

REPENSAR A MISSÃO DOS MUSEUS UNIVERSITÁRIOS NO TERRITÓRIO

Transcrição da conferência de Paulo Cunha e Silva

Muito obrigado Dra. Maria Amélia Cupertino de Miranda. Na sua pessoa como Curadora, agradeço à Universidade. É sempre bom voltar à casa. Eu sou um filho e continuo a ser um filho desta casa. Enfim, em todos os sentidos: licenciiei-me aqui, mestrei-me aqui, doutorei-me aqui e continuarei a comportar-me como um filho que regressa a casa não prodigamente, mas que regressa sempre com fascínio e devoção. Gostava de cumprimentar também as organizadoras do encontro e os responsáveis do Departamento de Museologia da Faculdade de Letras.

Quando a minha secretária me convocou para este acontecimento (não gosto da palavra evento) para este seminário, ela disse-me: “Ah, é uma intervenção de cinco a dez minutos”. Eu até fiquei muito perturbado quando vi que a minha intervenção se chamava “Conferência de Abertura” e que tinha prevista trinta minutos. De maneira que vou tentar falar mais que cinco, dez minutos, mas seguramente não esgotarei os trinta minutos que o programa prevê, situação que vos deixará também satisfeitas e satisfeitos.

Eu pensei em dividir esta intervenção em três momentos, em três fases: o passado, o presente e o futuro. É uma forma simples de organizar a comunicação. O passado porque eu fiz, a convite do Reitor de então, em 2007, um projeto que se chamou “Depósito, Anotações sobre Densidade e Conhecimento” que resultou neste catálogo. O Reitor pediu-me para eu olhar para as coleções dos museus da Universidade do Porto e pensar numa exposição que, de certa forma, lhes pudesse dar alguma visibilidade. E esta exposição resulta também da colaboração com agora Professora Arquiteta Inês Moreira. Aliás, quando o Reitor me convidou para pensar nesta exposição eu pedi à Inês para se encarregar da produção da mesma, porque era uma produção muito complexa e ela tinha capacidade para gerir essa complexidade, e para me ajudar no design da própria exposição, para se associar, para criar uma intervenção comigo, uma narrativa arquitetónica que sustentasse o discurso que eu queria desenvolver. E qual era o discurso que eu queria desenvolver? Era um discurso que partisse deste pressuposto: os museus são, enfim, arquivos do passado, mas a universidade é uma sombra do futuro. Portanto, o museu da universidade, a partida, poderia ser um oximoro, uma expressão contraditória na sua formulação. Desde logo a questão de pensar o futuro dentro de uma exposição sobre o passado me pareceu absolutamente pertinente. E como é que se pensaria o futuro? – já vou explicar –, mas a questão essencial era, sobretudo, a questão da organização das peças: como é que vamos pegar em várias peças dos museus da Universidade do Porto e como é que lhes vamos dar uma consistência, na medida em que elas são de proveniências diversas? E portanto, meu objetivo era tentar com que a exposição fosse também um ato político no sentido de dizer aos museus e às instituições que curavam essas coleções, que eram curadoras dessas coleções (as várias faculdades onde as coleções se alojavam), que dialogassem mais entre si. Ou seja, a exposição poderia ser também um dispositivo, digamos, semântico de comunicação em que através das peças das coleções, que seriam agora reorganizadas desta forma [aponta o catálogo da exposição], através dessa organização eu estaria a dizer: as faculdades também precisam de mais articulação, e precisam mais articulação sobretudo, neste caso, através dos vossos produtos museológicos que sendo do passado podem, de certa forma, serem interlocutores de um discurso sobre o futuro.

E começando a olhar para as peças e para as coleções, comecei a fazer um percurso com a Inês pelos vários depósitos, pelos vários museus, e a ideia que eu tinha inicialmente, que era uma ideia de fazer, digamos, uma exposição com as peças *major* dos museus, as peças primas, digamos assim, as obras primas de cada um dos museus, foi subitamente sucumbindo à ideia de que seria eventualmente mais interessante não apresentar propriamente as peças *major* das coleções, mas séries de peças, explorando justamente a questão da genealogia das peças do museu e a

questão da sua familiaridade e da sua proximidade. Portanto esta ideia da exposição ser um percurso como eventualmente acontece nos museus – em que a Inês Moreira estabelecerá um dispositivo arquitetónico que permitiria esse contato e essa interlocução com as peças – subitamente desapareceu da minha cabeça e eu achei que seria mais interessante construirmos um dispositivo – que é isso que se vê aqui [aponta o catálogo da exposição] – que era a construção de uma grande prateleira, uma grande estante, que funcionasse como uma espécie de mapa do conhecimento e que teria uma organização, a partida, muito clássica, muito canónica, não é? Começávamos com os minerais e terminávamos com uma coisa que não se vê aqui [aponta o catálogo da exposição], mas que seria justamente esse lado da prospecção do futuro que eram as teses de doutoramento, as duas últimas teses de doutoramento de todas as faculdades da Universidade do Porto. Portanto, desde estas peças que tem a história comum até estas peças que, de certa forma, pretendem inscrever-se no futuro e ter a história do futuro aconteceria uma espécie de calendário e de mapa, aconteceria, digamos, esse planisfério de conhecimento.

É óbvio que isto era muito complexo porque cada um destes módulos [aponta o catálogo da exposição] tinha uma determinada dimensão e as peças que escolhêssemos deveriam comportar-se, ou seja, não deveriam exceder a dimensão prevista para cada uma das prateleiras. E portanto, andamos sempre de régua e de fita métrica pelos museus (ou palcos, como diz a Inês) a tentar ver se a peça cabia no sítio. Por outro lado, parecia-me também fundamental estabelecer uma distinção entre, digamos, a cultura material e a cultura cultural. O que eu quero dizer com isto? O seja: a partir de que momento, nos interesses da universidade, onde é que acontece a descontinuidade entre o relato da vida, ou entre o relato do mundo (comportando neste relato do mundo a vida também) e o relato da cultura? Essa descontinuidade deveria acontecer neste trajeto [aponta o catálogo da exposição]. Este trajeto tem esta seguinte leitura: tem uma leitura primeiro horizontal, depois sobe-se para o segundo patamar, terceiro, etc., da esquerda para a direita de acordo com uma lógica de escrita, enfim, em partida, porque aqui [aponta o catálogo da exposição] se faz de baixo para cima. E essa zona de descontinuidade em que se passa, digamos, do estudo da vida e do mundo para o estudo daquilo que o cérebro humano produz acontece justamente através da colocação de um encéfalo exatamente nesta posição [aponta o catálogo da exposição] da exposição. O encéfalo que veio do Museu de Anatomia, mas que é reproduzido aqui como uma peça central da própria exposição. Ou seja, a partir desta peça, que é uma peça de museu, a exposição sofre uma descontinuidade na sua narrativa. E a partir daqui, começam a surgir armas ou utensílios de natureza rupestre, portanto, passa-se da reflexão sobre a cultura do mundo para a reflexão sobre a cultura material, e essa reflexão sobre a cultura material depois vai sofrendo

várias sistematizações. Aparece a ciência através das balanças, através dos instrumentos de precisão, de medição. Aparece o desporto (curiosamente há bastantes peças dedicadas ao desporto). Aparece a representação artística com estes moldes em gesso da Faculdade de Belas Artes. Aparece a arte que são estas esculturas do Museu Abel Salazar. E finalmente, as teses de doutoramento. Portanto, com este simples dispositivo, muito simples, a partida eu teria representado uma espécie de planisfério do conhecimento, se quiserem, o conhecimento nas suas duas caminhadas: uma caminhada até a emergência do cérebro e depois a emergência do cérebro permitiu a emergência da cultura propriamente dita, não é? E a cultura está aqui começa a estar representada com estes objetos rupestres, paleolíticos, pelas armas, etc. (embora estas armas sejam mais armas dos povos primitivos africanos, penso eu). Muito bem, esta parte estava resolvida.

Mas se a questão do passado era importante para mim, a tentativa de levar a exposição até o presente era também absolutamente essencial. E assim pensei que a exposição deveria comportar duas performances. Uma, à entrada daqui [refere-se à entrada do edifício da Reitoria] e a outra, à saída – já vou distinguir isto da entrada e da saída porque, de facto, a exposição tinha dois momentos: este momento [refere-se à estante] correspondia à organização do conhecimento, e acontece no Átrio de Química; e esta parede [onde está a estante] ficava voltada para fora, para o Jardim da Cordoaria, como se estivéssemos a devolver as coleções à cidade, porque àquilo ficava aberto e portanto as coleções passariam a estar devolvidas à cidade. Ou seja, toda essa narrativa era cheia de metáforas bem intencionadas, mas, enfim, de boas intenções está o inferno cheio. Nesse caso queríamos só relacionarmo-nos com a cidade.

À entrada, no átrio por onde entraram [refere-se à entrada principal do edifício da Reitoria], havia uma outra estrutura a que chamei “A selva do conhecimento”. Essa estrutura está representada aqui algures [procura no catálogo da exposição]. No átrio tínhamos esta situação que era a “selva do conhecimento” em que havia, mais uma vez, um cristal de quartzo, havia um crocodilo, havia uma tela do Ângelo de Sousa, havia um vídeo do Pedro Tudela, havia um microscópio eletrónico, havia um braço robótico, portanto, aqui, nesta primeira fase, o conhecimento estava desorganizado. E no trajeto que nós fazíamos da entrada da Reitoria – que simbolicamente representa a Universidade – até à saída, o conhecimento transformava-se numa espécie de organizador do caos em sentido. Portanto, esta selva representava o caos do conhecimento, e esta parede representava o sentido que lhe atribuímos, porque, ao fim e ao cabo, conhecer é codificar, é arquivar, é nomear, é, digamos, criar uma sintaxe.

Resolvia assim a questão do espaço, da selva, mas para resolver a questão do tempo, para trazer a exposição até ao presente, achei que fazia sentido ter, como vos disse, duas performances. A performance é aquilo que acontece, quer sob o ponto de vista desportivo – falamos da performance desportiva de alguém, alguém que conseguiu determinado resultado – e artística – falamos da performance artística como uma utilização do corpo, uma forma de expressar uma determinada situação de natureza estética, digamos assim. Então, a minha ideia foi introduzir nesta zona da selva do conhecimento uma prova de esforço, um atleta a fazer uma prova de esforço, a correr (coitado!) sobre uma bicicleta. No fim da exposição ele estava já completamente exausto (podem ver depois no catálogo, mas aqui [aponta uma imagem] já não está muito bem, está muito vermelho e suado). E o que estava a acontecer, era que ao lado dele estava sentado um fisiologista do exercício que ia monitorizando a sua prova. E o material que ele produziu é naturalmente este material [aponta o catálogo]. Portanto, a minha ideia era que este material que ele produziu em tempo real na inauguração da exposição passasse já a ser material expositivo. E assim, em cima da cadeira, onde estava sentado o fisiologista, passou a estar agora o resultado da prova de esforço. Portanto, estava resolvido o problema do tempo.

E como é que eu ia resolver o tempo lá atrás, na outra parte? (Estão a perceber? A exposição tem dois momentos, uma aqui, à entrada, que é a “selva de asfalto”, e depois aqui, este mapa [aponta o catálogo da exposição] - que é uma espécie de organização do conhecimento - numa estante que ficava voltada para trás). Através da introdução de uma outra performance. Não já de uma performance de natureza desportiva (também me interessava discutir este duplo sentido da performance), mas uma performance de natureza artística. Ou seja, este artista, que é um coreógrafo português importante da nova geração, que se chama Tiago Guedes, construiu no meio do sítio onde se colocavam as obras de arte – já falarei disso –, uma ponte. Uma ponte que tem também um significado simbólico da construção do próprio conhecimento. E onde é que se instalou o Tiago Guedes? Instalou-se numa plataforma horizontal, que estabelecia com esta outra plataforma [refere-se à estante] um discurso ortogonal, 90 graus. E quando estabelecemos com qualquer coisa uma relação ortogonal estamos a estabelecer um confronto, não é? As relações à 90 graus são sempre mais tensas do que aquelas à 180 ou 360, essas é que não levam a lado nenhum, porque nos colocam no ponto de partida. Esta estrutura que se desenvolvia num plano essencialmente vertical [refere-se à estante] era agora confrontada com uma estrutura que se desenvolvia num plano horizontal onde estavam colocadas as peças de cerca de 12 artistas contemporâneos que foram convidados a tratar este tema, o tema do conhecimento, o tema da história, o tema do museu, o tema da densidade do conhecimento. Esta exposição chamou-se então “Depósito”, no sentido

em que resultou de uma investigação do que estava nos depósitos, e depois como subtítulo “Anotações sobre densidade e conhecimento”. Porquê notas? Porque não pretendia ser uma leitura definitiva sobre as coleções, pretendia ser um contributo. Poderia chamar-se contributos mas achei que anotações seria mais interessante sob o ponto de vista retórico, do que contributos, tem um lado mais de caderno, de esboço e pesquisa. “Sobre densidade e conhecimento”. Porquê? Porque o tempo é, digamos, um instrumento que permite a aquisição de densidade, e permite por outro lado esta organização estratigráfica em camadas do conhecimento. Portanto “anotações sobre densidade e conhecimento” era o título da exposição. Enfim, houve várias obras que refletiam o conhecimento – como eu sou um pequeno provocador vou só falar vos de uma, que foi a que causou mais polémica (não sei se pelo lado da densidade ou do conhecimento) – que era um cubo de um litro de sêmen produzido por um artista (não obviamente de uma vez só!), mas ao longo de três anos. (Peço licença à minha colega de mesa para explicar com eficácia), é fácil perceber que esta obra demorou três anos a ser feita, é multiplicar esse tempo por 0,033 mililitros (vou dispensar-me de explicações mais precisas). E esta obra, que parece uma obra só provocatória é uma profunda reflexão, primeiro sobre a arte contemporânea, sobre a questão da arte conceptual, sobre o suprematismo, sobre o Malevich, sobre o quadrado branco sobre fundo branco, sobre o *white cube*, sobre toda essa dinâmica. E por outro lado, sobre a utilização da própria matéria por parte dos artistas, desde logo Gilbert and George, Mansoni, de uma forma mais escatológica – são artistas que utilizam a própria matéria que produzem, de natureza diversa, na construção das suas obras de arte, na tentativa de dizerem que a obra de arte pode ser tudo, inclusive eu próprio e aquilo que produzo. E portanto esta obra foi de certa forma a obra sensação e a obra escândalo.

E posso também contar-vos uma *petite histoire* a propósito desta obra que tem que ver com a visita de alguém que eu conheço e que acha piada aquilo que eu digo (não sei se ao que eu faço), que era o então Comissário Durão Barroso, que veio cá ao Porto e quis muito ver esta exposição. Estou eu aqui [aponta uma foto] com o meu inevitável cabelo branco e o Durão Barroso a rir-se tremendamente com a minha explicação (se ele rir vocês também podem rir) [risos]. Já era presidente da Comissão Europeia. Porque é que ele se ri? Não sei. Eu tinha-lhe apresentado, em 2003, quando tomei posse do Instituto das Artes, ele estava então como primeiro-ministro em Madrid. E na embaixada de Portugal em Madrid, onde eu tinha ido à inauguração da feira de arte contemporânea, ele estaria por outros motivos, também terá ido a inauguração da feira de arte contemporânea, eu apresentei-lhe, na embaixada, em 2003 a ainda não muito conhecida artista Joana Vasconcelos. E disse-lhe: “caro primeiro-ministro, esta é a artista portuguesa que fez uma famosa

peça chamada *A Noiva* com 15 mil tampões”. E é para mim seguramente uma das grandes obras de arte contemporâneas do século XX português. Ele ficou um pouco “este tipo está-me a tirar o tapete, mas eu chego para ele” e, rapidamente, como os políticos, me disse, “ai é Paulo, vou dar-lhe a si e à Joana um conselho: você é o comissário, ela é a artista, e vão fazer agora uma obra chamada *durex barrosex* que vai usar vinte mil preservativos [risos]. Este *whyte cube* é, de certa forma, a expressão de que o projeto dele resultou (ou não resultou, não sei!). Eu estou a explicar isto aqui e ele está-se a rir desalmadamente [refere-se a uma foto do catálogo da exposição].

Bom, depois desta deriva anedótica, voltemos ao que interessa: à densidade e ao conhecimento. A exposição tinha também uma missão: se era uma exposição sobre depósitos, sobre aquilo que as pessoas deixam, sobre a coleção, era natural que ela replicasse cá fora, no exterior, a vontade das pessoas colocarem coisas. Pedimos a um artista, o Sancho Silva, que fizesse ele próprio um micro depósito na rua, aqui, em frente à Reitoria, onde as pessoas pudessem depositar as suas coisas. É claro que só depositaram irrelevâncias: batons estragados, cremes sem creme, coisas assim disparatadas, mas no entanto era uma manifestação de que a exposição poderia vir até à rua.

E outra coisa que me preocupava bastante era a circunstância da exposição poder ficar eventualmente encerrada na sua organização e na sua métrica. Portanto, isto é o algoritmo [aponta o catálogo da exposição] que permite a leitura da exposição, um “a” que corresponde à parte inferior etc, etc (...) a um nível de leitura corresponde ao verde, e outro ao azul, a exposição é uma espécie de tabela de dupla entrada, multi-complexa, e eu achei que por vezes o conhecimento precisa por vezes de algumas chicotadas, de alguns shifts, de algumas mudanças. E nessa perspetiva o que é que se fez? Fez-se isto [aponta o catálogo da exposição]: isto é o resultado da relação entre a estrutura vertical e depois as obras dos artistas, que estão no plano horizontal. Mas para desmontar esta organização, propus o seguinte: que se criasse uma cortina que alterasse o modo de ver e de olhar. Essa cortina, que é uma cortina de binóculos, permite aos utilizadores da exposição (a exposição tinha dois percursos: um junto à estante, e depois tinha outro, e no meio estava esta ilha com as obras contemporâneas que interpelavam a relação das peças dos museus com o futuro e havia esta cortina de binóculos) fazer a sua leitura da exposição e romper toda aquela quadrícula que correspondia a um arquivo sistemático, ou seja, apesar da organização da exposição ser aquela, a que vem aqui indicada [aponta o catálogo da exposição] e que vocês poderão ver depois com mais cuidado, o público tinha também a possibilidade de, olhando através dos binóculos, decidir para onde queria

olhar e portanto, de certa forma, romper a organização analítica e sintética que nós tínhamos proposto. Bom, isto é o Depósito, basicamente (não sei se me esqueci de alguma ideia-chave ... a questão da opção pela série está aqui ...).

Portanto, de certa forma, esta exposição situava-se um pouco entre uma evidência, o gabinete de curiosidades e uma ambição – *Gesangkunstwerk*, ou seja a obra de arte total. Claro que eu não posso dizer isso, neste caso, o artista seria o curador, o curador funciona um bocadinho como um meta-artista (cria narrativas a partir dos trabalhos dos outros), mas a exposição tinha esta ambição secreta, tinha esta evidência incontornável, que era, de certa forma, a reprodução de um gabinete de curiosidades, mas com todos estes dispositivos e com este lado performativo e quase operático também, quase wagneriano, pretendia também aspirar a ser uma espécie de *Gesangkunstwerk*, uma obra de arte total, coisa que, com certeza, não conseguiu.

Passando agora para as minhas novas funções, e dando este salto quase quântico para aquilo que eu penso dos museus que estão agora sob a minha tutela que são os museus municipais, que se chamarão Museus da Cidade, embora não haja nenhum museu da cidade: eu tenho para a cidade do Porto a ideia daquilo a que eu já chamei (já alguém me disse que ia apanhar um choque) um museu trifásico e tripolar. Um museu trifásico (o choque seria pelo lado trifásico, seguramente) e tripolar porquê? Porque nós não conseguimos, não temos dinheiro, (não há dinheiro, toda a gente sabe) e temos de ser criativos e de olhar para aquilo que temos e tentar a partir daquilo que queremos criar novas narrativas que envolvam as pessoas.

Temos três museus, três espaços que me parecem absolutamente essenciais na concretização dessa revelação do Porto e da cidade do Porto e na construção daquilo que seria um museu da cidade. Temos a Casa do Infante, que ficaria com o Porto desde o Porto medieval até ao Porto dos Descobrimentos, ao início; depois o Porto fluvial, marítimo e dos Descobrimentos ficaria na Alfândega, e o Porto do Romantismo, o Porto barroco, romântico e contemporâneo, na Cadeia da Relação. Isto seria o triângulo trifásico (uma fase no Infante, outra fase na Alfândega e outra fase na Cadeia da Relação). Tipolar porque corresponde a três vértices diferentes da relação da cidade histórica: com rio e com a parte alta da cidade. E por outro lado, haveria um centro interpretativo, uma espécie de *polo o* que seria na Casa dos Vinte e Quatro, que está abandonada, mas aí poderia ser o *polo o*, o polo interpretativo. Este museu trifásico e tripolar estaria inscrito na cidade de uma forma física, através de uma linha de acrílico que ligava estas quatro estruturas e através também de uma aplicação para iPhone que permitiria às pessoas irem sendo confrontadas com

aquilo que surgia durante o trajeto, mas essa remissão estava já inscrita no próprio trajeto. Portanto, é esta a minha ideia.

Mas esta ideia implica uma coisa que é o seguinte: é que no Porto existem muitos espaços nacionais, e alguns espaços nacionais comportam-se como se vivessem na sua pequena torre de marfim, no seu pequeno território. Falei com o Secretário de Estado e com o Governo Central para que os museus nacionais, os espaços nacionais que se situam na cidade não fossem só entendidos como espaços nacionais, mas como espaços na cidade. Aliás, eu tranquilizei toda a gente dizendo: “Eu não quero mais museus, eu tenho museus a mais. Eu vou precisar de vender espaços” (eu não sei o que fazer com tantas coisas). Quero é que as estruturas que existem na cidade se relacionem de uma forma mais operativa com a própria cidade e se articulem entre si. Eu não quero ficar com a Cadeia da Relação, não quero a Alfândega, que é de facto nossa, mas simbolicamente. Portanto, quero é que essas instituições possam disponibilizar um território e possam ser elas próprias a definir o conteúdo desses territórios. Quero que elas se liguem, se articulem, colaborem entre si.

Estou tentando fazer já isso naquilo que tenho sob a minha tutela, que são os arquivos, as bibliotecas, os museus, naturalmente. Vou já este ano fazer uma coisa que se chama “Uma obra e os seus discursos por semana”. Ou seja, vou ter um mapa da cidade do Porto (vou ter, não; vão vocês ter, as pessoas que passam naquele Porto e que nele vivem), um mapa que tenha os vários espaços da cidade, os espaços que estão sob a tutela da Câmara (a minha ideia é no 1º ano privilegiar os espaços da Câmara que estavam muito escondidos e muito adormecidos), e depois esse mapa tem um calendário. Estou a misturar, de certa forma, a cidade tridimensional com a cidade do tempo, a criar aquilo a que eu chamo ‘a cidade 4.0’, a cidade 4G, a cidade de 4ª geração. Qual é a vantagem desta situação? É, por um lado, convocar os serviços que dependem da Câmara, estimulá-los e dizer-lhes para participar. Porquê? Porque esses serviços, que são cerca de 30 na área cultural, e que têm peças, vão ter um objeto que vai estar em destaque por semana. Nesse momento, nesse dia da semana, estará em destaque o objeto mas uma pessoa, um técnico superior especializado nessa peça da casa, falará sobre essa peça em articulação com outra pessoa que virá de fora. E assim eu consigo ter todas as estruturas que dependem da Câmara articuladas entre si, a falar, e eu próprio posso, digamos, avaliar, o grau de comunicação e o grau de captação de públicos que elas têm; e, por outro lado, vou criar uma competitividade fecunda entre elas por que a da 2ª semana de janeiro vai querer ter mais gente que a da 1ª semana de janeiro e vice-versa. Isto vai acontecer até durante as férias, durante agosto, sempre, durante o natal. Ininterruptamente. “Uma obra e seus discursos por semana”, todas as semanas, durante 52 semanas,

e provável que tenhamos de voltar ao mesmo espaço mas a peças diferentes em semanas diferentes, isto acontecerá já no primeiro ano; eu queria que acontecesse já na 1ª semana de janeiro, se o meu tempo o permitir, e no 2º ano vamos manter na mesma as estruturas municipais que são aquelas menos visíveis e que precisam de mais protagonismo, e que são aquelas que eu tutelo diretamente, com as estruturas nacionais e fundacionais que estão na cidade do Porto; e numa 3ª fase, um terceiro ano, que será um ano da velocidade de cruzeiro, misturar as estruturas municipais, as estruturas nacionais, com estruturas, por exemplo, uma galeria de arte, uma loja de design, uma loja de comércio tradicional (como eu já disse e alguém se divertiu) gostaria muito de ter uma discussão na Sementeira da Rua Mouzinho da Silveira em torno de um saco de sementes sobre a lógica da vida e o ciclo da vida. Toda a cidade passará a ser um palco.

Este projeto não custa nada: custa 5000 euros. Custa fazer o material gráfico, motivar as pessoas e ligá-las. E é, por outro lado, uma forma de eu sondar a capacidade dos meus serviços responderem a este desafio que é muito pequeno, que é mostrar uma peça e falarem sobre ela. Portanto, isto inscreve-se nesta ideia que eu tenho vindo a defender que é a chamada ‘cidade líquida’, que é uma cidade que convoca toda a gente a participar na sua construção e que, portanto, é uma cidade em que todos podem colaborar, e que eu desejaria que todos colaborassem. Este projeto irá, já na 1ª fase, até três árvores, em torno de três árvores: uma no Parque da Cidade, outra eventualmente na Cordoaria, outra na zona oriental da cidade que é uma zona que tem de merecer a nossa atenção suplementar. Haverá também discursos sobre a vida das árvores, ou sobre a relação daquela árvore com um episódio histórico qualquer.

Portanto, que ideia é que eu tenho para os museus da cidade, os museus municipais? Inscrevê-los na cidade e articulá-los com as outras estruturas.

Era basicamente isto que eu queria dizer. Muito obrigado.