do turismo branco cishétero-patriarcal, o guia negro promove uma leitura das cidades brasileiras dando protagonismo às *pretitudes* presentes no território. Caso semelhante acontece no Rio de Janeiro no decurso de Role dos Favelados construído por Felippen(2019). Neste guiamento, o carioca caminha pela zona portuária da cidade dando destaque ao Morro da Providência, primeira favela do Rio de Janeiro. Segundo Felippen, em entrevista concedida para Andrei Andrade:

Digo que o rolé dos favelados é um guiamento de militância. Pode-se dizer que a gente faz turismo, mas, mais do que isso, é uma aula a céu aberto. Um debate que gera um questionamento e até um constrangimento dos visitantes. Parte da minha preocupação é levar as pessoas a repensarem que caminhada é essa que eles estão fazendo numa favela. É importante vir aberto a ouvir e entender, a enfrentar seus medos e preconceitos, finaliza Cosme (Felippen, 2019, pa.10).

Figura 38 (esquerda) e 39 (direita):

Registro do percurso “African Lisboa Tour e Registro do percurso “Rolé dos Favelados” no Rio de Janeiro



28 “O turismo étnico é uma vertente do turismo cultural e valoriza o patrimônio material e imaterial de um determinado grupo étnico. No caso do turismo étnico-afro o foco é a população negra e sua identidade, por isso, é também chamado de afroturismo. Apesar do objetivo ser conhecer, viver e reviver mais da cultura e história negra, pode ser praticado por qualquer pessoa”. Disponível em: <https://guianegro.com.br/turismo-etnico-ou-afroturismo-o-que-e-onde-ocorre-e-como-pratica-lo/> Acessado em 25 de junho de 2022.

Assim como o percurso do Piorio esses são exemplos de guiamentos que apesar de se caracterizarem nas vertentes do meio turístico não se enquadram no modelo convencional. E, segundo Felippsen(2019), funcionam como guiamentos de militância. O atravessamento que os enquadra, para além do campo turístico no decurso de práticas artísticas, leituras críticas etc., os aproximam da prática curatorial. Durante a intenção de expor uma nova visão sobre o território inserido, se utilizam de ferramentas como o caminhar para sustentar, ampliar ou desenvolver seu argumento. Expondo para o público – que por sua vez se torna um potencial sujeito de ativação do território - uma outra perspectiva sobre o plano da cidade. Por isso, incluí-los nessa pesquisa é fundamental, tanto para o campo da curadoria quanto para o do turismo.

3.4. Associação Social e Cultural Pele, *As Bravas: um manifesto*

Criado em 2021 pela Associação Social e Cultural Pele, no âmbito do projeto Enxoval, Tempo e Espaço de Resistência - *Bravas: um manifesto* - explora temáticas de igualdade de gênero através das práticas artísticas no espaço da cidade. Por meio da construção colaborativa com habitantes locais, a associação desenvolveu um percurso urbano com performances e suporte de audioguia e uma exposição, a fim de utilizar a rua como espaço simbólico para se discutir questões que nela estão atravessadas. O projeto apresenta um histórico de luta e resistência de mulheres portuguesas e imigrantes no espaço comum do cotidiano. E assim relatar as invisibilidades presentes na toponímia da cidade e as consequências dos apagamentos velados pela cultura patriarcal.

Figura 40:

Registro do percurso “*As Bravas: um manifesto*, 2021



O percurso é guiado por composições sonoras que variam entre músicas, relatos e diálogos. Através de uma espécie de audioguia, as narrativas que acompanham o público são programadas por um aplicativo de georreferenciamento²⁹ para reprodução dos áudios em localizações específicas, fazendo com que o público experimente a caminhada acompanhado dessas narrativas. A escolha da aplicação permite que o conteúdo possa ser ouvido a qualquer momento e por qualquer, mesmo passado a temporada de espetáculos, na intenção de democratizar o acesso ao conteúdo proposto.

Assim, o percurso é feito ora em silêncio, de forma a contemplar o caminho, ora acompanhado pelo audioguia ativado em determinadas localizações, cujas narrações são contadas por vozes anônimas. Vozes essas que se materializam através de performances no espaço urbano ou pelo olhar atento para captar detalhes na paisagem. O contraste entre o caminhar distraído - de como quem anda com os auriculares - e o olhar atento às possíveis surpresas do trajeto faz com que o público experiencie alternadamente um jogo de intenso pertencimento e de distanciamento do plano subjetivo da cidade. A experiência afasta o espectador do lugar comum de uma rotina coletiva - como linhas de metro e bares populares -, abrindo espaço para a construção de novas facetas desses mesmos locais; assim como o aproxima de novas áreas através do reconhecimento de experiências partilhadas em torno da temática explorada.

Da Cunha (2019) a partir do significado de composição e coreografia contemporânea trazido por Louppe (Louppe, 2012 *apud* da Cunha, 2019), constrói um paralelo entre a dança contemporânea e as práticas urbanas. Ao trazer o conceito de coreografias urbanas para o estudo das relações presentes nos espaços públicos da cidade, ela apresenta uma outra versão do comportamento dos corpos, geralmente programado por urbanistas, arquitetos e planejadores, inseridos no espaço urbano. Através do estudo da relação corpo a corpo, estabelecido pela dança contemporânea, a autora evidencia um alto nível de improvisos e incertezas presentes no espaço urbano vivido, relatando como o corpo também é memória, estética e dinâmica.

Este conceito de coreografia urbana trazido por da Cunha (2019) parece retratar as intenções da prática estabelecida pela Associação em *Bravas: um manifesto*. Através de um jogo de improvisos, performances e vida real, o público é levado a se retirar da centralidade de suas próprias vivências – universalmente estruturadas

29 A aplicação utilizada foi o Echoes, uma plataforma criada em 2013 que combina o estudo das sonoridades e áudio tour vinculada a tecnologia GPS. Mais Informações <https://echoes.xyz/about-us>

pelo sistema cis hetero patriarcal- para dar protagonismos às histórias ocultas por entre esquinas, monumentos, marcos e fachadas.

A experiência do caminhar no espaço urbano por meio de um trajeto específico, organizado em conjunto com as histórias e as performances que surgem nessa passagem, provoca no espectador uma tomada de consciência da mecânica (formas de ser e estar) do corpo urbano. Como se o percurso reproduzisse a própria metodologia do caminhar corriqueiro, ritmado e ordenado aos moldes da cidade, para evidenciar tudo aquilo que existe por trás da dita cidade formal. Da Cunha (2019) aborda questões semelhantes ao analisar o trabalho do coreográfico de Jerome Bel, denominado Veronique Doisneau. Nesse espetáculo a bailarina clássica Véronique Doisneau conta a história de sua carreira no Ballet de l'Opéra de Paris, dias antes de se aposentar. O espetáculo é composto pelo diálogo entre a bailarina e o público no espaço da Ópera de Paris. A bailarina relata a experiência de performar, junto a 29 outras bailarinas, o corpo de baile³⁰ em uma passagem do ballet "Lago dos Cisnes". Durante o espetáculo de Jerome Bel, a bailarina dança sozinha essa passagem colocando em primeiro plano, para a plateia, a coreografia formulada para ser dançada em coletivo, ficando durante longos minutos numa mesma posição ou repetindo movimentos sequenciados. Segundo da Cunha (2019):

Quando o coreógrafo escolhe Veronique para compor o espetáculo, ele está se colocando com, no sentido em que permite a esse corpo a possibilidade de narrar a própria história, fora dos códigos estéticos, causando um estranhamento e se caracterizando como um gesto de resistência por permitir um desvio desse corpo de suas referências de movimento, memória e espacialização. Ou seja, abre-se um caminho de possibilidades. Esse caminho de possibilidades é o que buscamos reconhecer através do estudo sobre as coreografias urbanas, aquilo que escapa diariamente ao status quo, ao controle urbano que não se refere às reais manifestações dos corpos e vivências urbanas (2019, p.34)³¹.

Há muitas semelhanças entre o espetáculo de Jerome Bel e Bravas: um manifesto. De início, poderíamos pontuar a abordagem que facilita a transgressão dos papéis entre solistas e corpo de baile, em um paralelo entre as narrativas veladas pela cidade formal e suas coreografias urbanas. Ao se camuflar no cenário o corpo de baile dá volume à cena, assim como o pedestre (ou peão) que preenche vagões, cruza passadeiras, movimenta portas automáticas dos mercados, compõe

30 Corpo de Baile no ballet Clássico é a formação sequenciada de bailarinos afim de dar protagonismo para o bailarino solo.

31 Trecho do espetáculo em: Tatsumi14. (2009, Abril 11). Veronique Doisneau 3. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg&t=119s>

a cena da vida urbana, seguindo como corpo, em baile, a coreografia velada da experiência imersiva na cidade. Em *Bravas: um manifesto*, quando o público performa o percurso ritmado da rotina calada, quase como corpo de baile, viabiliza o protagonismo de histórias invisibilizadas pelas estruturas da cidade patriarcal. Dessa forma, apresenta-se ao público a existência de um território presente para além de um protagonismo cishétero patriarcal hegemônico.

Figura 41 (esquerda) e **Figura 42** (direita):

Registro da performance no percurso “As Bravas: um manifesto, 2021



Solnit (2001) em *Wanderlust: A history of walking*, propõe uma leitura mais crítica dos estudos que até então se produziam sobre o ato de caminhar na cidade, mais especificamente sobre o *Flâneur*. Neste estudo, a autora aponta como é necessário um acompanhamento de epistemologias que agreguem raça, classe e gênero às vivências propostas pelos estudos do *flâneurismo* na cidade. E que estas atuem como fundamentos para a aproximação de uma experiência mais realista da sociedade em que estes estudos se inserem. Experimentamos o caminhar de uma mesma forma, única e padronizada? “Ao longo da história da caminhada que venho traçando, as principais figuras – sejam dos filósofos peripatéticos, *flâneurs* ou montanhistas – foram homens, e já é hora de ver por que as mulheres não andavam também.” (Solnit, 2001, p.233, tradução própria)

Em *Bravas: um manifesto*, o coletivo artístico Espaço Pele utiliza como metodologia o caminhar como prática potencializadora da leitura crítica e política do espaço, retratando a perspectiva da cidade através das lentes de mulheres que produzem e reproduzem não só a freguesia de Campanhã, mas tantas outras cidades portuguesas. A perspectiva de gênero sobre a narrativa da cidade, desta forma, funciona como lente epistemológica crítica para analisar e revelar um espectro do espaço urbano. Refutando a leitura de *flâneurismo* alienado para todas as dinâmicas que pertencem a cidade, como apontaria Solnit (2001) e evitando os

Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

epistemicídios³² tão recorrentes nas práticas acadêmicas e artísticas.

Neste caso, poderíamos colocar que a prática curatorial se dá, portanto, de duas formas. A primeira através da construção de uma abordagem crítica e conceitual escolhida para organizar uma leitura precisa sobre um objeto de estudo – por meio de uma metodologia interseccional e intergeracional que discute gênero, raça e classe, sobre a perspectiva de diversas gerações, para o território de Campanhã. Também, através da materialização dessa leitura para o público, a partir da escolha dos percursos inseridos nessa espacialidade e a forma de apresentá-los. Os caminhos pedonais e predeterminados pelo coletivo determinam metodologias utilizadas para desvelar e potenciar esta leitura crítica sobre a zona oriental da cidade, e que também podem ser adaptados em tantos outros espaços.

Estas duas abordagens combinadas concretizam as questões abordadas na interpretação sobre o território de Campanhã. Ao questionar os estigmas vinculados a este espaço, o percurso apresenta a construção de um olhar atento para as múltiplas disputas que existem no território, expondo ao sujeito espectador uma cidade até então adormecida pelas normativas que estruturam a cena cotidiana da Freguesia de Campanhã e as tantas narrativas que a compõem. Afinal, cabe pluralidade em uma zona tão estigmatizada? Quantas narrativas (co)existem em um mesmo território?

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

3.5. A Recoletora, *caminhadas guiadas sobre a vegetação silvestre comestível e Meter o chão a boca*

Criado em 2021, no âmbito do Porto Design Biennale, a Recoletora é um projeto que tem como objetivo despertar o debate para o público geral em torno das plantas silvestres comestíveis em Portugal, seus usos e seus benefícios. O projeto se desenvolve nos municípios do Porto e de Matosinhos procurando, ao longo de percursos, mapeamentos, exposições e catalogação de material coletado. Com o objetivo de promover a recuperação e a reabilitação dessas plantas em meio urbano, o coletivo procura aproximar a temática da população portuguesa para além da vertente da botânica, através de diferentes veículos e linguagens. Ao longo dos anos de 2021 e 2022 foram desenvolvidas uma série de exposições, workshops, percursos urbanos, entre outras atividades.

Figura 43 (esquerda) e **Figura 44** (direita):

Registro do percurso caminhadas guiadas sobre a vegetação silvestre comestível, Fontainhas 2021



Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

Segundo os criadores do projeto, o contexto da pandemia, proporcionou um panorama de atenção às rotinas, hábitos e o mundo a nossa volta. A desconexão da relação estabelecida entre os alimentos consumidos, suas funções e sua origem foi um importante motivador para a construção do projeto. No momento em que o mundo estava em “inércia”, se percebeu a relva crescer, por entre as pedras da calçada e os galhos não cortados a dar folhas e frutos, enquanto os estoques de comida das prateleiras ficavam vazios. O choque entre a vegetação e o edificado ficou mais claro e pouco a pouco convergiu em um só corpo.

A fim de desvendar e resgatar o contato com as plantas silvestres comestíveis que crescem em território urbanizado, o projeto incentiva a população a se reconectar com essa prática em seu próprio quintal, na cidade. Os percursos foram traçados em sítios diversos, desde baldios urbanos a matas, zonas à beira-mar e ao beira-rio, locais centrais e periféricos, demonstrando que esse debate pode e deve ser acessível. Na região do grande Porto foram escolhidos terrenos em Aldoar e nas Fontainhas, e no município de Matosinhos terrenos em Perafita e Leça da Palmeira, todos em espaços de fácil acesso, demonstrando que não é preciso ir longe para se debater esses assuntos. Desta forma, o objetivo do grupo é mostrar ao público a diversidade de espécies de plantas comestíveis que existem no espaço urbano e, assim, desvelar esses elementos apagados pelas práticas do consumo fomentado pela cultura do capital.

Outro percurso desenvolvido pelo grupo em parceria com a Galeria municipal do Porto, em 2022, é o projeto “Meter o chão a boca”. No percurso, ou “aula andante”, a Recoletora propõe uma caminhada por entre o terreno circunscrito atrás da estação de metro de Campanhã. Terreno este que tem previsto para início de julho de 2022 a construção de um parque desportivo.

No terreno, até então desocupado, o grupo analisa os mais diversos locais de crescimento da flora, e propõe ao público a sua catalogação, por meio do incentivo de anotações em cadernos, desenhos e coleta de algumas amostras, mostrando os seus usos e função no espaço público. Devido à inserção do terreno numa região muito próxima a dinâmica urbana da freguesia de Campanhã, foram coletados testemunhos da população local, relatando os usos dados àquelas plantas, seja para alimentação, artesanato, uso farmacêutico, entre outros. Assim, o projeto articula questões relacionadas à botânica e à memória local produzidas pelos habitantes da freguesia.

Figura 45 (esquerda) e **Figura 46** (direita):

Térreno em Campanhã onde se estabeleceu o percurso “Meter o chão a Boca”, 2022. e Registro do percurso “Meter o chão a Boca”2022



Dinâmica semelhante se dá durante o processo do projeto “caminhadas guiadas sobre a vegetação silvestre comestível” que tem início nas hortas das Fontaínhas, podendo se estender até a ponte do Freixo, seguindo os trilhos abandonados da antiga estação de trem. A caminhada ocorre no encontro, ou mesmo no choque, entre duas morfologias características da freguesia de Campanhã. O encontro entre a paisagem urbanizada com a vegetação e a paisagem do abandono. O percurso se aproveita deste choque para desenvolver um guiamento por dentro da zona oriental do Porto, onde a ruína abandonada do caminho de trem encontra a mata, que por sua vez, ganha nova função através do passeio criado. Simultaneamente às explicações recebidas pela bióloga Fernanda Botelho³³, são partilhadas histórias sobre o uso das plantas e a experimentação em tocar, arrancar, cheirar e morder algumas pelo caminho. A partir do percurso, é feita a resignificação dos usos de certos espaços e a rearticulação da imagem destes espaços com a rotina vivida por cada um.

33 “Fernanda Botelho (Sintra, 1959; vive e trabalha a partir de Sintra) é especialista em plantas silvestres, nomeadamente nos seus usos medicinais e culinários. Viveu 17 anos em Inglaterra onde fez formações em Botânica, Fitoterapia e Pedagogia. Estudou plantas medicinais na Scottish School of Herbal Medicine (1997). Tem o Curso de guia de jardim Botânico da Universidade de Lisboa (2006). É colaboradora do programa Eco-Escolas e autora de uma coleção de livros infantis. Publica anualmente, desde 2010, uma agenda de Plantas Medicinais.” Fonte: <https://arecoletora.com/equipa/>

Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

Apesar do percurso urbano nestes dois projetos ser, num primeiro olhar, uma das ferramentas utilizadas pelo grupo para aproximar a população local da temática desenvolvida, ele se destaca por ser um importante agregador de experiência à investigação proposta. Seja no Workshop ou na exposição realizada, o percurso cumpre a função de aproximar o público pela vivência em campo, assim como de reconhecimento e caracterização do território trabalhado. Ou seja, apesar de ser apresentado como um percurso expositivo, responsável por expor a questão abordada em sítio com viés educacional, ele exerce, ao longo do processo de desenvolvimento e construção do projeto, uma série de outras funções, como reconhecimento das espacialidades urbanas, mapeamento da flora silvestre local, reconhecimento do território, etc. Desta forma, a função do caminhar neste projeto transita desde o momento da descoberta do terreno inserido no território, suas potências e sua coerência com a temática, até o momento final, em que são feitas as caminhadas com o público. Atua, portanto, como importante ferramenta metodológica para a construção da prática estabelecida, assim como a própria prática em questão.

Interessa pensar a aproximação da função deste percurso com os processos curatoriais a partir da metodologia que os compõem. Neste caso, o percurso promove a leitura do contexto da freguesia através da criação de um espaço de pesquisa com participação e interação do público com o ambiente. Isto ocorre a partir da análise de uma temática pela criação de uma demonstração ou como plataforma investigativa e de interação livre. Por sua vez, aborda temáticas urgentes inseridas naquele espaço – seja a atenção ao uso dos vazios urbanos presentes na freguesia e a memória do abandono, seja a transformação do terreno exposto em um parque esportivo. A metodologia e demonstração da obra, apesar de serem processos distintos, convergem em uma mesma prática.

Esta ideia de demonstração como plataforma surge da leitura de Obrist (2019) para trabalho do artista Rirkrit Tiravanija. Em *who's afraid of red, yellow, and green* (2010) (Figura 36) Rirkrit Tiravanija aborda os conflitos sociopolíticos que envolviam protestos contra as políticas do governo tailandês, em Bangkok, ao trazer para o Hirshhorn Museum, em Washington DC, a demonstração da cozinha tailandesa e fazer uma receita de *curry* para o público. Rirkrit Tiravanija (2010) traz referências culinárias para uma cozinha construída no contexto de galerias e exposições. Com isso, o trabalho passa a existir com a interação do público, com a preparação e a refeição servida e apreciada. A ideia de demonstração e criação de plataforma muito se assemelha à prática da Recoletora. Assim como o artista aborda questões sociopolíticas pela partilha da refeição, num espaço simbólico

como o Hirshhorn, o grupo aborda questões relacionadas à ocupação dos espaços urbanos e à especulação presente na freguesia no decorrer da criação dos percursos no terreno em questão.

Figura 47:

“who’s afraid of red, yellow, and green”, Rirkrit Tiravanija,



Nota: Instalação na 100
Tonson Gallery, Bangkok

3.6. Síntese analítica: cruzamento entre categorias esquemáticas

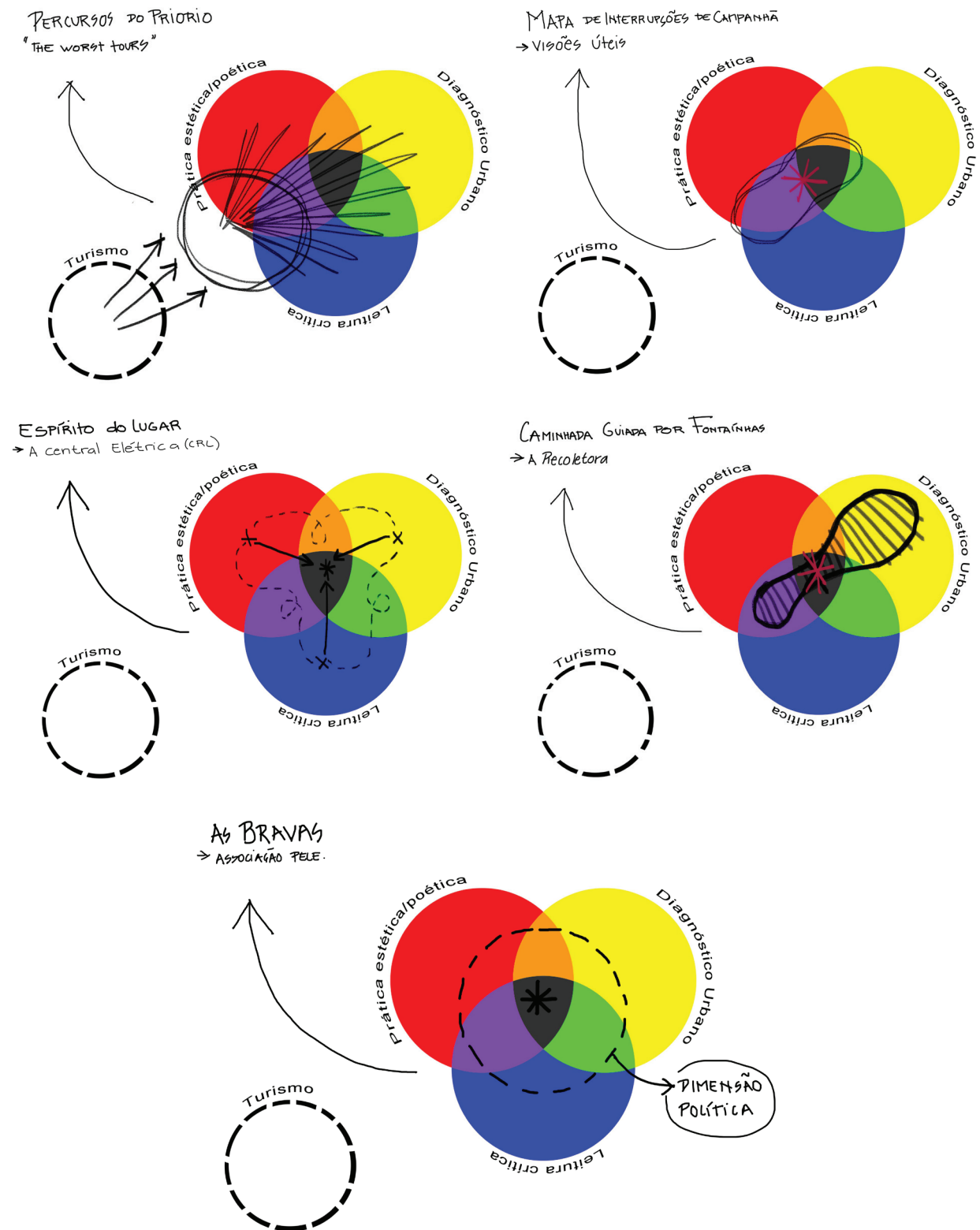
Os esquemas elaborados como suporte para o processo de entrevistas tiveram como objetivo situar a intenção curatorial de cada coletivo, a partir de suas decisões sobre os percursos e do caminhar na prática da curadoria. Através de cada uma das respostas foi possível perceber similitudes em relação aos percursos escolhidos e entre os elementos que os diferem.

A análise comparativa dos esquemas demonstra que não houve nenhum caso que se identificasse restritamente com apenas uma das categorias. As respostas a partir do esquema demonstram que as possibilidades plurais dos percursos incluem um espaço de interseção (representado em cinzento), que compreende o conjunto de tais categorias. Devido a sua posição central, esta interseção poderia ser interpretada como a completude das expectativas dos entrevistados e – atuando como um ponto magnético atráisse a atenção dos entrevistados ao longo da atividade, relegando aos demais elementos do esquema o papel de órbita coadjuvante.

Para evitar que isto ocorresse, durante as entrevistas os participantes foram estimulados a justificar sua escolha, relacionando-a com o restante das três categoriais centrais (*Caminhar como diagnosticar, caminhar como revelador da leitura crítica e caminhar como prática estética ou poética*), assim como a do turismo. Ou seja, encorajar de forma indireta, a justificativa da resposta, trazendo a discussão proposta para uma representação esquemática em movimento.

Figura 48:

Agrupamento dos esquemas pós entrevistas (por ordem de realização das entrevistas).



Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

No decorrer da primeira entrevista, com o arquiteto Pedro Figueiredo, representante do Percurso do Piorio, tal decisão foi confirmada. Ao responder à questão colocada, o arquiteto apontou cada uma das categorias relacionando-as com a prática feita ao longo dos percursos, chegando à conclusão de que a categoria que melhor definia era a interseção central. Entretanto, ao ver a categoria “turismo” apontada, também a situou em sua prática, aproximando a lacuna tracejada da centralidade. O estímulo ao diálogo com as outras temáticas propiciou um debate favorável para que o entrevistado abordasse novas questões ao justificar sua escolha.

Uma das questões levantadas ao longo da entrevista e que não estavam previstas pela entrevistadora, foi como a intenção curatorial pretendida com o caminhar se deu por alguns grupos em diferentes momentos. A entrevistada Maria Ruivo (A Recoletora), por exemplo, ao ser questionada sobre a razão de sua escolha, abordou o caminhar como processo metodológico assim como parte da prática final pretendida com o público. Ou seja, enquanto em um primeiro momento ela como curadora do percurso utiliza o caminhar como ferramenta para diagnosticar a área em que é desenvolvido os percursos, em uma outra altura, ela apresenta o caminhar como revelador da leitura crítica para o público assim como prática estética. A leitura da designer foi relativa ao caminhar ao longo do desenvolvimento do percurso, e, portanto, suas diversas funções.

Já a artista Cláudia Figueiredo, levanta novas questões para a função do caminhar na prática feita pela CRL-Central Elétrica. A artista aponta o uso do caminhar como estratégia curatorial para a abordagem de diferentes questões ao longo do próprio percurso. Ou seja, durante o percurso, em determinadas localizações o caminhar é utilizado como revelador de uma leitura crítica sobre aquele espaço, em outro momento em outra localização faz com o público um exercício conjunto de diagnóstico do território a partir da caminhada assim como em outro momento faz do caminhar prática estética para o exercício artístico proposto.

Outra importante reflexão sugerida pela coordenadora e diretora artística da associação cultural Pele, Maria João Mota, durante a entrevista, foi a reiteração da dimensão política em todas as categorias. Seja no turismo, no caminhar como diagnosticar, promover leitura crítica ou como prática poética, a inserção de qualquer grupo ou coletivo de pessoas em um território com alguma proposição projetual, deve estar sempre imbuído na conscientização do seu próprio papel naquele lugar. Principalmente as relacionadas as suas intenções, posicionamentos e impactos. Deve-se sempre questionar, segundo a entrevistada, “Qual é a nossa contribuição para este local?”, para assim, evitar a romantização sobre perspectivas do espaço e o desenvolvimento das propostas.

Capítulo 3: Cinco percursos que cruzam Campanhã

Desta forma, o esquema proposto para cada um dos entrevistados, pode proporcionar para a pesquisa novas interpretações e abordagens dadas pela relação entre os percursos, o caminhar e a intenção curatorial em cada um dos casos. Para além de uma função metodológica o caminhar aparece em cada um dos percursos também como forma de se conectar com o público e de articular a narrativa pretendida no território em que ela se insere. Foi possível, através desta entrevista, ouvir pela perspectiva do próprio curador - que se apresenta em cada um dos casos das mais diferentes formas – sobre as suas intenções com este modelo de pensar/fazer curadoria.



4. Propostas curatoriais em Campanhã



Ao longo do desenvolvimento das entrevistas, da ida a campo com os percursos urbanos e da pesquisa bibliográfica, foram manifestadas múltiplas facetas sobre a leitura de Campanhã. Desde o conteúdo disponibilizado pelos entrevistados até a experiência empírica em campo, diversas identidades de uma mesma freguesia emergiram. Apesar do capítulo anterior evidenciá-las de forma descritiva, ainda permaneceu o desejo de explorar outras possibilidades a partir daquele conteúdo elaborado. A vertente artística em que se ancora o presente curso de mestrado no âmbito da Faculdade de Belas Artes possibilita o entrelaçamento entre os resultados analíticos da investigação e novos desdobramentos através da prática artística.

A fim de trazer a pesquisa desenvolvida nesta dissertação para o campo da prática, foram elaboradas duas proposições curatoriais, de diferentes naturezas. As propostas sugeridas para a freguesia de Campanhã foram amparadas no desenvolvimento desta investigação, e atuam tanto como ferramentas auxiliares do processo desta pesquisa, quanto objetos que a transcendem. As abordagens utilizadas, assim como grande parte das referências, foram adquiridas ao longo da investigação e o aprofundamento da temática com os estudos de caso e entrevistas.

4.1. O curador como cartógrafo: cartografias narrativas

A primeira proposta curatorial, “Curador como cartógrafo: cartografias narrativas” pretende, através dos conceitos de *cartografia sentimental* de Rolnik (2011) e *cartografia de ação* de Ribeiro (2012), estabelecer um paralelo entre a prática do curador e do cartógrafo. Inspirada nos relatos da entrevista e na experiência de acompanhamento de cada grupo, utiliza a cartografia como ferramenta metodológica para compreensão e representação de Campanhã.

Assim como as curadorias insurgentes inseridas nos contextos espaciais urbanos, a cartografia tem o poder de elaborar espaços de representação que evidenciam as vivências, as presenças e as invisibilidades por trás das linhas que rasgam o traço cartesiano. Rolnik (2011) em “*Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*” descreve a função do cartógrafo como antropófago dos elementos, narrativas, e mensagens presentes no campo social capazes de compor a produção de cartografias.

A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das formações do desejo no campo social. E pouco importa que setores da vida social ele toma como objeto. O que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe perscrutar: desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência... até os fantasmas, inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não.” (Rolnik, 2011, p.65).

Para Rolnik (2011) as cartografias diferenciam-se dos mapas pois enquanto os mapas concentram-se em representações estáticas, as cartografias têm o poder de capturar as transformações e movimento das paisagens através de uma perspectiva que alcança o plano subjetivo. Segundo a autora:

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos (Rolnik, 2011, p.23).

Adicionalmente, Ribeiro (2012) apresenta o conceito de cartografia de ação como uma potente ferramenta propositiva crítica de ação social. Segundo a autora, esta prática tem de “valorizar a experiência social, traçar realmente a transformação do território em território usado, território praticado, território experienciado” (Ribeiro, 2012, p.10). Segundo a autora:

A cidade viva e experimental não morreu, apesar de todas as afirmações em contrário, feitas pelo discurso da crise; a cidade é fortíssima, é muito resistente. Daí a importância dos sujeitos sociais que de fato existem, nas suas condições eventuais de sujeitos, sujeitos da sua própria ação, e que na verdade estão nas ruas, são as pessoas que estão nas ruas, falando, acontecendo, dizendo, agindo, fazendo. É a essa é a cartografia da ação que me refiro (Ribeiro, 2012, p.10).

As descrições sobre cartografia apontadas por Rolnik (2011) e por Ribeiro (2012) se assemelham ao propósito pretendido: desenvolver criticamente, a partir dos elementos coletados ao longo da pesquisa, múltiplas representações sobre um mesmo território. A cartografia como dispositivo crítico e de ação apresentada pelas autoras demonstrou-se importante ferramenta metodológica para o resgate dos elementos presentes no campo social, assim como uma estratégia de representação crítica e reconstrução poética. Inspirada nos relatos dos entrevistados ao serem questionados – “*Porque Campanha?*” e “*Qual a leitura sobre este território que o projeto pretende revelar?*” –, esta proposta reflete as narrativas desenvolvidas por cada projeto e as experiências vivenciadas nestes percursos urbanos e outras deambulações pela freguesia.

A partir de uma reflexão crítica do papel do curador como cartógrafo, e baseada no contexto vivenciado em Campanhã, esta proposta compreende duas abordagens complementares:

Narrativas sobrepostas:

Para este elemento da proposta, a prática do curador assemelha-se a do cartógrafo antropólogo que “mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.” (Rolnik, 2011, p.23). Sendo assim, em cada cartografia será

situada as diversas perspectivas da freguesia de Campanhã, na intenção de evidenciar a sobreposição destes múltiplos universos.

As cartografias foram elaboradas em um material translúcido, que possibilita a visualização tanto de forma individual ou em uma única composição conjunta, através da sobreposição de todas as camadas. Cada camada possui sua linguagem particular – impressão, costura e colagem – e demonstra a complexidade presente no campo social de uma freguesia.

A primeira, “cartografia das vivências” relaciona elementos percebidas no plano do cotidiano local como referência para construção cartográfica da freguesia. Ao invés da zona estar representada pelas linhas cartesianas e as geometrias vazias que elas traçam- que dificultam a compreensão da dinâmica espacial- ela está representada por elementos que direcionam o observador ao imaginário coletivo sobre Campanhã. Alguns exemplos são a feira da Vandoma, a Central Elétrica do Freixo, a igreja de São Pedro de Azevedo e a Estação de Campanhã. Esta cartografia é realizada a partir de impressão em preto e branco sobre o papel translúcido.

Figura 49:

Cartografia das vivências



A Segunda, “Cartografia da especulação”, procura fazer uma relação com o processo especulativo sobre Campanhã levantado durante a entrevista pelo arquiteto Pedro Figueiredo do Percursos do Piorio, “A que futuro pertence Campanhã?”. A especulação é representada tanto o sentido figurativo, representado pelos novos empreendimentos modernos que surgem pela paisagem da freguesia, quanto no subjetivo, através dos riscos e projetos traçados para a freguesia na última década. Essas questões são representadas na cartografia através da construção e propaganda dos empreendimentos de luxo retirados dos sites de venda e arrendamento imobiliário como imovirtual.com e o site da “ERA imobiliária”. Esses empreendimentos são colocados próximo a região em que serão construídos e quando colocados em sobreposição com o “cartografia vivida” evidencia-se o conflito de interesse sobre esta freguesia. “A que futuro pertence Campanhã?”. Esta cartografia é feita de colagem e caneta permanente sobre o papel translúcido.

Figura 50:

Cartografia das especulações



A terceira e última, “Cartografia das cicatrizes”, foi elaborada a partir da entrevista com Ana Vitorino e Inês de Carvalho do Visões Úteis. Durante a entrevista elas mencionam a freguesia como “território de cicatrizes”, tanto pelos cortes sofridos pela malha urbana ao longo dos anos, tanto pelo processo de cicatrização e adaptação da população com essas “feridas”. Desta forma, esta proposta cartográfica pretende dialogar com a “cartografia das vivências” criando através da costura com a linha vermelha sobre a transparência, as marcas de um território ferido, mas também cicatrizado, contornando os elementos dispostos no mapa.

Figura 51:

Cartografia das cicatrizes

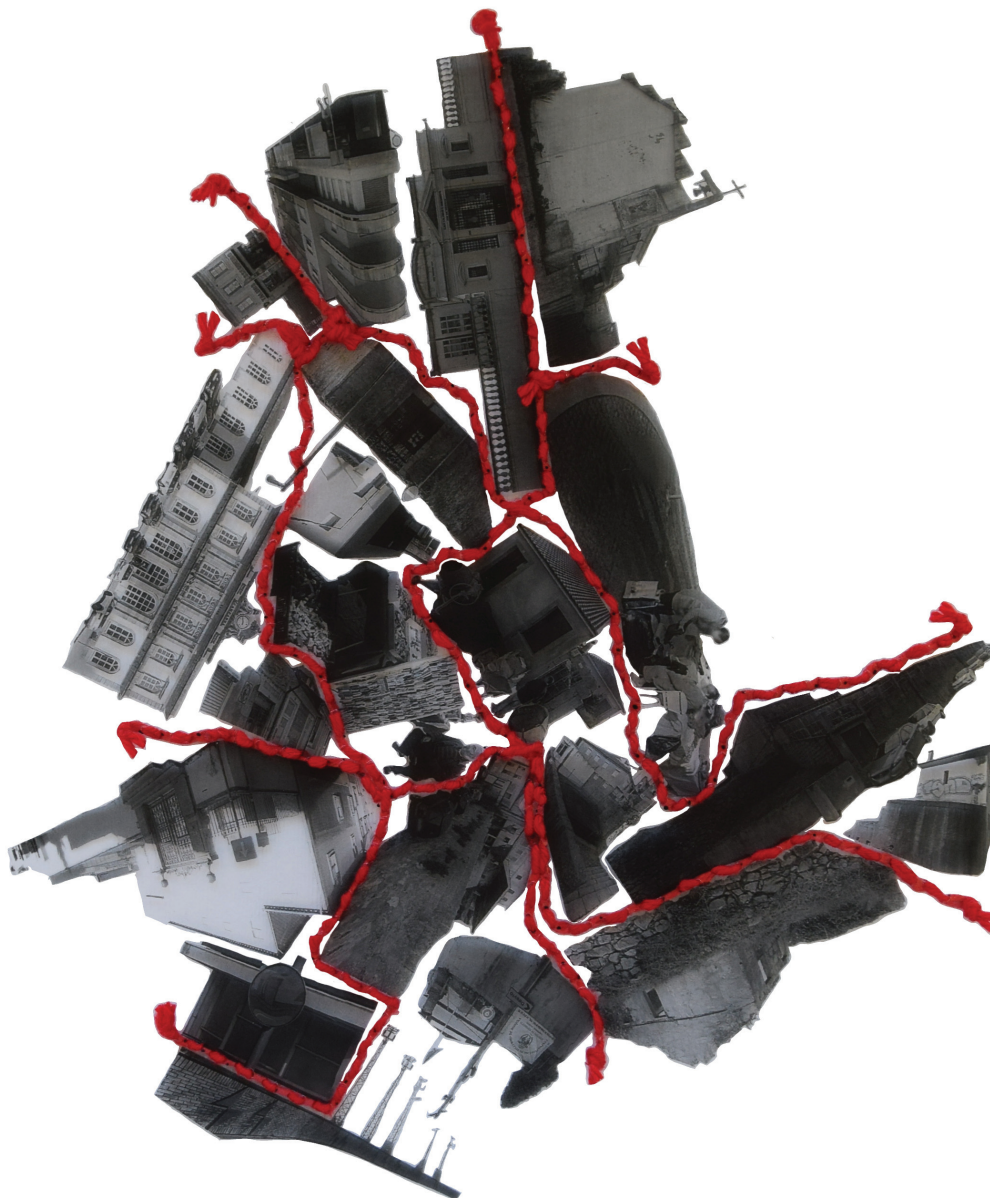


Figura 52:

Registro das três Cartografias

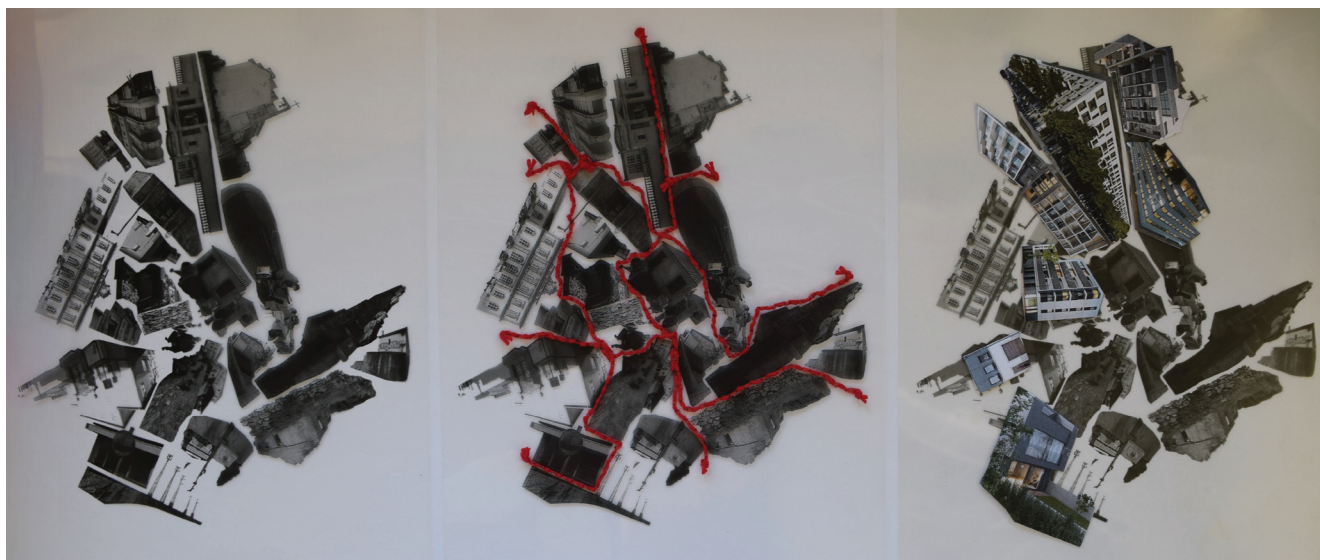


Figura 53:

Registro da Sobreposição das Cartografias



Autocolantes:

O segundo conjunto da proposta surgiu com o objetivo de refletir a posição da freguesia, em comparação à cidade, tantas vezes isolada devido ao seu apagamento dos mapas em circulação comercial. Ao longo da pesquisa, ao reunir bibliografia sobre a zona oriental do Porto, diversos autores abordam a invisibilidade desta zona da cidade a partir da sua exclusão dos mapas oficiais. De Moraes (2019), por exemplo, aponta esse fenômeno como parte de uma cultura de apagamento que através da afirmação de certos símbolos que ocupam nossa rotina, estruturam normativas hegemônicas. A retirada de Campanhã do circuito cultural e turístico, é um exemplo.

Frequentemente aceitamos os símbolos e as informações contidas nos mapas e roteiros como absolutos. Não imaginamos quem é o autor por trás da mediação e da elaboração de todas estas informações e conceitos e, nem pensamos sobre que aspectos do espaço, por não atender aos objetivos deste autor – ou narrador –, não são incluídos no material. Embora possa parecer óbvio, não é comum imaginarmos quais são as implicações dos mapas e roteiros para a cidade e para nossa percepção sobre a cidade. A exclusão de partes da cidade “que não couberam no papel” é algo observado em vários mapas. Refiro-me aqui tanto às partes físicas da cidade, como é o caso do MAPP, que não inclui a zona leste do Porto – embora liste obras ali localizadas –, como às partes subjetivas, que incidem sobre as relações sociais, a memória dos grupos minoritários e ações culturais nas áreas desvalorizadas da cidade (de Moraes, 2012 p. 62).

O caso do MAPP³⁴ (Figura 54) é apenas um exemplo de tantas cartografias desenvolvidas pela Câmara Municipal do Porto – além de inúmeros outros mapas turísticos comerciais - que descartam parte de Campanhã do circuito da cidade. Foram retirados do site Visit Porto (Portal do Turismo do município) cinco mapas para demonstrar a reflexão levantada: City Break Porto (edição fevereiro 2021) (Figura 57); Use-it Porto (edição fevereiro de 2017) (Figura 56); Movid Night life Porto (edição de 2018) (Figura 58); Mapa Turístico oficial do Porto (edição de 2019) (Figura 55);

34 Mapa de Arte Pública do Porto. Lançado em 2017 pelo município do Porto, o Mapa tem como objetivo situar elementos da arte pública na cidade através de cinco rotas desenvolvidas: Rota da água, Rota histórica, Rota das Letras, Rota das Belas Artes e a Rota de Arte Contemporânea. Disponível em: <https://www.porto.pt/pt/noticia/mapa-de-arte-publica-hoje-lancado-propoe-5-rotas-pelo-museu-a-ceu-aberto>

Capítulo 4: Propostas curatoriais em Campanhã

Figura 54:

Mapa de Arte Pública do Porto.

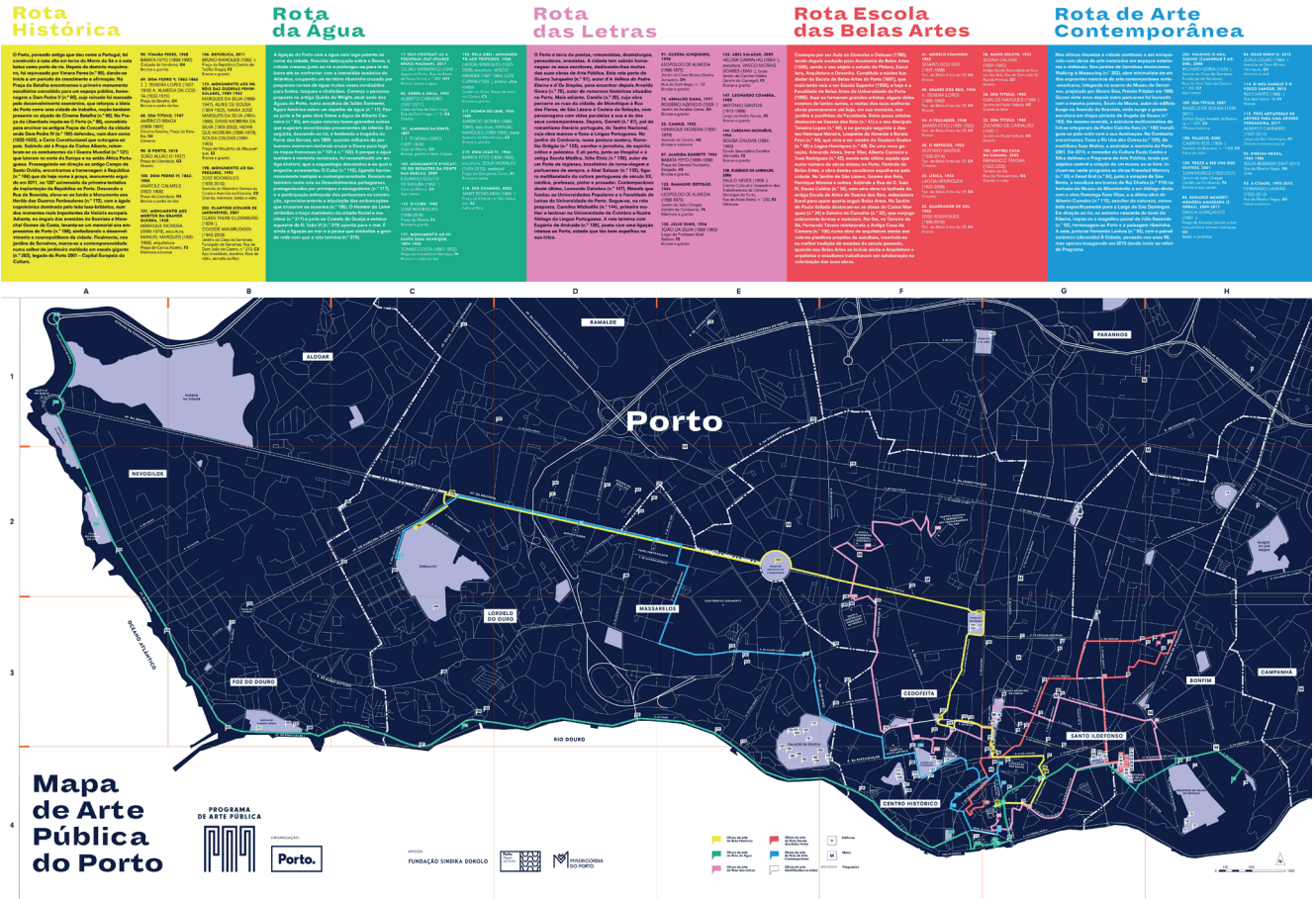


Figura 55:

Mapa Turístico oficial do Porto



Figura 56 (esquerda) e Figura 57 (direita)

Use-it Porto e City Break Porto,

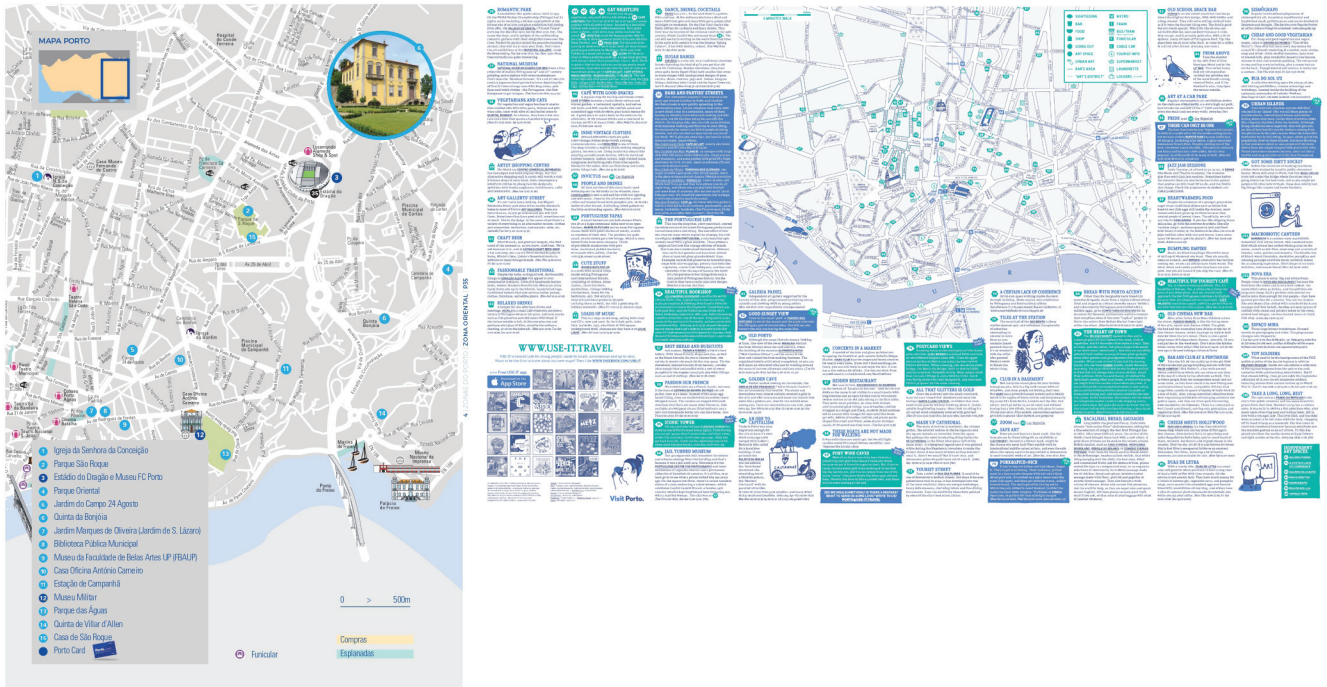
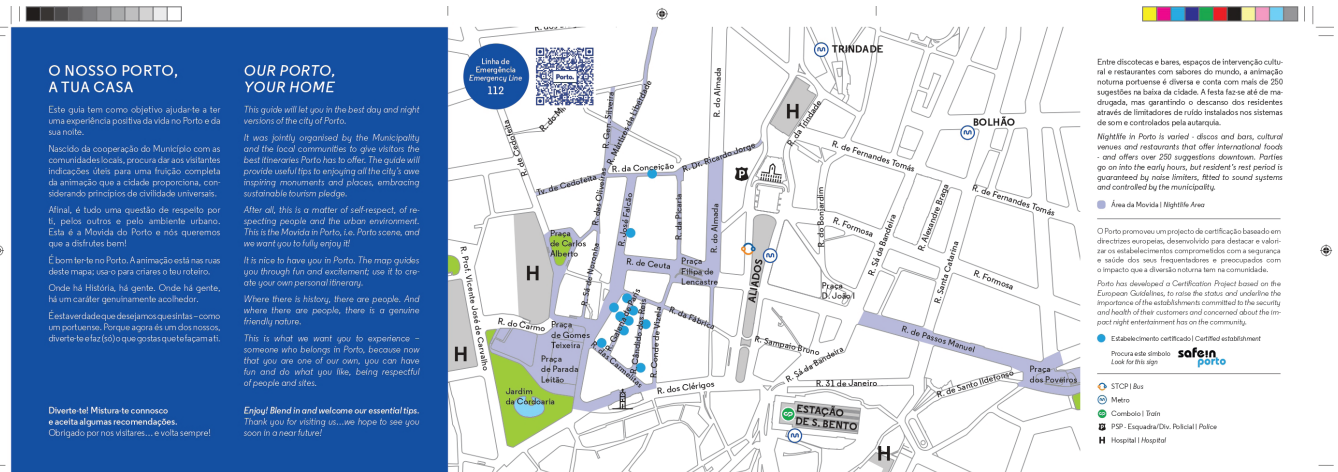


Figura 58: Movida Night life Porto



Em virtude da inserção desta temática no campo da arte pública, foram elaborados três autocolantes, baseados no conceito de cartografia de ação descrita por Ribeiro (2012), que propõem questionar o apagamento de Campanhã das cartografias do Porto. Através do desenvolvimento de autocolantes com a representação da freguesia na mesma medida e linguagem dos mapas distribuídos no circuito turístico e comercial, procura-se reivindicar a inclusão de Campanhã nos mesmos.

Capítulo 4: Propostas curatoriais em Campanhã

O primeiro autocolante (Figura 59) junta-se a um mapa para a modalidade “cultura”, enquanto o segundo (Figura 60) junta-se a um mapa para categoria “turismo”, reconstruídos com a freguesia de Campanhã representada em sua totalidade. Para “turismo” foi escolhido o Mapa Turístico oficial do Porto (edição de 2019) devido a sua ampla disseminação não só por pontos de turismo da cidade, mas também por hotéis, empresas de transporte e restaurantes. O segundo autocolante, para “Cultura”, utilizou o Mapa de Arte Urbana do Porto devido a sua relevância no setor cultural.

Figura 59:

Autocolante Campanhã Mapa de Arte Pública do Porto

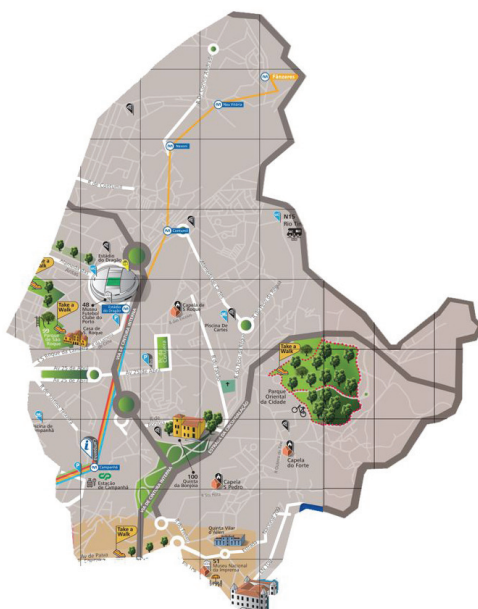
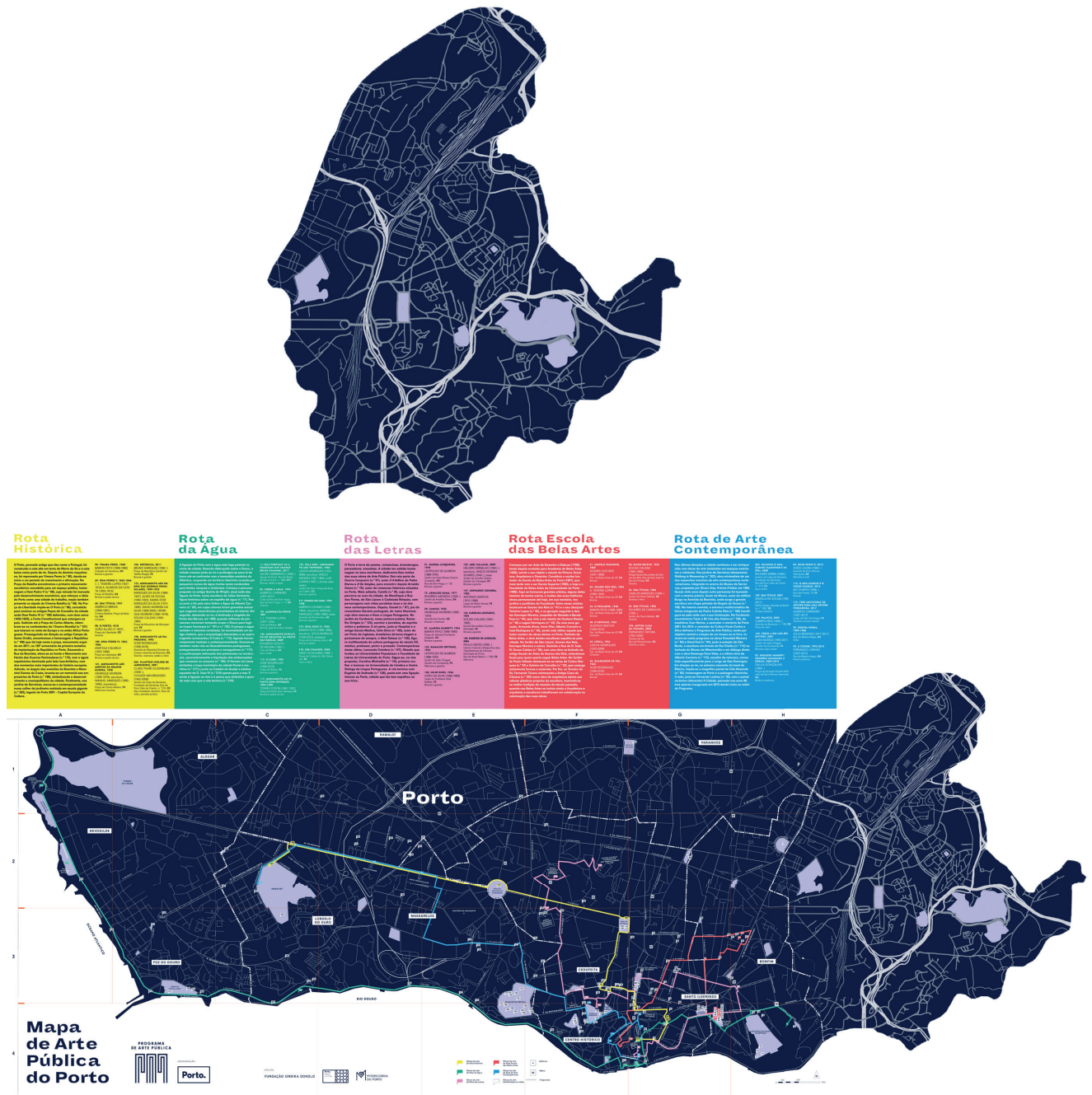


Figura 60:
Autocolante Campanhã Mapa turístico oficial do Porto



O terceiro autocolante (Figura 62) sugere a visualização de Campanhã virada a norte em referência à “América Latina Invertida” (Figura 61) de Joaquín Torres García. Mesmo o autocolante poder ser aplicado em qualquer uma das direções, a palavra “Campanhã” em sua centralidade está escrita para o leitor que a posiciona a norte. Desta forma, apesar do formato estar de acordo com a direção dos mapas, a leitura de “Campanhã” escrita no autocolante estará sempre referenciada a seu norte próprio.

Figura 61:

América Latina Invertida de Joaquín Torres García

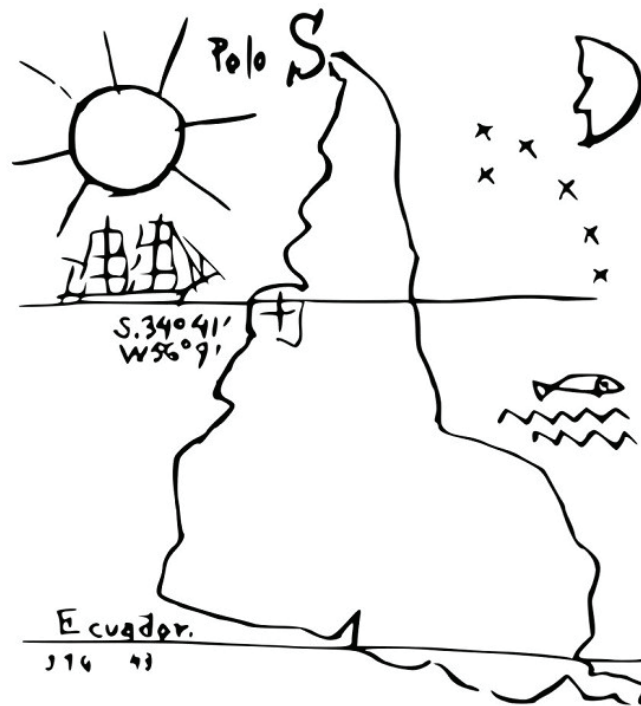
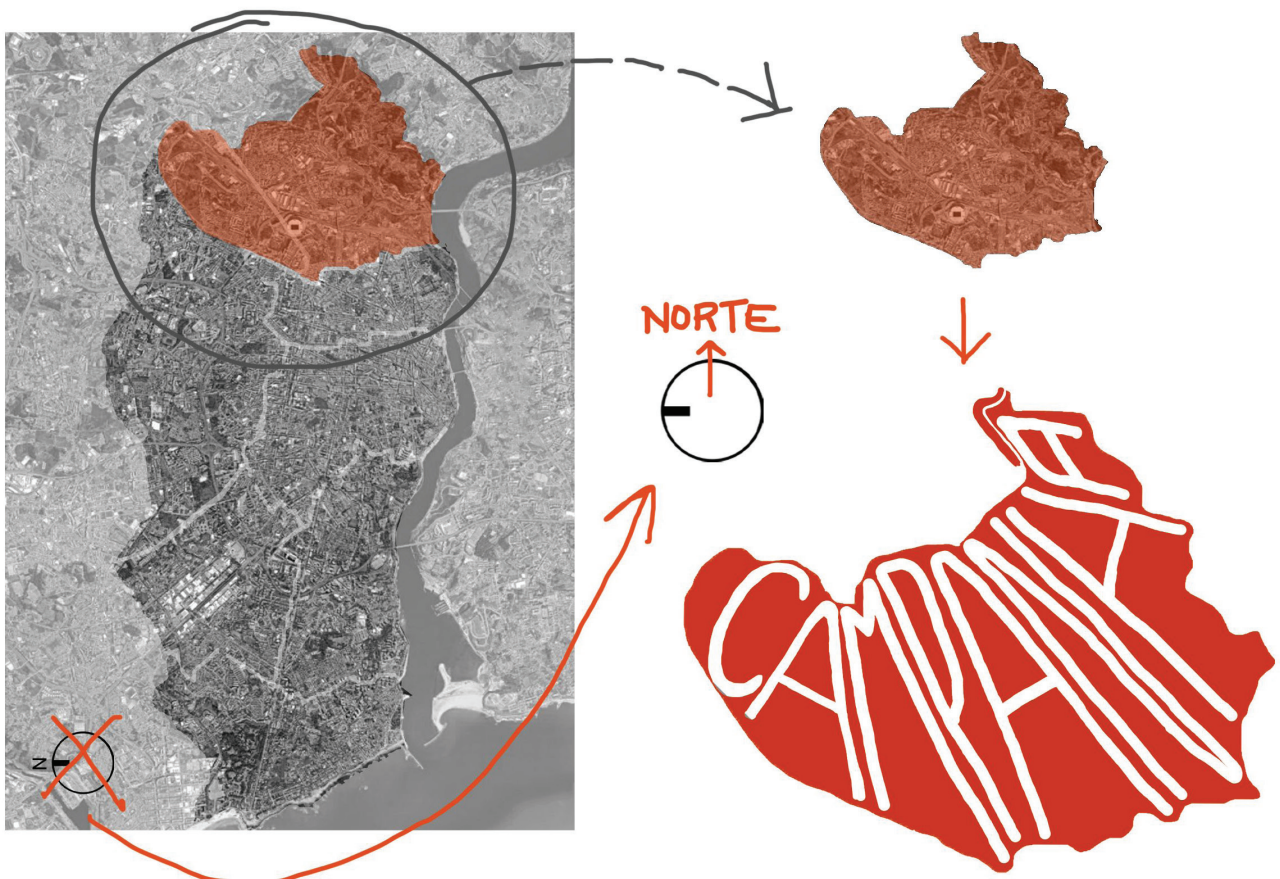


Figura 62:

Autocolante Campanhã



Em uma segunda etapa, os mapas foram impressos em tamanho real e em formato de “lambe-lambe” - técnica de fixação de papel em superfícies rígidas a partir da solução de cola natural, ou goma, e água - foram distribuídos pelas ruas e paredes da freguesia de Campanhã. Sobre o mapa foram colados os autocolantes como uma forma de trazer para esfera pública a temática proposta.

Figura 63:

Registro do Lambe Mapa de Arte Pública do Porto em zoom



Nota: Registro na esquina da rua Justino Teixeira com a rua de Godim.

Figura 64:

Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de Arte Pública do Porto



Capítulo 4: Propostas curatoriais em Campanhã

Figura 65 e 66 e 67:

Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de Arte Pública do Porto



Figura 68:

Registro do Lambe Mapa de turismo oficial do Porto em zoom



Nota: Registro na rua do Godim

Figura 69:

Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de turismo oficial do Porto



Capítulo 4: Propostas curatoriais em Campanhã

Figura 70 e 71 e 72:

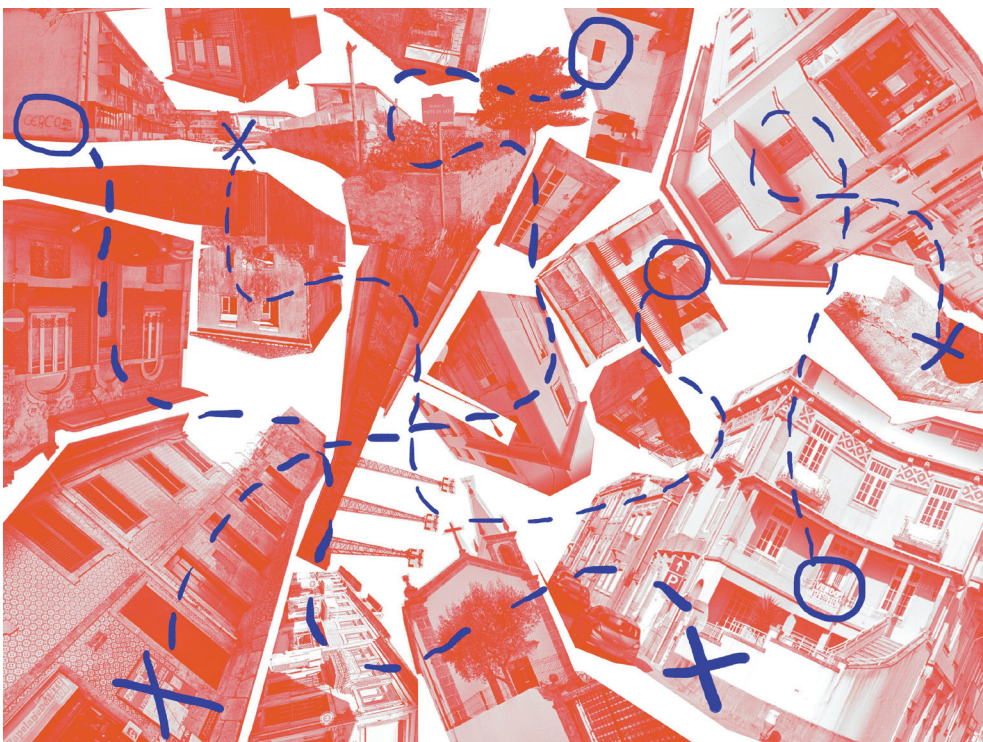
Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de turismo oficial do Porto



4.2. (Des)orientante

O projeto (Des)orientante é uma proposta curatorial desenvolvida para a cidade do Porto em parceria com a mestre em Políticas Urbanas e Ordenamento do Território, Laís França. A partir do desejo de trazer para o plano da prática os questionamentos levantados ao longo do desenvolvimento da presente pesquisa, o projeto baseia-se no conceito de práticas insurgentes no espaço urbano. Atua tanto na prática curatorial como exercício colaborativo e contra hegemônico, quanto nas discussões imaginativas sobre as vivências na freguesia de Campanhã. Desta forma, o projeto surge com a intenção de contestar e descentralizar o processo tradicional e institucionalizado de se pensar/fazer curadoria nos espaços públicos, para incentivar uma produção local e colaborativa, articulando a vivência cotidiana e dispositivos da memória local do território.

Figura 73:
Projeto (Des)orientante



Capítulo 4: Propostas curatoriais em Campanhã

Isto posto, a proposta consiste em um projeto expositivo de curadoria insurgente baseado em percursos urbanos e a exposição de projetos artísticos visuais – que permearão o espaço público - desenvolvidos coletivamente com moradores da freguesia de Campanhã. Este processo de produção artística será desenvolvida no LAL – Laboratório Artístico Local, etapa importante da configuração do projeto. No LAL serão propostos encontros semanais baseados em um programa de sessões de criação coletiva e processo participativo para a construção das obras e percursos, que será mediado pela associação parceira e a equipa candidata. É durante esta etapa que serão organizados ateliers criativos, workshops e debates com o objetivo de criar espaços de reflexão e articulação entre os atores locais – moradores da freguesia de campanha associados ao projeto – e os espaços relacionais da cidade. Tendo como objeto final as narrativas visuais produzidas pelos artistas que, em um segundo momento, serão expostas nos espaços públicos da freguesia e servirão de apoio para os percursos urbanos propostos.

Ao final do Laboratório (LAL) será iniciado o processo de organização e concretização dos percursos expositivos que contará com a participação conjunta entre as diretoras artísticas/curadoras e os atores locais. Estes percursos urbanos em conjunto com as obras produzidas no LAL, compõem os espaços expositivos, costurando as experiências subjetivas de cada participante e a experiência coletiva da cidade, em torno de narrativas espaciais. O projeto será concluído com o momento de ativação da exposição pública e da plataforma virtual de acesso complementar.

Desta forma, pretende-se, através dessas práticas artísticas, locais e coletivas, promover uma leitura crítica sobre as narrativas que circundam a espacialidade urbana da zona oriental do Porto, a partir da perspectiva de quem a produz cotidianamente. E consequentemente, repensar as exposições nos espaços públicos da cidade, subvertendo os papéis de atores locais como artistas-curadores e a cidade como objeto e sujeito de atuação.

O projeto foi escolhido para receber o financiamento no âmbito do Criatório, concurso anual de apoio à criação e programação artística da cidade do Porto, no ano de 2022. Em anexo, encontram-se mais informações relacionados aos processos de desenvolvimento do projeto, suas referências e intenções.



Considerações Finais

CERCO

1000
1000

Durante a presente investigação foi possível observar as potencialidades dos dispositivos curatoriais insurgentes para provocar o território em que se inserem quanto o próprio campo da curadoria. Quando cativados por iniciativas de caráter transgressores, contra hegemônicos e imaginativos, refletidos na prática urbana de Miraftab (2009; 2016), o exercício curatorial torna-se uma importante ferramenta de transformação e análise das dinâmicas concretas e subjetivas que compõem as espacialidades. Através de abordagens que propõem processos colaborativos, críticos e interdisciplinares, os dispositivos curatoriais insurgentes incentivam o exercício de leitura da cidade para além dos estereótipos formulados pela “neoliberalização do espaço urbano” (Miraftab, 2016). Evitando romantizações e projeções especulativas sobre o território em questão.

A análise e o acompanhamento dos percursos urbanos que se desenvolviam na cidade do Porto ao longo dos dois anos de elaboração desta pesquisa, foram fundamentais para situar esta prática como pertencente aos debates que compõem o campo da curadoria. E assim poder desvendar escolhas, processos e intenções curatoriais sobre o plano da cidade para além daqueles enquadrados nos modelos convencionais. Desta forma, os percursos urbanos prestaram-se como importantes exemplificadores da multiplicidade de abordagens capazes de expor um mesmo território. Bem como objeto para o levantamento das possíveis ferramentas metodológicas interdisciplinares. O ato de caminhar, estabelecido pelos percursos, acompanhado de reflexões e de abordagens críticas, determinaram mecanismos de aprofundamento de questões sociais, econômicas e políticas.

Desta forma, após a determinação de cinco estudos de caso, percebeu-se que as narrativas que definem os espaços urbanos são construídas tanto pelo conjunto material e físico, quanto pela subjetividade vivida e experienciada. Para aprofundar-se nas subjetividades que compreendem esses espaços, são necessários dispositivos curatoriais que proporcionem uma leitura horizontal, acessível e interdisciplinar. Estes dispositivos trazem à luz o peso simbólico dos elementos definidores de um espaço em específico, a partir de leituras reveladoras das invisibilidades, das hierarquias e das disputas presentes no cotidiano. E através delas, ratificar o caráter complexo e plural da organização das cidades. Então, foi possível contabilizar quantas narrativas cabem em uma mesma cidade?

O processo de investigação dos cinco percursos urbanos determinados na pesquisa, assim como as entrevistas, comprovou a multiplicidades de temáticas que podem ser abordadas através do contato direto com espacialidades urbanas. Desde questões relacionadas a botânica e seus efeitos no processo de organização das dinâmicas da cidade até questões relacionadas a gênero, raça e classe permeadas no cotidiano. Ao mesmo tempo, essas práticas viabilizam a transformação do território em que estão inseridas, seja através do incentivo da atividade turística de maneira não exploratória, como é o exemplo dos Percursos do Piorio, ou do estabelecimento de uma prática colaborativa para o desenvolvimento local, como é o exemplo de As Bravas: um manifesto e o Espírito do lugar, até o estímulo de quebra dos estigmas associados a esses espaços através de práticas informativas ou com viés educativo como é o exemplo do Mapa das Interrupções de Campanhã, da Caminhada Guiada por Fontainhas e do Meter o chão a Boca.

A determinação da área de análise na zona oriental da cidade do Porto, permitiu uma investigação atualizada sobre os processos que determinam o desenvolvimento da cidade. Assim como a melhor compreensão dos fenômenos que produzem atualmente novos interesses em Campanhã, seja por parte do mercado imobiliário, das políticas públicas, do setor artístico e cultural e da academia (incluindo a presente investigação). O olhar para Campanhã revela padrões resultantes da dicotomia ocidente/oriente, que levanta barreiras, físicas e metafóricas no imaginário coletivo da população sobre o território em questão.

Através desta metodologia, foi possível identificar as manifestações das mazelas resultantes da intensificação do processo de turistificação e gentrificação da sociedade pós-airbnb³⁵ nas dinâmicas da freguesia. Assim como um marco das estratégias da especulação na paisagem. Se antes, a paisagem era tomada pelo

35 Conceito utilizado por Moreira, I. (2020). Em “Dégradés pós-industriais no Porto Oriental - upgrades, degradações, reconversões, demolições e outras soluções”.

Considerações Finais

restante do legado da era pós-industrial com trechos de ruínas semiacabadas, agora a nova era pós-airbnb ergue edificações semiconstruídas. O desenho do traçado pelo testemunho das múltiplas camadas que compõe o processo histórico da freguesia de Campanhã, assim como o apagamento dessas narrativas arquitetônicas, incentivou a elaboração de uma proposta artística. Que por sua vez se fez inspirada pela interpretação por parte da autora dos relatos obtidos das entrevistas.

A realização das propostas curatoriais demonstra como as pesquisas desenvolvidas ao longo do mestrado puderam atingir a prática. A elaboração dos “Autocolantes” que foram distribuídos ao redor da cidade, procuraram estender as questões desenvolvidas nesta dissertação para além dos muros da universidade, para questionar o apagamento do outro lado ³⁶ do Porto escondido pelos mapas turísticos da cidade. Assim como o desenvolvimento das “Narrativas Sobrepostas” serviram como retribuição aos aprendizados obtidos pelo acompanhamento dos percursos urbanos.

A elaboração desta dissertação também proporcionou o desenvolvimento da proposta curatorial (Des)orienta, aprovada neste ano pelo Criatório, concurso anual de apoio à criação e programação artística da cidade do Porto. Este projeto foi fruto dos debates e questões gerados ao longo destes dois últimos anos debruçada em torno da temática propostas por esta dissertação. A partir dela, pude desenvolver uma perspectiva crítica sobre o campo da curadoria que estão de acordo com as características que acredito pertencerem a função social e ao papel do curador. Desta forma, pude estabelecer, através dos modelos do concurso, uma proposição curatorial que se insere no território aqui estudado, e que acredito estarem de acordo com a teorização desenvolvida nesta pesquisa em paralelo ao debate trazido por Miraftab (2009;2016). Uma proposta curatorial insurgente para a freguesia de Campanhã.

Finalmente, as aproximações estabelecidas nesta dissertação entre o espaço urbano, o contexto da cidade e o campo da curadoria, abriram novas questões. Além da pergunta inicial “como expor uma cidade?”, as possibilidades de interdisciplinaridade entre esses universos estabelecem um novo modelo para o pensar/fazer curatorial. Seja através de percursos, cartografias ou outros dispositivos, é necessário que o campo da curadoria seja sempre transgressor, contra hegemônico e imaginativo para assegurar o caráter complexo e plural das cidades.

³⁶ Conceito utilizado por Moreira (2019) em “Uma Fábrica-Ilha-Palacete e o nosso desejo por espaços de criação”.

Referências bibliográficas

André, M. (2013). O que é um estudo de caso qualitativo em educação? *Revista da FAEEBA-Educação e Contemporaneidade*, 22(40), 95-103. DOI:10.21879/faeeba2358-0194.v22.n40.753

Bick, T. & Olnick, N. (2020, Agosto 25) Walking Sculpture: Michelangelo Pistoletto's recurring Walking Sculpture re-enacted in the Village of Cold Spring. *Magazzino Italian Art*. <https://www.magazzino.art/visit/events/walking-sculpture-performance>

Bourriaud, N. (2009) *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes

Brandão, M.B.A (2014). *O urbanismo e a complexidade moriniana: um exercício epistemológico* [Doctoral dissertation, UFRJ/FAU]

Careri, F. (2017). *Caminhar e Parar*. G. Gili.

Careri, F. (2018). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. (1a Edição, 5a Reimpressão) G. Gilli.

de Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano. Artes de fazer: Volume 1*. Vozes

da Cunha, S. L. (2019) *Coreografias Urbanas: a cidade pelos pés*. [Unpublished graduation dissertation], Universidade Federal Fluminense.

Debord, G. (1958). Teoria da deriva. *Internacional situacionista*, 1.

Donnellan, A. (2021, March 8). The Enclosed Garden: An Interview with Heroines Wave. *Berlin Art Link*. Disponível em: <https://www.berlinartlink.com/2021/03/08/heroines-wave-celia-stroom-annina-lehmann-interview/>

Elkin, L. (2017). *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. Farrar, Straus and Giroux.

Referências Bibliográficas

- Fachin, O. (2006). *Fundamentos de metodologias*. (5ª Edição) Saraiva Educação SA.
- Felippsen, C. (2019, Junho 7). In Andrade, A. (Ed.) Passeio alternativo no Rio de Janeiro, “Rolé dos Favelados” guia os visitantes pela primeira favela do Brasil. *Pioneiro Cultura e Lazer*. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2019/06/passeio-alternativo-no-rio-de-janeiro-role-dos-favelados-guia-os-visitantes-pela-primeira-favela-do-brasil-10943252.html>
- Freire, P. (1997). *Ação Cultural para a liberdade e outros escritos*. Paz e Terra.
- FondationBeyeler. (2019, Jun 17) *Rirkrit Tiravanija in conversation with Hans Ulrich Obrist* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=RZDsQ0VZIoU>
- Jacques, P. B. (2018). Prefácio. In Careri, F. (Ed.), *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. G. Gilli.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 31–44. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Lefebvre, H. (2011). *O Direito à Cidade* (5a Edição, 3a Reimpressão). Centauro.
- Mendes, L. F. G. (2018). Gentrificação e turistificação em Lisboa: da financeirização das políticas urbanas à luta urbana. In *Entrevista a Luís Mendes*. pp.65-71. Revista eMetropolis (35).
- Miles, M. (1997). *Art, Space and the City*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203973110>
- Miraftab, F. (2009). Insurgent planning: Situating radical planning in the global south. *Planning theory*, 8(1), 32-50. <https://doi.org/10.1177/1473095208099297>
- Miraftab, F. (2016). Insurgência, planejamento e a perspectiva de um urbanismo humano. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (RBEUR)*, 18(3), 363-377. <https://doi.org/10.22296/2317-1529.2016v18n3p363>
- de Moraes, M. O. B. (2019). *Mulheres sem Cabeça e Outras Ocorrências: Roteiros para a Arte Pública do Porto*. [Unpublished master dissertation], Universidade do Porto.
- Moreira, I. (2013). Curatorial, Devir Menor. In Caló, S. & Moreira, I. (Ed.) *Devir Menor, arquiteturas e práticas espaciais críticas na iberoamerica*. Fundação Cidade de Guimarães
- Moreira, I. (2019). O futuro não foi branco após o white-cubismo: os brown rooms/grey halls. *J-A Jornal Architectos*, (259), online. Disponível em: <http://www.jornalarquitectos.pt/pt/jornal/projeccoes-de-futuro/o-futuro-nao-foi-branco>

Moreira, I. (2019). Uma Fábrica-Ilha-Palacete e o nosso desejo por espaços de criação. In Marques, S. (Ed). *Tropismo Fotográfico*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Moreira, I. (2020). Dégradés pós-industriais no Porto Oriental - upgrades, degradações, reconversões, demolições e outras soluções. *Revista Património DGPC*.

Moreira, I., Coelho, P., (2022). *Curatorial fieldwork in/on/through a post-industrial site in Porto, Freixo (Portugal)*, no prelo.

Name, D. (2021, Fevereiro, 20). 'Bandeira brasileira' no MAM. *Revista Caju*. <http://revistacaju.com.br/2021/02/20/bandeira-brasileira-no-mam/>

Nesbitt, K. (Ed.). (2006). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. Cosac Naify.

Obrist, H. U. (2014). *Ways of curating*. Farrar, Straus and Giroux.

Rendell, J. (2008). Critical spatial practice. *Art Incorporated: the Role of Art in Urban Development*. <http://www.janerendell.co.uk/essays/criticalspatial-practice>.

Rendell, J. (2015) Critical spatial to site-writing. In Holub, B. Hohenbucher, c. (eds.) *Planning unplanned: Can art have a function?* Herausgeber Editors. Verlag Für Moderne Kunst.

Rendell, J. (2016). Critical spatial practices: Setting out a feminist approach to some modes and what matters in architecture. In *Feminist Practices* (pp. 39-77). Routledge.

Ribeiro, A. C. T. (2012). Territórios da sociedade, impulsos globais e pensamento analítico: por uma cartografia da ação. *Revista Tamoios*, 8(1), 3-12. DOI: <https://doi.org/10.12957/tamoios.2012.3295>

Rolnik, S. (2011). *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. Editora Sulina; Editora da UFRGS.

Santos, M. (1998). O retorno do território. In *Território: Globalização e fragmentação* (4a, p. 15–20). HUCITEC/ ANPUR.

Silva, F. L. (2021) *Acesso à habitação e o Direito à Cidade: perspectivas sobre a financeirização e o habitar imigrante no Porto*. [Unpublished master dissertation], Universidade do Porto.

Silva, J. M., Ornat, M. J., & Junior, A. B. C. (2019). O legado de Henri Lefebvre para a constituição de uma geografia corporificada. *Caderno Prudentino de Geografia*, 3(41), 63-77.

Referências Bibliográficas

Solnit, R. (2001). *Wanderlust: A history of walking*. Penguin.

Tatsumi14. (2009, Abril 11). *Veronique Doisneau 3*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg&t=119s>

Turismo de Portugal I.P. (2017). *Estratégia Turismo 2027*. Porto: Partners. <https://www.turismodeportugal.pt/SiteCollectionDocuments/estrategia/estrategia-turismo-2027.pdf>

Urbach, H. (2010). Exhibition as Atmosphere. In *Log*, 20, 11–17. <http://www.jstor.org/stable/41765361>

Vaz-Pinheiro, G. (2005). *Curadoria do Local*. ArtInSite

Vaz-Pinheiro, G. (2013). Arte pública e a reinvenção do significado de espaço público. In Souza, G. V. (Ed) *Arte Pública e envolvimento comunitário: Actas do colóquio internacional*. (p.37-43). Universidade Católica Editora.

Visões Úteis (2021) Visões Úteis. In Azevedo, J. & Moreira, I. (Eds.) *ARK Porto Escola dos Confins e e Nenbures*. Teatro Municipal do Porto em parceria com Cultura em Expansão

Índice de Imagens

- p.21 **Figura 1:** Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. (2017, novembro, 14). *O projeto de Lina Bo Bardi de tornar a cultura popular referência para o desenvolvimento*. <http://www.iea.usp.br/noticias/mao-do-povo-brasileiro>
- p.22 **Figura 2:** Heroines Wave.(2019). *The enclosed Garden #1 online exhibition*. <https://www.heroineswave.com/>
- p.22 **Figura 3:** Heroines Wave.(2020). *The enclosed Garden #3 online exhibition 31 female enclosed garden*. <https://www.heroineswave.com/>
- p.24 **Figura 4:** Decolonize this place. (2016) *Organizing and acting: American Museum of Natural History*. <https://decolonizethisplace.org/monh>
- p.24 **Figura 5:** Decolonize this place. (2018) *Organizing and acting: Brooklyn Museum*. <https://decolonizethisplace.org/bk-museum>
- p.27 **Figura 6: Mónica de Miranda.** (2009) *Military Road*. <https://monicademiranda.org/videos/military-road/>
- p.27 **Figura 7: Mónica de Miranda.** (2009) *Military Road*. <https://monicademiranda.org/videos/military-road/>
- p.28 **Figura 8:** Caló, S. & Moreira, I (2013). *Devir Menor, arquiteturas e práticas espaciais críticas na iberoamerica*. Fundação Cidade de Guimarães
- p.29 **Figura 9:** Chicago Tribune. (2017, outubro 7) *The Wall of Respect: The story of a South Side mural and of Black Power*. <https://www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-books-wall-of-respect-1008-20171003-story.html>

Índice de Imagens

- p.30 **Figura 10:** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). *Por que homenagear bandidos*. <https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>
- p.30 **Figura 11:** Folha de São Paulo. (2017, outubro 20) *Desenhos de 'O Rei da Vela'*. <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1581792152504517-desenhos-de-o-rei-da-vela>
- p.32 **Figura 12:** The Felix Gonzales – Torres Foundation. *Untitled (Arena)*. <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-arena>
- p.34 **Figura 13:** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). *Parangolés 1964-1979*. <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>
- p.34 **Figura 14:** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). *Parangolés 1964-1979*. <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>
- p.35 **Figura 15:** Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. (2011, Maio 24) *Divisor. A Lygia Pape Performance*. <https://www.museoreinasofia.es/en/actividades/divisor-lygia-pape-performance>
- p.35 **Figura 16:** Houser and Wirth. (2018, Outubro 19) *Conversations: Paula Pape on Lygia Pape*. <https://www.hauserwirth.com/ursula/22589-paula-pape-lygia-pape/>
- p.36 **Figura 17:** Revista Caju (2021, Fevereiro 20). *“Bandeira Brasileira” no MAM*. <http://revistacaju.com.br/2021/02/20/bandeira-brasileira-no-mam/>
- p.36 **Figura 18:** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). (2021, Fevereiro 4) *Bandeira brasileira*. <https://mam.rio/programacao/bandeira-brasileira/>
- p.36 **Figura 19:** Galeria Michelangelo Pistoletto. *Apertura dello studio - Manifesto della collaborazione*. <http://www.pistoletto.it/it/gallerie/amz07.htm>
- p.37 **Figura 20:** Magazzino Italian Art (2020, Agosto 25). *Michelangelo Pistoletto's recurring Walking Sculpture re-enacted in the Village of Cold Spring*. <https://www.magazzino.art/visit/events/walking-sculpture-performance>.
- p.48 **Figura 21:** Mapa desenvolvido pela própria autora. (2022) *Mapa de situação de Campanhã: Portugal – Porto - Campanhã*
- p.54 **Figura 22:** Juliano Mattos. (2021 outubro, 26). *Decolonising the City* <https://www.instagram.com/ativismo.em.foco/>
- p.54 **Figura 23:** Headless Women in Public Art. (2019, Outubro 12) *Routes in Porto*. <https://headlesswomeninpublic.art/routesporto.html>
- p.55 **Figura 24:** Performatus (2020, Julho). *O tour feminista da cidade do Porto como uma prática poética de resistência urbana e historiografia radical*. <https://performatus.com.br/estudos/tour-feminista-do-porto/>

- p.55 **Figura 25:** Architectours Porto – Urban Geography (2022, Julho 27). *Bonfim e a Cidade Oriental*. <https://www.facebook.com/ArchitectoursPorto/photos/gm.1209580842908884/5172239706232535/ttps://performatus.com.br/estudos/tour-feminista-do-porto/>
- p.59 **Figura 26:** Esquema desenvolvido pela própria autora. (2022). *Primeiro esquema elaborado para categorização da função do caminhar*
- p.60 **Figura 27:** Esquema desenvolvido pela própria autora. (2022). *Segundo esquema elaborado para categorização da função do caminhar*
- p.60 **Figura 28:** Esquema desenvolvido pela própria autora. (2022). *Terceiro esquema elaborado para categorização da função do caminhar*
- p.64 **Figura 29:** CRL-Central elétrica. *Espírito do lugar 1.0*. <https://circolando.com/espírito-do-lugar-1-0/>
- p.64 **Figura 30:** CRL-Central elétrica. *Espírito do lugar 1.0*. <https://circolando.com/espírito-do-lugar-1-0/>
- p.65 **Figura 31:** CRL-Central elétrica. *Espírito do lugar 3.0*. <https://circolando.com/espírito-do-lugar-3-0/>
- p.65 **Figura 32:** CRL-Central elétrica. *Espírito do lugar 3.0*. <https://circolando.com/espírito-do-lugar-3-0/>
- p.68 **Figura 33:** Teatro Municipal do Porto. (2021, Julho 3). *ARK Porto Escola dos Confins e de Nenhures*. <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/noticias/ark-porto-escola-dos-confins-e-de-nenhures-cronica-das-margens-licao-n-2-2021-07-03/>
- p.68 **Figura 34:** Teatro Municipal do Porto. (2021, Julho 3). *ARK Porto Escola dos Confins e de Nenhures*. <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/noticias/ark-porto-escola-dos-confins-e-de-nenhures-cronica-das-margens-licao-n-2-2021-07-03/>
- p.69 **Figura 35:** Visões Úteis (2021) Visões Úteis. In Azevedo, J. & Moreira, I. (Eds.) *ARK Porto Escola dos Confins e e Nenhures*. Teatro Municipal do Porto em parceria com Cultura em Expansão
- p.73 **Figura 36:** Imagem retirada das redes sociais (Facebook) do The Worst Tours. (2022, Fevereiro 6) <https://www.facebook.com/profile.php?id=100057834451638&sk=photos>

Índice de Imagens

- p.73 **Figura 37:** Imagem retirada das redes sociais (Facebook) do The Worst Tours. (2022, Março 25). <https://www.facebook.com/profile.php?id=100057834451638&sk=photos>
- p.76 **Figura 38:** Imagem retirada das redes sociais (Facebook) do African Lisboa Tours. (2021, Dezembro 16) <https://www.facebook.com/africanlisbontour/photos/2407271546080115>
- p.76 **Figura 39:** RioonWatch. (2017, Setembro 13). *Rolé dos Favelados' Conduz à Uma Visão de Dentro da Zona Portuária do Rio.* <https://rioonwatch.org.br/?p=27961>
- p.78 **Figura 40:** Pele Associação Social e Cultural. (2021). *As Bravas: um manifesto.* <https://www.apele.org/en/archive/bravas-um-manifesto/>
- p.81 **Figura 41:** Pele Associação Social e Cultural. (2021). *As Bravas: um manifesto.* <https://www.apele.org/en/archive/bravas-um-manifesto/>
- p.81 **Figura 42:** Pele Associação Social e Cultural. (2021). *As Bravas: um manifesto.* <https://www.apele.org/en/archive/bravas-um-manifesto/>
- p.83 **Figura 43:** A Recoletora. (2021, Julho 11). *Caminhada Guiada. 11 Julho.* <https://arecoletora.com/porto-design-biennale-caminhada-guiada-11-jul-21/>
- p.83 **Figura 44:** A Recoletora. (2021, Julho 11). *Caminhada Guiada. 11 Julho.* <https://arecoletora.com/porto-design-biennale-caminhada-guiada-11-jul-21/>
- p.85 **Figura 45:** Instagram Galeria Municipal do Porto. (2022, Julho 11). <https://www.instagram.com/p/Cf315t5M6mc/>
- p.85 **Figura 46:** Instagram Galeria Municipal do Porto. (2022, Julho 11). <https://www.instagram.com/p/Cf315t5M6mc/>
- p.87 **Figura 47:** Dream Idea Machine. *ART-PRESENTATION: Rirkrit Tiravanija-Who's Afraid of Red, Yellow and Green.* <http://www.dreamideamachine.com/?p=47602>

- p.89 **Figura 48:** Esquema desenvolvido pela própria autora. (2022). *Esquema da entrevista com Percursos do Priorio; Visões Úteis; CRL – Central Elétrica; A Recoletora; Associação Pele.*
- p.97 **Figura 49:** Cartografia desenvolvida pela própria autora. (2022). *Cartografia das vivências*
- p.98 **Figura 50:** Cartografia desenvolvida pela própria autora. (2022). *Cartografia das especulações*
- p.99 **Figura 51:** Cartografia desenvolvida pela própria autora. (2022). *Cartografia das cicatrizes*
- p.100 **Figura 52:** Cartografia desenvolvida pela própria autora. (2022). *Registro das três cartografias*
- p.100 **Figura 53:** Cartografia desenvolvida pela própria autora. (2022). *Registro da sobreposição das três cartografias*
- p.102 **Figura 54:** Porto. (2017, Julho 10) *Mapa de Arte Pública hoje lançado propõe 5 rotas pelo museu a céu aberto.* <https://www.porto.pt/pt/noticia/mapa-de-arte-publica-hoje-lancado-propoe-5-rotas-pelo-museu-a-ceu-aberto>
- p.102 **Figura 55:** Visit Porto.(2019, Dezembro 20) *Galeria de documentos – Mapa Turístico Porto.* <https://visitporto.travel/es-ES/document-gallery#/?page=3&text&category>
- p.103 **Figura 56:** Visit Porto.(2019, Novembro 11) *Galeria de documentos – Use-it Porto.* <https://visitporto.travel/es-ES/document-gallery#/?page=3&text&category>
- p.103 **Figura 57:** Visit Porto.(2019, Dezembro 6) *Galeria de documentos – Porto City Break* <https://visitporto.travel/es-ES/document-gallery#/?page=3&text&category>
- p.103 **Figura 58:** Visit Porto.(2019, Setembro 11) *Galeria de documentos – Movida.* <https://visitporto.travel/es-ES/document-gallery#/?page=3&text&category>

Índice de Imagens

- p.104 **Figura 59:** Autocolante desenvolvido pela própria autora. (2022). *Autocolante Mapa Turístico Oficial do Porto*
- p.105 **Figura 60:** Autocolante desenvolvido pela própria autora. (2022). *Autocolante Mapa de Arte Pública do Porto*
- p.106 **Figura 61:** Medium. (2022, Agosto 8) *El reverso de un antimapa*. <https://medium.com/revista-in-comoda/el-reverso-de-un-antimapa-df42f3b49b7>
- p.106 **Figura 62:** Autocolante desenvolvido pela própria autora. (2022). *Autocolante Campanhã*
- p.107 **Figura 63:** Registro da própria autora. (2022). *Registro do Lambe Mapa de Arte Pública do Porto em zoom*
- p.107 **Figura 64:** Registro da própria autora. (2022). *Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de Arte Pública do Porto*
- p.108 **Figura 65:** Registro da própria autora. (2022). *Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de Arte Pública do Porto*
- p.108 **Figura 66:** Registro da própria autora. (2022). *Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de Arte Pública do Porto*
- p.108 **Figura 67:** Registro da própria autora. (2022). *Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de Arte Pública do Porto*
- p.109 **Figura 68:** Registro da própria autora. (2022). *Registro do Lambe Mapa de turismo oficial do Porto em zoom*
- p.109 **Figura 69:** Registro da própria autora. (2022). *Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de turismo oficial do Porto*
- p.110 **Figura 70:** Registro da própria autora. (2022). *Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de turismo oficial do Porto*
- p.110 **Figura 71:** Registro da própria autora. (2022). *Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de turismo oficial do Porto*

- p.110 **Figura 72:** Registro da própria autora. (2022). *Registro da Fixação dos Lambes em Campanhã- Autocolante Mapa de turismo oficial do Porto*
- p.111 **Figura 73:** Figura desenvolvida pela própria autora. (2022). *(Des)orientate*