

U.PORTO

DERIVA EM TEMPOS LÍQUIDOS

Do caminhar como prática estética à experiência do desenho

Paula Alexandra Branco de Azevedo Pereira

2021

U.PORTO
FACULDADE DE PSICOLOGIA
E DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE DO PORTO

U.PORTO
FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM ENSINO DE ARTES VISUAIS NO 3º CICLO
DO ENSINO BÁSICO E NO ENSINO SECUNDÁRIO

DERIVA EM TEMPOS LÍQUIDOS

Do caminhar como prática estética à experiência do desenho

Paula Alexandra Branco de Azevedo Pereira

Relatório apresentado na Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto e Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Artes Visuais no 3º Ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário. Orientador: Tiago Assis. Professora cooperante: Cristina Pires. Escola de estágio: Escola Artística Soares dos Reis.

Resumo

Deriva em tempos líquidos parte de uma investigação baseada nas artes, numa perspectiva a/r/tográfica, realizada em contexto de estágio, que envolve o caminhar como uma prática estética. Da revisitação das teorias situacionistas e do conceito de deriva psicogeográfica, convida ao perder-se na cidade do Porto, para experienciar o espaço e o tempo urbanos.

Descreve derivas efetuadas com estudantes da Escola Artística Soares dos Reis, entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso. Destaca essas caminhadas como prática estética e como forma de experienciar temporalidades e comportamentos alternativos, com posicionamento político. Evidencia a apreensão poética dessas experiências do lugar, enquanto organizadora de outros sentidos no desenho, conceptuais e comunicacionais. Pensa a pausa, indissociável do caminhar, como complemento da ação cognitiva e reflexiva e o processo do desenho, quando incorporado na deriva, como ampliador desse potencial.

Em simultâneo, apresenta o desenvolvimento da prática artística da estagiária/ professora/ artista/ investigadora, decorrida das experiências de deriva, dos seus imaginários de cada encontro, com o outro e com o espaço-lugar e do diálogo permanente com algumas leituras. Expõe algumas das suas narrativas subjetivas, acionadas pelo desenho, pintura, escultura, performance e instalação.

Revela que, na apreensão sensível do território, o caminhar e o parar convocam reflexões. Por um lado, sobre a (im)possibilidade de vivenciar a experiência e sobre a capacidade da arte e da política imobilizarem as regras que regulam a experiência normal, o senso comum. Por outro, sobre a fragmentação, alienação e espetacularização da cidade que hoje se faz sentir, especialmente em período pandémico, e sobre a lógica tecnológica, a formatação e manipulação ocidental do tempo.

Résumé

Dérive en temps liquides s'inscrit dans une recherche pédagogique basée sur les arts, dans une perspective a/r/tographique, menée dans le cadre d'un stage, qui implique la marche comme pratique esthétique.

Revisitant les théories situationnistes et le concept de dérive psychogéographique, il invite à se perdre dans la ville de Porto, à expérimenter l'espace et le temps urbains.

Il décrit des dérives réalisées avec des élèves de l'école artistique Soares dos Reis, entre les quartiers de Bonfim et de Santo Ildefonso. Il met en lumière ces marches comme une pratique esthétique et comme un moyen d'expérimenter des temporalités et des comportements alternatifs, avec un positionnement politique. Il montre l'appréhension poétique de ces expériences du lieu, tout en organisant d'autres sens dans le dessin, conceptuel et communicationnel. Il pense la pause, indissociable de la marche, comme un complément à l'action cognitive et réflexive, et le processus de dessin, lorsqu'il est intégré à la dérive, comme un amplificateur de ce potentiel.

Simultanément, il présente l'évolution de la pratique artistique du stagiaire/enseignant/artiste/chercheur, issue des expériences de dérive, de ses imaginaires de chaque rencontre, avec l'autre et avec l'espace-lieu, et le dialogue permanent avec certaines lectures. Il expose certains de ses récits subjectifs, déclenchés par le dessin, la peinture, la sculpture, la performance et l'installation.

Il révèle que, dans l'appréhension sensible du territoire, la marche et l'arrêt appellent à la réflexion. D'une part, sur l'(im)possibilité de vivre l'expérience et sur la capacité de l'art et de la politique à immobiliser les règles qui régissent l'expérience normale, le sens commun. D'autre part, sur la fragmentation, l'aliénation et la spectaculaireisation de la ville qui se font sentir aujourd'hui, surtout en période de pandémie, et sur la logique technologique, la mise en forme et la manipulation occidentale du temps.

Abstract

Walk in Liquid Times is part of an educational research based on the arts, from an a/r/tographic perspective, carried out in the context of an internship, which involves walking as an aesthetic practice.

Revisiting situationist theories and the concept of psychogeographic *dérive*, it invites you to get lost in the city of Porto, to experience urban space and time.

It describes walks taken with students from the Soares dos Reis Artistic School, between the Bonfim and Santo Ildefonso areas. These walks stand out as an aesthetic practice and as a way of experiencing alternative temporalities and behaviors, with political positioning. It shows the poetic apprehension of these experiences of the place, while organizing other senses in drawing, conceptual and communicational. It thinks of the pause, inseparable from walking, as a complement to cognitive and reflective action, and the drawing process, when incorporated into the walk, as an enhancer of this potential.

Simultaneously, it presents the development of the artistic practice of the intern / teacher / artist / researcher, arising from her walking experiences, from her imaginations of each encounter, with the other and with the space-place, and the permanent dialogue with some readings. Some of her subjective narratives are exposed, triggered by drawing, painting, sculpture, performance and installation.

It is revealed that, in the sensitive apprehension of the territory, walking and stopping call for reflections. On the one hand, about the (im)possibility of living the experience and about the ability of art and politics to immobilize the rules that regulate normal experience, common sense. On the other hand, about the fragmentation, alienation and spectacularization of the city that is felt today, especially in a pandemic period, and about the technological logic, formatting and western manipulation of time.

Keywords: Psychogeographic *derive*, Drawing, Time, Aesthetic experience, City, Art and politics.

Índice

Resumo	2
Résumé	3
Abstract	4
Memorial	6
Iniciar a caminhada	7

Parte I

Caminhar com os sapatos dos situacionistas	10
Caminhar em deriva, sem medo de se perder	18
Caminhar até romper as solas do consensual para experimentar um modo de ser sensível	23
Caminhar com os pés descalços no caos urbano	27
Caminhar no tempo por uma linha partida	31
Caminhar no tempo lento da cidade acelerada	33
Caminhar pelas diversas texturas do lugar	39
Caminhar e parar enquanto o desenho acontece	42

Parte II

Caminhar sem mapa e perder o tempo útil ou caminhar com mapa sem sair do lugar	45
Experiência de deriva I	48
Experiência de deriva II	61
Experiência de deriva III	77
Reflexão	81
Outras experiências de deriva	86
Descansar, pensar o percurso e voltar a caminhar, rumo à continuidade	89

Referências bibliográficas	93
Anexo A - Proposta pedagógica: A deriva e a experiência do lugar na prática do desenho	96
Anexo B - Exposição do trabalho <i>Deriva em tempos líquidos # experiência I na cidade do Porto</i> , na 4ª Bienal Internacional de Arte de Gaia	108

Memorial

Dada a profusão de sentidos críticos que este Mestrado em Ensino de Artes Visuais me proporcionou durante dois anos de formação e investigação, pleno de aprendizagens e questionamentos, e após vinte anos de prática artística e de prática pedagógica na minha atividade docente, diversas foram as motivações subjacentes que me fizeram derivar para o percurso que agora exponho. Por um lado, foram as diversas tensões estético-políticas sentidas na escola e trabalhadas nas unidades curriculares e a possibilidade de as problematizar no contexto educativo das Artes Visuais, nomeadamente em estágio. Por outro, a minha ausência de sentido de orientação geográfica que me leva a “perder” constantemente no dia-a-dia e o meu interesse nas questões do tempo, do desenho e da corporeidade, na procura de novas abordagens e experiências pela prática artística.

Mas, para além desses interesses pessoais, que poderiam, numa primeira análise, fazer supor um direcionamento exclusivo da investigação aos meus objetivos próprios e a um isolamento em si mesma, pensei na investigação como uma proximidade ao coletivo e como um gesto público de partilha com a comunidade. Como um instrumento capaz de reunir, refletir e divulgar apreensões estéticas e de questionar coletivamente o espaço urbano pela ação artística e política. Como resistência e transformação, perante o atual controlo e regulação do espaço e tempo pela ordem social vigente. Deste modo, um gesto público que pensa numa mobilização social consciente, envolvida, que torne possível pensar a escola e os demais espaços públicos da cidade como lugares heterogêneos, não excludentes, de plena fruição, de convivência, de encontro com o outro e não de controlo ou de força de produção e consumo.

O intuito da partilha foi gerar comunicação, apropriação, reflexão e transformação ao longo de todo o trabalho. Além disso, confrontar pontos de interesse divergentes entre os participantes, proporcionando múltiplas direções, resvalando a investigação do território da escola para o encontro de outros espaços na cidade, esbateu fronteiras entre a escola e a comunidade. Nesse processo, tanto o contexto escolar como o urbano, com as suas tensões próprias, além de formarem um espaço de acolhimento de uma multiplicidade de perspetivas, apresentaram uma oportunidade de abertura da investigação a um campo de experiências repleto de ambiguidades e incertezas, com a possibilidade de favorecer a qualidade do que pretendi desenvolver.

Esta investigação, exigiu uma reestruturação dos meus processos de interação entre ser estagiária/ artista/ investigadora/ professora, pois todas requereram, paradoxalmente, um necessário afastamento e um total envolvimento. E tempo. O meu papel, enquanto estagiária, passou por colocar algumas inquietações à experiência, perguntar e pesquisar, correr riscos e desviar rotinas, de forma a enfrentar as dificuldades e os dilemas, juntamente com os estudantes - principais ativos na investigação.

Enquanto professora, geriu-se na recetividade de transformar o contexto, partindo do interior da escola para (des)construir sentidos que se mostraram imprevisíveis e instáveis. Enquanto artista e no contexto da experiência, desenvolvi linguagens na prática artística, enquanto ferramentas do pensamento, que favoreceram e legitimaram o questionamento, a procura e a reflexão. Enquanto investigadora, decidi não partir à procura de soluções concretas e definidas. Deixei-me levar pelos momentos disruptivos do quotidiano escolar, cidadão, de alteridade e refleti quais desses momentos se poderiam transformar, de um modo focalizado, em parte da própria investigação artística.

Através das ações de deriva, mapeei outras abordagens práticas de aprendizagem, agora no contexto da cidade, colocando em discussão e diluindo os poderes e os diversos papéis dos intervenientes que geralmente atuam na escola. Em camadas sobrepostas, numa tentativa de rompimento com as formas habituais de hierarquizar os papeis de uns e de outros, lancei o mote e professores e estudantes, num coletivo, permitiram-se à experiência, à partilha, à colaboração, à aprendizagem, mediando cada um a sua forma de participação na investigação, nas experiências estéticas e nas reflexões. Embora com a consciência de que a limitação temporal em que decorreu o estágio não tivesse permitido uma maior abrangência e profundidade. Contudo, pelo processo coletivo, foi possível transformar e enriquecer o percurso, adentrando os retornos e as ressonâncias provenientes da cidade, das derivas e dos outros.

Apesar desta investigação assumir um formato a/r/tográfico, importa lembrar que ela manteve uma certa dimensão educacional, ao não esquecer as vertentes e as dimensões próprias que pertencem aos processos de aprendizagem e que, em determinados momentos, implicitamente, acabaram por assumir até alguma centralidade. Porém, a sua forma de ação deu mais conta da riqueza e diversidade das experiências do que destacou a universalização e a padronização de algum tipo de conhecimento.

Deste modo, foi indispensável aproximar territórios, combinando, de forma híbrida e com sensibilidade própria de uma poésis, alguns posicionamentos educativos com as situações e questões suscitadas no campo artístico, político e público. Assim, a construção de posicionamentos foi-se desvelando enquanto processo de investigação baseada nas artes, numa perspetiva a/r/tográfica, ou seja, como “forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) quando eles se encontram em momentos de mestiçagem e hibridização” (Dias e Irwin, 2013, p.25) e teve como base a “incerteza, imaginação, introspeção, visualização e dinamismo” (ibid., p.23) que permitiram uma maior hibridez de influências.

Iniciar a caminhada

O caminhar tem produzido, ao longo de todas as épocas, arquitetura e paisagem e essa prática tem sido reabilitada por poetas, filósofos, antropólogos, arquitetos e artistas como forma de ver aquilo que não há, para fazer nascer daí algo e como instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos e intervir no seu contínuo devir. Na medida em que é enfatizada a dimensão da experiência sensível e afetiva do caminhar, compreendemos melhor o nosso modo de perceber o mundo, através dos caminhos que o perpassam. É aqui que reside, nesta investigação, a importância da abordagem artística.

O convite que a *Deriva em tempos líquidos* propõe, parte precisamente do ato de caminhar como uma forma de arte, como uma prática estética. Inspirada pela psicogeografia e pela prática da deriva, técnica proveniente da *Internationale Situationniste* (1958), a proposta surge enquanto meio artístico, educativo e político, para pensar, desenhar, perceber, apreender e questionar a transformação do espaço-lugar e do tempo da cidade. Articula a caminhada e a pausa, o político e o estético, a partilha do sensível e a experiência urbana, a prática artística e a prática pedagógica, a performatividade e o desenho. Da simbiose do processo da deriva com o processo do desenho propõe uma outra atitude nas artes visuais, um outro posicionamento, que acarreta o sensível, a corporeidade, a rememoração, a experiência, a leitura do tempo e espaço urbanos.

A partir de derivas urbanas, entre a Escola Artística Soares dos Reis, as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, da cidade do Porto, percorrem-se, durante os dias de estágio e durante algumas aulas de desenho, os lugares e não-lugares, enquanto porções da cidade que formam um sistema ramificado e fragmentado de cheios e vazios, de territórios do estar e do *ir*; pensam-se modos de ação e resistência perante a homogeneização, desterritorialização e alienação urbana que hoje se faz sentir, especialmente em período pandémico; interrogam-se os paradoxos do tempo e a sua construção ocidental artificializada, que asfixia o tempo do lazer e do prazer. Este, revela-se indefeso aos modos de legitimação e de justificação política que o manipulam e administram, fazendo crer numa cronologia e velocidade desenfreadas. Estas tentativas de controlo do tempo e de o tornar soberbamente operativo e útil, entorna-se como um líquido pelos trilhos mais contíguos da vida diária, provocando necessidades induzidas, espetacularizando o espaço e a ação, pondo em causa a experiência e a percepção do mundo sensível.

A experiência do caminhar num tempo lento e de forma lúdica e criativa, oposta aos modos de circulação habitual na cidade, ativando um modo de ser sensível e entregando-se às solicitações do terreno e ao prazer do percurso, apresenta-se, assim, enquanto forma de resistência e potência transformadora da ação urbana e da lógica tecnológica e espetacular dominante.

Na primeira parte deste relatório, no enquadramento teórico, são apresentados os principais caminhos trilhados pelos situacionistas e os seus principais pensamentos artísticos e políticos. É exposto o conceito de deriva psicogeográfica de Guy Debord, como modo de caminhar sensível e alternativo, que explora o tempo não utilitarista através do jogo.

Para melhor entender a arte e a política nessa reapropriação sensível do território, é convocada a reflexão de Jacques Rancière sobre a experiência estética.

A partir de registos da prática artística da estagiária / professora / artista /investigadora e de reflexões de Francesco Careri, é abordado o caminhar como prática estética, como apreensão da cidade ramificada e fragmentada, pelos cheios e vazios, lugares e não-lugares, territórios do estar e do *ir* e são questionadas as relações do espaço-tempo urbano. A formatação do tempo na sociedade ocidental e a sua manipulação política, especialmente em tempos pandémicos, convocam os pensamentos de Giorgio Agamben, Paul Virilio e Tim Ingold.

Ao caminhar pelas diversas texturas do lugar, passando pelos estudos de Norberg-Schulz, de Certeau e Tuan, é entendido o lugar, não apenas como um espaço delimitado específico, com qualidades e características próprias, mas definido pelas experiências humanas nele vividas. Decorrente desse conceito, é refletida com Ingold, Hillier, Careri e Guerra et al. a importância que atribuímos aos lugares e não-lugares no caminhar habitual na cidade e como é construída uma experiência alienada da cidade.

A pausa, indissociável da caminhada, é pensada como complemento da ação cognitiva e reflexiva e o desenho, como ampliador desse potencial.

Na segunda parte, de materialização das derivas, são apresentadas com texto e imagem as experiências vivenciadas nas caminhadas estéticas, as apreensões coletivas, numa mescla crítica com autores lidos e alguns registos da prática artística.

Por último, são apresentadas reflexões acerca das derivas efetuadas, dos registos produzidos, dos meios artísticos, educativos e políticos de resistência e potência transformadora ao alcance das artes visuais, de todos os contributos para o percurso realizado, dos seus limites e das possibilidades de continuidade porvir.



Parte I

Caminhar com os sapatos dos situacionistas

Década de 50. Uma Europa matizada por múltiplos grupos políticos e artísticos, debruçados no repensar a relação entre arte e vida quotidiana e acreditados na conceção de uma estratégia que ousaria possibilitar esse encontro. Vanguardas utópicas, que dedicam as suas críticas aos ideais vigentes do momento artístico, aos conceitos de arquitetura e ao urbanismo estabelecido. Grupos arreigados, na sua maioria, de uma possante aspiração de propor algo como contraponto aos princípios históricos tradicionalistas do campo das artes (Sadler, 1999).

As ações e intervenções urbanas já encetadas pelo movimento dadaísta, através de excursões urbanas aos lugares banais da cidade, e pelos surrealistas, através de deambulações que aspiravam à superação do real no onírico (Careri, 2018), constituíram um contributo particular para as abordagens de muitos ativistas e artistas. Estes, especialmente a partir dos anos 50, iniciam a profusão de discussões sobre a arte e realizam intervenções em diversas capitais da Europa. Com efeito, marca-se a passagem da representação à construção de uma ação estética a ser efetuada na realidade da vida quotidiana, ou seja, “a ação de percorrer o espaço será utilizada como forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte” (ibid., p.71-74)¹.

Derivados do encontro ativo de um contexto político e económico com o desenvolvimento das cidades, os estudos e investigações de determinados grupos tomam como objeto o campo de ação dos centros urbanos e principiam uma tendência de reavaliação das conceções de urbanismo vigentes. Instauram-se coletivos artísticos como o grupo CoBrA, o LPA - Associação Psicogeográfica de Londres, o MIBI - Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, cujas ações se dirigiam a uma nova relação entre arte e vida no contexto urbano, bem como a *Internacional Letrista*², reconhecendo “no perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta da antiarte e adota-o como meio estético-político através do qual subverter o sistema capitalista do pós-guerra” (ibid., p.83). Com efeito, do intercâmbio recíproco de conhecimentos e desejos de alguns desses grupos,

¹ Mas, apesar do panorama da arte nessa década ser de grande efervescência teórica, era ainda, em parte, conservador. Segundo Archer, ainda nos anos 60, “persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura” (2001, p. 1).

Do esforço de algumas das vanguardas artísticas, como as já referidas Dadaísmo e Surrealismo, em contestar os aspetos categóricos da arte, o *establishment* (Perniola, 2009, p.26) ou o sistema artístico, parecia querer incorporar as ideias contestadoras de vanguarda para as anexar ao seu processo habitual de relações e à sua lógica de mercado. Desta circunstância, questionava-se o enquadramento do problema da produção artística nos desenvolvimentos sociais que entretanto se desvelavam, uma vez que “na arte, a procura de visibilidade constante permite o encorajar contínuo de uma profunda separação entre o objeto artístico e a crítica aliada à realidade quotidiana. Esta busca de visibilidade é inevitavelmente a condutora da produção artística espetacular (para usar a terminologia de Debord)” (Pereira, 2001, p.171).

² Em 1951, durante o festival de cinema de Cannes, o ativista e intelectual francês Guy-Ernest Debord (1931–1994) encontra-se com o poeta, crítico de cinema e artista romeno Isidore Isou (1925–2007). O grupo Letrista, já fundado em 1946 por Isidore Isou como um movimento artístico e cultural voltado ao cinema, poesia e pintura, culmina, pouco tempo após este encontro, na *Internacional Letrista*. Tendo como essencial desdobramento teórico a revista *Potlatch*, as suas questões “passaram a tratar da vida quotidiana em geral, da relação entre arte e vida e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno” (Jacques, 2003, p. 16).

surge em 1957, num desdobramento da Internacional Letrista, a formação de uma singular entidade, a *Internacional Situacionista*³. Tendo Constant Nieuwenhuys, Guy Debord e Asger Jorn como principais impulsionadores do pensamento urbano situacionista, a projeção de ações estéticas e revolucionárias aderiram, nesse movimento, a um novo modo de realizar e estudar experiências partilhadas na cidade. Encontraram na psicogeografia⁴, na deriva⁵ e num espaço de exploração de situações construídas⁶ formas de suscitar novos comportamentos, que agissem contra o controlo social e que previssem a transformação do uso dos lugares e do tempo na sociedade.

De forma equiparada a Simon Sadler (1999), a análise de Mário Perniola (2009) acerca do movimento situacionista alude a uma distinção de atuações que podem ser vistas como um percurso tripartido, percorrido e desdobrado consoante as solicitações do terreno de operação.

Calçamos então os sapatos dos situacionistas, para melhor sentir as suas principais caminhadas e melhor apreender a dimensão dos seus pensamentos. Percorremos primeiro a fase artística, que se estende até 1962. Escolhemos um dos seus pares qualquer, já todos possuem poucas solas, pois na intenção de romper em profundidade com o *establishment* artístico vigente, o qual ajuizavam como mais um dos componentes sociais a cargo da lógica do capital (ibid., p. 16), durante o primeiro período do movimento, os situacionistas preocuparam-se em colocar a descoberto a realidade capitalista da arte. Perante os novos territórios a serem explorados, “a existência de um grupo forte de artistas a operarem no interior do movimento como Asger Jorn, Pinot-Gallizio, ou Constant permitiu uma ligação endémica com o artworld” (Pereira, 2001, p.172).

A sua crítica teórica torna-se forte e indissociável das atividades e dos métodos relacionados à investigação lúdica da cidade através de procedimentos artísticos (Perniola, 2009, p.15). É aqui que as manchas informais presentes no livro *Fin de Copenhage* de Jorn “simulam o litoral dinamarquês habitado pelos símbolos do consumo, ao passo que nas *mémoires* e nas amnésias urbanas de Debord os bosquejos de pintura parecem sulcos de *dérive* por entre fragmentos de cidade” (Careri, 2018, p.92).

Partindo apenas de algumas das ações realizadas pelos situacionistas, a título de exemplo, tanto a distribuição de panfletos com teor crítico em assembleias internacionais de arte,

³ O movimento surgiu na vila italiana de Cosio di Arroscia, Liguria, em 28 de julho de 1957. Apresentava uma índole artística e política, que almejava transformações sociais e um dos maiores líderes do grupo era o escritor marxista francês Guy Debord, que tendia a polarizar as opiniões. Dado esse facto, mas não desprezando a importante contribuição dos restantes membros da Internacional Situacionista, será neste autor que o trabalho mais incidirá.

⁴ “Estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos.” (Internationale Situationniste, n.1, 1958)

⁵ Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana, realizado através de um meio simples de ação e conhecimento como a caminhada, constitui um importante instrumento estético de explorar e transformar os lugares (Careri, 2018).

⁶ “Momento da vida, concreta e deliberadamente construído mediante a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos.” (Internationale Situationniste, n.1, 1958)

como as pinturas⁷ e a publicação de artigos, procuravam orientar modos de aproveitar a arte como estratégia, para armadilhar o próprio *establishment*. Além disso, é nesses espaços de ação que inauguram um território sobre o qual repreender a crítica e a produção moderna, aludindo que estas concorrem para a lógica do espetáculo e sugerindo, mais uma vez, que os artistas suplantem essa produção sem anexar-se a qualquer coisa, “quer na cultura moderna, quer na sua negação. Nós não queremos trabalhar para o espetáculo do fim do mundo, mas para o fim do mundo do espetáculo” (Internacional Situacionista, 1959).

Parte da crítica situacionista também foi dirigida ao movimento surrealista, na sua relação com o sistema artístico. O domínio dos sonhos, do irreal e da magia surrealistas, coadjuvava com a dicotomia vigente, propagada pelo sistema social da época, e contrapunha-se à relação que a Internacional Situacionista idealizava e que previa inserir as questões lúdicas da vida no cotidiano, ou seja, num cotidiano factual.

Segundo Perniola, “o Surrealismo sustenta o status quo” (2009, p.18) dado que sustenta a oposição entre uma realidade ideada por um âmbito racional e outra por um âmbito de expressão da fantasia irracional.

Em contrapartida, o que os situacionistas sugeriam aos surrealistas era fundir arte e vida quotidiana num mesmo fluxo, para que não pudesse distinguir-se onde começa uma e termina a outra. “A penosa falência da deambulação surrealista deveu-se, segundo os situacionistas, à exagerada importância dada ao inconsciente (...) Não era mais tempo de celebrar o inconsciente da cidade, era preciso experimentar modos de vida superiores através da construção de situações na realidade quotidiana: era preciso agir, e não sonhar” (Careri, 2018, p.85).

Dentro do âmago de finalidades, a Internacional Situacionista intentava igualmente transformar o uso do tempo na sociedade, diluindo as fronteiras entre o tempo de diversão e o tempo de tarefa, pois “com a mudança dos sistemas de produção e do progresso da automação, ter-se-ia reduzido o tempo de trabalho a favor do *tempo livre*. Por isso, era preciso resguardar do poder a utilização desse tempo não produtivo, que, em caso contrário, teria sido conduzido ao sistema de consumo capitalista por meio da criação de necessidades induzidas” (ibid., p.98). Desta descrição do processo de espetacularização, ressalta a imposição aos trabalhadores de produzirem igualmente durante o tempo livre, num sistema de consumo passivo dos seus próprios proventos. É na urgência de uma revolução, alicerçada no desejo de um tempo não utilitarista, mas lúdico, que os

⁷ Destacam-se as séries de pinturas *Modifications* de Asger Jorn - “depois de adquirir pinturas banais e de gosto *kitsch* em mercados públicos de fim-de-semana - Jorn introduzia a sua iconografia expressionista (...) recusando toda e qualquer autonomia pretensamente reclamada pelos objectos originais” (Pereira, 2001, p.172). Também se destacam de igual forma a *pittura industriale* de Pinot-Gallizio - “pintura executada em grandes rolos de tela e onde operam variados modos de fazer, manuais e mecânicos. Depois de exposta, esta pintura era vendida ao metro, problematizando desta forma a sua condição de mercadoria. Para este artista, as máquinas que começavam a instituir uma sociedade standartizada deveriam ser colocadas ao serviço do que ele chamava o *homo ludens* por oposição ao *homo faber*, ou seja tempo livre versus banalidade e *brainwashing*” ou, como distingue George Kubler na obra *The shape of time*, o “*playing man*” versus “*working man*” (1962, p.10).

situacionistas tentam “procurar no quotidiano os desejos latentes das pessoas, provocá-los, reativá-los e substituí-los por aqueles impostos pela cultura dominante” (ibid.).

Todas as tentativas de rutura com o *establishment* não estavam relacionadas somente com as questões de governação do sistema artístico ou com o capitalismo, mas também com transformações relativas à própria teoria da arte, aos valores e conteúdos da produção concretizada na época, às relações em sociedade e à desvinculação entre arte e vida quotidiana.

A sua teoria de suplantar o âmbito artístico, à qual Perniola se refere como “superação da arte” (2009, p. 20), denotava igualmente uma forma de ampliação do campo da arte. Vincular de forma inseparável as práticas humanas subjetivas com a realidade factual conduziria a um notável acréscimo de conhecimento sobre a própria vida e sobre as suas relações. É pertinente lembrar aqui o próprio parecer acerca dessa expansão, abordado por Debord (1957), o qual afirma que “uma ação revolucionária na cultura não pode ter por finalidade traduzir ou explicar a vida, mas deve expandi-la”.

Uma vez que “os situacionistas não queriam ser apenas mais uma vanguarda, mas a última vanguarda” (Sadler, 1999, p.1) destaca-se a singularidade e ambição da teoria situacionista em desvirtuar os dogmas e as afinidades com os movimentos anteriores, com o propósito de transformar não apenas a arte na sua teoria, mas também as relações na sociedade.

A sua distinção em relação às vanguardas previamente reconhecidas manifesta-se igualmente no posicionamento do grupo face aos distintos conceitos e denominações. O facto do grupo optar pela nomenclatura “situacionista” e pela sigla IS como cognome, ao invés dos “ismos” que trespassaram o dadaísmo, o surrealismo e outros tantos movimentos, revela a lógica antidogmática de recusa de um “situacionismo”. Relativamente às hipóteses e projeções, destaca-se a procura situacionista pelo designado *urbanismo unitário*⁸ e ainda, pela já referida, *situação construída*, fazendo uso especialmente das técnicas do *desvio* (ou *détournement*)⁹, da *psicogeografia* e da *deriva*¹⁰.

⁸ Teoria situacionista que se desenvolve a par com o projeto de Constant intitulado *New Babylon*, que consistia numa cidade lúdica edificada com criatividade arquitetónica, pensada para uma nova sociedade errante, que livre da escravidão do trabalho poderia explorar e transformar em simultâneo a paisagem que o circunda. Como uma alternativa às bases sedentárias da arquitetura funcionalista, o urbanismo unitário apresenta-se como uma “nova atividade criativa de transformação do espaço urbano que adota o mito dadaísta da *superação da arte* e o traduz numa primeira tentativa de superação da arquitetura. No urbanismo unitário, o conjunto das artes contribuirá com a construção do espaço do homem. Os habitantes voltarão a apropriar-se da atitude primordial à autodeterminação do próprio ambiente e da recuperação do instinto pela construção da própria casa e, por isso, da própria vida” (Careri, 2018, p.101-104).

⁹ O *détournement*, ou “desvio de elementos estéticos pré-fabricados” (Internacional Situacionista, 1958), de carácter propagandista, foi primordial no começo da veiculação de ideias do movimento. As ideias ganhavam, em simultâneo, uma forma artística e publicitária, polémica e irónica, derivando muitas vezes de interferências estéticas em obras de arte já realizadas e conhecidas, ou como refere Perniola (2009, p. 28), em “objetos e imagens estritamente ligados à sociedade burguesa”, gerando resultados de interesse artístico e potência revolucionária. Apesar disso, a *détournement* também encontra uma possibilidade de ser transposta, de modo semelhante, para o âmbito urbano. Em relação à questão, “se o desvio fosse estendido às realizações urbanísticas, poucos ficariam insensíveis à reconstrução exata de toda uma vizinhança de uma cidade em outra” (Debord e Wolman, 1956). Nessa lógica, o desvio torna-se um recurso auxiliar para operacionalizar o conceito de cidade, enquanto labirinto de jogos e realizações, e promover uma aproximação da arte à prática quotidiana.

¹⁰ A psicogeografia e a deriva, que se interrelacionam, em virtude da sua importância no âmbito deste trabalho, serão abordadas em particular por constituírem um meio de conhecimento e um meio de ação ao longo de todo o percurso de investigação e estágio.

Alinhada ao prosseguimento de publicações periódicas e ações urbanas, a Internacional Situacionista incrementou, assim, diversos métodos de atuação que propunham revolucionar a cultura da época. Durante o período de manifestações predominantemente artísticas, as experiências levadas adiante pelos situacionistas, desencadearam renovadas possibilidades de intervenção nos contextos urbano e comunicacional. Alguns dos métodos de procedimento e ação utilizados tiveram o intuito de subverter ideias publicitárias, numa lógica anticapitalista. Outros procedimentos dispuseram-se mais à relação com o contexto urbano citadino, apresentando possibilidades de efetivação de ações, algumas em maior, outras em menor grau de concretização.

Mas essa abordagem mais artística acaba por ser sacrificada, em 1962, pela expulsão do grupo de alguns elementos que mais a defendiam.

Desta rutura, alguns pares de sapatos tiveram de ser descalçados, mas permaneceu a história e a memória dos situacionistas que os habitaram.

A caminhada continua e a segunda parte do percurso configura-se pela dedicação quase integral dos situacionistas à crítica social das ideologias tecnocráticas, funcionalistas, económicas e outras que configuravam a consolidação da sociedade capitalista (Perniola, 2009, p. 41).

Após os, aproximadamente, cinco anos de duração dessa fase, Guy Debord, em 1967, lança um importante aporte teórico *A Sociedade do Espetáculo*, no qual revela um estudo profícuo acerca da invasão de todos os aspetos do quotidiano pelo capitalismo moderno. O espetáculo, como empobrecedor de uma autêntica qualidade de vida, é abordado pelo autor como a imagem contrária da sociedade desejável, na qual as relações entre as mercadorias transpuseram-se aos vínculos que aproximam as pessoas. Revela que, na sua conceção, o espetáculo encontra-se sempre presente na vida das sociedades, “nas quais reinam as modernas condições de produção” e que essa vida acaba por apresentar-se como “uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação” (Debord, 1997, p. 13). O autor expressa uma sociedade totalmente tomada pela teatralização e a representação, na qual “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (ibid., p.14) e onde o natural e o autêntico tornaram-se ilusão.

Dessa ilusão, provocada também pela contemplação dos objetos, resulta a alienação do sujeito, derivada da sua própria atividade inconsciente e, como reflete Debord, quanto mais o sujeito contemplar, menos vive e quanto mais aceitar reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos entenderá a sua própria existência e o seu próprio desejo. Ainda acrescente que “em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no facto dos seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro

que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda a parte" (ibid, p.24).

Evidencia uma asseverada crítica ao espetáculo como sendo o resultado dos modos de produção existente e que o mesmo constitui-se como um modo de dominação da sociedade e como uma condição de afirmação das opções já tomadas na hora da produção. "O consumidor real torna-se consumidor de ilusões. A mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é a sua manifestação geral" (ibid., p.33). Nesta atuação do espetáculo a favor do capitalismo, Debord revela que o consumo acaba por ser uma consequência da forte alienação e passividade do público face aos acometimentos do espetáculo e que já só lhe resta consumir as imagens e os produtos que lhe são postos à disposição.

Além desses aspetos, Debord também reflete que o tempo e a sua percepção está totalmente vinculada ao efeito de consumir as mercadorias e ao espetáculo despoletador da alienação. Assim, "o espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo" (ibid., p.108).

Daqui ressalta que o autor entende o espetáculo como castrador das bases reais do tempo. Além disso, amplia a noção de que a espetacularização atua de igual forma sobre os limites do espaço. Na teoria de Debord, "a produção capitalista unificou o espaço, que já não é limitado por sociedades externas. Essa unificação é ao mesmo tempo um processo extensivo e intensivo de banalização" (ibid., p.111), ou seja, além da produção capitalista unificar os espaços, dissipou a autonomia e o conjunto de atributos singulares e originais dos lugares, retirando-lhe a autenticidade e subtraindo do sujeito as suas capacidades de reflexão, de crítica e de ação. A mercadoria torna-se irrefutavelmente soberana e o capitalismo comanda toda a sociedade, restando apenas ao sujeito contemplar, consumir e conformar-se passivamente com as ordens do sistema vigente.

Apesar desta forte crítica à alienação do sujeito contemplativo, Debord parece não aprofundar os contextos culturais, nem a possibilidade, por exemplo, de um recetor ativo, mediado e mediador, com algum poder de filtragem dos conteúdos apresentados pelo mundo espetacularizado. Mas, na sua trajetória reflexiva, Debord apresenta a luta e a criação de atitudes práticas, como caminhos para o sujeito escapar das armadilhas de sedução da sociedade do espetáculo e afirma que "para destruir de facto a sociedade do espetáculo, é preciso que os homens ponham em ação uma força prática. A teoria crítica do espetáculo só se torna verdadeira ao unificar-se à corrente prática da negação na sociedade" (ibid., p.31-32). Ele debate o interesse em realizar movimentos práticos de contestação e de criar "situações" que refutem as ordens do capitalismo e da sociedade vigente.

Mas seria possível a consolidação de uma revolução no seio da sociedade do espetáculo, capaz de orientar a implementação de uma alternativa histórica ao modo de produção capitalista?

Mediante o exposto, mais importante do que a utópica supressão total do capitalismo ou a condenação do espetáculo, o legado de Debord tornou-se num abrir caminho para esse espetáculo ser discutido, escancarando a saída discreta pela porta dos fundos da sociedade.

Percebemos então que é chegada a hora de pausar, de olhar para os nossos pés, ver as rugas que os sapatos dos situacionistas comportam, os sinais do que pisaram e refletir sobre os lugares por onde passaram com eles. Pois, após esse esmero de ativismo político, desenvolve-se na Internacional Situacionista a terceira e última fase do percurso, que perdura até 1972, designada por Perniola (2009) de período de realização da teoria. Caracteriza-se por colocar as críticas à prova, por realizar as mais profundas reflexões acerca do percurso e das práticas do grupo, por exercer influências em ações sociais relevantes e por tentar assegurar uma futura interpretação do movimento como a base de uma autêntica revolução. Nestes últimos anos da Internacional Situacionista, Debord revela um esforço em oficializar a produção textual e em garantir que, apesar do encerramento prático, as ideias situacionistas se perpetuassem enquanto apanágio da revolução quotidiana.

DECIDI

**SENTIR A
MAQUINARIAS,
PERFURADORAS,
ESCAVADORAS
A BATER CADA UM
E A ESTREMECER
Ó MENINA, SAIA
NUVEM DE PÓ.
NÃO CONSIGO VER
ONDE SE**

**NÃO SEI SE
LONGE,
NUMA
PERCO-ME
TERRENO,
NA FALTA DE
ARRASTO
SINTO A
PARA NÃO
Ó MENINA,
MAS COMO**

**ARRISQUEI.
CAMINHAR.
NESTA RUA EM
RECONSTRUÇÃO,
TREPIDAÇÃO DAS**

BRITADEIRAS E

**DOS MEUS
AS MINHAS
DAÍ!**

**OS
DELIMITA O
RUA**

**MARGEM OU NA
NA**

**SINALIZAÇÃO.
UMAS PEDRAS.
NECESSIDADE
CAIR FIRMO OS
EXPERIMENTO
VAI-SE SUJAR!
PROSSEGUIR?
CONTINUO,**

**PASSOS
PERNAS.**

**CONTORNOS,
INÍCIO E O FIM DA
ESTOU PERTO OU
OUTRA.
SINUOSIDADE DO**

**DE ME FIXAR,
DOIS PÉS NO CHÃO,
COM TODO O CORPO.**

AGORA A

**TROPEÇAR.
SIGO COM OS OUTROS,
ESTAMOS TODOS CEGOS,
MAS COM ESTAS EVIDÊNCIAS,
O SENTIR.
ESTAMOS A IR PARA ALGUM LUGAR.**

Caminhar em deriva, sem medo de se perder

Perder-se significa que entre nós e o espaço não subsiste unicamente uma relação de domínio, de controlo por parte do sujeito, mas também a oportunidade de o espaço nos dominar. “São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda (...) mas hoje ninguém aconselha uma tal experiência. Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. (...) Os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência” (La Cecla apud. Careri, 2018, p.48).

A deriva descende do nomadismo, que é a errância voluntária pelo *espaço do ir* e na qual os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo (Careri, 2018) e o errante é o “itinerante, o ambulante, aquele que erra e se perde. Talvez a característica mais evidente de qualquer errância seja mesmo a experiência de se perder, ou como tão bem disse Walter Benjamin, da ‘arte’ ou da ‘educação’ para se perder na cidade” (Jacques, 2012, p.274). É o vestígio de um passado, de uma tradição que se iniciou pelas considerações literárias de Baudelaire e Benjamin por Paris (*flâneur*)¹¹ e de Blake e De Quincey por Londres. Estas, criaram um esboço das primeiras formas de errância na cidade e da “crítica contundente à efetivação prática das grandes reformas urbanas” (ibid., p.47). Posteriormente a esse primórdio de ação experimental urbana, os movimentos de vanguarda, no começo do século XX e também nas cidades referidas, procuram incrementar pela prática artística, a investigação e a ação no âmbito da cidade. Questionam a lógica do espaço e procuram nele novas possibilidades de experiência. A título de exemplo, o movimento Dadá organizou em Paris uma série de ‘visitas-excursões’ aos lugares banais da cidade, rejeitando na arte, pela primeira vez, os lugares célebres, para reconquistar o espaço urbano¹². “A visita é um dos instrumentos escolhidos pelo Dadá para realizar aquela superação da arte, que será o fio condutor para a compreensão das vanguardas sucessivas” (Careri, 2018, p. 29) e oferece aos artistas uma nova possibilidade de agir sobre a cidade. É nesse seguimento que Aragon, Breton, Morise e Vitrac organizam-se para um percurso errático, sem projeto e sem meta. Uma deambulação em campo aberto no centro de França,

¹¹ O *flâneur*, adjetivo derivado do verbo francês *flâner* - que representa passear no sentido de ver o tempo a passar - embora tenha sido um conceito também trabalhado por Walter Benjamin, foi Charles-Pierre Baudelaire quem criou originalmente essa definição e escreveu sobre o assunto. As palavras que melhor definem o modo de vida do *flâneur* são o caminhar, a observação e a não preocupação com o tempo. Dos escritos de Baudelaire sobressai a exaltação do *flâneur* pela cidade e pela multidão, que se deve ao seu entusiasmo e ao deixar-se levar pela leitura observada da cidade e dos seus habitantes, que lhe vão revelando através dos seus movimentos o sentido da vida urbana. Coverley descreve o *flâneur* como uma figura de múltiplos sinónimos: vagante, detetive, explorador, dândi e andarilho. No entanto, ressalta que “dentro desses muitos e frequentemente contraditórios papéis, a sua característica predominante é a maneira como ele faz das ruas a sua casa; esse é o seu verdadeiro legado para a psicogeografia” (Coverley, 2010, p. 65). A partir da segunda metade do século XX, o *flâneur* foi reinterpretado por vários artistas que, ao longo da história, foram validando a ideia da importância do posicionamento crítico no contexto urbano, através de relações análogas ao personagem e às suas caminhadas.

¹² O artista, ou o grupo de artistas dadá, não intervinham no lugar através da implantação dos objetos no terreno, apenas se lavavam a si próprios “diretamente ao lugar a ser descoberto, sem realizar operação material alguma”, sem deixar vestígios, a não ser a documentação fotográfica, artigos, narrações ligadas à operação (Careri, 2018, p.75).

passando por “bosques, campos e pequenos aglomerados rurais”, espaços vastos e desabitados. O propósito era caminhar e conversar por vários dias consecutivos, numa essência de desorientação e abandono no inconsciente. Já diferindo da visita dadaísta, esta deambulação a quatro (que acaba por dar sustento ao movimento do surrealismo), surge apoiada na psicanálise, com a intenção de “superar o real no onírico”, num espaço que se apresenta “como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autónomo de afetos e de relações (...) que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco”, transportando o ser a um estado de hipnose, desorientação e perda de controlo e inconsciência (ibid., p.78-80).

Mais tarde, devido à excessiva importância dada ao inconsciente e ao acaso¹³, a deambulação surrealista dá lugar à deriva situacionista, que passa a ler a cidade e o espaço urbano como “um *terreno passional objetivo*, e não só subjetivo-inconsciente” (ibid., p.85).

Para os situacionistas, a errância adquire uma importância psicogeográfica e já não é apenas encarada como uma definição das zonas inconscientes da cidade, mas como uma construção de situações, experimentando comportamentos lúdico-criativos e ambientes unitários. Pretende tornar-se, de facto, numa prática revolucionária e consciente para um novo conceito de urbano e no centro dos seus interesses está um “modo de viver apaixonado” no qual, “para além da estética, a poesia está totalmente no poder que os homens terão nas suas aventuras” no ambiente urbano (ibid., p.86).

A deriva situacionista envolve procedimentos e ações de experiência direta com a cidade, indaga os seus meandros psicogeográficos e aspetos subjetivos, as suas relações afetivas, componentes que remetem à psicogeografia.

A psicogeografia, enquanto “estudo dos efeitos específicos do ambiente geográfico (organizado ou não de forma consciente) sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos” (Internacional Situacionista #1, 1958) está, desta forma, intimamente ligada à prática da deriva. Ela é a investigação geográfica afetiva e subjetiva, das diversas ambiências instigadas pelas caminhadas urbanas (o perder-se) - que consistiam nas derivas situacionistas.

Esse propósito situacionista de subjetivar a racionalidade das cidades estabelecia, de acordo com Perniola, uma relação de afronta a uma visão tradicionalista, estritamente racional e geométrica, como uma “tentativa de superar a geometria euclidiana, a qual funda uma visão exclusivamente quantitativa do espaço” (2009, p. 24). Partindo desta inquietação, os situacionistas abriram, com a psicogeografia e a deriva, a possibilidade de uma

¹³ Numa das críticas aos surrealistas, Debord descreve a tentativa de Aragon e Breton, de passeio pelas cidades francesas, como um fracasso. Este, derivado do grupo dos quatro surrealistas “pouco desconfiar do acaso”. Relativamente ao lugar, acrescenta que no caminhar por descampados “as possíveis intervenções do acaso, em tais circunstâncias, são raríssimas”, tentando revelar a importância de caminhar em grandes centros urbanos, uma vez que a premissa do acaso no âmbito desses lugares movimentados possibilitaria um superior “reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica” (Debord, 1958).

renovação de perspectiva que contrapunha a tendência de analisar as cidades de maneira quantitativa com um inovador de cariz qualitativo.

Na tentativa de esclarecer ainda melhor a afinidade entre os termos deriva e psicogeografia, parece conveniente afirmar que a deriva constitui-se como uma técnica de investigação da psicogeografia, tal como descrito por Debord (1957) na fundação da Internacional Situacionista: “Uma primeira tentativa de um novo modo de comportamento já foi obtida com o que chamamos de deriva, que é a prática de uma superação passional pela mudança rápida de ambiências, ao mesmo tempo que um meio de estudo da psicogeografia e da psicologia situacionista.” Nesse sentido, torna-se possível admitir que a psicogeografia configura-se como um método que explora os aspetos afetivos da cidade, predispondo a deriva como o seu essencial meio de investigação. Ou seja, enquanto a psicogeografia fornecia aos situacionistas uma visão fenomenológica¹⁴ das cidades, a deriva beneficiava o levantamento dessas percepções psicogeográficas. Amparados nessas experimentações por intervenções concretas no urbanismo, nas quais se podia, por exemplo, medir “as distâncias que separam de facto duas regiões de uma cidade, distâncias bem diferentes da visão aproximativa que um mapa pode oferecer” (Debord, 1958), os artistas geravam descrições, cartografias, colagens e montagens fotográficas¹⁵ que traziam à superfície aspetos até ali ocultos pela espetacularização das cidades¹⁶.

Apesar disso, a concretização da deriva intenta provocar hipóteses, e não forçosamente solucioná-las. O propósito é caminhar na cidade com o intuito de fazer emergir dela elementos alusivos ao acaso da caminhada, como as espontâneas situações quotidianas e a agitação própria da circulação dos corpos, ou seja, a vida da cidade na sua forma autêntica. Ao referir-se ao primeiro mapa psicogeográfico situacionista, realizado por Debord e intitulado *La Guide psychogéographique de Paris*¹⁷ (Fig. 1), Francesco Careri descreve com clareza poética a forma como a deriva espoliou a cidade, afirmando que esta “passou pelo crivo da experiência subjetiva, que a mediu segundo os seus próprios afetos e paixões –

¹⁴ A Fenomenologia tem sido estudada e aprimorada continuamente até aos dias de hoje e apresenta-se como uma visão investigadora, de entrar “em contato com as *próprias coisas*, dando destaque à experiência vivida” (Moreira, 2002, p.62). No livro *The World of Perception*, Merleau-Ponty fala sobre a característica da filosofia e mentalidade francesa da época em “manter a ciência e o conhecimento em tão alta estima, que toda a experiência vivida do mundo, parece ser de pouco valor” (2008, p. 32). É precisamente o oposto desse pensamento que os situacionistas procuram investigar, ao tentar descobrir o que a percepção das cidades tem a dizer, libertando-os das coisas precisamente provadas, numa aproximação a entendimentos mais fenomenológicos, orgânicos, instintivos, afetivos e artísticos.

¹⁵ A Internacional Situacionista não teve a intenção de produzir obras de arte, mas sim ações que foram expostas em registos e mapas afetivos, que expressaram as diversas percepções dos participantes/artistas. Nas propostas que desenvolveram, a finalidade parece traduzir-se na própria ação/situação e na sua observação ativa. Essas práticas situacionistas enfatizaram o meio, basearam-se em produções fragmentárias de experiências e propuseram um olhar renovado sobre a própria vida e o outro.

¹⁶ Até mesmo antes da constituição da Internacional Situacionista, alguns dos grupos que a ocasionaram já debatiam práticas e comportamentos anti espetaculares que se baseavam num abeiramento do sujeito com a cidade, defendendo que “o novo urbanismo é inseparável das transformações económicas e sociais felizmente inevitáveis (Debord e Fillon, 1954 apud. Jacques, 2003, p. 17).

¹⁷ Mapa turístico dobrável, para distribuição a turistas e que convida a perder-se. Ao abrir o mapa encontra-se a cidade de Paris numa espécie de explosão em pedaços, cuja unidade foi substituída por fragmentos da cidade histórica que flutuam num espaço vazio. “O hipotético turista deve seguir as setas que unem unidades de ambiente, zonas homogêneas determinadas com base em relevos psicogeográficos” (Careri, 2018, p.92).

constituídos ao frequentar os lugares e ao escutar as próprias pulsões – e confrontou-os com os de outras experiências subjetivas” (2018, p.92). É precisamente nesta brecha oferecida ao participante, de se enlaçar nas questões da geografia afetiva da cidade, que reside a diferença do percurso da deriva e do caminhar habitual. Nesse sentido, os acasos da deriva são fundamentalmente diferentes dos do passeio (Debord, 1957). As representações da experiência da deriva de Debord (Fig. 1) são organizadas através de “plaques tournantes”¹⁸ ou “unidades de ambiência” (Sadler, 1999), determinadas consoante a exploração dos lugares, que acionam sensações e sentimentos que provêm da experiência do corpo em relação ao próprio espaço construído.



Fig.1 Guy Debord. *Guide psychogéographique de Paris*, 1957 © Guy Debord - MACBA Collection.

Apesar de servir-se de uma premissa do acaso, da deambulação, a deriva é difundida por Debord na sua *Teoria da Deriva* (1958) como devendo ser realizada de um modo próprio, inscrita em algumas limitações antecipadamente determinadas, como o campo experimental, o tempo ideal de duração e o número ideal de participantes.

“A *dérive* é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras: estabelecer antecipadamente, com base em cartografias psicogeográficas, as direções de penetração da unidade ambiental a ser analisada; a extensão do espaço de exploração (...) e deve ser feita em grupos constituídos [pela] mesma tomada de consciência (...) a duração média definida é de um dia, mas pode estender-se a semanas ou meses, levando em conta a influência das variações [ambientais]” (Debord, 1958 apud. Careri, 2018, p.89-90).

Essas restrições intrínsecas ao método parecem, à partida, contradizer toda a lógica de negação do funcionalismo e do planeamento, sempre defendida pelos situacionistas. No entanto, essas delineações apresentam-se somente como modos de demarcar a execução da técnica, ou seja, como uma circunscrição natural à prática da deriva, que tem uma aplicação visivelmente experimental. E essas limitações pré-determinadas não influenciam o intuito principal da deriva de transgredir o mundo alienado (Sadler, 1999, p.94), e de romper com a lógica do espetáculo.

As derivas situacionistas não constituíram única e exclusivamente uma procura por um novo estar na cidade, nem se encerraram em atitudes individuais pois procuraram mapear os

¹⁸ Na sua tradução literal as *plaques tournantes* partem de uma expressão francesa que representava as placas rotativas, giratórias, responsáveis pelas mudanças de direção das carruagens ferroviárias (Jaques, 2003), referindo-se metaforicamente aos sentidos do percurso e os lugares de origem - destino, numa dinâmica relacionada às escolhas, quer sejam conscientes ou não, do indivíduo em movimento.

modos de vida do grande coletivo, estudar a relação dialética entre os ambientes e a composição de formas diferenciadas de organização e sociabilidade e investigar o inconsciente da cidade, presente nos exíguos detalhes nunca sondados pelas perspectivas funcionalistas.

Em virtude dessas derivas e dos estudos por elas alcançados para a tentativa de construção do espaço do homem, nomeadamente a já referida tentativa de *superação da arquitetura* com a cidade lúdica de Constant¹⁹, os situacionistas perceberam que não seria possível propor uma configuração de cidade pré-definida, pois essa forma estava dependente da vontade e desejo de cada um e de todos, e nunca poderia ser prescrita por alguém que a planeasse. Qualquer conceção dependeria da participação atuante dos cidadãos, o que só seria possível através de uma autêntica revolução da vida quotidiana (Jacques, 2003), cabendo aos situacionistas usar a arte, a arquitetura, a política e o espaço urbano como meios de a induzir, provocando a participação ativa e contrariando a alienação e passividade da sociedade. Acerca deste contexto, Rancière (2010) esclarece a diferença entre o lado ficcional e o lado real²⁰, respetivamente como a aceitação espontânea de certas formas espetaculares de *mise-en-scène* do poder e da comunidade, e a ideia efetiva de comunidade. Ou, de acordo com o autor, é diferente repensar a comunidade política enquanto um conjunto de indivíduos governados por um poder ou pensá-la como um organismo ativo. Deste modo, é pelas derivas que os situacionistas procuram desvelar uma cidade lúdica e espontânea e a noção de jogo serve como conceito político, para “sair deliberadamente das regras e *inventar* as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controlo social” (Careri, 2018, p.97). É pela deriva psicogeográfica que se torna possível, tanto a construção dessas novas situações desejadas, como a elaboração de um meio lúdico de reapropriação do território e a exploração do tempo não utilitarista através do jogo.

Consequentemente, defendem um conceito ainda mais vasto: a criação comum de ambiências lúdicas elegidas, onde não se diferencia o jogo da vida rotineira, ou seja, o jogo transforma-se na própria vida, numa total mudança que provoca “condições favoráveis para viver a vida de forma mais direta” e que se torna “luta por uma vida à altura do desejo e representação concreta dessa vida” (Jacques, 2003, p. 60).

Na tentativa de elucidar a noção do jogo situacionista e a consciência de jogo ligada ao desenvolvimento do capitalismo, parece adequado afirmar que, como um dos elementos essenciais na construção de uma nova perspectiva de cidade, o jogo era visto pelos

¹⁹ O projeto New Babylon.

²⁰ É conveniente elucidar que para Rancière “não existe real em si, mas sim configurações daquilo que nos é dado como o nosso real, como objeto das nossas percepções, dos nossos pensamentos e das nossas intervenções” (Rancière, 2010, p.112).

situacionistas num paradigma que eliminava qualquer elemento de competição e que rejeitava a limitação à lógica desprezível do básico ganhar ou perder. “O elemento de competição deve desaparecer a favor de um conceito mais real e coletivo de jogo (...) o jogo — experimentação permanente de novidades lúdicas — nunca aparece fora da ética, da questão do sentido da vida” e a sua pertinência nos métodos situacionistas é exposta em algumas das experiências realizadas durante a permanência do grupo, como o caso das intervenções ou tentativas de mudança concreta dos ambientes construídos, que tinham como propósito praticar e tornar comum a construção lúdica na vida do dia-a-dia e ainda fomentar a experiência e o crescimento de conjecturas sobre uma possível cidade coletiva (Internacional Situacionista, 1958).

É através da compreensão de que a modificação dos espaços é essencial, mas não determinante ou controlável, que o projeto situacionista revela tentativas renovadas de relacionamento com a esfera urbana. Uma reconceitualização da própria arquitetura, que compreende a experiência dos que transitam e, em simultâneo, todo um passado sensível que não pode ser desprezado.

Caminhar até romper as solas do consensual para experienciar um modo de ser sensível

Caminhar com os sapatos dos situacionistas mostrou-nos a vanguardista e instigadora forma como eles nos apresentaram as possibilidades da experiência do caminhar, especialmente, através da deriva. As suas práticas artístico-políticas aplicadas ao contexto urbano, expuseram uma renovada e sensível forma de viver a cidade coletivamente. Essa característica situacionista, de tentar despertar reações suscitadas pela simultaneidade da arte e da política, parece alinhar-se com o pensamento de Jacques Rancière (2010) que esclarece que quer a política, quer a arte, contemplam um valor estético. O autor qualifica a arte e a política pela capacidade que possuem em imobilizar as regras que regulam a experiência normal, e pela capacidade de convocar uma reflexão sobre a experiência estética e o seu papel nesses dois campos. Considera que a experiência estética deve criar rompimentos com o “consensual” e com o “senso comum”, ativar e direcionar o pensamento crítico e que a política da arte não pode resolver os seus antagonismos, sob a forma de uma intervenção fora dos seus lugares, no “mundo real”. Para Rancière, “não há um mundo real que seja o lado de fora da arte. O que existe são pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se encontram e desencontram a política do estético e o estético da política. Não existe real em si, mas sim configurações daquilo que nos é dado como o

nosso real, como objeto das nossas percepções, dos nossos pensamentos e das nossas intervenções.” (2010, p.112).

Deste modo, parece ser possível também, estabelecer uma relação entre esta inexistência de um “real em si” de Rancière, com o sentido de espetacularização da vida enquanto “imensa acumulação de espetáculos” que abordamos anteriormente com Debord. Ambos refletem que o real é uma mediação, resultado de uma montagem de camadas, e problematizam-no dentro do campo da experiência estética. Debord revelou a necessidade de pôr em ação uma força prática e estética, pela experiência da deriva, que combatesse a mera contemplação, consumo e conformação passiva do sujeito mediante as ordens do capitalismo e do sistema vigente e que permitisse abrir caminho para escapar às armadilhas de sedução da sociedade do espetáculo. Isto volta ao que já esclarecemos acerca da experiência estética criar rompimentos com o “consensual” e leva-nos a associar a abordagem situacionista neste trabalho ao “regime estético da arte” de Rancière, como uma rutura ao “senso comum”, como uma trajetória que assentou em novas relações entre o real e a aparente, entre o individual e o coletivo. De acordo com o autor, o “regime estético da arte” baseia-se numa “aparência livre”, ou seja, “a propriedade de ser arte (...) é atribuída a uma forma específica de apreensão sensorial. (...) É dada numa experiência específica, a qual suspende as conexões comuns não só entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, compreensão e sensibilidade. (Rancière, 2009, p.29-30).

Assim sendo, esta “aparência livre” inscreve-se num *sensorium*, numa forma de “distribuição do sensível”, onde existe a anulação do poder de imposição de uma forma sobre uma matéria ou da inteligência sobre a sensibilidade, a favor de um *modo de ser sensível* que Rancière diz ser de “imanência” e “heterogéneo”. É precisamente neste ponto que ganha revelação a noção de *dissensus*. A lógica de distribuição do sensível no “regime estético da arte” não se pode reduzir a nenhuma ordem (não é consensual). É aquilo a que Rancière denomina *dissensus* – um tipo de disjunção ou desagregação de variados sentidos ou de heterogeneidade do sensível, “um conflito entre sentidos. Dissensus é um conflito entre uma apresentação sensorial e uma forma de lhe dar sentido, ou entre vários regimes sensoriais e/ou ‘corpos’” (id., 2010, p.139). Ou seja, num processo de dissociação e rutura na relação entre sentidos, “entre o que se vê e o que se pensa, entre o que se pensa e o que se faz sentir” (ibid., p.143), o que está em causa não é apenas uma multiplicidade de sentidos não hierarquizada mas também essa multiplicidade em conflito. Por outras palavras, no “regime estético da arte” apresentado por Rancière não existe consenso e aquilo que constitui a especificidade da Arte e da Política (enquanto formas de *dissensus*) é a evidência de corresponderem a modos de suspensão das regras que tendem a governar a experiência normal. Neste sentido, as ações situacionistas constituíram-se como formas de

conhecimento que romperam com a “lógica” que usualmente prevalecia na constituição da apresentação sensível da experiência comum, ou seja, romperam com o senso comum. Esta “suspensão das regras”, tanto da arte como da política, teve como desígnio a constituição material e simbólica de um espaço-tempo específico a partir de um reenquadramento da matéria da experiência sensível. Na ideia de Rancière, Arte e Política compõem-se como formas de atividade dissensual que visam acabar com as “formas de dominação” habituais e, por esse meio, “tornar expressivo”, “libertar”, o que usualmente tende a ficar subordinado a uma simples posição funcional num quadro de “posição definida” e que tende a ser visto de forma consensual.

Partindo desse cruzamento e prolongamento entre arte e política, Rancière afirma que na arte, o que está sempre em causa é a invenção de novas formas sensíveis (2002b, p.138) e a produção de uma força “inconsciente”. Uma força que permite, no seio da arte, retirar sentido daquilo que aparentemente parece não o ter. De tal forma, este pensamento propicia uma certa afinidade entre a almejada “revolução autêntica” de Debord e o conceito de “revolução estética” de Rancière, por ambos conjecturarem uma correlação entre a “lógica dos factos” e a “lógica da ficção”, rompendo com as relações que habitualmente são decretadas entre as coisas e os seus significados e, conseqüentemente, gerando novas relações. Voltando ao *dissensus*, a “ficção”, enquanto seu operador, cria novas relações e ligações entre as “coisas”, extraindo delas numerosas possibilidades de poderem ser “outras”, extraindo novas formas de ser àquilo que habitualmente tende a ser idêntico a si mesmo. Rancière denominou isto como “poética do conhecimento”. O autor reconhece as operações poéticas como formas de permeabilização da arte com a vida e como formas de conhecimento que esmaecem as fronteiras entre o sensível e o inteligível, tornando as “ideias sensíveis” e transformando-as em “imagens vivas”, criando em simultâneo, uma linguagem comum que busca, precisamente, reescrever (de forma metapolítica) um mundo de experiência que é igualmente comum. Ou seja, qualquer coisa, à luz de uma operação poética renuncia à simples condição daquilo que é, para ser algo de “outro” (de heterogêneo), porque é viável extrair-lhe aquilo mesmo que ela só por si e em si não tem ou parece não ser (ver *Deriva vadia* na Av. Fernão Magalhães, Porto, p.17 deste relatório). É aqui que Rancière ressalta a importância de uma “educação estética” do indivíduo (tanto no campo da arte quanto no campo da política) que o deixe numa relação com o próprio “irrepresentável” enquanto “lugar” daquilo que é próprio de uma “comunidade”. Mas isto expressa que uma arte ou política “anti-representativa” se compõe, paradoxalmente, como um “espaço” onde não há coisas irrepresentáveis, pois não existem limites para as possibilidades de representação, uma vez que estas deixam de estar subordinadas a formas ou modelos pré-estabelecidos (2003, p.153). Desta forma, Rancière conclui que na “experiência estética” está sempre em causa o potencial poético

da própria realidade (enquanto meta-possibilidade da arte e da política) que possibilita à sociedade decodificar o enigma que se encontra inscrito nas coisas comuns – não como algo *consensual*, mas antes como aquilo que na sua heterogeneidade de sentidos, de *dissensus*, se compõe como um desígnio de vida que sugere o empenho de uma comunidade em devir.

Deste modo, a questão essencial da experiência do sujeito entra no campo das subjetividades, do simbólico, dos sonhos, dos desejos, da partilha do sensível. Porém, Giorgio Agamben, ao recuperar e também radicalizar a discussão do empobrecimento da experiência levantada por Walter Benjamin, alerta que esse tipo de partilha do sensível, especialmente a partir da ciência moderna, passou a efetuar-se através de uma comprovação científica da experiência. Ou seja, transformou-se num experimento, “permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão de determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras” e, para evitar a perda de certeza transferiu-se “a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números”, perdendo a experiência tradicional todo o seu valor. O autor afirma até uma “destruição” ou “expropriação da experiência” que segundo ele já “estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna”, conferindo ao sujeito uma espécie de ordem da experiência baseada na utilidade e na prudência, na qual “primeiro deduz os axiomas e depois procede a novos experimentos” (2008, p.25-26).

Agamben confronta a incapacidade de o sujeito contemporâneo traduzir em experiência o seu dia-a-dia, com o facto da vida atual não conter quase nada que seja ainda traduzível em experiência. Apesar de “talvez jamais como hoje a existência quotidiana tenha sido tão rica de eventos significativos” e do sujeito retornar a casa “à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos (...) entretanto nenhum deles se tornou experiência”. Justifica esse facto pela correlação da experiência com a autoridade, afirmando que presentemente toda a “autoridade tem o seu fundamento no ‘inexperenciável’, e ninguém admitiria aceitar como válida uma autoridade cujo título de legitimação fosse uma experiência” (ibid., p. 22-23).

De alguns exemplos que apresenta, (como alguém que é posto mediante uma qualquer maravilha natural não a experienciar e preferir que seja a máquina fotográfica a ter a experiência dela), entende-se uma constatação do autor de que as experiências hoje se efetuam “fora do homem”.

Contudo, e mais relevante para este trabalho, são as brechas que o autor deixa, afirmando que “não significa que hoje não existam mais experiências”, permitindo-nos reabrir a janela situacionista e a possibilidade *dissensual*, e que “talvez se esconda, no fundo desta recusa aparentemente disparatada, um grão de sabedoria no qual podemos adivinhar, em hibernação, o germe de uma experiência futura” (ibid., p.23), parecendo abrir-nos caminho

para irmos peneirando a areia e fazermos de cada grão um potencial poético da própria realidade (enquanto meta-possibilidade da arte e da política) para uma possível “experiência estética” (Rancière, 2003).

Neste sentido, Jacques contrapõe-se aos discursos que manifestam “empobrecimento, perda, destruição ou, até mesmo, expropriação da experiência na cidade contemporânea”, afirmando a possibilidade da sua sobrevivência através da errância. Revela que a experiência errante, mesmo em condições hostis, – e podíamos aqui considerar a contradição fundamental do homem contemporâneo, apresentada por Agamben, de “não haver ainda uma experiência do tempo adequada à sua ideia da história” (2008, p.121) – não é inteiramente destruída e que resiste pelas fendas e desvios enquanto compartilhada em narrativas urbanas. Para a autora, o estudo de algumas narrativas errantes transporta-nos a pequenas “resistências e insurgências” da experiência urbana, que geralmente não estão muito visíveis à partida, e, em particular, leva-nos à “experiência da alteridade na cidade” (Jaques, 2012, p.11-12).

Apesar de reconhecer a evidência de uma captura do capital simbólico, dos conflitos, dos dissensus e de uma atual estratégia de “apaziguamento programado”, hegemónico e homogeneizado, das subjetividades e dos desejos, operada pelo capitalismo e mediatismo, Jacques afirma que “talvez, em lugar da total destruição da experiência reclamada por Agamben, estejamos vivenciando hoje um processo, uma busca hegemônica, de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade” (ibid., p.14). Mas, apesar dessa diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea – através desse processo esterilizador e espetacular relacionado com a pacificação dos espaços urbanos e públicos e da fabricação de falsos consensos – não parece haver lugar à destruição completa da experiência, mas apenas à sua captura, domesticação e anestesiamiento.

Dada a importância, neste trabalho, do caminhar urbano como experiência estética, é nesta brecha que aponta Jacques que encontramos lugar para valorizar a alteridade urbana, para resistir à pacificação e esterilização, para desafiar os pseudoconsensos, para refutar o *espetáculo* previsto por Debord, para penetrar a pé nas contradições da cidade contemporânea como fez Careri e para caminhar a favor do *modo de ser sensível* abordado por Rancière.

Caminhar com os pés descalços no caos urbano

Para melhor entender o urbano e as formas de apropriação da cidade, nada como ativar o *modo de ser sensível* e caminhar com os pés descalços no próprio caos.



Careri elucida que a partir dos anos 70 surgiu, aos olhos dos arquitetos, uma espécie de “caos urbano” que se caracterizava por uma imagem fragmentária do território citadino, decorrente dos processos de crescimento, o qual não se encaixava nas suas categorias interpretativas, que só previam as análises sobre os centros históricos e sobre as relações “tipomorfológicas”. Na tentativa de “saturar e suturar” esses fragmentos de ordem justapostos casualmente no território, surge o projeto (cujas intenções ainda hoje perduram em muitos urbanistas) de utilizar os “vazios urbanos” – grandes espaços vazios da periferia – para preenchê-los com novas formas de ordem, à luz das certezas positivistas “extraídas da qualidade da cidade histórica”. Só mais tarde, o debate sobre a cidade contemporânea suscitou o questionamento acerca das causas do que realmente estava a acontecer nesse novo território crescido em todas as partes. Entendeu-se que esse “sistema de desmoronamento se estendia muito além dos limites daquela que se imaginava ser a cidade e que formava um verdadeiro e próprio sistema territorial, a cidade difusa”. Efetivamente, esse modelo de cidade difusa não podia mais ser analisada a partir dos “cheios” (casas, autoestradas, centros de comércio, entre outros), mas sim de dentro dos “vazios” (espaços não inseridos no sistema e que dão as costas à cidade para organizar para si uma vida autônoma e paralela, habitados pelos difusos que “vão cultivar a horta ilegal, levar o cachorro, fazer um piquenique (...) É lá que os seus filhos vão buscar espaços de liberdade e de socialização”). Para melhor compreender esta alternância recíproca da paisagem, Careri propõe o exercício de “alcançar um lugar alto a partir do qual observar o panorama” e alerta para a dificuldade em reconhecer uma cidade com um centro e uma periferia pois encontraríamos-nos “frente a uma espécie de pele de leopardo, com manchas vazias dentro da cidade construída e com manchas cheias bem no meio do campo” (2018, p.155-163). Além disso, enquanto que os grandes centros parecem resignar-se ao estancamento do tempo e à congelação das transformações, pela sua evidente previsibilidade, desenvolvendo-se “sob estrita vigilância, sob o vigilante controlo da cidade”, as margens estabelecem um certo dinamismo, observando “o devir de um organismo vital que se transforma, deixando ao seu redor e no seu interior partes inteiras de território ao abandono e mais dificilmente controláveis” (ibid., p.158).

Neste sentido, a *Deriva em tempos líquidos # percurso, proximidade e afastamento* (Fig.2), uma ação performativa de caminhar à volta de um vidro estilhaçado e o registo dessa experiência sensível²¹, dialoga com a imagem da cidade que Careri apresenta, “para além dos seus muros (...) que se aglomera em grânulos mais ou menos densos”(ibid., p.157). Durante a caminhada, no afastamento ou proximidade corporal ao vidro, a matéria

²¹ Dada a importância que Belidson Dias atribui, no artigo *Investigação Baseada em Arte em tempos de mudanças na Arte Educação*, ao “olhar para dentro das nossas influências e práticas” para descobrir a possibilidade de uma “interação complexa” que “paradoxalmente promova e critique os modos normalizadores do escrever sobre o saber e conhecer”, a prática artística desenvolvida em conjunto a toda a investigação e estágio surgiu como desafio às “convenções da representação e do envolvimento com o texto” e como possível desordem “das formas influentes de paradigmas estabelecidos” (Dias, 2016, p.146).



Fig.2 Paula Branco Pereira, *Deriva em tempos líquidos # percurso, proximidade e afastamento*, 2020

Deriva dentro e fora do edifício. Performance, caminhar à volta e sentir um vidro estilhaçado. Registo da experiência sensível. Escola Artística Soares dos Reis, Porto, 2020.

Como *Uma linha Feita pela Caminhada* de Richard Long, estes estilhaços no vidro não são mais a ação do corpo desconhecido que atirou a pedra, mas os índices do seu movimento. Há marcas deixadas pelo sujeito da experiência. Como cicatrizes, sobressaem as pistas residuais do evento que ocorreu, as linhas ziguezagueadas combinam-se como uma espécie de tecido orgânico. No afastamento do meu corpo do vidro, vejo os resquícios do gesto acumulados e a opacidade que os cheios provocam. A forma filamentosa aglomera-se em grânulos que parecem ilusoriamente mais densos. Na proximidade, essa matéria relativamente compacta revela as suas margens e interstícios, expondo as fragilidades de um sistema em possível desmoronamento. Ao toque, sentem-se os vazios, como porções lisas, macias, de formas irregulares e espontâneas, que se interligam às ramificações rugosas, na constituição de um devir temporal que se indaga a si mesmo, entre o reconhecimento da ação passada, os vestígios presentes no lugar e a especulação que se torna possível a cada novo sentido pensado, a cada nova pausa.

transforma-se, percebendo-se as margens, interstícios e fragilidades do sistema. De forma semelhante, podemos pensar o desenho da cidade, como um sistema ramificado no qual caminhamos por “um conjunto de ilhas construídas que flutuam num grande mar vazio, em que as águas formam um fluido contínuo que penetra nos cheios, ramificando-se pelas várias escalas até os menores interstícios abandonados entre as porções de cidade construída” (ibid., p.157).

Nessa reapropriação, atualmente a cidade “revela-se um espaço do *estar* inteiramente atravessado pelos territórios do *ir*” e os “vazios” favorecem o perder-se dentro da cidade, o sentir-se fora do controlo e em espaços dilatados e estranhos, “um parque espontâneo que não é nem a reapropriação ambientalista de uma falsa natureza rústica nem a exploração consumista do tempo livre” (ibid., p.159-162).

Por outro lado, a relação temporal estabelecida, *entre o reconhecimento da ação passada, os vestígios presentes no lugar e a especulação que se torna possível a cada novo sentido pensado*, enquanto percepção da vivência do lugar, permite abrir metaforicamente um campo de questionamento acerca da experiência humana do tempo.

Caminhar no tempo por uma linha partida

De acordo com Heidegger, o ser humano encontra sentido da sua existência no caráter temporal da sua vida, ele existe finitamente, pelo nascimento e pela morte, “somente porque é, no seu ser, antecipante e ad-veniente, ele pode assumir o próprio ser lançado e ser, no átimo, para o seu tempo”(apud. Agamben, 2008, p.126). Mas, a organização temporal, tanto na sua vertente objetiva (que sensorialmente contacta com a materialização da sua passagem), como na vertente subjetiva (pela vivência, memória e percepção) ressalta de uma construção estrategicamente concebida pelo mundo ocidental, pautada pelo caráter da “pontualidade” e da “continuidade”. Agamben considera o instante como “ponto temporal” que dissocia irreparavelmente a experiência humana do tempo. Segundo ele, “representa-se o tempo vivido mediante um conceito metafísico-geométrico (o ponto-instante inextenso) e então procede-se como se este próprio conceito fosse o tempo real da experiência” (2008, p.122). Contrapõe, ao tempo pensado como círculo (da experiência grega) e ao tempo em linha reta (do cristianismo), uma experiência do tempo radicalmente antitética a estas, concebida a partir de uma “linha partida” – o que nos leva a crer, mais uma vez, nas brechas deixadas pelo autor de que ainda é possível uma recuperação da experiência e não a sua total destruição. Essa experiência do tempo que sugere, interrompido, incoerente e não homogêneo, “alveja precisamente o que permanece inalterado tanto na antiguidade clássica quanto no cristianismo: a duração, o tempo pontual

e contínuo” (ibid., p.122-123) e propõe uma atitude revolucionária na qual se “recusa o passado, mas reavalia neste, por meio de uma presentificação exemplar, justamente o que fora condenado como negativo (...) porém sem nada esperar do futuro” (ibid., p.123).

Esta relação com o tempo, do ponto de vista estético-experencial, pode ser melhor percebida precisamente através da forma estética do percurso errático- porque não é homogêneo à experiência do tempo quantificado - fazendo sentido lembrar aqui que o principal preceito situacionista era experimentar a cidade como um território lúdico, no qual o uso do tempo e do espaço escapariam às regras do sistema e chegariam a autoconstruir novos espaços de liberdade. No entendimento de Agamben (ibid., p.128), essa liberdade só é possível quando o homem não está sujeito ao tempo linear contínuo, para poder usufruir de uma autêntica experiência histórica, longe dos desejos da ideologia dominante. Assim como “o mais simples ato situacionista consistirá em abolir todas as lembranças da nossa época relativas ao uso do tempo” (Careri, 2018, p.103). Essa mudança qualitativa do tempo é, para Agamben, o tempo da história, o “*cairós* em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade”. É o tempo experimentado e pleno benjaminiano, que interrompe a cronologia do instante vazio e quantificado, o tempo pleno, descontínuo, finito e completo do prazer. A experiência do prazer, esclarece Agamben, torna-se assim imediata e disponível a todos, na qual uma nova concepção do tempo pode encontrar o seu fundamento.

Já os situacionistas tinham encontrado na deriva psicogeográfica um meio para ativar a experiência do prazer, caminhando e atravessando a realidade urbana como uma aventura e um jogo, para uma possível transformação do uso do tempo na sociedade, cujos preceitos produtivistas e de consumo capitalista foi possibilitando a consolidação de formas poderosas de dominação simbólicas, políticas, sociais e económicas. Tentaram colocar a descoberto essas intenções da sociedade capitalista, de tornar o lazer produtivo e de criar necessidades induzidas pelo processo de espetacularização, e contestaram “o bem-estar que se fazia passar por felicidade por obra da propaganda burguesa e que, do ponto de vista urbanístico, se traduzia na construção de casas ‘dotadas de conforto’ e na organização da mobilidade” (ibid., p.98).

O empenho dos situacionistas nas questões urbanas resultou, assim, da relevância dada ao meio urbano enquanto terreno de ação e de transformação temporal, de trabalho sobre novas formas de intervenção e de confrontação contra a uniformidade e alheamento da vida diária.

Caminhar no tempo lento da cidade acelerada

Caminhar no tempo da cidade parece fazer agora ainda mais sentido, num tempo em que a corrida e a paragem, a rapidez e a lentidão se percebem ainda mais contrastadas, confrontadas e perceptíveis.

Repentinamente, o espaço fechou-se e o tempo trocou-se. Paramos para parar o que podia matar, mas aceleramos para acelerar o que podia salvar. As tentativas de pôr termo à propagação da pandemia Covid-19 criaram na cidade impedimentos, barreiras, delimitações, ruturas e intensidades, cujos efeitos se revelaram assoladores. Na *Deriva em tempos líquidos # Da lentidão do corpo à pausa*, (Fig.3) o corpo entrou em tensão na percepção do espaço da Escola Artística Soares do Reis, perante os obstáculos dos objetos sinalizados, cartazes de normas, procedimentos e avisos. Isto sugere que, enquanto caminhamos como uma prática estética, o nosso sentido pode deslocar-se a montante, para o “aparecimento daquilo que aparece” (Ingold, 2015, p.29) e esperar e acompanhar a sua emergência.

Dessa deriva em percurso lento, do acaso dessa obstacularização e desse “aparecimento”, resultou uma pausa e um consequente processo de questionamento acerca da deslocação e da permanência nos espaços em tempos pandémicos, metaforizados pelo sentar ou não-sentar no banco, tangenciais a um resvalo entre corpo-espaço-tempo-lugar. Como as passagens de estado entre o nómada e o sedentário, entre caminhar e parar, são agora mais visíveis, enquanto encontro de uma relação instável com *uma vida*²² e ao mesmo tempo uma nova exploração e reapropriação dos lugares - nos quais a prática artística pode ter o papel de experienciar a descoberta, a transformação poética e política.

Além disso, pensar essa transformação, denota também a necessidade de inverter a relação temporal entre domínio e submissão. Presentemente, “a submissão conduz e o controlo segue-a” (ibid., p.32). Ao invés de uma mente dominante que já conhece a sua escolha e que conduz um corpo subserviente, deve principiar-se uma imaginação que supõe o caminho adiante, tentando atravessar um mundo ainda não composto, trazendo atrelada “uma percepção já educada nos modos do mundo e habilidosa na observação e reação às suas propiciações”. Uma vida orientada na tensão entre “submissão e domínio, imaginação e percepção, a vida que vivemos e as coisas que fazemos”. Ingold refere-se ao movimento de uma vida humana como “temporalmente alongado” e afere que o sujeito está sempre, por assim dizer, constitucionalmente à frente de si mesmo. Assim, simultaneamente ao aparecimento de coisas, está a imaginação, e, a reboque, está a nossa apreensão perceptiva de um mundo que já se encontra fundado, e “no qual as coisas estão lá para aparecer”. É

²² Deleuze fala de “uma vida”, ao contrário de “a vida” por esta não poder ser encontrada num assentamento de realizações, e sequer poder ser recomposta como uma organização categórica de rigorosos marcos ancorados ao longo de um trajeto já percorrido (2001, p. 28).

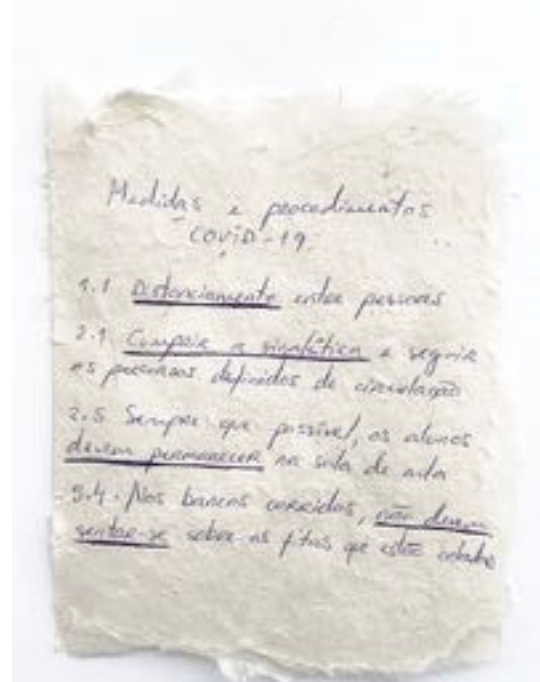


Fig.3 Paula Branco Pereira, *Deriva em tempos líquidos # Da lentidão do corpo à pausa*, 2020-2021
 Fotografia: 4.15mm, f/2.2, 2448 × 3264. Desenho protocolar: lápis em papel translúcido, 30x40cm. Notas escritas com esferográfica em papel artesanal, 15x12cm.
 Escola Artística Soares dos Reis, Porto, 2020-2021.

Dos bancos pertencentes ao edifício, sobressaem as fitas de segurança debaixo de uma luz monótona e fria. Do silêncio, que parece querer ensurdecer-me de prazer, um lugar do edifício torna-se ainda mais inóspito. (Notas do diário gráfico)

As inúmeras possibilidades de deslocamento e posicionamento do corpo em deriva entram em tensão com a percepção de espaços e objetos sinalizados, cartazes de normas e procedimentos, avisos. Deste encontro resulta uma pausa e a procura de um processo de questionamento acerca da deslocação e da permanência nos espaços, da afluência e do esvaziamento, dos limites do sentar e do não-sentar, da proteção e do obstáculo, da ocultação e da vigilância, das reações à norma, da efetivação do poder ou não-poder, tangenciais a um resvalo entre corpo-espço-tempo-lugar.

por isso que em cada realização e a cada momento estamos a um tempo, integralmente preparados e totalmente despreparados para o que vem adiante. E a escola, “no seu significado original (do grego *scholè*) de tempo livre”²³, não é mais, nem menos, do que a fenda entre a distensão temporal na qual a imaginação se adianta sempre à percepção. Ou seja, pensar a educação neste contexto é refletir em modos de reverter a apropriação e a destinação do tempo na escola, assim como encarar o papel do professor como catalisador de começos “cuja tarefa é destravar a imaginação e propiciar [aos estudantes] a liberdade de vagar sem um fim ou destino” (ibid.).

Concomitantemente, a pandemia proporcionou o pensar no acontecido e no que está ainda a acontecer, na nocividade do determinismo das certezas e como isso dá ao tempo um rosto inesperado. Nesta deriva pela Soares dos Reis, o caminhar lento fez-se também “de modo estrábico, com um olho na rota e outro em tudo aquilo que o tira da rota” (Careri, 2017, p.116-117) e em condições de tropeçar nas zonas onde jamais se teria chegado sem a decisão de “perder tempo” ou de “parar”. Como refere Careri, “saber perder-se carrega consigo uma grande dissipação de energias e, sobretudo, de tempo” (ibid., p.117).

Mas como vimos anteriormente com Debord e Agamben, a formatação do tempo na sociedade ocidental levou-o para a dimensão mensurável, contada, medida, sujeitando-se às demandas da escala de produção e da circulação de capitais. Paul Virilio (1996), na sua releitura da história do Ocidente, fez pensar os tempos que o tempo tem, ao afirmar que a cada velocidade corresponde uma realidade. Deu às grandes ruas da cidade um novo velocímetro, advertindo para o despotismo da velocidade e dos seus efeitos sentidos e pressentidos. Arriscou-se a substituir o capital pelo “dromos”, tempo-velocidade, oferecendo a perspectiva de que a lógica da corrida verteu-se em referência absoluta, na qual a velocidade substitui a riqueza. Para o autor, a partir da revolução técnico-científica e política, a velocidade passa a ser o valor. As massas são as reais produtoras da velocidade, mas, apesar disso, não controlam nem detêm essa velocidade, tal como não detêm os meios de produção no processo capitalista, tornando-se massas de manobra nas mãos de uma classe industrial-militar. E é esta classe que capitaliza a velocidade dessa guerra, que investe na ocupação e no controlo do espaço-território (e também na consequente desordem ou “caos urbano” como apontou Careri) e de tudo que nele transita, instaurando uma espécie de “ditadura do movimento” (Virilio, 1996, p.17) e uma gradual superfluidade do proletariado, com a desvalorização dos seus corpos e do seu valor-trabalho.

Virilio também constatou que os efeitos causados nos corpos pelo investimento na velocidade tecnológica, pela lógica da corrida, desestimulada da terra e do mundo, e até

²³ Na cultura grega a aprendizagem esteve sempre associada ao tempo livre e ao interesse individual, afastando-se das atuais ideias ocidentais da escola como obrigação e trabalho.

como diz Agamben, da própria história, promoveu um verdadeiro assalto à natureza humana e dividiu a humanidade em elites dromocráticas (que prezam a mobilidade como valor supremo de dominação e poder, o que os leva a sofisticar cada vez mais as suas próteses – instrumentos tecnológicos) e em proletários-soldados ou proletários-operários (que pela desterritorialização despotencializam cada vez mais os corpos, privam-se da liberdade e identidade, excluem-se psicogeograficamente). O autor aponta, ainda, para a transformação da segurança numa das essenciais mercadorias do capitalismo contemporâneo, sendo a mesma o bode expiatório para impor a estagnação dos corpos, a abolição das vontades e gestos, a automação da vida.

Virilio foi futurista ao expor metaforicamente sobre “O Estado de Emergência” ou “Estado de Urgência”, explicando como “a prontidão é a própria essência da guerra” (ibid., p. 121-137), ou seja, como se realiza a diminuição das distâncias, marcada pelo avanço tecnológico e como essa é uma realidade estratégica com consequências - como a negação do espaço e da distância, e ainda, a apropriação do Tempo.

A *Deriva em tempos líquidos # [des]integração* (Fig.4) surgiu enquanto questionamento do uso do tempo e do espaço pela cultura dominante e ensaia uma possibilidade de um gesto crítico de releitura desse mesmo sistema temporal.

Voltada à atual pandemia e à propagação acelerada e global do coronavírus, reflete como a mesma gerou uma desaceleração da vida urbana até quase à sua paragem, sentida como contra-vertigem. Numa dualidade sarcástica entre a aceleração do contágio e a redução do contacto, entre o progredir da enfermidade e a procura da vacina, entre a incubação silenciosa e o sintoma gritante nas tubagens de oxigenação extracorpórea, entre a imobilidade dos corpos e a corrida contra o tempo dos investigadores, governantes, médicos, enfermeiros e de todos os outros que auxiliam mas operam nas sombras da espetacularização, entre a clausura e claustrofobia domésticas e o controlo na escola e na cidade, entre o rosto e a máscara online. Símbolos deste tempo que foi forçado a reprimir-se sobre si mesmo para se temer.

Na crítica de Agamben (2020), nas suas *reflexões sobre a peste: ensaios em tempos de pandemia*, entende-se que, uma vez que os portadores do contágio são os próprios cidadãos, o Estado trava contra eles uma espécie de guerra civil²⁴.

Deste modo, no último parágrafo de *Esclarecimentos* (4), o autor questiona-se acerca do tipo de legado político que uma guerra civil contra um vírus pode legar ao futuro, pois o que o preocupa não é somente o presente mas o depois. Esclarece essa preocupação afirmando que “tal como as guerras legaram à paz uma série de tecnologias nefastas, do arame farpado às centrais nucleares, também é muito provável que os governos procurem

²⁴ Recorde-se que para Agamben (2015), a “guerra civil”, é o “limiar fundamental da politização do Ocidente”, nos quais os campos de ação da cidade (polis) e da família (oikía) se sobrepõem. A guerra civil é o ponto onde política e economia se precisam, e consiste na intervenção que torna o impolítico político e o político em económico.

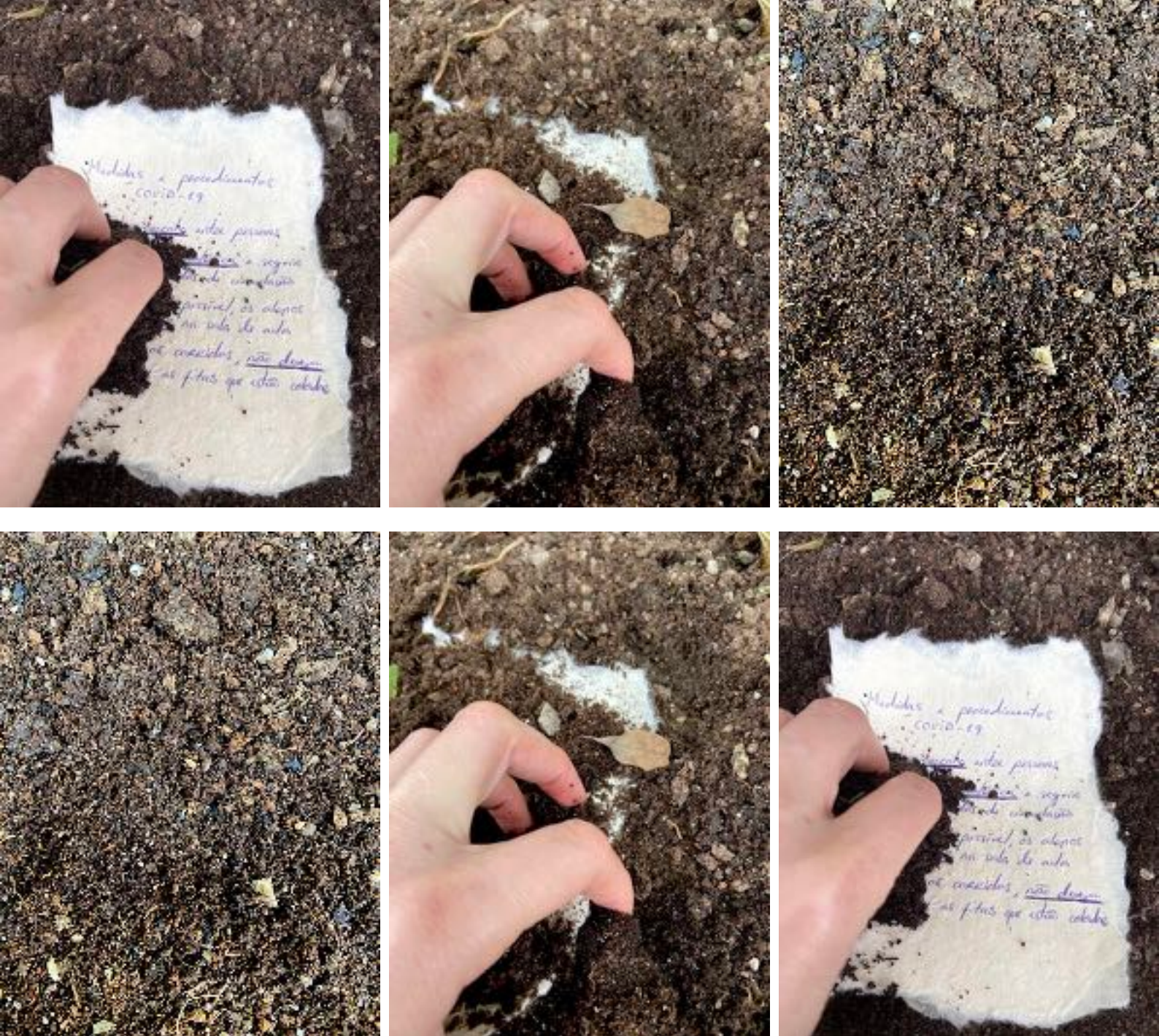


Fig.4 Paula Branco Pereira, *Deriva em tempos líquidos # [des]integração*, 2021
Intervenção com notas escritas em papel artesanal e terra.
Jardim da Escola Artística Soares dos Reis, Porto, 2021.

A *[des]integração* cruza a dimensão conceptual com uma disposição comunicacional que questiona o uso do tempo e do espaço pela cultura dominante e ensaia uma possibilidade de um gesto crítico de releitura desse mesmo sistema temporal. Reedita uma experiência vivida pela presença de uma pandemia, atualizando-a através da ação e do movimento de deslocação do objeto para se mesclar com a terra no solo. No processo de desintegração natural, livre de qualquer direcionamento ou de um tempo politizado, pode pensar-se, em simultâneo, numa transformação da memória coletiva. Não esgotando os constrangimentos e a razão de ser dos procedimentos, a decomposição oferece-se à regeneração e ressignificação de perspetivas, à busca do olhar sensível da trajetória temporal ocorrida.

continuar, mesmo depois da emergência sanitária, os experimentos que não conseguiram realizar antes: que as universidades e escolas sejam fechadas e que só deem aulas online, que deixemos de nos encontrar e falar por razões políticas ou culturais e só troquemos mensagens digitais, que sempre que possível as máquinas substituam todo e qualquer contato – qualquer contágio – entre seres humanos”.

Neste sentido, a *[des]integração* pretende reeditar a experiência vivida pela presença da pandemia, atualizando-a através da ação e do movimento de deslocação do objeto para se mesclar com a terra no solo, pensando também a (des)territorialização. No processo de desintegração natural, livre de qualquer direcionamento ou de um tempo politizado, pode pensar-se, em simultâneo, numa transformação da memória coletiva. Não esgotando os constrangimentos e a razão de ser dos procedimentos, a decomposição oferece-se à regeneração e ressignificação de perspectivas, à busca do olhar sensível da trajetória temporal ocorrida.

Tudo acabou por confinar-se a uma pausa lenta e, no momento presente, as proximidades físicas que implicam a alteridade e o encontro com o outro, tornaram-se distâncias e tudo passou a usar o prefixo *tele*, tornando o mundo num panóptico global e contagiando a experiência da alteração do ritmo do mundo e de nós nele. A velocidade aumentada ou diminuída fez-nos olhar a contração e a expansão do espaço e do tempo, exigindo atenção, interrogação, crítica e criação de novos possíveis, pois “deslocar o ponto de vista e as convenções com base nas quais se pensam as coisas é, no fundo, a mais fecunda das transformações possíveis” (Careri, 2017, p.122).

Segundo Virilio (1996), a aceleração do tempo real põe em causa a percepção do mundo sensível e a empatia entre os seres humanos e só a arte e a cultura introduzem distância e duração. Careri acrescenta que o tempo e o espaço são agora outros, em perpétuo movimento e que no “sistema espaço-temporal nós somos corpo”, logo, “não se pode conhecer o espaço a não ser atravessando-o com o nosso corpo” (2017, p.123). Isto leva a crer na crescente importância de caminhar no tempo lento da cidade acelerada, ou de uma eventual “errantologia urbana” que, através do estudo das errâncias e das suas narrativas se opõe, “pelos desvios, ao processo de espetacularização das cidades e também à própria história régia do urbanismo moderno” (Jacques, 2012, p.263). Jacques complementa que a relação, ou contaminação, entre o nosso corpo e o corpo da cidade leva a uma incorporação através da ação de errar pela cidade e que isso só acontece “na maior parte das vezes quando se está perdido e em movimento do tipo lento” (ibid., p.264).

De acordo com Careri (2017), só transformamos o espaço em lugar se partirmos das relações que a presença corporal cria, dos objetos que usa e constrói. Enfatiza ainda o “parar”, que implica um mundo de possibilidades em expansão pelo corpo, como um lugar de criação, de ação e transformação.

Em suma, a exploração da cidade pela deriva necessita de tempo a ser perdido, de contemplar os desvios, as mudanças de rumo e as paragens. Só assim se poderão comentar os espaços, pensar a cidade, a arte e a sociedade, experimentar diretamente e transformar temporal, poética e politicamente os lugares.

Caminhar pelas diversas texturas do lugar

Habitualmente, no dia-a-dia, caminhamos a cidade com o melhor calçado que temos. Por um lado, porque muitas vezes obedecemos ao estorvo de sermos, por demais, produtos e produtores da espetacularização do *fashion system*. Por outro, para sermos mais rápidos a chegar aos destinos, para não cansarmos tanto os pés e para não correremos o risco de sentir as sinuosidades do terreno, de “perder tempo” e de habitar um *modo de ser sensível* (Rancière, 2010). Fazemos a caminhada dirigindo-nos de um ponto a outro, com rotas bem definidas. Nesses trajetos, as ruas e os espaços públicos parecem meros conectores entre os diferentes lugares que frequentamos.

Norberg-Schulz entende o lugar como algo que está para além de uma localidade física ou uma fração limitada de um espaço abstrato, ou seja, como algo que contém uma identidade particular definida pelas circunstâncias locais e pela experiência humana. Para o autor, “enquanto ‘espaço’ denota a organização tridimensional que define o lugar, ‘caráter’ denota a atmosfera geral, que é a propriedade mais abrangente de qualquer lugar” e entende mais apropriado e amplo referir-se ao lugar enquanto “espaço vivenciado” (1975, p.11).

Michel de Certeau (1980), na *Invenção do cotidiano*, refere que o espaço e o lugar são indispensáveis à condição humana, e um depende do outro. O espaço é o lugar praticado e à medida que esse espaço vai adquirindo pertença e é vivido, transforma-se em lugar.

Um lugar relaciona-se connosco, tem histórias e memórias, e adquire significado à medida que é experienciado, mas depende do tipo de relação que tenhamos com ele. Porque um lugar também se pode transformar em não-lugar rapidamente, devido à sobremodernidade que hoje se faz sentir.

Atualmente, de um modo automático, deslocamo-nos no dia-a-dia essencialmente nos eixos de partida e de chegada, nos espaços de transição entre lugares de referência, que Augé (1998) denomina de “não-lugares”. O autor explica que enquanto um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, já um espaço não se pode definir como tal, formulando assim a definição de um não-lugar. Mas, tanto o lugar como o não-lugar, não são estanques, “são antes polaridades fugidias (...) A possibilidade do não-lugar nunca está

ausente seja de que lugar for. O regresso ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares” (ibid., p. 70-92).

Deste modo, o lugar, não sendo apenas um espaço delimitado específico, com qualidades e características próprias, define-se pelas experiências humanas nele vividas. Segundo Tuan, “a experiência dá vida ao lugar” (1983, p.3-4). O autor associa o lugar à segurança e o espaço à liberdade, referindo que estamos conexos ao primeiro e ambicionamos o segundo. É na experiência, portanto, que os significados de espaço e lugar se fundem, migrando do primeiro ao segundo na medida em que os vivenciamos e nos permitimos conhecê-los mais e melhor, atribuindo-lhes valor. Ainda mais, o lugar torna-se uma pausa se pensarmos o espaço enquanto algo que possibilita o movimento e “cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar” (ibid., p.6).

Neste sentido, torna-se importante recordar aqui que a experiência de alteridade urbana ao caminhar na cidade, bem como a sua transmissão através de narrativas errantes, orais, escritas, visuais, pode constituir-se como ferramenta essencial para favorecer a apreensão da cidade e a ação urbana, pois “ao tornar o lugar praticado, possibilita microrresistências dissensuais, capazes tanto de atuar na desestabilização de partilhas hegemónicas e homogêneas do sensível e das atuais configurações anestesiadas dos desejos, quanto de apontar para a prática de um urbanismo incorporado, que se insinua através da possibilidade de constituir uma outra forma de apreensão urbana, e, assim, um outro tipo de produção de subjetividades e de desejos, levando a uma reinvenção mais lúdica, sensorial e apaixonada das cidades” (Jacques, 2012, p.307). Careri acrescenta que o caminhar, enquanto “ato percetivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território” (2018, p.51), mesmo que não implique a transformação física de um espaço, implica sempre uma transformação do lugar e dos seus significados. Isto porque, quando atravessamos um espaço, recebendo todo um variar de percepções, estamos a modificar culturalmente o seu significado, transformando-o em lugar.

Mas, os percursos diários e corriqueiros que fazemos habitualmente na cidade, apesar de poderem incluir o perder-se no lugar, segundo Tim Ingold, “essa perda é sentida, não como descoberta ao longo de um caminho que não leva a lugar algum, mas como um revés na rota para uma meta predeterminada”. O autor considera que somos “urbanitas disciplinados pela educação” e que, nesse sentido, andamos pelas ruas “não pelo que revelam ao longo do caminho, mas porque elas nos permitem transitar de um ponto a outro”. Possuímos “um objetivo em mente, uma destinação projetada ou horizonte de expectativas, uma perspetiva a realizar” e estamos determinados a alcançá-la, tornando-nos, assim, “ausentes do mundo em si” (2015, p.24).

Portanto, no nosso percorrer diário da cidade, geralmente ignoramos o percurso e os não-lugares e damos mais importância aos lugares de onde saímos e aonde chegamos, o que

Hillier denomina de “sistema puro de origem-destino” (1996, p.178) e que Guerra et al. designam como “efeito de túnel” pelo alheamento ao espaço da cidade que essa valorização de apenas origens e destinos provoca nas pessoas, causando invisibilidade espacial (2014, p.210).

Podemos assemelhar essas origens e destinos ao conceito de Careri de “ilhas construídas que flutuam num grande mar vazio” dentro da cidade fragmentada. E, com isso, pensar o quanto esse efeito túnel pode contribuir para a nossa perda de capacidade de perceber as ambiências, conforme Debord, os espaços vazios, conforme Careri, e de mapear o espaço pelo que o define, pelo seu sistema de relações, com a consequência de não sermos capazes de agir sobre ele, construindo uma experiência alienada da cidade.

Guerra et al. (2014, p.211) constata que o surgimento de tendências cada vez mais segregadoras na estruturação do espaço urbano levam à presença de uma cidade fragmentada espacialmente e pouco coesa socialmente.

Partindo dos posicionamentos que até aqui foram defendidos, bem como deste que Guerra et al. apresentam, exalta-se aqui a importância de pensar a escola nos dias de hoje, não negligenciando enquanto lugar de permanência e vivência, mas exaltando o seu exterior como um lugar “ilha” dentro do espaço da cidade fragmentada que já tratamos. Atualmente, à sua volta, estão patentes e vieram para ficar as instâncias de consumo, cujo impacto se repercute nas vidas de todos nós, e especialmente dos estudantes. A escola não é o único lugar onde estes estruturam a sua identidade e se relacionam, competindo assim com outros lugares, nomeadamente os virtuais. Na cidade do Porto, a área circundante à Escola Artística Soares dos Reis está repleta desses espaços de consumo, de centros comerciais, de cafés, de lugares recreativos, que “assumem hoje um caráter fundamental enquanto elementos centrais no que às sociabilidades juvenis e às instâncias de socialização dizem respeito” (ibid.).

Neste sentido, caminhar pelos lugares e não-lugares, pelas “ruas feitas por pessoas que lhes retornam com sentidos (da cidade, do bairro, da própria rua) capazes de conferir especificidades aos indivíduos que delas participam” (ibid.), mais do que uma simples passagem, é uma forma de percepção sensível e de apropriação que redimensiona o impacto da cidade sobre o sujeito. É produzir *senso de pertencimento à cidade* (Careri, 2017) e, no campo educativo, é convidar os estudantes a ativar a sensibilidade às particularidades do lugar, às “tolices de criança” e a dar uma volta lá fora, para a presença do real, seguindo um percurso “menos intencional do que *atencional*”, ao invés de “inculcar o conhecimento *dentro* das suas mentes” e de deixar “a disciplina engolir a curiosidade” (Ingold, 2015, p.24-27).

Caminhar e parar enquanto o desenho acontece

Caminhar e parar enquanto o desenho acontece é pensar na possibilidade de uma relação da deriva com a experiência estética do desenho.

Para fundamentar essa relação, torna-se necessário, além de alinhar a ação artística ao espaço urbano e à corporeidade, articular, não só a ideia do andar mas também do parar, enquanto complemento da ação cognitiva e reflexiva da ação de caminhar.

Como já abordado anteriormente, Careri considera a ação de parar tão importante quanto o andar e como fazendo parte de um mesmo processo: “Quem levanta a âncora para uma longa viagem, além das velas e dos remos, leva certamente consigo também a âncora: a possibilidade de parar e conhecer de perto outros territórios e outras gentes.” (2017, p.32).

Neste sentido, parar enquanto o desenho acontece torna-se numa oportunidade para agir com o mesmo espírito do caminhar, mas num lugar *do estar*. Parar durante a deriva, é descer a âncora onde se encontra algo de inesperado, “onde cabe decidir parar e perder tempo” (ibid.), nada querendo saber dos seus resultados. O lugar, enquanto estrutura espaço-temporal de vivência e de experiência estética da deriva, pode mesclar-se com a ação do desenho, incitando percepções e ocasionando possíveis transformações no cotidiano da cidade.

Apesar disso, na tentativa de elucidar a sua relação, parece adequado afirmar que o desenho aqui não é considerado como forma de registo de tudo o que é percebido na deriva, pois mesmo que esse fosse o utópico objetivo, ele nunca seria suficiente para reconstituir a totalidade da experiência que existe no tempo e no espaço, pois há sempre algo que se dissipa.

Ingold (2007) considera o desenho fundamental, tal como a necessidade de andar e falar pois, o gesticular do nosso corpo (sempre que andamos ou falamos) deixa, qualquer que seja a superfície, vestígios ou pistas que ele considera como *linhas desenhadas*.

Em consonância, o desenho operado no papel e o percurso desenhado no espaço real, são tidos como dependentes um do outro e considerados enquanto partes complementares de um todo. Um tem as particularidades que faltam ao outro, completam-se e transformam-se enquanto formas de ação. Se por um lado, o desenho no papel carece da sensação de estar dentro do espaço em escala real e experienciá-lo, por outro, ele revela-nos organizações e forças escondidas que não conseguiríamos entrever no espaço de facto. Só na mescla dos dois se conseguem evidenciar relações que de outros modos não são percebidas.

Portanto, o desenho que surge da ação da deriva, enquanto indício desta, não tem como fim representá-la, mas sim rememorá-la ao mesmo tempo que a experiência, deixando pistas acerca das ações acontecidas e abrindo a possibilidade ao observador de criar a sua própria narrativa, que será presumivelmente variável, a respeito das supostas ações. Essa

abertura à experiência imaginativa presume, além da experiência pessoal de quem desenha naquele lugar e momento, criando memórias na relação com os espaços percorridos, uma participação ativa do observador na reconstrução da narrativa, porque pode imaginar parte da experiência. Por outras palavras, caminhar e parar enquanto o desenho acontece pode ser uma tentativa de compartilhar as memórias criadas durante a deriva com todos os que não experienciaram as mesmas ações, de ampliar o seu potencial enquanto narrativa e de criar novas leituras do tempo e espaço urbanos. Tim Ingold (2007) atenta que devemos criar formas de registo para as nossas ações, mesmo que sob a forma de fragmentos, que quando juntos formam um todo e geram um tipo de conhecimento, pois isso auxilia-nos na formação da memória.

Assim, desenho e deriva caminham juntos, num vai e vem mutável. Caminha-se como um modo de desenhando e desenha-se como um modo de caminhar. E existe ainda um outro modo de desenho, aquele formado pelo tempo do observador que pára e que a partir da sua compreensão daquilo que percebe e das relações que faz entre as partes – transformando a ordem de apresentação do conjunto - cria renovados desenhos.

Os desenhos que a seguir se apresentam, realizados em deriva, compõem imagens formadas de fragmentos que nos mostram a cidade como uma construção-apreensão psicogeográfica. Possibilitam-nos pensar a presença de inúmeras cidades dentro do mesmo espaço físico e, entre o real e o imaginado, [re]elaboram a paisagem urbana.



Parte II

Caminhar sem mapa e perder o tempo útil ou caminhar com mapa sem sair do lugar

A partir das “dobras do tecido sensível comum” e da primazia de um sentido estético e político (Rancière, 2010), das possibilidades psicogeográficas (Debord, 1958) e da busca de um tempo lúdico-constructivo (Careri, 2018), que permitissem um tipo de experiência urbana da alteridade (Jacques, 2012), ativou-se, na disciplina de Desenho A, a proposta pedagógica *A deriva e a experiência do lugar na prática do desenho* (anexo A). A partir de experiências de deriva psicogeográfica na cidade do Porto, entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, realizaram-se caminhadas estéticas com os estudantes da turma 12A2 da Escola Artística Soares dos Reis. Experimentaram-se comportamentos alternativos baseados nas teorias situacionistas e no ato de caminhar como uma prática estética (Careri, 2018) e apropriando-se dessas experiências do lugar, organizaram-se outros sentidos no desenho - de dimensão conceptual e disposição comunicacional.

Todos foram impulsionadores de tudo e, especialmente, do seu próprio processo exploratório. Os estudantes foram os ativos essenciais das derivas, tanto na investigação e realização das experiências estéticas e na sua reflexão, como na própria mediação do *sensus* e *dissensus* para um “modo de ser sensível” (Rancière, 2009, p.30). Os professores, enquanto iguais desconhecedores deste meio de investigação, foram agitadores, pesquisadores e perguntadores “que não sabem nada sobre esse novo aqui/agora, que se reconhecem como ignorantes: pondo à experiência as suas próprias inquietações”(Rancière, 2002,p.60). Em camadas sobrepostas, numa tentativa de rompimento com as formas habituais de hierarquizar os papéis de uns e de outros, ambos se permitiram à experiência de tentar habitar o sensível.

As derivas psicogeográficas concretizaram-se por lugares da cidade do Porto que estão sujeitos a díspares situações entre si. Desde áreas verdes e de pouco movimento, até áreas predominantemente de circulação de transportes rodoviários, áreas *do ir* e áreas *do estar* e de (des)encontro social. As características dos lugares e não-lugares, debateram-se com a percepção psicogeográfica acionada.

Os percursos foram realizados baseados nas orientações situacionistas já abordadas. O número de participantes esteve sempre definido à partida, contando com os 22 estudantes da turma e os professores acompanhantes, entre 3 e 4. Definiu-se antecipadamente que a área de extensão não deveria alargar-se para lá dos quarteirões circundantes da Soares dos Reis, abarcando assim as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso. Dada a duração das derivas ter de coincidir com o horário da aula de Desenho A, não sendo possível ultrapassá-lo, constrangeu-se o tempo a uma hora e meia, embora na segunda deriva tenha havido um ligeiro prolongamento no tempo (decidido entre os participantes) para melhor

aproveitamento das ações previstas. Esta limitação geográfico-temporal, derivada da imposição de um sistema educativo já estabelecido, apesar de não ter sido totalmente impeditiva da “construção de situações” e da experiência de “comportamentos lúdico-criativos” na cidade (Debord, 1958), revela a compressão a que o tempo escolar está sujeito. Assemelha-se à concepção de Virilio (1996), anteriormente apresentada, de todo o tempo estar sujeito atualmente ao mensurável, contado, medido, cumprindo um papel dentro da escala de produção, no qual o humano fica subjugado à vertigem da aceleração, num “estado de urgência”.

Através de uma lógica de contraposição a esse tipo de características da sociedade “acelerada” e, em simultâneo, como refere Debord (1958) “alienante”, o uso das experiências da deriva e da psicogeografia foram os meios que se revelaram mais adequados para pensar, juntamente com os estudantes, acerca da corrida contra o tempo e de como essas imposições da cultura dominante se refletem nos lugares; acerca dos padrões de vida irrefletidos; da educação artística acrítica e tecnicista e das suas possibilidades de expansão, especialmente no campo do desenho, criando eventuais hipóteses que prevejam, precisamente, a inversão destes paradigmas.

Coverley (2010) afirma que apesar de haver mais discussões académicas, experiências de grupos e artistas e investigações psicogeográficas contemporâneas, é importante destacar que a teoria da deriva, impulsionada por Guy Debord em 1958, ainda se encontra com muito para explorar, no que diz respeito à sua discussão teórica e experiencial. Partindo desta inquietação, ressalta-se a importância de realizar estas experiências, documentar e expor estas derivas alinhadas com a teoria situacionista, agora na cidade contemporânea e com um grupo de estudantes.

É necessário ressaltar que mesmo que esta experiência procure apoio na psicogeografia, não se procuram respostas exatas e comprovadas como fontes de verdade. O propósito é fazer pensar nos modelos tradicionais e normativos que ainda seguem um fazer e um pensamento pré-determinado, quer nas práticas educativas (e) artísticas, quer num território de ação urbanístico, cultural, histórico, político, estético e social.

Tratada a deriva, portanto, não como salvação mas como uma ação com algum potencial a ser explorado, um dos primeiros sentidos e interesses que dela se resgata neste trabalho é o de Debord, que para se encontrar é preciso perder-se. Estar em estado de deriva antevê, portanto, surpreendermo-nos por um desvio de trajeto, sem rumo certo.

Nesta proposta pedagógica, especificamente, os participantes tentaram perder-se no meio do (des)conhecido centro urbano, território citadino de realidades plurais, repleto de referências afetivas, históricas, pessoais e impessoais, lugar escolhido para o sentir, partilhar, pesquisar e criar. Foi ali que todos se tentaram colocar em *estado de Deriva*.

O aleatório, aquilo que sai do controlo mesmo que temporariamente, recriando e ressignificando o espaço e tempo do já conhecido, foi o que almejamos através da deriva. Isto é, imaginamos não só poder calçar os sapatos dos situacionistas, mas poder vivenciar, com a necessária adequação no tempo, na história, nos procedimentos, a experiência da deriva por eles proposta. Fazer um contraponto à normatividade instituída e ao comum da cidade.

Mas logo algumas questões iniciais se colocaram. Estaremos abertos ao acaso, ao inusitado, à percepção e à produção espontânea de situações? De que formas os lugares percorridos e os seus fluxos nos podem afetar? Será que a deriva torna possível revelar partes da cidade (o banal, o "invisível")? Explorar um modo de ser sensível perante os objetos e as ambiências? Podem as derivas coadjuvar-se com o desenho? Estimular a criatividade a partir da diversidade dos lugares, das ações Walkscapes e situações encontradas?

E tão-somente um esclarecimento encontramos, o de que a Deriva talvez nos traga muito mais novos questionamentos do que exequíveis soluções às questões consideradas, o que nos lançou numa caminhada sem mapa, mas desgovernadamente sensível.

Esta proposta foi construída também na interferência de uma prática artística, realizada num campo de ação que compreendia uma zona da cidade do Porto até então desconhecida para a estagiária, e a experiência vivida no contexto e no lugar de estágio.



Fig.5 Paula Branco Pereira, *Deriva em tempos líquidos # experiência I na cidade do Porto*, 2021
 Instalação. Acrílico, carvão, grafite e pastel seco sobre tela. Cimento e corrente de aço. 220x120x40cm
 Deriva psicogeográfica entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, Porto, 2021.

Experiência de deriva I

Se a vontade de nos fazermos à rua era grande, na prática não tínhamos roteiro nem mapa. Era isto: ir sem destino, abertos aos acasos do caminho, ajustando as ideias já dialogadas antes às sugestões e instigações recolhidas no terreno.

Éramos vinte e seis. Colocamo-nos na rua, para a procura dos locais que seriam invadidos. Iniciamos o percurso pela rua dos Navegantes, contígua à Soares dos Reis. Caminhamos relativamente juntos pelo passeio, ora largo, ora comprimido pelos taipais das obras em curso. A primeira percepção do grupo: uma rua que, apesar de habitacional, parece sem vida porque se encontra fadada à circulação rodoviária, longe da lembrança do encontro humano e dada ao esquecimento do espaço do estar. Parece perdida e desprezada, pelo cheiro do ar poluído e pelas pedras da calçada sujas pela cor do desgaste, da poeira do tempo e dos escapes. Algumas fachadas também já não possuem claridade e as paredes apresentam a corrosão alaranjada escorrida das velhas caleiras, que se identificam com o cansaço de tanta água já terem suportado e nunca terem sido renovadas ou de nunca terem sido objeto de atenção. Em simultâneo, há uma sensibilidade para essa percepção da forma e da cor, enquanto memória e passagem do tempo.

Nessa rua, observamos uma dicotomia de ambiências significativa. De um lado, algumas das fachadas que, pelos sinais de envelhecimento, representam a resistência de uma ambiência

nostálgica que lembra a possibilidade de ruína, descoloradas pelo tempo e pela ferrugem incrustada. Do outro lado, exatamente aquando a nossa passagem pelo lugar, constatamos alguma efemeridade nessa ambiência. Logo atrás dos taipais da obra de construção que decorria, que tapavam um grande muro de pedra antigo, ouviam-se os “bateres” de uma qualquer destruição para o ressurgimento de um qualquer novo empreendimento que em pouco tempo repaginará novamente toda a atmosfera local.

Desta forma, a iminência das destruições facilitou posteriormente um momento de reflexão acerca da débil e instável dimensão da vida quotidiana e da gradual mutação da cidade num lugar “não relacional”, ou seja, “não identitário”, nas palavras de Marc Augé.

As formas geométricas dos prédios, das casas e das portas, alternam entre linhas traçadas de várias medidas, sem um discernimento entre umas e outras, mesclam-se como se tencionassem dar existência a todos os sólidos ou figuras.

As casas edificadas junto ao passeio de forma irregular, compondo construções um tanto desiguais e de todos os tipos arquitetónicos, ocupam um espaço quase efémero porque não se insinuam ou ganham lugar na confusão do frenesim de veículos em constante corrida. Aqui, a atenção para o movimento ganha destaque.

Os transeuntes que passam por nós, nada os parece caracterizar, são quase um acaso, ou talvez uma imposição improvisada à pressa, como que fossem a qualquer lado e estivessem apenas de passagem, sem precisarem de ter qualquer vínculo ao lugar que ocupam.

Parece uma rua antiga e com história(s), na qual a grande parte dos estudantes passa diariamente, mas ninguém sabe o seu passado. O interesse de quem lá passa no quotidiano parece consistir apenas em olhá-la superficialmente por fora, sem tempo para nela parar ou intervir. Os pequenos logradouros na frente de quase todas as casas não acusam gente, nem sinais dela. Dão conta da despersonalização por quem as usa e fazem questionar se no passado, antes da rua ser tão movimentada, terão lá germinado alguns encontros ainda à custa das velhas tradições de conversar à porta, que se vai perdendo ou já se perdeu.

Prosseguimos, sem mapa nem percurso definido, à deriva por outras ruas e praças. Como se Debord, pelo impulsionamento dos seus sapatos, nos tivesse empurrado, mais de meio século depois, para o mesmo inusitado e nos tivesse instigado ao deslocamento necessário. Temos tempo definido e a máxima de que o próprio caminhar pelos lugares nos mostre os percursos, as velocidades e as paragens.

O grande grupo pode subdividir-se em pequenos grupos. Os estudantes têm a liberdade de delinear os seus procedimentos e escolhas no que respeita à velocidade e intensidade de deslocamento, à utilização da lista de ações fornecida Walkscapes, ao tempo de pausa em determinados pontos, às direções a seguir, à repetição de caminhos. Há o estímulo ao registo material da deriva através de anotações, fotografias, vídeos ou outros meios que considere pertinentes, embora o desenho tenha sido privilegiado para ver, pensar e

comunicar as solicitações surgidas da experiência do lugar e da troca de impressões durante o percurso com os outros.

Tanto material, tantas pegadas. Poderíamos aqui, nesta oportunidade de escrita, relatar com riqueza de pormenor (quer de ordem material quer de ordem sensível) tudo o que vimos e o que fizemos. Poderiam ser páginas de relatos acerca das perceções de quanto o inusitado e o acaso compuseram as interferências e se materializaram em ações. Mas, cremos ser mais adequado destacar apenas alguns momentos que nos ajudam a situar no percurso e no discurso em causa.



Fig.6 Turma 12A2, experiência de deriva I. Praça, entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, Porto, 2021

Chegados a uma praça (Fig.6), no meio de um atordoamento de trânsito proveniente de diversas bifurcações, que divergem para distintas ruas, surge o esboço de uma existência subtil, de um pequeno refúgio por entre árvores de grande porte. Um pequeno parque apresenta-se como um tipo de reclusão, num recinto cujo ritmo difere do compasso habitual do resto da paisagem. A aceleração proveniente dos automóveis e dos sujeitos apressados que correm contra o tempo nas bermas dos passeios, contrasta com o ritmo lento ou até parado dos transeuntes que percorrem aquela fração de parque. As buzinas e o acelerar dos motores dos carros que tentam cruzar velozmente a rua que trespassa a praça, contrastam com as melodias dos pássaros nas copas das árvores daquele recinto, envolto por edifícios e elementos do desenho urbano que lhe concedem um carácter mais resguardado. Num banco desse espaço ajardinado, um casal desprende as amarras do lugar público e, num diálogo privado entre os seus corpos, ignoram quem passa, recolhidos pela ambiência mais intimista que aquela pequena porção da praça lhes proporciona (Fig. 7).

Desenham-se paisagens sensíveis, sonoras e visuais, como um poema acerca dos movimentos e das paragens dos corpos na paisagem, provocando um conjunto de aferidores comportamentais na relação com as peculiaridades do tempo e do lugar da cidade.

A certa altura, sentimos uma divisão por grupos, não programada, mas que foi de encontro à repartição numérica apresentada por Debord (1958) como a mais frutífera, que "consiste em muitos pequenos grupos de 2 ou 3 pessoas chegando a uma mesma tomada de



Fig.7 Yara Garcia, *O parque # Deriva I na cidade do Porto*, 2021

Carvão sobre papel cavalinho. Deriva psicogeográfica entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, Porto, 2021.

consciência” e que o “recorte das impressões desses diferentes grupos devem permitir conclusões objetivas”.

Cinco estudantes decidem explorar ações mais performativas na deriva, partindo da lista Walkscapes (Fig.9), assemelhando-se ao papel do *flâneur* e mantendo-se em estado de jogo. A ideia foi “construir situações” (Debord, 1957), sendo a primeira *pisotear uma linha, perder-se*. Os estudantes pisaram e percorreram as linhas amarelas de proibição do estacionamento, as linhas de separação entre o passeio e o jardim e as linhas presentes na própria textura do passeio, sendo obrigados ao abrandamento, à aceleração, à paragem ou à mudança de direção mediante os obstáculos que iam encontrando. Deixaram o ambiente e o próprio percurso envolvê-los e durante o caminhar ou parar, surgiu a percepção do espaço, das materialidades e das imaterialidades, bem como das pessoas que nele transitam ou vivem. Esta ação propôs de imediato que o comum se pudesse transformar num sentido de jogo entre os estudantes no espaço urbano, abrindo um espaço ao incomum, ao aleatório, ao incontrolável, ao divertido (Fig.8). Em momento de reflexão e rememoração pelo desenho, entendemos que esta ação poderia ampliar o sentido do

“perder-se” se o seguimento das linhas se prolongasse por diversas ambiências num território mais alargado.

Em seguida, despertados nesse sentido lúdico da cidade, decidiram *adentrar a estrada e celebrar os perigos*. Esta ação foi apenas momentânea, por motivos de segurança. Apesar disso, concordamos que este tipo de ações faz pensar a normatividade instituída e a lógica comum da cidade, pois “mover-se através do trânsito, comporta para o indivíduo uma série de choques e

colisões. Em pontos perigosos de cruzamento, fazem-no estremecer, em rápidas sucessões, nervosismos iguais às batidas de uma bateria” (Benjamin, 2000, p.52). Isto faz refletir a deriva como meio de “projetar ações estéticas que ajam contra o controlo social” (Careri, 2018, p.97-98) e como geradora de medo ao “se colocar em risco” que, segundo Jacques, é importante na ideia de apreensão errante da cidade (2012, p.310), por estar incorporado num “outro” estado de corpo errante que é formado pela própria experiência urbana (ibid., p.265).

Por último, a ação que consistiu em *perseguir pessoas*. Esta experiência foi realizada por duas estudantes, devido ao surgimento de um elemento novo, pelo qual ambas têm grande admiração, um cão. A deriva, baseada nos preceitos do jogo situacionista, tomou o caminho desse cão, que se encontrava a passear atrelado ao seu dono. A dupla da deriva resolveu segui-los enquanto passeavam pela zona.

O ritmo era lento, com algumas pausas. O homem equilibrava numa mão um copo de bebida, semelhante a café, e na outra a trela que confinava o cão ao seu espaço próximo. O animal, entre o farejar as ervas húmidas, o erguer as orelhas a cada som mais estridente, o saltar de contentamento, erguendo as patas até ao cimo das pernas de cada transeunte que passava, e o olhar de gratidão que de repente lançava ao dono, revelava o interrelacionamento afetivo, arreigado de pouca arrogância e exigência.

Dado o interesse naquele cão e o seguimento do acaso, os pensamentos e percepções das duas estudantes continuaram a fluir com uma leveza igual à daquela atmosfera vivida. Os ruídos e agitações da cidade, que se encontravam mesmo ali ao lado, pareciam-lhes agora tão distantes quanto as primeiras ruas que desfilaram sob os seus pés.

O homem e o seu cão desviaram-se para uma zona relvada, envolvente do edifício do CAT Oriental do Porto, e debaixo de uma frondosa árvore encontrava-se uma pequena casa



Fig.8 Beatriz Ferreira, *Pisotear uma linha, perder-se # Deriva I na cidade do Porto*, 2021

Lápis de grafite sobre papel cavalinho. Deriva psicogeográfica entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, Porto, 2021.

atravessar	um território	caminhar
abrir	um sendeiro	
reconhecer	um lugar	
descobrir	vocações	
atribuir	valores estéticos	
compreender	valores simbólicos	
inventar	uma geografia	orientar-se
conceder	os topônimos	
deseer	um barranco	
subir	uma montanha	
traçar	uma forma	
desenhar	um ponto	
pisotear	uma linha	perder-se
habitar	um círculo	
visitar	uma pedra	
relatar	uma cidade	
percorrer	um mapa	
perceber	os sons	
gustar	os odores	errar
observar	os espinhos	
escutar	os buracos	
celebrar	os perigos	
navegar	um deserto	
cheirar	uma floresta	
adentrar	um continente	imerso-se
encontrar	um arquipélago	
hospedar	uma aventura	
medir	um entulhamento	
captar	alhares	
povoar	sensações	
construir	relações	vagar
achar	objetos	
pegar	frases	
não pegar	corpos	
perseguir	pessoas	
assediar	animais	
entrar	num buraco	penetrar
interagir	um engradado	
escalar	um muro	
pesquisar	um recinto	
seguir	um instinto	
deixar	um trilho	
não deixar	rastos	ir adiante

rústica que parecia ser de instalações sanitárias. Uma das duas estudantes realça a sensibilidade ao lugar, registrando que as paredes rugosas de pedra a contrastar com os pequenos blocos lisos de tijolo laranja lhe trazem algumas memórias pessoais de brincadeiras de infância. Refere a dificuldade em explicar porque aquelas minúsculas diferenças no caráter textural, que passaram até despercebidas à maioria dos colegas, a afetaram (Fig.10). Visser esclarece este tema referindo que quando observamos uma superfície, estamos a corporizá-la, ou seja, transpomo-nos para o interior do objeto e exploramos o seu caráter formal por dentro, por assim dizer. Acrescenta ainda que “este tipo de transposição pode assumir uma forma motora ou sensível mesmo quando se relaciona a coisas inanimadas e a formas imóveis” (1998, p.692). Ao corporizarmos o objeto, não o podemos separar do sensível que é ativado. É uma ligação interna e íntima, onde o sensível se interpenetra no objeto.

Através desse sensível, que despertou memórias e emoções, em simultâneo com a sua corporização pelo desenho, a estudante percecionou as diferentes particularidades das texturas e as diferentes sensações trazidas pelo lugar.

Entendemos, assim, como a partir de um simples elemento arquitetónico, o campo do sensível a conduziu a algo realmente complexo, ligado à experiência pessoal, à memória, a um campo subjetivo, onde nada é uma verdade absoluta, e praticamente tudo pode ser indagado.

Por outro lado, a percepção que ambas tiveram, a partir do percurso daquele indivíduo relacionado às atitudes do seu animal, revelou uma aproximação à postura do *flâneur* de Baudelaire (1969), descrito em *O Spleen de Paris*, que adota como suas “todas as alegrias, todas as misérias que as circunstâncias lhe apresentem” e que se “dá inteiramente ao imprevisto que se apresenta, ao desconhecido que passa”. Permitiu a criação de uma outra

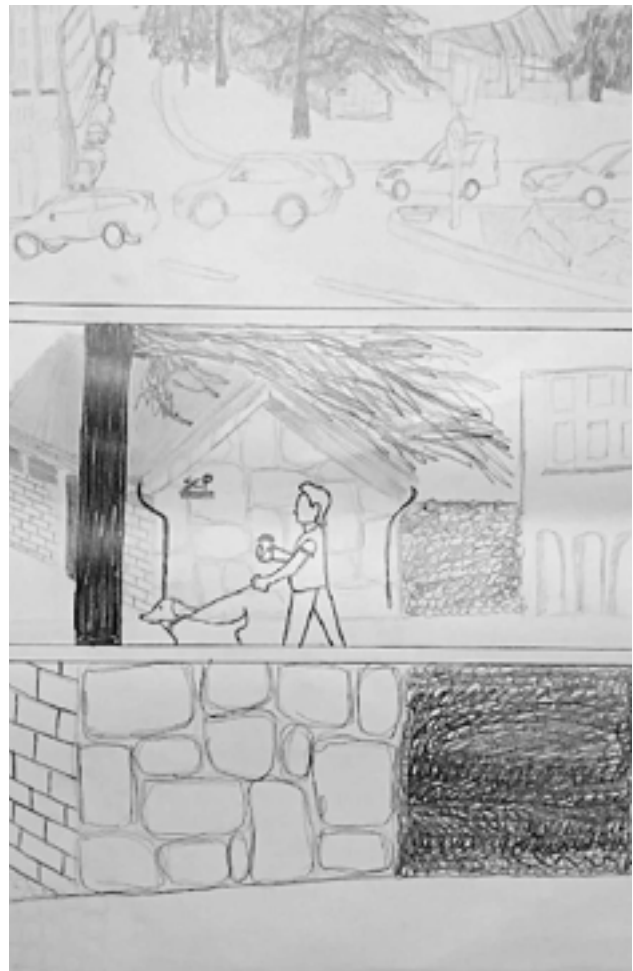


Fig.10 Emília Lopo, *Perseguir pessoas # Deriva I* na cidade do Porto, 2021

Lápis de grafite sobre papel cavalinho. Deriva psicogeográfica entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, Porto, 2021.

realidade que interpõe, a nosso ver, as dimensões poético-artísticas das vivências do eu experienciado, das impressões absorvidas na leitura do acaso e do lugar e da desestruturação e mescla de sensibilidades que o eu experienciado e o desenho passam a revezar. O desenho parece assim mesclado na poiesis, revelando uma vida em jogo que transforma a paisagem, ou melhor, uma nova vida surgida do acaso e permeada por variadas circunstâncias que permitiram a experiência estética.

Verificamos até este momento da deriva existirem duas afluências: de divergência, onde tudo era possibilidade de se fazer algo, mesmo a própria corporeidade em si, e outra de convergência, onde era possível fazer algumas escolhas mais focadas e determinadas. O que Claudia Amandi (2010, p.209) nomeia como os “movimentos de convergência” e “movimentos de disseminação”. Para esta autora, o “processo vive de uma atividade que pode, ora, fundamentalmente convergir para resolver ou chegar a um objetivo concreto – uma síntese, ora pode expandir e disseminar possibilidades que privilegiam, fundamentalmente a ação processual em si mesma.” Ou seja, os movimentos de disseminação e convergência, “procuram ocupar espaços de organização distintos, beneficiando, no entanto, da sua ação conjunta na atividade processual.”

Relativamente às ambiências, reconhecemos haver naquele parque uma atmosfera de suspensão urbana. Inserido no macro ambiente, um tipo de micro ambiente diferenciado, que promove uma sensação de separação dos processos quotidianos mais automatizados. O seu desenho urbano é configurado pelos limites dos edifícios a toda a volta, configurando espaços semelhantes a pátios, geralmente sombreados e propícios a pausas mais demoradas. Entendemos esta unidade de ambiência como propícia a dilatar o tempo da deriva, cuja impressão afetiva é de quietude e interrupção do ritmo agitado da cidade, ou seja, causando um efeito momentâneo de suspensão das ambiências circundantes.

Consideramos também que a praça, no seu geral, por conta da pluralidade de acessos, das derivações possíveis, e da grande circulação de transportes urbanos e de transeuntes, é um local que se aproxima do conceito de *plaque tournante* psicogeográfica (Fig.11).

Entretanto, três estudantes, dominados pelo extremo frio que se fazia sentir, sentiram um certo desenquadramento da “matéria da experiência sensível” (Rancière, 2010), considerando que estavam a ter alguma dificuldade em “estar em deriva”. Apesar disso, consideramos relevante esta reflexão dos estudantes, *in loco*, pelo reconhecimento que fizeram de que estar em deriva pressupõe rejeitar “por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e às pessoas que nele venham a encontrar” (Debord, 1958. Citado em Jacques, 2003, p.87).

A influência das variações do clima sobre a deriva é apontada por Debord (1958) como não sendo determinante “senão no caso de chuvas prolongadas, que a impedem quase

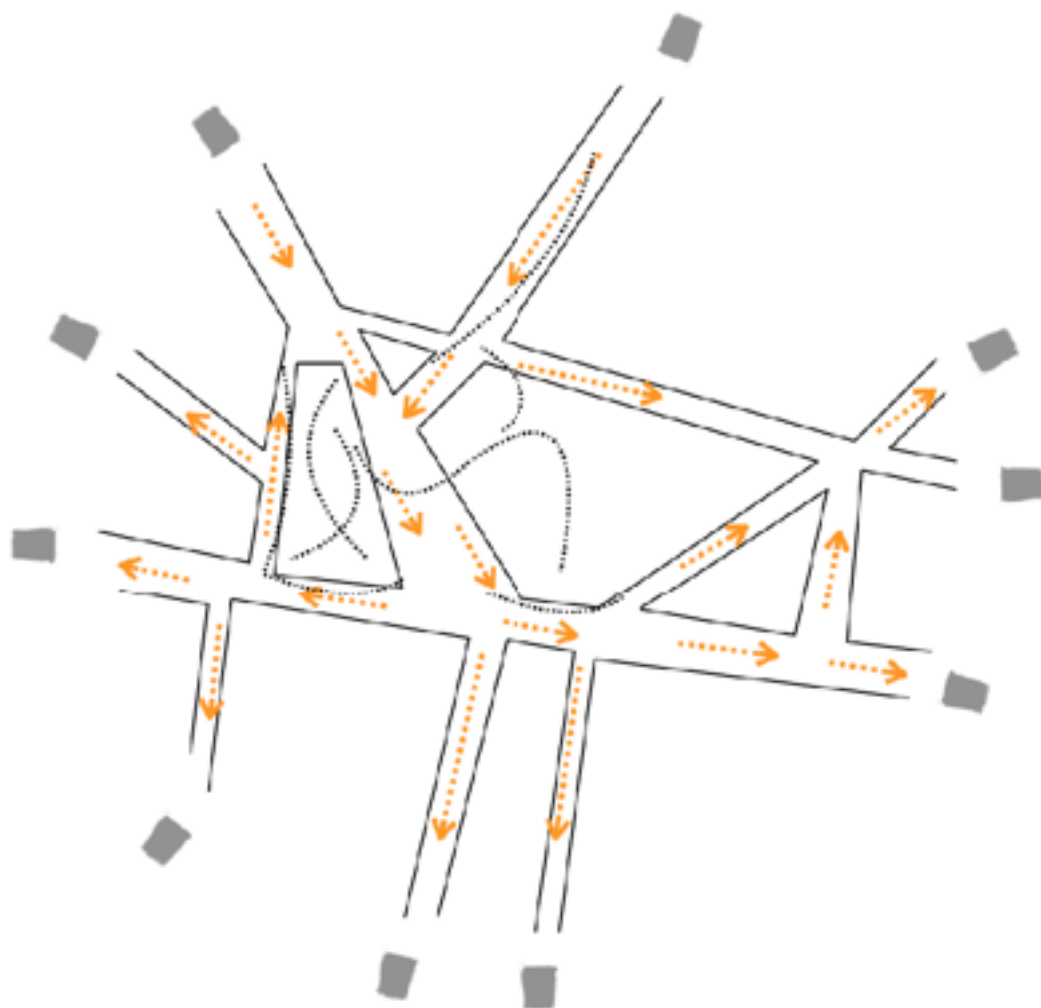


Fig.11 Cartografia da *plaque tournante* # Deriva I na cidade do Porto, 2021
Praça Rainha Dona Amélia. Deriva psicogeográfica entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, Porto, 2021.

absolutamente". Questionamos e contrapomos que o frio, enquanto variação climática nesta deriva, teve uma certa influência, parecendo ter interferido mais na sensibilidade de uns do que noutros.

Outro grupo, considerou que a paragem naquele local estava a ser demasiado prolongada e que os atrativos psicogeográficos descobertos até ali corriam o risco, previsto por Debord, "de fixar o sujeito ou o grupo derivante em torno de novos eixos habituais, para os quais tudo os leva constantemente" (Debord, 1957 *apud*. Jacques, 2003, p.88).

Retomamos a caminhada, rumo a outras direções, levados pela brisa do acaso.

Por conta do cansaço inerente, o trajeto deu-se a partir deste ponto de forma ainda mais lenta e com pausas extensas para conversas.

Percorremos mais umas ruas, subimos uma escadaria, passamos uns pátios e transferimo-nos de uma área de muita movimentação de pessoas e automóveis para uma área mais reservada, que se descortinava num pequeno largo conformado pelas esquinas de dois edifícios que a margeavam, como se fosse uma espécie de miradouro no fundo de dois grandes prédios de arquitetura modernista.

Apesar de haver alguns elementos de destaque na paisagem, esta apresentando já uma luminosidade transformada pelo entardecer, a escadaria que separava o patamar onde nos situávamos, foi a principal dominante do jogo.

Nesse espaço de simultânea separação e conexão entre dois níveis e num diálogo poético com a arquitetura do lugar, surgiu a experiência de três estudantes percorrerem as escadas, procurando primeiro habitar as formas como as percorrem diariamente em diferentes situações (subir a escada da escola, a escada de um museu, a escada de uma igreja, uma escada estreita, uma íngreme...), permitindo que o ritmo adotado estabelecesse cada modo de estar na cidade. Após alguns lances subidos e descidos, o coração começa a marcar o ritmo da vida, e as estudantes continuam a subir e a descer na asserção desse compasso e mediante o imposto pelo seu objetivo e pelos diversos degraus. Logo percebemos que fatores externos às particularidades da escadaria estão também em causa. As condições físicas de cada uma, o objetivo em persistir em cada uma das ações e a crença numa situação diversa daquela encontrada no andar anterior, ou a crença de que algo poderá mudar no próximo lance.

Em seguida, mudaram-se as performances de subida e descida para modos menos habituais de ação, refletindo nas possíveis interferências que isso pode ter na vida quotidiana, quer ao nível da percepção dos lugares, quer ao nível da vivência do tempo.

Pensamos que toda esta ação performativa pode servir de metáfora àquilo que Roland Barthes salienta, acerca da extensão do ritmo na vida humana, que “existe uma relação consubstancial entre o poder e o ritmo. O que o poder impõe acima de tudo, é um ritmo (de todas as coisas: da vida, do tempo, do pensamento, do discurso).” O ritmo, além de ser uma característica individual dos corpos que parte do dado físico da frequência cardíaca, é igualmente aquilo que nos põe em contacto com os demais seres detentores desta cadência interna. Mas para Barthes, isso não significa estarmos juntos submetidos aos mesmos tempos fortes e fracos. O ritmo pertence aos “interstícios, à fugitividade do código, ao modo como o sujeito se insere no código social (ou natural)”, ou seja, “estar ou não no ritmo do coletivo é, fundamentalmente, uma escolha” (2003, p.16-20).

É nessa escolha que nos podemos apoiar para melhor apreender o desenho da ação, realizado por uma estudante (Fig.12). Ainda que oferecessem o mesmo compasso a quem subia e descia, cada escada foi percorrida em diferentes registos rítmicos, consoante a



Fig.12 Sofia Roque, *Escadas # Deriva I* na cidade do Porto, 2021

Lápis de grafite sobre papel cavalinho. Deriva psicogeográfica entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, Porto, 2021.

Fig.13 Anna Bella Geiger, *Passagens n°1*, 1974 © Anna Bella Geiger, MOMA.

simulação do que é imposto socialmente ou o deliberado pelas escolhas individuais. Dispostas sem ordem, as três sequências, cujas ações pertencem a experiências no tempo, revelam um tríptico cuja associação insinua alguma continuidade entre elas. Pensamos que este desenho revela um encontro com algumas das particularidades da obra *Passagens*, de Anna Bella Geiger (Fig.13), uma das referências apresentadas em aula. Nesta obra em vídeo²⁵, a autora é a protagonista que sobe as escadas em série para ascender incansavelmente a “lugar nenhum”. Os registos do seu movimento organizam o seu deslocamento de forma poética. O tempo, apesar de ser trabalhado no âmbito do real, ao ser continuamente repetida a conquista, acaba por transformar-se numa temporalidade subjetiva, pela repetição da mesma imagem. A escada parece estender-se e transformar-se noutras escadas infinitas vezes e o corpo parece produzir a própria escrita da imagem, num ritmo semelhante à “fugitividade do código” apresentado por Barthes (2003).

Apesar do jogo de três estudantes na escadaria daquele lugar, os restantes participantes mantiveram-se todo o tempo em pausa, dialogando entre si. O que nos leva a pensar que aquela ambiência, confinada entre prédios, provocou uma sensação semelhante à do parque. A configuração espacial e atmosférica, pela sua conformação recolhida e sombreada, possibilitou um estado de suspensão, ou seja, de separação momentânea do movimento e caos urbano.

Com a chegada efetiva da noite a coincidir com o final do tempo previsto para a deriva, iniciamos a caminhada de regresso à Soares dos Reis.

A iluminação à noite e a grande movimentação de entrada e saída dos transeuntes ao finalizarem os seus trabalhos e afazeres ampliam, respetivamente, o caráter lúdico e o conceito de plaque tournante psicogeográfica. Apesar disso, constatamos em reflexão posterior que, diariamente, após esta hora “de ponta”, o esvaziamento rápido de alguns espaços acaba por ampliar a atmosfera bucólica desses lugares, tornando alguns deles em atmosferas até perigosas e angustiantes, pela transfiguração que sofrem do dia para a noite. Nesses espaços vazios, a percepção é muito alterada pela falta de iluminação pública em certos locais, combinada com a existência noutros, gerando um contraste de luz e sombra próprios. Além disso, à noite também é possível perceber o surgimento de novos elementos iluminados, como o caso dos anúncios publicitários, os neons, que em conjugação com o jogo de sombras das árvores e dos elementos arquitetónicos, remetem a uma atmosfera muito próxima dos filmes *noir*²⁶.

Finalizada esta primeira deriva, considerámo-la como um procedimento que alterou a noção de tempo dos participantes. Apercebemo-nos, em determinados momentos, de que

²⁵ Anna Bella Geiger, *Passagens* n°1, 1974. Acessível em <https://youtu.be/HqvTG0eZGBA>

²⁶ Filmes de subgénero policial, iniciados na década de 40, filmados a preto-e-branco em alto contraste, sob influência da cinematografia do expressionismo alemão, tendo ganho popularidade nos Estados Unidos.

estivemos “esquecidos” da lógica da necessidade de compartimentação de cada instante, associada à concretização de tarefas quotidianas e rotineiras. Ou seja, concordamos que a deriva nos proporcionou a liberdade necessária para a experiência, e o tempo, apesar de medido pela limitação do horário da aula, foi sentido de forma distinta do habitual.



Fig.14 Paula Branco Pereira, *Deriva em tempos líquidos # experiência II na cidade do Porto*, 2021
Acrílico, carvão, grafite e pastel seco sobre tela. 80x60cm. Deriva na estação de Metro Marquês, Porto, 2021.

Experiência de deriva II

Tudo que havia lá em cima na praça desapareceu. Após a descida profunda à obra arquitetónica de Souto de Moura, numa travessia verticalizada de todas aquelas escadarias que se afundam por um maciço de génese granítica adentro, só as sombras dos nossos corpos nos acompanhavam pelos túneis. Caminhamos por aqueles trilhos labirínticos, falsamente iluminados por uma tonalidade branca, esfriada de azul. Foi como se, de repente, pudéssemos percorrer a cidade em trânsito permanente de Constant²⁷, nos seus “corredores vazios que penetram a cidade consolidada, mostrando a estranha índole de uma cidade nómada que vive dentro da cidade sedentária”, ou seja, esses corredores sobrepuseram-se “como uma teia de aranha informe, contínua e comunicante, em que se vivia indo à aventura” (Carreri, 2018, p.164).

²⁷ Recordamos que a cidade projetada por Constant, New Babylon, era um sistema de enormes corredores vazios que se estendiam sobre o território, permitindo o migrar contínuo das populações multiculturais da nova Babilónia.

Quanto mais nos iluminávamos, na aparência da nossa realidade quotidiana, mais nos obscurecíamos dos encontros possíveis com uma outra luz, que já se encontrava a 27 metros da superfície. O verde dos jardins foi substituído pelo pardo do betão, os troncos texturados das árvores pelas colunas lisas de cimento, o colorido das montras e dos postais do quiosque pelas pequenas embalagens de snacks contidos nas máquinas self service, as vendas de rua pelo peditório dos mendigos e o cheiro a flores pelo cheiro a urina. O conceito deste espaço público omnipresente, fundia-se agora com o imaginário da violência e do medo²⁸, enquanto percepção de um campo aberto de desigualdades sociais, reflexo de vulnerabilidades e de resistências. Tensões e incertezas, espaços de gentes que geralmente se evitam. Porquê assim? Porque não de outras formas?

Pensamos ser neste tipo de domínio social público, de todos e de ninguém, que deambula e vive quem se sente mais marginalizado. Mas, são precisamente os mais pobres, os homens lentos - aqueles que não têm acesso à velocidade, os que ficam à margem da aceleração do mundo contemporâneo - que podem melhor “ver, apreender e perceber a cidade e o mundo, indo além das suas fabulações puramente imagéticas” e relacionando-se com a cidade “como um lugar selvagem, que exige um deciframento permanente” (Jacques, 2012, p.281-282).

Observamos que as diferentes realidades se tocam, nesta cidade e nesta sociedade que nos parece cada vez mais fragmentada.

Saídos do labirinto, ainda no interior, pausamos num túnel com maior amplitude, no qual as suas extremidades se caracterizam por dois grandes buracos negros que nos expandem a imaginação. O que há para lá do visível? Impedidos de avançar, pelo extremo fosso central que nos separa dos outros, que esperam do lado contrário, poderia anunciar-se um caminho sem saída. Mas, atrás da linha amarela que marca longitudinalmente todo aquele corredor preenchido de gente, esperamos. Todos esperam. Outros desesperam. E nós, perdidos no meio da multidão, imbuídos pelo prazer do *flâneur* de Baudelaire, tentamos dar-nos à “relação entre o anonimato e a alteridade que é exatamente o que constitui a própria noção de espaço público metropolitano” (ibid., p.56).

O mostrador eletrónico, lá no alto, calcula o tempo para 5 minutos. Tudo parece programado. Até a propagação do som vibrante trazido pela compressão dos carris, cada vez mais próximo, parece obedecer a um compasso ritmado.

Com acelerada velocidade, equiparada à violência (Virilio, 1996), daquele buraco negro, irrompe o metro. Imediatamente se sentem as massas de corpos em frenético deslocamento para dar contas à lógica da corrida, promovendo um verdadeiro assalto à

²⁸ De acordo com Bauman (2006), um aspeto que influencia o domínio social público, como realidade heterogénea de todos, é o medo. A atenção à presença de conflito na experiência urbana surge com frequência perante a rutura das normas partilhadas. O autor observa que na Europa subsiste uma crescente disposição para o medo, uma obsessão pela segurança. Devido ao controlo dessa insegurança, predispõem-se medidas que acabam por influenciar o cerne do ser cidade – a espontaneidade, a surpresa, a criação. Neste sentido, o autor afirma que “o que substitui a insegurança não é o êxtase da calma, mas a maldição do tédio” (p.65).

natureza humana. Tal como na sociedade da velocidade, descrita por Virilio, uma divisão era notória. Ao centro do túnel, em posição dominadora e controladora do tempo de paragem e de viagem, o metro personificava as *elites dromocráticas* que prezam a mobilidade como valor supremo, que sabem que dominar é poder-invadir, o que os conduz a buscar transportes cada vez mais sofisticados e rápidos. Nas periferias, atrás de uma linha delimitadora do espaço de alcance e à espera de uma oportunidade, às vezes quase única, para entrar numa das portas da carruagem naqueles limitados segundos, os *proletários, soldados ou operários*, com os seus corpos cada vez mais despotencializados, induzidos em morte lenta, numa automação da vida (Virilio, 1996).

Após pensar essas referências da categoria da pós-modernidade, preparamo-nos para entrar naquele engenho, que abocanha a maioria dos estudantes no seu dia-a-dia, para percorrer os mesmos caminhos habituais, já tão previsíveis como os carris que o suportam, sem novidades até mesmo nos rostos e nos fragmentos de conversas. Mas desta vez como um errante que “vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes”. Com uma nova filosofia de pensar e sentir as pequenas coisas que possam ressaltar ou vir a acontecer durante a deriva. Como um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e quotidiano, que Paola Jacques ressalta como *experiência errática*, que permite ver a cidade como um “terreno de jogos e experiências” (2012, p.23).

E subitamente, uma voz eletrónica anónima espalha-se no ar e, sem sinais exatos da sua proveniência, disponibilizou-se naquela estação do Marquês como porção de conhecimento, como se alguém percebesse que ali permanecíamos: “Atenção ao intervalo entre o cais e o comboio”.

A mensagem foi clara, assim como o nosso olhar e o nosso pensar. E, como Rancière aponta que na educação estética tudo é passível de ser visto à luz de um olhar poético, tornando “as ideias sensíveis, transformando-as em imagens vivas” (2002b, p.138), as nossas mentes, transportaram-se para cinco segundos intermináveis de reflexões. E era isso, era precisamente isso. Esse interregno entre uma partida e um regresso, entre a viagem e o ancoradouro. Ambicionamos ingressar no comboio ou sair dele, mas raramente celebramos que o intervalo, a entrepausa, existe. Esse interregno em que sucedem os desacertos e as satisfações, o intervalo em que todas as sensibilidades e todas as convicções podem ser abaladas, mas também alcançadas, o intervalo em que o tempo pode não seduzir, mas ser apenas vivido em contínua transformação, num território desprovido de representação.

Entendemos que entre uma deriva e outra, entre o ponto de partida e o de chegada²⁹, muito do que nós somos e percebemos reside nesse intervalo. Muito do que desperdiçamos ou dissipamos e muito do que adquirimos ou alcançamos também.

²⁹ Entendendo aqui chegada como uma ação de continuidade perante novos sentidos e não como um fim em si mesma.

Resgatando a expressão de Jacques, “na errância não se anda de um ponto ao outro, a errância está no próprio percurso, nos entres e erros dos caminhos” (2012, p.273), o que nos leva a crer que o que experienciamos nas errâncias subsistiu desse “entre” vivido. Sem este intervalo, nem o comboio nem o cais produziriam sentido.

E com esta atenção ao fosso, ao interstício, ao intervalo – ou no nosso devaneio com ele – íamos perdendo a viagem e o cais. Este perder-se, tão apregoadado na teoria situacionista, poderia constituir uma alternativa ao percurso perante o acaso. Mas, embora não tivesse acontecido, refletimos que outros caminhos seriam percorridos se não entrássemos no metro? Que outras sensibilidades poderiam ser descobertas? Ficou em aberto.

Entramos. Agora não. Não há urgência. Sentamo-nos tranquilamente nos bancos do acaso, preferencialmente à janela.

Encaramos todos o jogo, brincávamos uns com os outros, em ruidoso contraste com a monotonia geral do metro. Falávamos solitamente, e só esta particularidade bastava para elevar-nos à situação de seres vivos, a que os demais transeuntes pareciam ter renunciado logo que ingressaram para a carruagem. Na atmosfera subterrânea, percebemos o escurecimento sob uma fingida iluminação, o ar rarefeito, a débil circulação e determinados gases, que pareciam assombrar o fulgor da existência, vertendo cada transeunte num elemento ornamental e taciturno, conquanto oscilante. Mas os estudantes, não.

Pareciam querer contagiar com o seu entusiasmo adolescente, a rir, a gesticular, a conversar alto sobre as mais complexas simplicidades da vida. Nesse divertimento, alguns desenhavam no papel movimentos e elementos para eles



Fig.15 Sofia Roque, *Corpos # Deriva II na cidade do Porto*, 2021

Esferográfica sobre papel cavalinho. Deriva psicogeográfica no Metro do Marquês, Porto, 2021.

significativos. Mas, sem pretensiosismos sobre todos os elementos desenhados ou as suas antinomias, vimo-nos transitar por eles mediante a experiência sensível, imagética e corporal (Fig.15).

Consideramos a passagem pelos túneis subterrâneos, com total ausência de luz, como uma experiência diferenciada no processo da deriva. Foram essencialmente associadas as percepções de escuridão, medo, perigo, morte, incerteza, ameaça e ansiedade. A partir daí,

estabelecemos algumas relações com lugares que já conhecíamos, através da nossa memória. Cada lugar que percorríamos, pelo simples recordar, revelava imagens já vistas noutros momentos. À medida que nos sentíamos mais familiarizados com as coisas, pessoas, situações relatadas, reconhecíamos-nos a nós mesmos e aos lugares, pois a “memória e antecipação, o tempo peripatético do caminhar, tornam-se o veículo da percepção. O tempo da experiência é cumulativo, lento na sua evolução” (Serra, 1992, p. 180). A utilização da memória teve, assim, um papel fundamental, pois foi através dela que a experiência se tornou cumulativa com as anteriores. Não sendo possível a apreensão do todo, utilizamos na nossa percepção um tipo de montagem pela memória de distintas imagens ou sensações captadas. Pelas memórias ativadas, refletimos que esses lugares parecem configurar-se como se fossem becos, vielas ou quelhas, funcionando como elementos de aceleração, mediante a necessidade de fuga do que não é visível, ou seja, de rápida transição entre ambiências. Desta forma, assumimos que esta série de fixações acerca do tempo e do espaço, vão de encontro às visões de Bachelard (1989), Heidegger (1989) e Giddens (1991), enquanto memórias corporizadas. O espaço tem, assim, um lugar de destaque na construção da memória, assim como a memória na percepção do espaço. Além disso, as memórias que foram ativadas ao perceber o túnel escuro e o pensar na morte, recordam o caráter temporal adstrito ao ser humano, enquanto sentido da sua existência e da sua consciência de finitude, indo além do imediatismo da experiência sensorial numa “interpenetração de presença e ausência” (Giddens, 1991). Faz pensar também na evidência do medo da escuridão na nossa cultura ocidental, e em todo o conjunto de situações que desenvolvemos para a evitar. Iluminamos os nossos espaços durante o dia, projetamos edifícios com enormes janelas capazes de absorver toda a luz do sol e, mal escurece, enchemos os espaços de luz artificial. Este medo da escuridão reflete, segundo Pallasma (2011, p.32), o nosso medo da morte. Segundo o autor, tememos os traços de desgaste e idade devido à própria reflexão que nos trazem acerca do nosso envelhecimento. Por isso gostamos de ver os objetos limpos e a brilhar, polidos e sem qualquer sujidade e quando os sinais de envelhecimento já são demasiado difíceis de eliminar, compramos um novo. Ao contrário dos orientais, não há estima pela evocação dos efeitos do tempo a serem preservados, abrindo caminho fácil para a lógica da corrida apontada por Virilio. Esta, decorrente de estratégias de poder político, leva à manutenção e produção de incertezas, gerando insatisfação e incitando ao consumo compulsivo e descartável.

O percurso revelava-se agora como uma variação constante de ambiências. Ora experienciávamos o lugar, mergulhados na negritude e na luz difusa dos confins do subsolo, ora subíamos à tona, respirando uma amplitude aclarada da superfície. Procurávamos, do lado de dentro da imagem, renunciar ao instituído e indagar o inusitado. A arquitetura da



Fig.16 Raquel e Felícia, Deriva psicogeográfica no Metro do Marquês, Porto, 2021

nossa poesia estava no vagar por entre os intervalos, no congregar os elementos das sensações e do pensamento, para tentar encontrar o equilíbrio necessário à realização do pensamento pela imagem.

De modo similar ao desenho performativo de Gosia Wlodarczak (2008), a cada paragem procuramos, pelo esquisso em papel de engenharia, transferir pelos vidros o que era visto, sentido e pensado. Os traços dos lugares, os movimentos dos transeuntes, os fluxos, os rastos e os volumes invisíveis que os seus percursos produziam ao percorrer o espaço. Tentamos explorar o rosto mutável do tempo e, nessa procura, tanto a transparência como o reflexo dos vidros iam revelando os nossos próprios rostos. (Fig.16) Assim, o espaço de cada estação resultava numa avassaladora escala de todas as banalidades significantes da nossa existência mais mundana.

A reflexão foi ativada por esse encontro com um tempo e um mundo onde a corrida e a paragem, a rapidez e a lentidão se percebiam ainda mais contrastadas, confrontadas e visíveis. Da aceleração, sobressaía uma agitação dos transeuntes, como se quisessem fugir ao movimento ordenado, e um abafamento da perceção sensível, da empatia, da relação emotiva e relacional naquele espaço público. Da lentidão, destacava-se a maior distância entre corpos e a sua maior contração, a ausência de comunicação visível e a duração de permanência dos corpos no mesmo lugar. Embora pausados, muitos desses corpos eram estendidos pelo prefixo “tele”, ou seja, por um pequeno écran nas mãos, que apresentava uma “alucinação de informação” (Virilio, 1996), conferente de uma velocidade tecnológica, que os escrevia e inscrevia de outra maneira no tempo (Figs. 17 e 18).

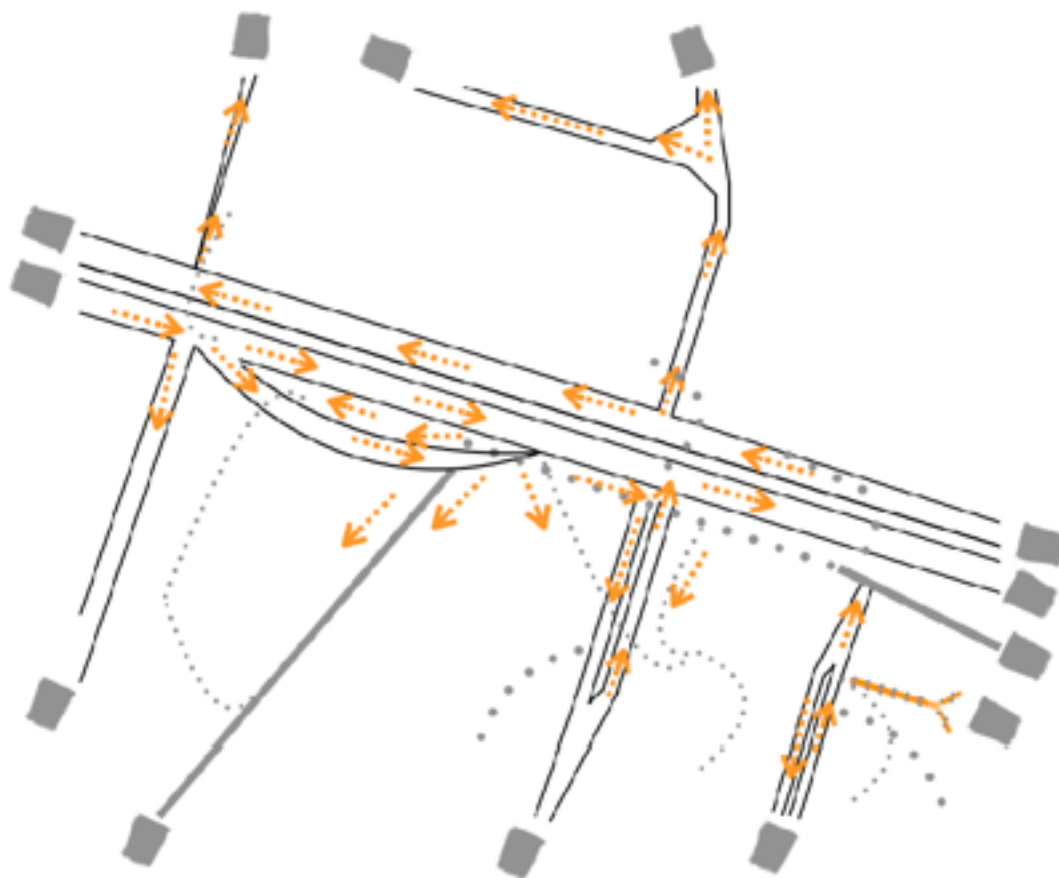


Fig.17 Ester Fernandes, afastamento # deriva II na cidade do Porto, 2021
Lápis de grafite sobre papel translúcido. Deriva na estação de Metro Marquês, Porto, 2021.



Fig.18 Madalena Correia, confusão # deriva II na cidade do Porto, 2021
Lápis de grafite sobre papel translúcido. Deriva na estação de Metro Marquês, Porto, 2021.

Chegados à paragem Hospital de São João, deparámo-nos com o fim de linha e o começo de muitas outras. As possibilidades de movimentos, de sentidos e percursos apresentados naquele lugar levaram-nos a metaforizá-lo como mais uma possível *plaque tournante* (Fig. 19). Lugar instigante para a experiência do perder-se, decidimos contrariar o que havíamos



Cartografia da *plaque tournante* # Deriva II na cidade do Porto, 2021

Paragem hospital de S. João Deriva psicogeográfica no Metro do Marquês, Porto, 2021.

programado e não ingressar logo no metro que nos levaria de volta ao Marquês.

Consideramos esta ambiência como adstrita a uma mobilidade funcional, viciada pela caótica circulação rodoviária enquanto suplemento do trabalho das pessoas e como um dos pontos de distribuição para as diversas zonas da cidade.

O inóspito das ruas e os seus fluxos inconstantes mesclaram-se com a nossa tentativa de dilatar o olhar, o ouvir, o sentir a fala da cidade, que se articulava no desenho dos edifícios, naquelas grandes vias e nos seus pontos nodais, bem como no repertório corporal dos seus usos públicos. O uso do tempo e do espaço pelos transeuntes neste lugar parecia obedecer a um consumo passivo derivado das regras do sistema, declinando toda a possibilidade de uma *circulação como prazer e como aventura* previsto pela Internacional Situacionista e por Constant (1959).

O uso do caminhar nesta parte da cidade, para a maioria dos transeuntes que passavam, denunciava uma forma de transporte, traduzido em determinações quantitativas e afastado de impressões sensíveis “transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números” (Agamben, 2008, p.26). Um uso que repetem regularmente para ir e vir do trabalho, provavelmente nos mesmos dias, às mesmas horas, exposto por um carácter próprio na sua relação com o meio. Parecia um caminhar ancorado no espaço, com uma passada ritmada, na qual uma perna não podia atrapalhar a outra sob pena de perder o compasso e a velocidade-tempo. E a seleção do percurso, quase como uma máquina, fazia-se automaticamente, como se os seus passos anteviessem o caminho e rastreassem sempre o conhecido.

A subordinação dos seus corpos e gestos à passividade, ao imediatismo e à mecanização impunha-se, deixando espaço para a “pacífica existência quotidiana” apontada por Agamben e que tem como consequência a “destruição da experiência” (ibid., p.21).

Em modesta tentativa de resistência a essa destruição da experiência, ativamos o corpo mais uma vez, sopramos nos sentidos gentilmente, retiramos-lhes o sono da passividade, e fizemos da carruagem amarela novamente nossa protagonista e cúmplice, agora para o regresso ao Marquês. Estávamos numa [re]experiência do lugar, pela fenomenologia de Merleau-Ponty (2008), pelo desenho performativo de William Anastasi (1988) e pelo acaso e jogo da Internacional Situacionista (1956).

Sentamo-nos. Começamos o jogo. Alguns de nós isolaram o som circundante com fones. Colocamos uma folha de papel numa prancheta no colo. Pegamos em lápis, canetas, marcadores em ambas as mãos e apoiamos as suas pontas no papel. Alguns fecharam os olhos, outros não. Deixamos que o movimento do nosso corpo em trânsito, pelo baloiçar da carruagem, determinasse os traçados. Apesar de termos abdicado do controlo para submeter o processo ao acaso, tentamos que o conhecimento fundado na nossa experiência perceptiva, por meio do nosso corpo, não se reduzisse ao que Merleau-Ponty (2008) denomina de recetividade passiva, mas sim a uma maneira ativa de ser e de estar (Fig.20). Que constituísse uma ação performativa, enquanto instrumento de diálogo politizado, naquele espaço imprevisível, ambíguo, transitório e efémero - pela forma como os transeuntes percebiam e faziam uso desse mesmo espaço - possibilitando que outro lugar surgisse dessa interação.

Assim, a experiência (do fazer) e o desenho, enquanto processo, envolveram a própria corporeidade presente nos atos da ação e no acontecimento. Como refere Joaquim Marques “é também esta ideia, este reconhecimento (o corpo que atua) que nos permite questionar a função do corpo dentro do desenho” e “o desenho na sua dimensão processual, é um campo de escolhas, de desgastes, habilidades, de perícias, de estados, de etapas, de toques, de intensidades, tensões, de matéria e tempo, que constituem a



Fig.20 Ester Fernandes, Deriva psicogeográfica no Metro do Marquês, Porto, 2021

visualidade do desenho” (2012, p.7-10). O autor revela que o próprio processo converte-se em desenho, ou seja, é dos seus vestígios, dos gestos, das marcas que se torna possível estabelecer a sua plenitude, aspirando “à transparência da sua substância, expressão e performatividade de forma a permitir a maior legibilidade possível do seu esquema ‘formativo’ a partir das ações que estão na sua origem e o modo como construíram a visualidade do desenho. Em certo sentido, transfere-se para os desenhos não apenas o que tem que ver com os próprios meios, técnicas e matérias do desenho, como também o que a partir do próprio processo vai dar fisicamente a momentos diferentes do desenho, como sintoma de um (corpo) actante (aquele que participa no processo), numa construção de sinais que reconstituem o processo e que permitem ‘edificar’ um caminho nesse complexo ‘espaço’ até certo ponto sobreponível à própria realidade (ao próprio desenho)” (2012, p. 10-11).

Derivamos durante todo o percurso no interior do metro, sem sair desse campo espacial “limitado a um pequeno ambiente autocontido” ao que Debord alude como *deriva estática* e que não retira as possibilidades da experiência, desde que seja “interessante o suficiente”³⁰ (Debord, 1958, p.20). Por outro lado, a “exploração de um campo espacial fixo envolve o estabelecimento de bases e o cálculo de direções de penetração”. Assim, entrou como base a nossa simbiose do processo da deriva com o processo do desenho e o que estes processos têm em comum é precisamente uma outra atitude, um outro posicionamento, que acarreta o sensível, perante a vida urbana. Calculamos como direções de penetração o percurso do metro, que vai do S. João ao Marquês, enquanto “encontro possível (...) num determinado lugar, num horário especificado (...) no qual o uso do tempo tomará um rumo inesperado” (Debord, 1958, p.20).

Realizamos a experiência pela corporeidade, além de fenomenológica, tendencialmente de abordagem mais sensível, como uma ação que ultrapassou o mero corpo físico materializado e linear, e migrou para uma ação de alteridade do corpo, com múltiplas conexões e possibilidades comunicativas. Numa abrangência de tempos, movimentos e influências, com tensões e fluxos próprios, foi uma ação que se adequou e inadequou ao espaço, sempre em transição e mutação.



Fig.21 Raquel Gouveia, Desenho performativo no metro com o movimento do corpo em trânsito # deriva II na cidade do Porto, 2021 Caneta e marcador sobre papel cavalinho. Deriva na estação de Metro Marquês, Porto, 2021.

³⁰ Debord, na *Théorie de la derive*, dá como exemplo a deriva estática de um dia inteiro dentro da estação ferroviária de Saint-Lazare.

Com base nos estudos de Anastasi em *Subway Drawing* (1988)³¹ encontramos-nos perante uma estratégia de ampliação do sensível pelo corpo em circulação e das suas movimentações inerentes, valorizando as temporalidades no ato do fazer. A disposição global do corpo e o gesto do desenho circunscrito a um determinado espaço, foram colocados em conexão. A imagem fez pensar que o ato, a ação, o acontecimento, tornou-se ele próprio objeto (Figs. 21 e 22). A imagem tornou-se um prolongamento da presença do corpo no espaço. O desenho constituiu-se num ato estruturador de desvios do olhar, do

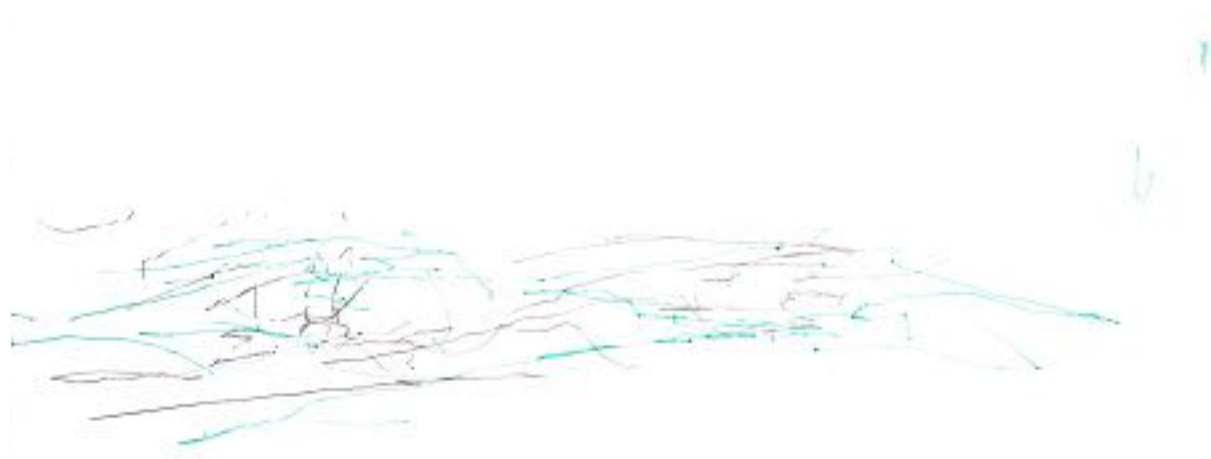


Fig. 22 Ana Ferreira, Desenho performativo no metro com o movimento do corpo em trânsito # deriva II na cidade do Porto, 2021
Caneta e marcador sobre papel cavalinho. Deriva na estação de Metro Marquês, Porto, 2021.

corpo, da linha, marcando as intensidades dos fluxos de forma indeterminada e aberta à especulação sobre as marcas que os representam ou instigam. O traçado das linhas organizou-se como um percurso do corpo e, na formação dos seus núcleos gráficos, o ritmo dispôs a dinâmica dos fluxos mediante a leitura da informação recebida do espaço.

Tal como Anastasi, atuamos como sismógrafos, possibilitando o registo dos movimentos do metro, como as acelerações, as desacelerações, as curvas, os arranques, os impulsos, as travagens, os solavancos. Movimentações metamorfoseadas no papel sob a forma de linhas, num desdobramento processual, numa aceção do desenho enquanto ação, num encadeamento ajustado com o corpo que produziu, sentiu e pensou. Esses movimentos da corporeidade reconfiguraram-se assim como “objetos temporais complexos com uma estrutura interna construída através do cruzamento de diferentes camadas de tempo” (Crespo, 2016, p.27), porque partiram de uma tensão de desconhecimento e reeditaram, através das bruscas libertações e variações do fluxo, as experiências acontecidas, atualizando-as no presente.

No sentido dessa procura temporal, como memórias de estômago vazio, um corpo de um dos estudantes hesita de forma inesperada, isola-se no encosto do assento, parado,

³¹ A génese dos *Subway Drawing* (desenhos no metro) foi o *Walking Drawing* no início dos anos 1960 (desenhos a partir de caminhadas – andar enquanto segura um bloco, observando para onde vai em vez de observar o bloco).

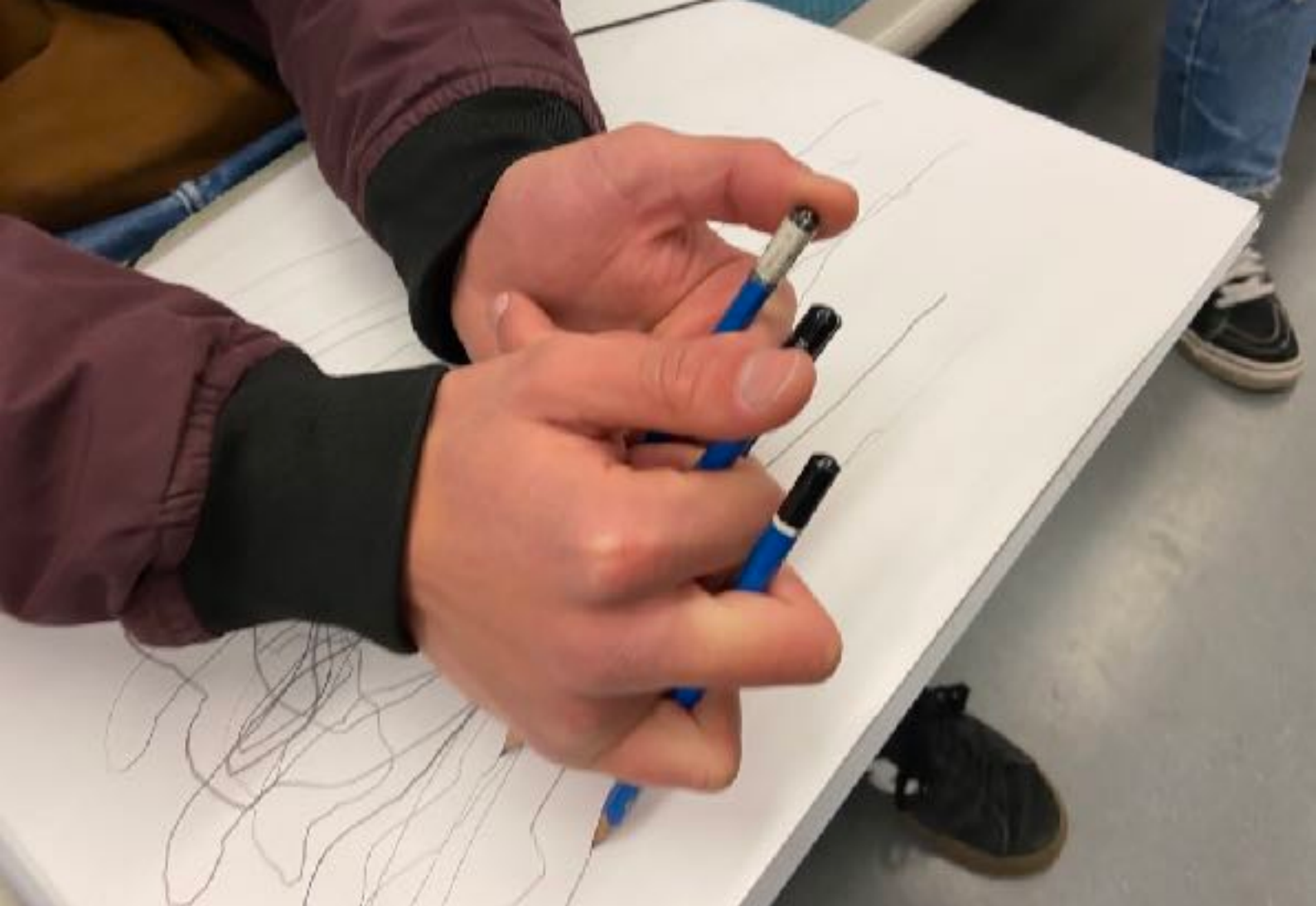


Fig.23 Tiago Santos, Deriva psicogeográfica no Metro do Marquês, Porto, 2021

interrompe a ação do movimento e fixa o olhar no desenho, como se incorporasse um momento de não desenho mas no qual o real sentido do mesmo fosse reencontrado, pela manifestação da ausência e pela pulsão entre o eu e o outro que desenha, pela alteridade e pelo estranho na sua relação com o espaço.

Por outro lado, desmembrando posições tensionais no espaço e no tempo, os estudantes interagiram e desenharam, individual e coletivamente, com diversos riscadores. A presença desses objetos, como uma extensão, prolongamento e limite do corpo (Fig.23) pareceu atuar como uma migração da própria corporeidade, com a reserva de que deixaram de ser objetos quotidianos e passaram a ser matéria componente das tensões, fluxos e movimentos, que celebraram a ação do corpo.

Entrando no universo poético, no qual implicamos o movimento, este assumiu uma dimensão diferente, deixando de pertencer ao contexto habitual, desnaturalizando-se. Assim, a presença do e no desenho pareceu reportar-se de forma paradoxal, por um lado, a uma aproximação através da qual o corpo se cria na fusão com a alteridade e, por outro, a uma fronteira de corpo, na qual a sua deriva e desorientação se encontraram implicadas.

Neste processo, os corpos ativados movimentaram-se com o fluxo do movimento, cujas oscilações internas e externas variaram entre liberdade e controle, entre lentidão e quase pausa, entre rapidez e sucessão, como um “jogo a ser utilizado para o próprio aprazimento (...) onde experimentar comportamentos alternativos, onde perder o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-constructivo” (Careri, 2018, p.98), ou seja, ambicionando o “tempo completo do prazer” apontado por Agamben, no qual se “colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade”(2008, p.128).

Partindo deste pensar o tempo, elucidamos também a sua relação no desenho. Por vezes, as inscrições das marcas que pareciam feitas no presente, apesar de serem idênticas com as inscrições feitas nos movimentos anteriores, no passado, tornaram-se despretenciosamente futuras, distintas e novas. Assim como o contrário. Mas, sem qualquer cronologia linear ou forma quantificável nessa temporalidade, a ação no desenho em curso teve a sua meta numa imagem paradoxal benjaminiana, “não se encontrou distante do futuro, mas já sempre presente” (Agamben, 2008, p.124).

Chegados ao Marquês, prosseguimos a deriva estática na estação. Ora nos seus labirintos subterrâneos, que consideramos novamente como *espaços do ir* e como elementos que propiciam a aceleração; ora na sua camada externa que desembocava numa grande praça que, tal como a praça da primeira deriva, apresentava-se como um *espaço do estar*, um tipo de reclusão, um recinto cujo ritmo diferia do compasso habitual do resto da paisagem. Entendemos esta unidade de ambiência como propícia a dilatar o tempo da deriva, cuja impressão afetiva foi de quietude e interrupção do ritmo agitado da cidade, ou seja, causando um efeito momentâneo de suspensão das ambiências circundantes. Ali permanecemos em pausa, com a disponibilidade temporal que pudesse permitir o ato de pensar-desenhar-refletir.

Na tentativa de construirmos alguns espaços de liberdade, relativos aos desenhos de levantamento do lugar e ao tempo, baseamo-nos no pensamento de Debord acerca da fusão entre a arquitetura e as outras artes para a construção de ambientes completos, para uma atividade mais extensa, ou uma “atividade unitária que considera o ambiente urbano como terreno relacional de um jogo participativo” (Careri, 2018, p.98). Isto compreendeu pensar o lugar pelo desenho (estudos detalhados em perspectiva a partir de um ponto de vista escolhido), não apenas como espaço e forma, mas como um corte no decurso do tempo que o define: incorporamos nesses estudos notações gráficas e marcas do movimento presentes nos esboços da experiência anterior, que possibilitaram dilatar o campo perspetivo (Fig. 24). Consideramos também para esse corte no decurso temporal as ideias de Bernard Tschumi³² de transcrever o evento, a ação e o que acontece no espaço, coisas que habitualmente são removidas da representação arquitetónica convencional. Esta

³² (1994) em *Manhattan Transcripts* e (1996) em *Architecture and Disjunction*

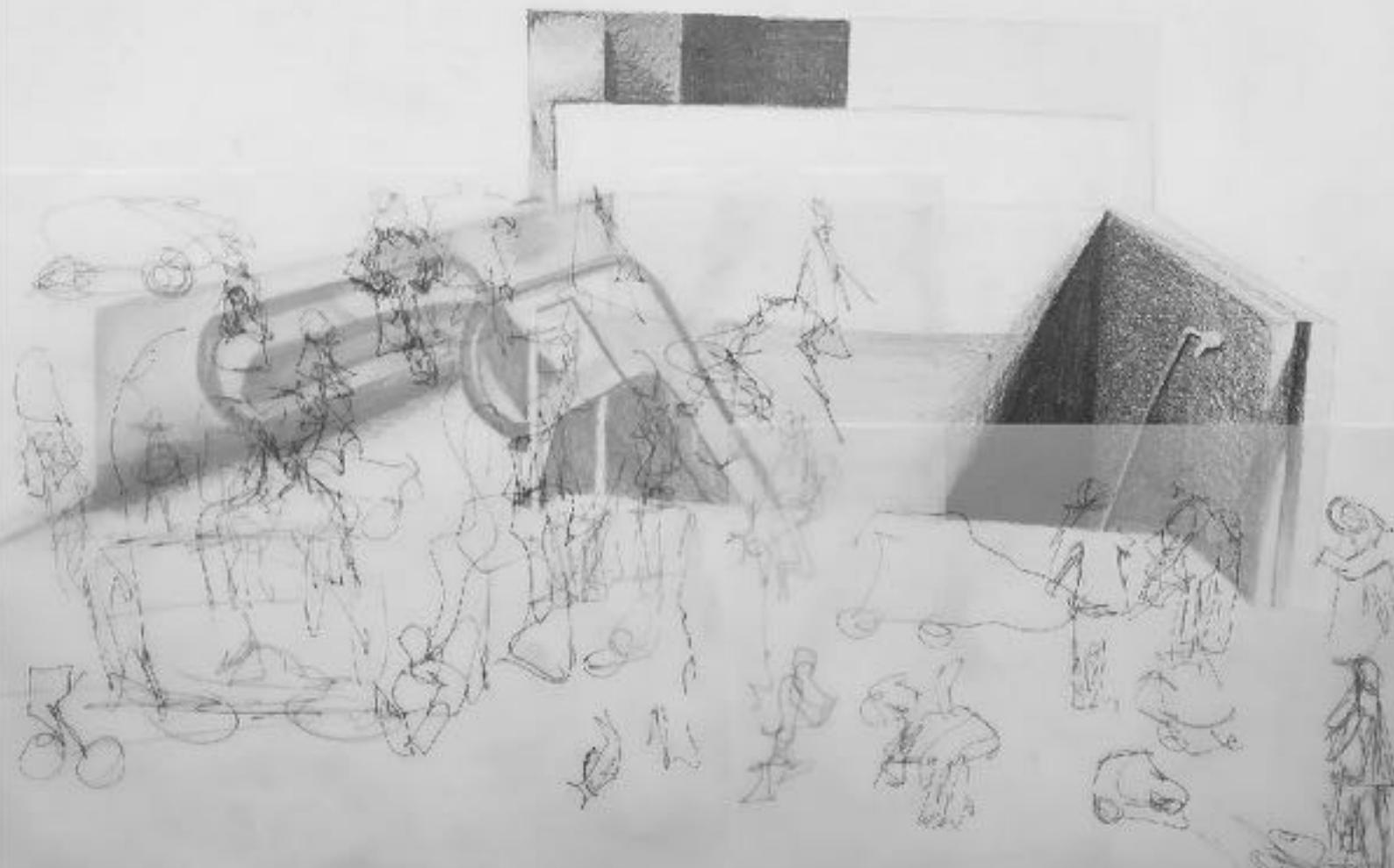


Fig.24 Sofia Roque, Desenho de perspectiva com dilatação do campo perspético # *deriva II na cidade do Porto*, 2021
Lápis de grafite sobre papel cavalinho e canetas sobre papel translúcido. *Deriva na estação de Metro Marquês, Porto*, 2021.

remoção de que fala Tschumi pode encontrar o seu fundamento nas origens da arquitetura que Careri apresenta. Segundo o autor, mediante algumas incertezas, desenvolveu-se a convicção comum de que a arquitetura nasceu como necessidade de um *espaço do estar*, de uma invenção sedentária “que evoluiu da construção dos primeiros vilarejos agrícolas até a das cidades e dos grandes templos”. Mas, Careri alerta que não se pode ignorar a relação profunda que liga a arquitetura ao nomadismo, por meio de um *espaço do ir*, pelo percurso, e afirma que “é provável que tenha sido antes do nomadismo – e mais exatamente a errância – que deu vida à arquitetura, ao fazer com que surgisse a necessidade da construção simbólica da paisagem. (...) Tudo isso começou, muitos milénios antes da construção dos templos e das cidades” (2018, p.38-40). Esta exaltação do *espaço do ir*, parece assemelhar-se à importância que Tschumi dá à transcrição do evento, da ação e do que acontece no espaço: “Não mais planos-mestre, não mais a sedentarização num lugar fixo, mas uma nova heterotopia. É para isso que as nossas cidades devem esforçar-se e nós, como arquitetos, devemos ajudá-las a alcançar, intensificando a rica colisão de eventos e espaços” (Tschumi, 1996, p.259).

Nesse renovado modo de notação³³, compusemos uma representação do espaço, do movimento e do evento. Tschumi argumenta que a essência de um espaço, só pode ser apreendida quando é lida juntamente com os movimentos e eventos que nele sucedem e que dele são indissociáveis. Particulariza a situação da arquitetura³⁴ como uma arte híbrida, onde a imagem dificilmente existirá sem uma atividade combinada, ou seja, “combina conceito e experiência, imagem e uso, imagem e estrutura” (1996, p.257). Partindo dessa inquietação, tentamos expressar que nestes desenhos, essencialmente de perspectiva arquitetónica não tratamos apenas de lidar com o espaço, mas igual, e especialmente, com o tempo. Deste modo, usamos o espaço, o movimento e o evento “para introduzir a ordem da experiência, a ordem do tempo – movimentos, intervalos, sequências – visto que tudo inevitavelmente intervém na leitura da cidade” (Tschumi, 1994, p.XXIII).

Na cidade do Porto, se todos os metros proporcionam a oportunidade de uma viagem, tentamos que a nossa, enquanto deriva, fosse uma viagem completa, com paragens, volta e tudo o resto (sendo este resto o interstício mais relevante). Intentamos perceber o sensível de cada estação do percurso e após o acaso provocado por certas *plaques tournantes*, retornamos ao ponto inicial, já um outro início³⁵. Uma viagem-vida, com direção definida, mas com percurso concedido à errância.

Criamos, mediante as diferentes ambiências, uma experiência *do estar e do ir*, de derivar no espaço público. O espaço e o tempo daquelas díspares arquiteturas apresentaram-se como sujeitos de uma metáfora e de uma experiência poética.

Por fim, interrompemos (mas não fechamos) o ciclo de apreensões e retornamos ao ponto de partida, à Escola Artística Soares dos Reis. Iniciamos e terminamos no mesmo lugar, espacialmente. Mas, subjetivamente, o lugar agora constituía-se diferente, resultante do acúmulo da bagagem de toda a experiência sensível das derivas, do despertar de memórias, reflexões e afetividades.

³³ Segundo Tschumi (1994) a notação é a representação através de um sistema de signos, símbolos e atributos.

³⁴ Segundo o autor, a equação arquitetónica deve contemplar o uso, a ação e o movimento para constituir um fator de mudança social, política e até económica.

³⁵ “Na base da viagem há muitas vezes um desejo de mudança existencial. Viajar é expiação de uma culpa, iniciação, incremento cultural, experiência” (Careri, 2018, p.46).

Experiência de deriva III

Nesta semana fria, ainda de janeiro, um pouco por toda a cidade do Porto, por muito diversificadas que fossem as ambiências escolhidas pelos estudantes, por maior ou menor sentido de jogo, por máxima ou mínima ativação do sensível, todos estávamos em osmose com os sentidos do tempo e do espaço: cada um realizou a sua própria deriva, no lugar por si escolhido, agora sem o grupo turma. Individualmente, escolheu as suas direções de penetração da unidade ambiental, a extensão do espaço de exploração, a duração. As memórias e os registos visuais foram trazidos por cada um para a aula, para a reflexão conjunta.

Partindo dessas experiências mais pessoais, já em sala de aula, pensamos os conceitos de lugar e de tempo. Percebemos que alguns dos lugares escolhidos pelos estudantes, nomeadamente a rotunda da Boavista, as ruas circundantes à Sé, a rua da Trindade, a estação de metro da Trindade e a rua das Flores apresentaram-se como ambiências propícias à aceleração, pela ausência de mobiliário público que instigasse paragens, pela presença de automóveis, pelo tumulto de transeuntes em circulação contínua. A rotunda da Boavista e o cruzamento frontal à igreja do Carmo, foram ainda associados ao conceito de *plaque tournante*, por conta da pluralidade de acessos, das derivações possíveis, e da grande circulação de transportes urbanos e de transeuntes. A praça da Ribeira, um pouco particular relativamente às outras praças percorridas nas derivas anteriores, apresentou-se como uma ambiência polivalente, tanto reclusa e contemplativa, como instigante à circulação e expansiva, ou seja, propícia ao *espaço do estar* e ao *espaço do ir*. De um lado, os transeuntes que por ali perto trabalham e os agitados do dia-a-dia, percorrem-na apressadamente, passam céleres e cabisbaixos pelos largos corredores pavimentados. Numa parte mais central, a fonte do Cubo convida à pausa, ao convívio social, assim como as amplas esplanadas circundantes, com luz natural e os pontos de margem e miragem sobre as águas do rio Douro, que parecem ser os locais preferidos para escapar à agitação dos dias. Apesar disso, entendemos que este lugar sofreu uma grande transformação na sua ambiência derivada do clima, por ser inverno, e devido à pandemia que se atravessa e que obrigou ao maior recolhimento (passando o tempo útil obrigatoriamente também para dentro de casa em forma de teletrabalho e de ensino à distância) e à menor passagem de tempo na rua (eliminando os poucos e escassos tempos de lazer e convívio social), fazendo-nos pensar no quanto o viver o espaço e o tempo muitas vezes nos é imposto por contingências inesperadas e pela sociedade e cultura dominante. Ficou a sugestão de uma exploração futura, pós-pandemia.

Das impressões trocadas sobre as derivas pessoais e das diversas ideias refletidas, cada estudante imaginou a hipótese prévia de um acontecimento, uma situação interferente a

acontecer no lugar por onde caminhou. Prevendo a suposição de uma transformação do uso do tempo e uso do espaço pelos transeuntes que o percorrem, partimos das estratégias do desenho inscrito na ação para realizar desenhos protocolares (Figs. 25 e 26).

Após a visualização e discussão das obras de Gunter Brus, Lucy e Jorge Orta, Merce Cunningham e Paulo Almeida, entendemos que o desenho se constitui muito para além de uma relação meramente ilustrativa. Tendo em vista uma conexão das imagens a uma extensão performativa, procuramos focar-nos mais nas dinâmicas das ações e, “como um protocolo, os desenhos tratam de agenciar o movimento que seria realizado no corpo, mas transferindo-o para os meios do desenho, como um espaço virtual de realização” (Almeida, 2012).

Elaboramos notas em simultâneo, reflexões exploratórias, nas quais a escrita atuou ativamente na concetualização e questionamento de ideias e perspectivas sobre as situações imaginadas. Desenvolvemos um posicionamento crítico e de discussão com os pares durante todo o processo de criação.



Fig.25 Emília Lopo, *Lava #* desenho protocolar de instalação-performance não realizada na ribeira do Porto, 2021
Caneta de feltro, aguarela e tinta acrílica sobre papel cavallinho. Escola Artística Soares dos Reis, Porto, 2021.

"Lava" é um trabalho pensado com o intuito de sensibilizar as pessoas para os problemas ambientais.

Decidi que o local seria a ribeira, pois, para além de ser um lugar que me é muito querido, é um sítio com muita gente e, conseqüentemente, muito lixo no chão. A lava simboliza o facto de a Natureza não conseguir suportar mais os descuidos do ser humano e o seu desrespeito para com ela. Assim como os humanos lhe tiraram árvores, destruíram habitats, entre outros, agora a terra "tira-lhes" a casa deles.

Para representar essa ação, decidi colocar cor apenas nos elementos naturais – as pessoas, a lava e o céu. Decidi substituir a água por lava, pois é algo que as pessoas não vêem no seu dia a dia e que as faria parar para olhar e questionar. Para além disso representa a fúria da Terra, após anos do mau comportamento do ser humano.

Emília Lopo



Fig.26 Felícia Mota, *sem título # desenho protocolar de performance com esculturas não realizadas numa rua do Porto*, 2021
Desenho digital com o programa PaintTool SAI 2 e efeito aguarela. Escola Artística Soares dos Reis, Porto, 2021.

Com este trabalho decidi representar plantas de tamanho exagerado que saem de paredes, casas e chão espalhadas pela rua. Duas raparigas estão sentadas a contemplar os arredores, aproveitando os caules/raízes como lugares de conforto/encosto. Normalmente, as duas passam pela rua com demasiada pressa para chegarem a tempo à escola, mas com este evento aproveitaram para parar, descansar e observar o que nunca haviam observado antes.

No final, este trabalho representa o que eu desejaria que acontecesse, sendo que sou eu e a minha rua que estão representados. Quanto à outra rapariga, eu vejo-a como o meu oposto. Desejaria que um dia acordasse e a rua estivesse cheia de flores, que pudesse apenas parar e observar tudo ao meu redor, sem ter que me preocupar em correr para a escola, ou para apanhar o metro. Queria apenas voltar aos tempos mais simples, em que procissões passavam na rua coberta por um tapete de rosas, em que eu ficava na janela a observar junto da minha avó aquele monte de pessoas a passar por cima daquele extenso e lindíssimo tapete de rosas. Na manhã seguinte, o cheiro delas ainda estava no ar, e havia pétalas espalhadas por todo o lado. Esta pequena memória serviu como inspiração para o meu trabalho.

Felícia Mota

Em sala de aula, dialogamos, pensamos os desenhos efetuados, revimos as memórias, recordamos os momentos que nos permitiram desacelerar a observação do lugar e desnudar os elementos mais inesperados que não vemos habitualmente no dia-a-dia, revimos as situações que deram mais abertura à experiência de um tempo próprio do desenho e que permitiram a criação de novas conexões. Também refletimos e estudamos referências da prática artística contemporânea que abordam o caminhar, o tempo e a experiência do lugar como atos perceptivos e criativos (ver referências na proposta pedagógica, anexo A).

Durante as experiências das derivas, tivemos a oportunidade de reconhecer algumas das hipóteses situacionistas propostas por Debord, atreladas ao exercício das técnicas. Partindo das mesmas, sobressaiu o reconhecimento de unidades de ambiência, a percepção de espaços semelhantes ao conceito de *plaque tournante* psicogeográfica, a possibilidade de circulação enquanto jogo e aventura e a transformação do tempo utilitarista em tempo lúdico.

Ao realizar as caminhadas enquanto prática estética (Careri, 2018) surgiu-nos naturalmente a percepção do ambiente, enquanto apreensão urbana dos objetos, sinais fornecidos, sons, cheiros, cores, memórias, entre outros. Entretanto, a nossa tomada de consciência desses elementos, por intermédio da percepção, revelou-se mais ou menos profunda dependendo do ritmo em que andávamos e da abertura que dávamos à experiência do percurso. Reconhecemos que a deriva exige a disposição em dedicar tempo para observar, refletir e questionar as coisas, as ações, os lugares, o processo e a prática. Entendemos ao longo das semanas destas experiências que quando caminhamos no modo “mecânico”, automático e irrefletido, correspondente ao quotidiano do trabalho e da escola, tendemos a perceber os ambientes num formato igualmente automatizado.

Um dos grandes posicionamentos da teoria situacionista da deriva foi precisamente o de tentar pôr a descoberto a lógica automatizada do caminhar. A implementação metodológica das errâncias procurava dedicar-se com mais afinco à própria reflexão do percurso em si, do que aos seus objetivos, exaltando a importância de deslocar-se e de agir em rejeição às formas habituais de o fazer no trabalho e de entregar-se às solicitações do terreno (Debord, 1958). Este raciocínio dos situacionistas alinhava-se também com a rejeição da lógica massificadora da sociedade, que consideravam espetacular.

Deste modo, as derivas apresentaram-se como possibilidades de contraponto a um mundo que já os situacionistas consideravam como asfixiante dos cidadãos, dado o seu caráter opressor e limitador de ambições.

Durante o processo de percepção das diferentes ambiências, entendemos haver situações que ressaltaram:

- As ambiências nostálgicas foram definidas por espaços nos quais a presença de edifícios antigos ou mesmo modernos, cobertos pelos sinais de envelhecimento ou outros elementos que o caracterizavam, era percebida como uma atmosfera em que ainda pode ser intuído um passado.
- No caso das ambiências-praça, pátio ou parque as áreas pareceram delimitadas de acordo com a sua atmosfera de acomodação urbana. Distinguiram-se por espaços onde o tempo da deriva foi entendido de modo mais lento e até pausado, cuja ação primordial se tornou o estar e não o percorrer, e onde as edificações ao redor potencializaram a sensação de reclusão.
- No respeitante às obras públicas e aos taipais das mesmas, a impressão foi a de que operam como um dispositivo dúbio. Por um lado, geraram sentimentos que remetem ao incômodo pelo transtorno que causam na via pública. Por outro, remetem ao cuidado pela possibilidade de manutenção dos edifícios degradados. Ao mesmo tempo, remetem à memória pela atração do olhar para o que está além, pela sensação de vivência antiga e histórias escondidas. Nesse contexto, percebemos a ambiência na dimensão imaterial à qual ela remete, parecendo querer denunciar a existência de acontecimentos, movimentos de uma cidade precedentemente viva, camuflada pelo tempo.
- A porosidade entre o privado e o público foi percebido pela transparência das montras e das entradas dos prédios. Essa penetração visual nos ambientes privados ou semipúblicos, como os das atividades comerciais e de restauração, originou diversidade e contribuiu para a miscigenação das fronteiras entre exterior e interior.
- De caráter mais bucólico foi a presença das árvores com grandes copas, presentes especialmente nas ambiências das praças e parques. A adição das suas sombras reforçou a sensação de estar a presenciar um ambiente natural, de características campestres e a sensação de amenizar a temperatura do ambiente que, apesar de muito frio nesses dias, parecia mais quente no recolhimento debaixo das árvores. A presença das árvores foi também uma condição relevante de diversidade cromática e de contrastes de luz. A luz filtrada pelas árvores, ou por guarda-sóis e toldos, dispositivos que se entrepunham entre dois meios, originou micro ambiências de especial conforto. Igualmente, a arborização intensa na margem de passeios e nas ruas largas onde subsistia um intenso tráfego automóvel, pareceu configurar uma forma de separação física e psicológica dos dois fluxos.
- No que concerne à experiência da deriva durante o final da tarde, com um nível de obscurecimento equiparado à noite, entendemos que as adaptações noturnas, especialmente derivadas das luzes e das sombras, proporcionaram novos tipos de

ambiências, de experiência lúdica e ainda, novas e transformadas percepções sobre a cidade. O caráter mutante da cidade perante o obscurecimento, divergiu do período diurno, resultando em reflexões sobre o atravessamento de lugares pouco claros ser causador de algum desconforto ou até de sensações de insegurança. Apesar disso, a pequena experiência que realizamos em modo noturno tornou-se insuficiente para nos expandirmos mais nesta percepção sensível.

- A abundância de complexidade ou de estímulos visuais afetou as opções do uso de uma rua em detrimento de outra. Transitar a cidade criou uma sucessão de campos visuais, vivos, em persistente movimento, com alternâncias de formas e de usos, de sombra e luz, de ausência ou presença de transeuntes.
- Outro elemento que consideramos relevante do processo das derivas foi o levantamento da suposição de que os túneis recordam a cidade em trânsito permanente projetada por Constant, um sistema de enormes corredores vazios que se estendiam sobre o território, permitindo o migrar contínuo das populações multiculturais da nova Babilónia. Esse pressuposto proveio sobretudo da experiência sensível do caminhar, durante a passagem pelos túneis labirínticos, subterrâneos do metro, que permitiu mostrar “a estranha índole de uma cidade nómada que vive dentro da cidade sedentária” (Careri, 2018, p.164). Por outro lado, o trânsito acelerado nesses túneis - fora das carruagens pelos transeuntes e dentro pelo próprio percurso veloz do metro subir à superfície e descer, numa espécie de montanha russa - apesar de obedecer a um tempo utilitarista, programado e cronometrado, paradoxalmente, auxiliou o estreitamento das “margens fronteiriças das ambiências” aludidas por Debord na Teoria da Deriva. O autor afirma que as diferentes unidades de atmosfera e de moradia não são hoje muito nítidas, e sim cercadas de margens fronteiriças mais ou menos extensas. A mudança mais ampla que a deriva leva a propor, é a diminuição perseverante dessas margens fronteiriças, até à sua completa supressão (Debord, 1957). Deste modo, a travessia pelos túneis foi uma maneira de transbordar de forma brusca essas margens de ambiência da cidade, que apresentam distintas percepções e impactos da paisagem, dos sons e de outros elementos próprios do urbano.
- Reconhecemos que não só os espaços das praças e dos parques, mas também a própria experiência da deriva, possui um tempo particular, como um momento de suspensão em relação à circulação corriqueira e objetiva da cidade. Essa particularidade da deriva chegou a ser especulada pelos situacionistas. Em conformidade com esse preceito, as derivas apresentaram-se como uma nova relação de espaço-tempo, desvinculando-nos, ainda que momentaneamente, de processos rotineiros e, por vezes, alienantes e próprios da vida, como o trabalho, o dia escolar, o trânsito, entre muitos outros.

Relativamente ao conceito de *plaque tournante*, este foi reconhecido de maneira aproximada, durante as experiências de deriva, especialmente nas praças e na paragem do metro São João. Nestes lugares, onde havia um grande movimento característico da vida no centro da cidade, as suas diversas derivações pareceram artefactos de ligação, pontos de encontro e elementos lúdicos entre as ambiências das várias ruas confluentes. Por conta da pluralidade de acessos, das derivações possíveis, e da grande circulação de transportes urbanos e de transeuntes, esses lugares tenderam a aproximar-se do conceito de *plaque tournante* psicogeográfica, constituindo-se como ambiências particulares naquela malha urbana por nós caminhada, entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso. Apesar de reconhecermos esses espaços com potencialidades similares ao conceito, não pretendemos qualquer qualificação direta dessas áreas ou solidificação conceitual, até porque necessitaríamos de experiências mais contínuas e aprofundadas das técnicas situacionistas. E, no que respeita ao conceito, há também alguma incompletude na descrição do mesmo nos textos da *Teoria da Deriva* e no *Esboço de Descrição Psicogeográfica do Les Halles de Paris*.

Ao longo dos percursos, estudamos como as outras pessoas do grupo perceberam o espaço psicogeográfico. Isso reforçou o estímulo de Debord (1958) em realizar derivas coletivas para poder chegar a “conclusões objetivas”. Esse tema, ligou-se também a outro ponto discutido - como lidarmos com aquilo que não percebemos enquanto sujeitos sociais construídos culturalmente? Diferenças de vários tipos entre nós, criaram algumas barreiras e/ou reações díspares, o que pudemos perceber nas sinergias ao longo dos percursos. Conforme nos deparávamos com as ambiências, o nosso ângulo de chegada era próprio. Ou seja, mesmo estando todos em simultâneo no mesmo ambiente, tivemos percepções diferentes, por simplesmente estarmos focados em coisas distintas. Esse foco parece ter influenciado a percepção do sensível e orientado os nossos corpos para aquilo em que projetávamos os nossos sentimentos e memórias. Mas, na tentativa de realçarmos e elucidarmos essa questão, surgiu-nos uma outra sobre como representar a co-implicação entre as percepções dos diversos elementos do grupo? Tornou-se difícil supormos que os limites, os eixos, as unidades de ambiência, bem como os *espaços do estar e do ir* pudessem ser apreendidos da mesma maneira e significassem a mesma coisa para todos. Por isso, ressaltamos e estudamos a nossa posição enquanto sujeitos culturais dentro do grupo e produzimos a nossa reflexão como “fruto de estados de ânimo experimentados” (Careri, 2018, p.92). e com base no preceito de Debord de chegar “à mesma tomada de consciência”, confrontando as diferentes impressões (1958, p.20).

Isto porque as obstruções com que nos deparamos, e tudo aquilo que percebemos pelo sensível foi influenciado por quem somos, de tal modo que a nossa presença também modificou o ambiente. Partindo dessa inquietação e das ações que realizamos,

especialmente o desenho performativo dentro do metro, alguns estudantes revelaram a sensação e/ou preocupação de estarem a ser observados. O que é que aqueles passageiros estariam a pensar acerca do que estávamos a fazer? Olhavam-nos de canto, abanavam a cabeça e proferiam comentários baixinho. Um atravessamento bastante comum, afinal práticas como estas operam na contramão do quotidiano e, desse modo, podem suscitar o estranhamento das pessoas que se deslocam de metro ou caminham com o simples e único propósito de transferência de um lugar para o outro.

Foi perceptível ao longo das derivas, que percecionamos as ambiências, em grande parte, a partir da sensibilidade arquitetónica e com algum realce dos aspetos físicos da cidade. No entanto, foi possível mostrarmos que apesar do destaque para os aspetos físicos, existiu da nossa parte, uma tentativa de apreensão das subjetividades, não só em relação às unidades de ambiência, como na perceção de possíveis componentes de divertimento, incorporando o conceito de jogo situacionista aos percursos de deriva.

Ao incluirmos o jogo como elemento natural nas derivas fomos além do aspeto lúdico que, por exemplo, as ações Walkscapes poderiam fazer prever e configurámo-lo também como uma ação política. O facto de estarmos sempre abertos a mudanças inesperadas de percurso ou de olhar, ou o simples facto de questionarmos e trocarmos a ordem a alguma conjuntura da cidade, formaram experiências de jogo: enquanto meio de quebra da monotonia do andar objetivo; enquanto desvio das condições habituais de caminhar pela cidade com fins demasiadamente utilitários, traçados e mapeados, e sem a capacidade da abertura aos movimentos naturais, de desejo e de prazer do percurso; enquanto condição de indagação da vivência na cidade; enquanto alteração de tempo e perceção, para um ritmo mais lento, distanciando-se da lógica habitual acelerada que se confina apenas à realização de objetivos previamente estabelecidos; enquanto estratégia de ampliação do sensível, para o reconhecimento mais poético dos elementos menos visíveis das ambiências e difíceis de apreender no dia-a-dia; enquanto expansão performativa do desenho, permitindo encará-lo para além de uma ideia de objeto feito ou acabado, como auxiliar do pensamento.

A experiência do lugar repercutiu um reconhecimento pela memória, de situações anteriores já vividas e que serviram de referencial para novos dados, enaltecendo o processo como uma organização de novas sensações (questões mais sensíveis). Esses momentos facilitaram o surgimento de ideias indiciantes de outros trabalhos artísticos, nomeadamente ao nível do desenho protocolar.

Assim, não ignorando que qualquer tipo de representação podia, eventualmente, limitar ou diminuir a grandiosidade da experiência, consideramos a ação, o reconhecimento e o registo visual pelo desenho como um processo possível de conjugar nas derivas. Foi até enriquecedor, pela oportunidade que nos trouxe de auxiliar na transformação do olhar

objetificado, padronizado, mecânico e usual, permitindo-nos a percepção de sensibilidades estéticas que se encontram no próprio dia-a-dia da cidade do Porto e que, numa sala de aula comum, não seria possível da mesma forma. A partir da revelação do menos visível, tentamos sensibilizar o corpo para uma apreensão mais completa do conjunto dos sentidos, que originasse alternativas capazes de perceber e sentir camadas, subtilezas e informações menos óbvias, que fossem para além da exatidão e dos padrões geralmente adotados.

Outras experiências de derivas

Estas derivas resultam do contacto da estagiária/ professora/ artista/ investigadora com o lugar de estágio e da experiência no seu território mais abrangente, pelo período de sete meses, cujos trabalhos resultantes se foram expondo ao longo deste relatório.

Inicialmente aconteceram errâncias imprevistas, consequentes do natural “perder-se” num espaço ainda desconhecido. Pelo interior e exterior da Escola Artística Soares dos Reis, ocorreram em dias e horários distintos, por vezes acompanhada pela colega de estágio.

Convenientemente errantes, algumas ações nos percursos já solicitavam um ritmo diferenciado do quotidiano, transformando o andar não só numa ação viandante, num mover-se a partir dos toques e das disciplinas programadas para assistir, mas numa prática de tempo, num reposicionamento de olhar, e por que não, uma incitação ao parar para tentar um posicionamento mais estético e político?

Em Careri (2017) entendeu-se que o caminhar e o parar eram indissociáveis. O parar era parte do caminhar e, em simultâneo, um recorte do olhar e um posicionamento crítico mediante o ponto de vista escolhido. Nesse sentido, após uma pausa e novas confrontações e tensões com outras leituras, o percurso ganhou novos caminhos, provocados pela qualidade do que nas errâncias se ia experienciando.

Tratou-se, portanto, de sentir nas ambiências percorridas um convite a vivenciar os atos rotineiros e quotidianos de forma desacelerada, percecionando o lugar através do corpo, tentando alcançar detalhes sensíveis e dando lugar à possibilidade da *experiência de alteridade* (Jacques, 2012).

Posteriormente, após (re)visitação de alguns autores e das teorias situacionistas, essas errâncias assumiram um posicionamento mais semelhante a caminhadas psicogeográficas, derivas pelas zonas do Bonfim e Santo Ildefonso na companhia, ora do grupo turma, ora de dois amigos. Nesses lugares, o caminhar propôs-se enquanto descompasso quotidiano, na contramão da lógica, com passos desconectados da coreografia cadenciada e subordinada

à lógica funcional da execução dos trajetos objetivos, de modo a sentir a cidade “como um terreno de jogos e de experiências” (ibid., p.23).

A experiência do lugar trespassou-se, assim, numa abordagem performativa, visual, espacial e poética. Além de acompanhar e ser acompanhada pelos imaginários de cada encontro – com o outro e com o espaço, a prática artística foi-se desenvolvendo em narrativas subjetivas das experiências, com temporalidades próprias, numa relação de dicotomia entre o planeado e o improvisado, entre o coletivo e o individual. O coletivo, sugerido pelo comum aos corpos envolvidos no lugar público; o individual ocasionado pela ação pessoal que interagiu poeticamente com o lugar, através de um registo livre e espontâneo.

De algumas experiências das derivas, a estagiária/ professora/ artista/ investigadora, sob a forma de cartografia urbana sensível, revelou as relações estabelecidas com as unidades de ambiência percorridas, com a expressão dos diversos quotidianos, com as vivências e trocas que aconteceram durante a errância, com a alteridade (Figs.5 e 14). “O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas experimenta-a de dentro; ele inventa a sua própria cartografia a partir da sua experiência itinerante” (ibid., p.24).

Durante o processo de lançar o corpo errante num território a ser desbravado, conectou no desenho os lugares caminhados, aproximando ou afastando as suas ligações através de linhas mais ou menos intensas e extensas. Previu os cheios e os vazios, como “fragmentos de cidade construída e de zonas não construídas que se alternam reciprocamente numa contínua paisagem” (Careri, 2018, p.162), revelando que a cidade que parecia compacta mostrou-se cheia de buracos, muitas vezes habitados por culturas diversas, e que na sequência dos espaços encontrou-se uma série de interrupções e retomadas, próprias da deriva. Intentou através da cor fazer emergir elementos que se constituíram como mais salientes das situações quotidianas e da agitação própria da circulação dos corpos.

Dessas caminhadas como prática estética (Careri, 2018), do acaso, da frequência dos lugares urbanos e da escuta das suas pulsões, apoiando-se nos preceitos situacionistas, apresentou uma brecha de acionar pelo desenho, pintura, escultura, instalação artística, (Figs.2, 3, 4, 5, 14) um diálogo com as percepções espaço-temporais provenientes da experiência do corpo em deriva pela cidade do Porto e dos sentidos políticos que daí podem advir pela sua abertura à reflexão acerca da realidade urbana. Como confirma Paola Jacques, “essa postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade, por si só, já constitui uma forma de resistência tanto aos métodos mais difundidos da disciplina urbanística (...) quanto ao próprio processo de esterilização da experiência, de espetacularização das cidades contemporâneas e de pacificação dos seus espaços públicos” (2012, p.24).

Enquanto modo de ampliar os questionamentos, obter deslocados pontos de vista, de tentar ensaiar uma receção lenta e com gasto de tempo³⁶ e de permitir o ato reflexivo em alteridade, o trabalho *Deriva em tempos líquidos # experiência I na cidade do Porto*, mediante convite, foi exposto ao público na 4ª Bienal Internacional de Arte de Gaia, patente até 10 de julho de 2021 (Fig.27 e anexo B).



Fig.27 Paula Branco Pereira, *Deriva em tempos líquidos # experiência I na cidade do Porto*. Exposição na 4ª Bienal Internacional de Arte de Gaia 2021.

³⁶ abordada por Fernando Pereira (2001) enquanto “contemplação ativa”, por exigir tempo ao espectador – posição política que se opõe à passividade generalizada do tempo comprimido em que vivemos.

Descansar, pensar o percurso e voltar a caminhar, rumo à continuidade

Este trabalho iniciou-se pela experiência sensível do caminhar como prática estética, através do conceito situacionista de deriva, e pelas suas possibilidades enquanto meio artístico, educativo e político, para pensar, desenhar, apreender a cidade atual.

Mediante o desenvolvimento das ações de deriva ao longo do estágio, foi perceptível que a participação dos professores, estudantes e também de pessoas externas ao âmbito escolar, não só modificaram, como construíram, tanto a prática artística da estagiária / professora / artista / investigadora, quanto o trabalho que se tentou, dada a sua extensão mais alargada do que era previsto, condensar neste relatório.

A Deriva em tempos líquidos, operou simultaneamente nos contextos citadino e escolar. Pelo caminhar, propiciaram-se experiências de criação artística na cidade, fora do contexto habitual da sala de aula, em estreita relação com o programa de Desenho de Artes Visuais, podendo isso ser visível no enquadramento teórico da proposta no anexo A. O desenho foi exposto pela sua dimensão processual, enquanto campo de opções, de desgastes, de subtilidades, de performatividades, de estados sensíveis, de toques, de intensidades, de tensões, de matéria e tempo, que constituíram a sua visualidade.

Apesar de nem sempre ter sido possível os estudantes manterem-se a todo o tempo em deriva e num modo de ser sensível, pois cada um teve a liberdade de decidir no momento a sua escolha, estes experienciaram o lugar pelo artístico e incitaram os seus corpos, não só a ver pelo desenho, mas também a ouvir, tocar, indagar, memorar. Ou seja, foram colocadas em evidência as dimensões sensíveis, e até poéticas, acionadas pelo desenho.

Os percursos urbanos realizados, despoletaram dinâmicas relacionais entre todos os que neles participaram e os lugares e não-lugares percecionados. Permitiram, pelo sensível, tornar o lugar praticado, vivenciado, corporificado, favorecendo a apreensão e ação urbana, a valorização do território pedestre, bem como a produção de um senso de pertencimento à cidade. Desvelaram alguns dos efeitos causados nos corpos, pela desterritorialização, pela lógica da corrida, pelo investimento na velocidade tecnológica - desestimulada da terra e do mundo. Levantaram questionamentos acerca da mobilidade e da sofisticação cada vez maior dos seus instrumentos tecnológicos, enquanto valor supremo de dominação e poder das elites, e permitiram observar os corpos estagnados nas estações de metro e privados de liberdade nas intermináveis filas de trânsito. Provocaram os estudantes e professores com estímulos e percepções para a criação artística, que poderá contribuir para uma atitude transformadora do contexto onde se integram as principais instâncias de socialização e vir a formar uma atitude crítica perante as dinâmicas ocupacionais e de uso dos espaços – que se encontram massificados, espetacularizados e impactados pelas instâncias de consumo.

Possibilitaram, através da simultaneidade da arte e da política, a ativação de um modo de ser sensível, tanto para a produção de subjetividades, como para o rompimento do senso comum, que conforma atualmente o sujeito à passividade e alienação, mediante as ordens do sistema vigente. Favoreceram a criação de microrresistências dissensuais que, no seu porvir, podem atuar na desestabilização da hegemonia e do anestesiamiento que hoje se faz sentir na experiência alienada da cidade e até da vida. Permitiram a vivência de um tempo particular, como uma espécie de suspensão em relação à circulação habitual e ao dia-a-dia escolar. Apresentaram-se como uma nova relação de espaço-tempo, desvinculando os participantes, ainda que momentaneamente, da construção temporal metafísico-geométrica (estrategicamente concebida pelo mundo ocidental), e dos processos rotineiros e alienantes do trabalho, do dia-a-dia escolar, da vida, que asfixiam o tempo do lazer e do prazer. Permitiram, pela sua dimensão imprevisível e de acaso, refletir sobre a nossa cegueira social, ora confrontando os estudantes ora desviando-os da normalização instalada pela repetição, mecanização, velocidade e quantificação temporal presente na rotina escolar. Desvelaram os impedimentos, barreiras, delimitações e ruturas na cidade, provocados pela pandemia do vírus Covid-19, que limitaram grande parte de nós no acesso ao espaço público, tanto na Escola Artística Soares dos Reis, quanto na cidade do Porto. Constituíram um hiato proveitoso para levantar questões acerca do que desejamos ou como gostaríamos de interagir com o território e com os outros.

O estágio durante a pandemia permitiu atravessar, tanto a situação de confinamento ao nosso espaço habitacional, como a de desconfinamento e regresso ao nosso espaço escolar. Revelou-nos o quanto necessitamos de uma vida social mais desafogada, na relação com os outros e com o ambiente citadino que nos envolve. Possivelmente, esta fonte de revelação, constituiu-se na situação extrema que nos fez pensar nas marcas de cada tempo - deste tempo. Remeteu-nos igualmente para uma reflexão sobre a relação (por vezes ambígua) com a nossa corporeidade: se por um lado experienciamos o valor afetivo das tecnologias digitais, que nos foram isentando do total isolamento e nos cederam o contacto (assim como as aulas virtuais), por outro intensificou-se a carência do contacto corpo a corpo, inteiramente único e insubstituível por quaisquer recursos de virtualização, e que só é possível pelo toque físico.

A consciencialização dessas relações corpo-corpo e corpo-espaço-escola-cidade, pela ausência da fisicalidade, foram também refletidas, tanto na prática artística, como nas derivas e na sala de aula (presencial e virtual). Desta condição humana, de anulação do relacional e do performativo e de imposição da velocidade e dos écrans, surgiram novos posicionamentos que expusemos no trabalho, sobre um possível absolutismo tecnológico, que tal como previsto por Virilio noutros tempos, é exaltado agora por Agamben numa

abordagem mais atual, intensa e preocupada com a possibilidade de as máquinas substituírem todo e qualquer contacto, ou contágio, entre seres humanos.

Não pretendendo uma ressonância magnética à pandemia que sobressaltou o mundo, este trabalho não pôde, porém, desconsiderar este contexto que veio exacerbar algumas das questões aqui convocadas. Se durante o isolamento estivemos limitados ao acesso e à convivência com o exterior, necessitamos atualmente de repensar o contexto e o posicionamento que os cidadãos deverão assumir nos espaços da cidade. Verificou-se neste trabalho a possibilidade de contribuir e acentuar essa discussão.

A revisitação de ideias situacionistas, aplicadas agora à cidade contemporânea, permitiu, através das experiências estéticas, renovadas sensibilidades à alteridade, ao corpo, aos percursos e às suas táticas e ações, aos desejos e às sensações que induzem as formações de subjetividade. Apreendemos e compreendemos a cidade pela psicogeografia, de modo mais qualitativo, subjetivo, sensível, poético e, também, mais [in]corporado. Instigamos e realçamos a experiência do caminhar desorientado e lento na cidade, enquanto potência transformadora da ação urbana e enquanto microdeslocações da lógica tecnológica e espetacular dominante.

Em suma, o uso das experiências da deriva e da psicogeografia foram os meios que se revelaram mais adequados para pensar, juntamente com os estudantes, acerca da corrida contra o tempo e de como essas imposições da cultura dominante se refletem nos lugares; acerca dos padrões de vida irrefletidos; da educação artística acrítica e tecnicista e das suas possibilidades de expansão, especialmente no campo do desenho, criando eventuais hipóteses que prevejam, precisamente, o questionamento destes paradigmas.

Mas, relativamente a estas técnicas situacionistas, aplicadas à atualidade, ainda vários caminhos se encontram em aberto e com muito por explorar, no que diz respeito à sua discussão teórica e experiencial. Partindo desta inquietação, ressalta-se o gesto público deste trabalho e destas experiências, da sua documentação e exposição, alinhadas com a teoria situacionista, agora na cidade contemporânea e no contexto artístico-educativo. O seu propósito foi fazer pensar nos modelos tradicionais e normativos que ainda seguem um fazer e um pensamento pré-determinado, quer nas práticas educativas (e) artísticas, quer num território de ação urbanístico, cultural, histórico, político, estético e social, sem nunca perder o foco no pensar como se deverá assumir isso no contexto das artes visuais.

O Mestrado em Artes Visuais, mais do que instigar uma professora e artista a ver o que não está visível, através de conjuntos de lentes criteriosas, incitou-a a um pensamento pedagógico contemporâneo, inerente não só à arte, mas igualmente a todas as outras áreas que nela se mesclam, nomeadamente a política. Foi, precisamente esse estimular de um pensamento e posicionamento mais político, que lhe permitiu desenvolver um olhar mais

crítico das tecnologias escolares e das relações de poderes que atravessam a arte, a educação, a vida.

Estabelecendo um paralelismo desse pensamento com o estágio pedagógico, na *Deriva em tempos líquidos*, mergulhou profundamente nesse legado e voltou à superfície com algo experimental, que permitiu pensar modos de ação e resistência perante a homogeneização, desterritorialização e alienação urbana que hoje se faz sentir, especialmente em período pandémico, e procurou modos de interrogação acerca dos paradoxos do tempo e da sua construção ocidental artificializada, que asfixia a vida e as relações humanas.

As limitações deste trabalho prenderam-se, especialmente, com três fatores. O primeiro foi o controlo do tempo exigido ao nível escolar e disciplinar, limitando o prolongamento das derivas para além do espaço das aulas. Apesar disso, numa das derivas foi possível subverter a situação, por opção dos participantes. O segundo, foi o facto de alguns estudantes decidirem participar e investigar mais que outros, refletindo oralmente e por escrito de forma mais profunda e regular, acabando por ter uma ação mais política e envolvida nas questões discutidas. Mas, este facto, apresenta um paradoxo. Caso fossem incitados estudantes a uma maior participação, haveria um direcionamento e imposição e as suas ações e pensamentos poderiam deixar de ser genuínos e passar a uma fabricação que nada se relaciona com o desvelar natural desta investigação. Em terceiro, o contexto experimental das ações e num espaço exterior à escola, criou alguns olhares de desconfiança, por ter constituído um percurso que se afastou dos hábitos instalados, orientados por mecanismos de controlo e de aceitação construída de aparências.

Esta investigação continua em fase de experiência e reflexão, com possibilidade de novas apropriações e de diversos desdobramentos porvires na prática artística e na prática profissional, no campo das artes visuais.

Durante o processo das derivas, precisamente pela motivação e pela possibilidade de se poder fazer mais, repisar os percursos de diferentes modos, escolher outros dias e outras ambiências, começou a perceber-se este trabalho como o início de algo mais vasto, que poderá continuar, sem ter um fim.

Caraterizando-se desde sempre como um trabalho em constante desenvolvimento, investigação e transformação, assim como a prática artística envolvida, revela agora uma abertura ao [re]fazer das experiências e à imaginação de outras, noutros contextos, com outros participantes, possibilitando soltar o desenho à deriva na(s) cidade(s), tal como se liberta o pássaro da gaiola, esperando que ele agite ou pacifique as asas consoante a apreensão que vai fazendo da intensidade e direção dos ventos e do aparecido ao longo do caminho e que, de certo modo, vai desenhando uma linha e produzindo um desenho que reflete as formas acionadas pelos seus percursos e pelos seus possíveis encontros.

Referências bibliográficas

- AA.VV.** (1997) *Internationale Situationniste 1858-69*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- AGAMBEN**, Giorgio (2008). *Infância e História, Destruição da Experiência e Origem da História*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- AGAMBEN**, Giorgio (2020). *Reflexões sobre a peste: ensaios em tempos de pandemia*. Tradução de Isabella Marcatti e de Luisa Rabolini. São Paulo: Boitempo Editorial.
- AGAMBEN**, Giorgio (2015). *Stasis: la guerra civile come paradigma politico – Homo sacer II, 2*. Roma: Bollati Boringhieri.
- AMANDI**, Claudia (2010). *Funções e tarefas do desenho no processo criativo*. Dissertação de Doutorado pela Faculdade de Belas Artes do Porto. Porto: Universidade do Porto - FBAUP.
- ARCHER**, Michael (2001). *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- AUGÉ**, Marc (1998). *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da modernidade*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- BACHELARD**, Gaston (1989). *A Poética Do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BARTHES**, Roland (2003). *Como viver junto – simulações romanesas de alguns espaços cotidianos*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUMAN**, Zygmunt (2006). *Confiança e Medo na Cidade*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- BENJAMIN**, Walter (2000). *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- CARERI**, Francesco (2017). *Caminhar e parar*. São Paulo: Gustavo Gili.
- CARERI**, Francesco (2018). *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Gustavo Gili.
- CAUQUELIN**, Anne (2008). *A Invenção da Paisagem*, Lisboa: Edições 70.
- COVERLEY**, Merlin (2010). *Psychogeography*. Reino Unido, Harpenden: Pocket Essentials.
- CRESPO**, Nuno (2016). Ser pontual num encontro que só pode falhar. Notas sobre a contemporaneidade do artista. In P. Hussak (Ed.), *Poiésis, Arte contemporânea: anacronismo e pós-conceitualismo* (21-38) Florianópolis: Editora Universidade Federal Fluminense. ISSN 1517-5677 (versão impressa) e ISSN 2177-8566 (versão digital).
- DEBORD**, Guy (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DEBORD**, Guy (1957). *Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action*. Cosio d'Arroscia. Disponível em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>. Acedido a 14 de dezembro de 2020.
- DEBORD**, Guy (1958). *Theory of the Dérive. Internationale Situationniste, #2*. Disponível em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>. Acedido a 14 de dezembro de 2020.
- DEBORD**, Guy & **WOLMAN**, Gil (1956). *A User's Guide to Détournement. Les Lèvres Nues #8*. Disponível em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/usersguide.html>. Acedido a 14 de dezembro de 2020.
- DE CERTEAU**, Michel (1980). *A invenção do quotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.

DELEUZE, Gilles (2001). *Pure immanence: essays on a life*. New York: Urzone.

DIAS, Benildson e **IRWIN**, Rita (2013). Pesquisa educacional baseada em arte: A/r/tografia. Santa Maria: Editora USFM.

GIDDENS, Anthony (1991). *Modernity and self-identity*. Oeiras: Celta Editora.

GUERRA, Paula et al (2014). Experience the City: Representações Sociais e Espaciais Urbanas. In Almeida, P.; Duarte, M.; Barbosa, J. (eds.) *Drawing in the University Today*. Porto: FBAUP-I2ADS. Disponível em https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2018/01/DUT2013_lo.pdf

HEIDEGGER, Martin (1989). *The Concept of Time*. London: Blackwell Publishers.

HILLIER, Bill (1996). *Space is a Machine: a Configurational Theory of Architecture*. Londres: Space Syntax.

INGOLD, Tim (2007). *Lines: a brief history*. Abingdon: Routledge.

INGOLD, Tim (2015). O dédalo e o labirinto: Caminhar, imaginar e educar a atenção. *Horizontes Antropológicos*, 21(44), 21-36. doi:10.1590/S0104-71832015000200002

INTERNACIONAL SITUACIONISTA (1958). *Definitions. Internationale Situationniste #1*. Disponível em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/is1.html>. Acedido a 14 de dezembro de 2020.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA (1959). *Détournement as Negation and Prelude. Internationale Situationniste #3*. Disponível em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/detournement.html>. Acedido a 14 de dezembro de 2020.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA (1959). *The Meaning of Decay in Art. Internationale Situationniste #3*. Disponível em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/decay.html>. Acedido a 14 de dezembro de 2020.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA (1959). *Unitary Urbanism at the End of the 1950s. Internationale Situationniste #3*. Disponível em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/unitary.html>. Acedido a 14 de dezembro de 2020.

JACQUES, Paola Berenstein (2003). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

JACQUES, Paola Berenstein (2012). *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA.

KUBLER, George (1962). *The Shape of Time, Remarks on the history of things*. New Haven and London: Yale University Press.

LEFEBVRE, Henri (2008). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro Editora.

MARQUES, Joaquim (2012). A Janela e a Arena, Algumas considerações sobre o processo em desenho. In P. Almeida e M. Duarte (Eds.), *Encontros Estúdio Um. Temas e Objectos do Desenho, # 2 processo* (5-11). Disponível em <http://hdl.handle.net/1822/50404>. Acedido a 24 de abril de 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2008). *The World of Perception*. Nova Iorque: Routledge.

MOREIRA, Daniel (2002). *O Método Fenomenológico na Pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thomson.

NEUTRA, Richard. Empathy-Infeeling. Ideas, box 193, vol.1. Neutra Archive.

- NORBERG-SCHULZ**, Christian (1975). *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Barcelona: Blume.
- PALLASMA**, Juhani (2011). *Os Olhos da Pele*. Porto Alegre: Bookman.
- PEREIRA**, Fernando José (2001). *Arte Contemporânea a utopia de uma existência exilada: os desenvolvimentos numéricos como nova (im) possibilidade aporética*. Faculdade de Belas-Artes de Pontevedra, Universidade de Vigo.
- PERNIOLA**, Mário (2009). *Os Situacionistas: o movimento que profetizou a Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Annablume.
- RANCIÈRE**, Jacques (2009). *Aesthetics and its Discontents*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- RANCIÈRE**, Jacques (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum.
- RANCIÈRE**, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris: La fabrique.
- RANCIÈRE**, Jacques (2010). *O Espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- RANCIÈRE**, Jacques (2002). *O mestre ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica.
- RANCIÈRE**, Jacques (2002b). The Aesthetic Revolution and its Outcomes. *New Left Review*, (14), pp.133-151.
- SADLER**, Simon (1999). *The Situationist City*. Cambridge: MIT Press.
- SERRA**, Richard (1992). Notes from sight point road. *Perspecta*, (19), 173-181.
- TSCHUMI**, Bernard (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge/London: MIT Press.
- TSCHUMI**, Bernard (1994). *Manhattan Transcripts*. Londres: Academy.
- VIRILIO**, Paul (1996). *Velocidade e Política*. São Paulo: Estação Liberdade.
- VISHER**, Robert (1998). *The Aesthetic Act and Pure Form*. Oxford: Wiley- Blackwell.
- YI-FU**, Tuan. (1983). *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel.



Anexo A



Proposta pedagógica fornecida aos participantes. Desdobrável.

A deriva e a experiência do lugar na prática do desenho



ESTÁGIO PEDAGÓGICO

Orientador: Prof. Tiago Assis

Cooperante: Prof. Cristina Pires

Turma: 12ºA2, Desenho A

Prof. Helena Madureira

MEAV 2020.2021

Paula Branco Pereira

UP201902300

Experiência de aprendizagem

Enquadramento teórico

O nosso ato de caminhar pelos espaços, mais ou menos errático, articula-se com a experiência vivida nos lugares e não-lugares durante os percursos e permite uma prática estética fundada na construção lúdica de memórias e narrativas espaço-temporais. A "Deriva", definida pela *Internationale Situationniste* (1958) e descrita por Francesco Careri (2018)¹ associa-se a um comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana que, através de um meio simples de ação e conhecimento como a caminhada, permite modificar as conceções atuais de tempo e espaço. Essa caminhada, que deve ser feita em grupo deixando-se ir conforme as solicitações do terreno mas dominando as variações psicogeográficas, definindo antecipadamente a extensão do espaço de exploração, constitui um importante instrumento estético de explorar e transformar os lugares. Segundo o autor, "o caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das perceções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, consequentemente, o espaço em si,

transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. (...) [é] uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território" (ibid., p.51). Esta é uma das questões chave para esta experiência de aprendizagem, baseada nas teorias dos situacionistas, para os quais "a cidade é um jogo (...) um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde perder o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-constructivo" e que pretende "libertar a atividade criativa das constricções socioculturais, projetar ações estéticas que ajam contra o controlo social" (ibid., p. 97-98). A outra questão chave é apropriar dessas experiências do lugar para organizar outros sentidos no desenho e cruzar a sua dimensão conceptual com uma disposição comunicacional: para antecipação, instigação, orientação, reconhecimento, registo, narrativa, memória.

Contextualização

Esta experiência pedagógica prevê a sua aplicação na disciplina de Desenho A, na turma 12ºA2 da Escola Artística Soares dos Reis.

Estratégias

- Deslocação de duas aulas para o exterior da escola;
- Deriva e experiência do lugar em simbiose com a prática do desenho;
- Ampliação do campo de atuação do desenho;
- Desenho em tempo real;
- Desenho de esboço, esboço e estudo;
- Desenho de imaginação inscrito na ação;

Palavras – chave: Experiência, lugar, tempo, espaço, movimento, desenho, deriva.

- Reflexão, questionamento e investigação permanentes;
- Diálogo e visualização de referências da prática artística contemporânea;
- Escrita, desenho e recuperação de memórias;
- Feedback.

Intencionalidade/finalidades

- Entender o caminhar (deriva psicogeográfica) e a experiência do lugar simultaneamente como um ato perceptivo e criativo.
- Refletir acerca dos conceitos de lugar e de tempo, confrontando-os com os que são impostos pela cultura dominante.
- Despertar o sentido crítico dos estudantes para os processos conceptuais, formais e comunicacionais do desenho.
- Ampliar as capacidades expressivas e criativas dos estudantes a partir da dilatação dos espaços e dos campos de atuação do desenho.

Aprendizagens essenciais (articulação com o perfil dos alunos)

- Utilizar o desenho de forma autónoma e intencional, nas suas diferentes vertentes, para comunicar ideias, temas, conceitos e ambientes.
- Selecionar, de forma autónoma e intencional, diferentes modos de registo, suportes, técnicas e materiais (convencionais e não convencionais).
- Descobrir e interrogar, a aprendizagem prática e a compreensão conceptual, a expressão pessoal e a reflexão individual e coletiva.

Conteúdos (Programa Desenho A)

- **Materiais:** suportes e meios atuantes.
- **Procedimentos:** técnicas - modos de registo; modos de transferência; ensaios

- processos de análise (estudo de contextos e ambientes, espaços interiores e exteriores, paisagem urbana e natural); processos de síntese - transformação gráfica e invenção.
- **Sintaxe:** domínios da linguagem plástica - forma, cor, espaço e volume, movimento e tempo.
- **Sentido:** imagem e observador.

Recursos

Enunciado. Lista de ações Walkscapes. Referências: imagens de práticas artísticas (arte contemporânea). Lápis de grafite HB, 2B e 4B, caneta fina, marcador médio e marcador grosso. Meios abrasivos e fluidos diversos. Fita papel. Papel de desenho e papel "de engenharia" de tamanho 30x40cm (mín.). Materiais e suportes diversos que se revelem necessários mediante o desenrolar do processo e/ou as propostas apresentadas pelos alunos.

Avaliação

relativa ao percurso

- Compreensão do campo de ação e dos objetivos do trabalho.
- Participação e grau de concretização das ações
- Reflexão/questionamento/diálogo
- Acuidade do trabalho
- Evolução geral

relativa ao processo do desenho

- Domínio da perceção visual
- Domínio da representação
- Domínio e variedade de procedimentos e técnicas instrumentais diversas
- Expressão e gestualidade
- Sensibilidade aos valores plásticos e poéticos
- Criatividade/imaginação
- Conceptualização e comunicação

"There is no way to make a drawing – there is only drawing"

(Serra, 1994, p.51)¹

Sinopse

A partir de **duas experiências de deriva** psicogeográfica na cidade do Porto, entre as zonas do Bonfim e Santo Ildefonso, propõe-se **caminhar e desenhar em tempo real**, tanto para o reconhecimento dos lugares em estudo como para pensar sobre a maneira de ver, pensar e comunicar aqueles lugares, divergindo e diversificando do real.

Após essas experiências, proporciona-se um **encontro reflexivo em sala de aula**. Pensam-se os desenhos, revêem-se as **memórias registadas em post-it**, investiga-se coletivamente a dualidade entre os espaços, especulando acerca dos conceitos que cada um acarreta e dialoga-se sobre a percepção e criação, **visualizando referências da prática artística contemporânea**.

Por último, propõe-se a **realização de desenhos protocolares**, imaginando previamente um acontecimento, uma situação/ação interferente, a acontecer num lugar de trânsito à escolha, e que prevê a suposição de uma transformação do uso do tempo e uso do espaço pelos transeuntes que o percorrem. A par do processo de conceptualização, **questionamentos e notas escritas** são usadas para refletir as situações imaginadas.

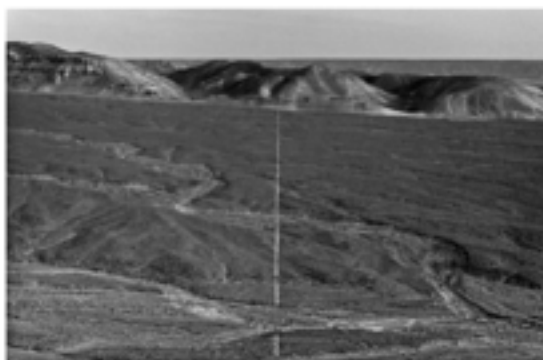
Referências bibliográficas

- ¹ Caver, F. (2018). *Walkingpaper - O caminhar como política estética*. São Paulo: G. G. J.
- ² Serra, R. (1994). *Wrong Interviews*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ³ Caver, F. (2018). *Walkingpaper - O caminhar como política estética*. São Paulo: G. G. J.
- ⁴ Instrumento teórico de exploração e transformação dos "espaços nómadas da cidade contemporânea" (Caver, 2018, p.27).
- ⁵ Tschumi, B. (1994). *The Manhattan Transcripts*. New York: Academy Editions.
- ⁶ Este termo é utilizado por Debord em 1955, referindo-se a uma deriva psicogeográfica de um dia sem sair da Estação *Saint-Jacques*.
- ⁷ Tschumi, B. (1994) *Architecture and Disjunction*. Cambridge/London: MIT Press.
- ⁸ (Caver, 2018, p.40-98)
- ⁹ Almeida, P. (2012-2013) *Pattern Matching: The blind cabinet*. <https://pauidaluisalmeida.com/pattern-matching-2/>
- ¹⁰ Macaleno, T. (2017) *Do Sopro para o Couro - ou como Trazer as Alções para as Imagens*. In S. Ponte (Ed.), *Sobre Pintura* (pp. 23-38). Porto: IQADS, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto.

1. Efetuar uma experiência de “deriva psicogeográfica”³ num percurso citadino, não mapeado, no exterior (com a extensão aproximada a um quarteirão). Durante o percurso, explorar as solicitações que vão surgindo na experiência do lugar. Desenhar. Tomar atenção aos espaços, movimentos, gestos e interações que se estabelecem.
2. Articular a caminhada com uma lista de ações Walkscapes⁴. Representar o evento decorrente de uma dessas ações, ou outra que esteja a ocorrer no momento/lugar, como uma sequência compositiva⁵: através de uma série de 3 esboços de espaço relacionados entre si, articulando vários pontos de vista sobre o assunto representado. Cada esboço deve estabelecer uma memória do esboço anterior no curso dos eventos.
3. Regressar à escola. Refletir as ações e os desenhos. O que encontrou no caminho? De que modo os percursos e as vivências no lugar diferem de uma rua para a outra? A experiência da deriva contribuiu para uma prática estética? Como? De que forma a construção de situações, através das ações Walkscapes, gerou novos comportamentos, experiências e registos gráficos? Que outras questões surgem/inquietam ao refletir os desenhos efetuados? Escrever uma palavra, pensamento, pergunta ou outro num post-it que reflita a experiência efetuada. Colar todos na parede da sala de aula de desenho, para poder considerá-los posteriormente.



Ref.1



Ref.2



Ref.3



Ref.4



Ref.5



Ref.6



Ref.7



Ref.8



Ref.9

Ref.1 **Francesco Careri**, *Lista de ações Walkscapes*
Careri, F. (2018). *Walkscapes - O caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gil.

Ref.2 **Richard Long**, *Walking a Line in Peru*, 1972
<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/ineperu.html>

Ref.3 **Walter de Maria**, *Mile Long Drawing*, 1968
<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/3732/1/how-walter-de-maria-turned-the-earth-into-an-art-work-land-art-radical>

Ref.4 **Anna Bella Geiger**, *Passagens n°1*, 1974
<https://www.artsy.net/artwork/anna-bella-geiger-passagens-no-1-1>

Ref.5 **Francis Alys**, *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, Mexico City, 1997
<https://www.youtube.com/watch?v=WvKTLAukP24>

Ref.6 **Andy Goldsworthy**, (esq.) *Stones Sinking in Sand*, 1976; (dir.) *At the art school garden*.
<https://thelimb.wordpress.com/2014/01/14/andy-goldsworthy/>

Ref.7 **Bernard Tschumi**, *The Manhattan Transcripts Project. Episode 1: The Park*, New York City, New York, 1976.

Ref.8 **Michael Karkhan**, "Scrap Yard Series: Magnet Triptych #1", 2009 / Barra Contê sobre folha de poliéster, 27,9 x 68,6 cm

Ref.9 **Yida Wang**, *Root/Age*, carvão, grafite e barra contê sobre papel. 152x145cm, 2002.

1. Efetuar uma experiência de deriva psicogeográfica “estática”⁶ na estação de metro Marquês. Iniciar pela questão “E se em vez de sermos nós a movimentarmos-nos, é o espaço que se move?”

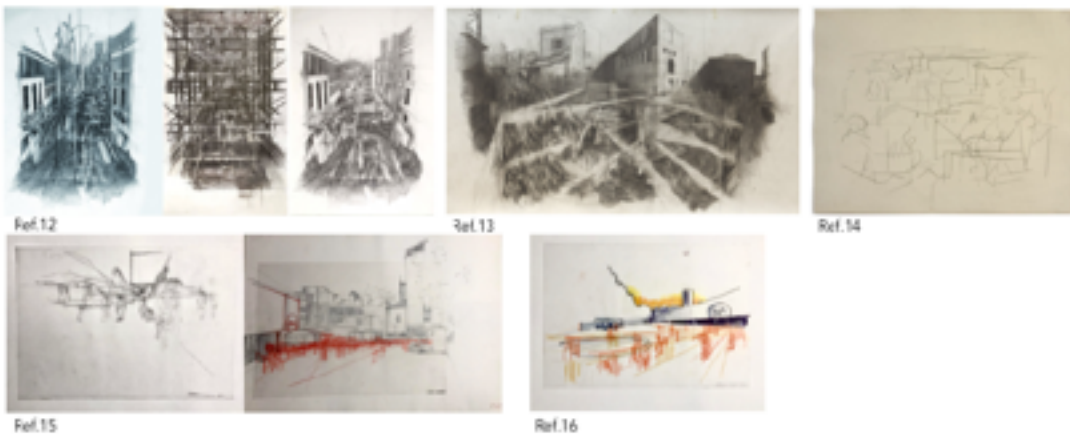
Efetuar uma viagem de metro, de ida e volta, até à paragem Hospital de S. João para desenhar em tempo real. Entrar no metro. Procurar um lugar junto à janela.

Na ida, a cada paragem, realizar um esquisso, uma transferência do que é visto pelo vidro, através de papel de engenharia ou acetato. Tentar transferir nesses esquissos, além dos traços que definem o lugar, os movimentos dos passageiros, descrever os fluxos, os rastros e os volumes invisíveis que os seus percursos produzem ao percorrer o espaço. Tentar, neste tempo e espaço específicos, explorar o uso da intensidade, velocidade e frequência do gesto na representação do movimento.

No regresso, isolar o som com fones (opcional), colocar uma folha de papel numa prancheta no seu colo, pegar num lápis ou outro à escolha em cada mão, apoiar as pontas no papel, fechar os olhos (opcional) e deixar que o movimento do seu corpo em trânsito determine a composição do desenho.

Os esquissos serão também uma prova documental do ato performativo da experiência de realização do desenho. Sair do metro. Permanecer no lugar.

2. Fazer agora um estudo detalhado, em perspetiva, que situe o lugar a partir de um ponto de vista escolhido.
3. Pensar esse lugar, não apenas como espaço e forma, mas como um corte no decurso do tempo que o define: incorporar nesse estudo notações gráficas e marcas do movimento presentes nos esquissos da experiência anterior, que possibilitem dilatar o campo perspetico. Isto inclui transcrever o evento, a ação e o que acontece no espaço, coisas que habitualmente são removidas da representação arquitetónica convencional⁷.
4. Regressar à escola. Escrever uma palavra, pensamento, pergunta ou outro num post-it que reflita a experiência efetuada. Colar todos na parede da sala de aula de desenho, para poder considerá-los posteriormente.



Ref.1 **Gosia Wodarczak**, *Wtór*, Desenho performático sobre vidro com marcador branco, 2006.

Ref.2 **William Anastasi**, Untitled, 2018, colored felt-tip pen on paper, 47,7 x 39,7 cm

Ref.3 **William Anastasi**, Untitled (Subway Drawing, 12:30 11, Carl Andre, Melissa Kretschmer), 2011, Pencil and colored ballpoint pen on paper

Ref.4 **William Anastasi**, Untitled (11.13.01 Wynn Kramersky 14:50), 2001, Pencil and colored ballpoint pen on paper
 videos: <https://youtu.be/H2FX3C78el> <https://youtu.be/DKSeFc9PYM> <https://youtu.be/56c07e1qM>

Ref.5 **Morgan O'Hara**, Live Transmission: movement of the Corps de Ballet of the English National Ballet rehearsing Act 2 of Giselle, London studio, 2009.

Ref.6 **Morgan O'Hara**, Live Transmission: movement of the Corps de Ballet of the English National Ballet rehearsing Act 2 of Giselle, London studio, 2009.

Ref.7 **Juliet McDonald**, "Collective Bodies: Drawing at Leeds Bus Station", s.d.

Ref.8 **Liam O'Connor**, describing details from the unrolled scroll in his studio. © Victoria and Albert Museum, London

Ref.9 **Liam O'Connor**, detail from the drawing scroll showing Liam's sketches of the builder performing the slump test. © Liam O'Connor

Ref.10 **Megan Hildebrandt**, estudo movimento, caneta sobre papel, 2015

Ref.11 **Christopher Sousa**, estudo movimento Campo 24 Agosto, caneta sobre papel, 2017

Ref.12 **Liam O'Connor**, British Museum Site Excavation, 2014 © Liam O'Connor

Ref.13 **Liam O'Connor**, British Museum Site Excavation, 2014 © Liam O'Connor

Ref.14 **Ellsworth Kelly**, Smoke from Chimneys, Automatic Drawing from Rue de Elainville, 1960, Graphite on paper, 19 3/4 x 25 5/8 inches (50.2 x 65.1 cm)

Ref.15 **Catarina Dias**, estudo movimento, Trindade, técnica mista sobre papel, 2016-2017.

Ref.16 **Catarina Dias**, estudo movimento, Trindade, técnica mista sobre papel, 2016-2017.

REFLETIR AS EXPERIÊNCIAS

14.01.2021

90 min

1. Pensar os desenhos efetuados nas duas ações de deriva. Rever as memórias deixadas nos post-it. Que momentos permitiram desacelerar a observação do lugar e desnudar os elementos mais inesperados que não vemos habitualmente no dia-a-dia? Que situações deram mais abertura à experiência de um tempo próprio do desenho que permitiu que novas conexões fossem criadas?
2. Investigar coletivamente a dualidade entre os espaços e especular acerca dos conceitos que cada um acarreta: lugar como *espaço do estar/espaço do ir*; nomadismo/percurso sedentário; *tempo útil/tempo lúdico-construtivo*⁸. Refletir nesses conceitos de lugar e de tempo, confrontando-os com os que são impostos pela cultura dominante.
3. Dialogar, refletir e visualizar referências da prática artística contemporânea nas quais o estudo do caminhar, do movimento, do tempo e da experiência do lugar se fazem simultaneamente como atos perceptivos e criativos.

IMAGINAR - DESENHAR - QUESTIONAR

DESENHOS PROTOCOLARES

18, 21 e 25.01.2021

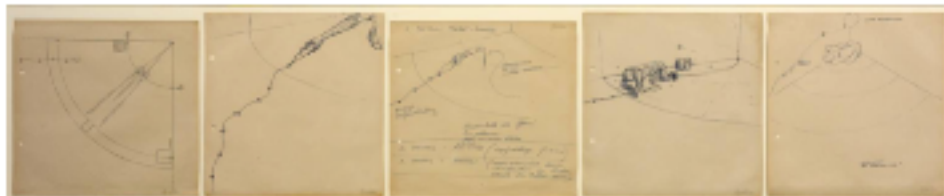
90+90+90 min

1. Partir das estratégias do desenho inscrito na ação para realizar desenhos protocolares, imaginando a hipótese prévia de um acontecimento. Imaginar uma situação interferente, a acontecer num lugar de trânsito à escolha, e que prevê a suposição de uma transformação do uso do tempo e uso do espaço pelos transeuntes que o percorrem. "Como um protocolo, os desenhos tratam de agenciar o movimento que seria realizado no corpo, mas transferindo-o para os meios do desenho, como um espaço virtual de realização⁹." Evitar que o desenho apresente uma relação meramente ilustrativa, procurando focar-se mais nas dinâmicas das ações "tomando-as não só registos de um gesto, mas elementos munidos de um potencial performativo em si mesmas.¹⁰"
2. Elaborar notas em simultâneo, reflexões exploratórias, nas quais a escrita deve atuar ativamente na conceptualização e questionamento de ideias e perspetivas sobre as situações imaginadas. Consciencializar-se do seu próprio fazer artístico. Desenvolver um posicionamento crítico e ir discutindo com os pares.

As imagens em tamanho ampliado encontram-se em pdf.



Ref. 1



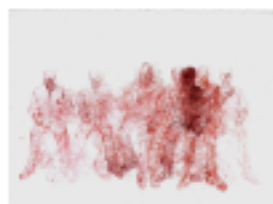
Ref. 2



Ref. 3



Ref. 4



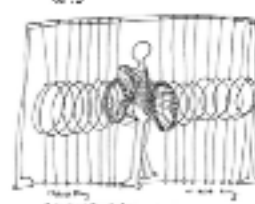
Ref. 5



Ref. 6



Ref. 7



Ref. 8



Ref. 9



Ref. 10



Ref. 11



Ref. 13



Ref. 14



Ref. 15



Ref. 16



Ref. 17



Ref. 18



Ref. 19

Ref. 1 **Günter Brus**, Run-through of an Action, sequência #3, 1963 © Günter Brus

Ref. 2 **Günter Brus**, Run-through of an Action, sequência #4, 1966 © Günter Brus

Ref. 3 **Günter Brus**, Run-through of an Action, sequência #8 (poster), 1966 © Günter Brus

Ref. 4 **Paulo Almeida**, Patient Meeting (Protocol Drawing #1), 2012-2013. Apoio para pauta musical e aguarela em papel de algodão © Paulo Almeida

Ref. 5 **Paulo Almeida**, Patient Meeting (Protocol Drawing #4), 2012-2013. Apoio para pauta musical e aguarela em papel de algodão © Paulo Almeida

Ref. 6 **Paulo Almeida**, Lying a Disappearing Image (Sketch on unrealized performance), 2005. Óleo sobre papel de poliester e papel de algodão Arches (linha desaparece) © Paulo Almeida

Ref. 7 **Paulo Almeida**, As moedas (esboço para performance não realizada), 2005. Óleo sobre papel de poliester e papel de algodão Arches © Paulo Almeida

Ref. 8 **Ya-Wen Fu**, space-in-between, 2014. 45 x 45 cm

Ref. 9 **Helena Almeida**, Sem título, s.d. Desenhos sobre papel 21x29 cm. © Galeria Helena Soares

Ref. 10 **Helena Almeida**, Desenho (complemento), 1995-1999. © Tate Modern

Ref. 11 **Erwin Wurm**, One Minute Sculptures, drawings, 2002

Ref. 12 **Richard Serra**, Untitled (Preliminary Drawing for L.A. County Museum), 1971. Graphite on paper (46.1 x 68.7 cm) © 2012 Richard Serra / AHS, New York

Ref. 13 **Richard Serra**, Untitled Aro, [unpasted] on paper, 1968 © 2012 Richard Serra / AHS, New York

Ref. 14 **Richard Serra**, Drawing for Circuit, 1972. Charcoal on paper with cut-and-pasted photocopy on verso © 2020 Richard Serra / Artists Rights Society (ARS)

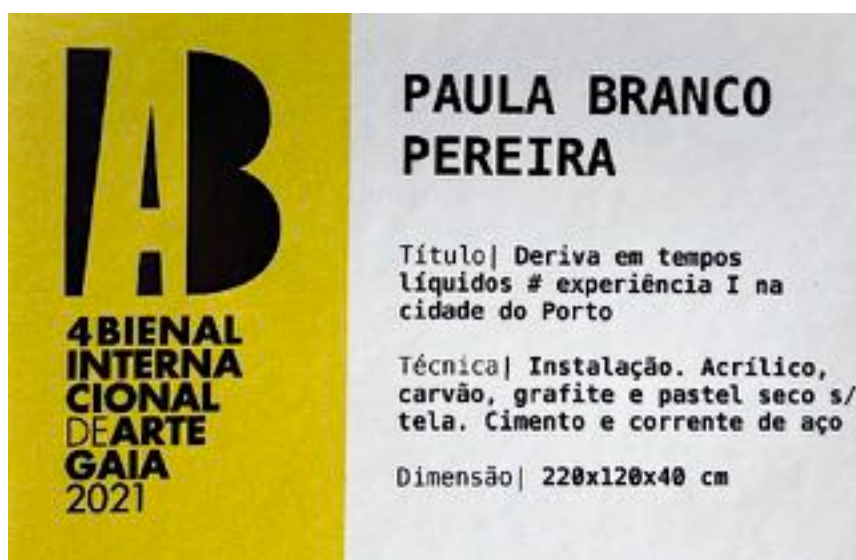
Ref. 15 **Merce Cunningham**, American, 1919-2009, Notes for [unpasted], 1963. Ballpoint pen on paper, (29.5 x 18.7 cm) © 2017 Merce Cunningham

Ref. 16 **Lucy e Jorge Orta**, Antares Village – No Borders, expedition diary, 2006-2007. Lápis, tinta pigmentada, aguarela sobre papel fabricado, 56.5 x 78 cm

Ref. 17 **Lucy e Jorge Orta**, "Loluke Romero" sketches, 2012



Anexo B



Deriva em tempos líquidos # experiência I na cidade do Porto
Exposição 4ª Bienal Internacional de Arte de Gaia



