

As paredes de trabalho partilham com a paisagem, tal como o desenho partilha com o caminhar, essa função de revelar o sentido de associação e ligação, como mecanismo central do próprio processo mental, onde pensamento e percepção se ligam. Depois de formalizadas, as ideias parecem claras como caminhos e formas desenhadas. Mas antes dessa definição existem espaços confusos e zonas escondidas e desfocadas, onde tudo parece em aberto numa espécie de excitação ou euforia visual. Se a paisagem é um território plano onde se caminha, a Parede de Trabalho é um território Vertical, ou seja, este território vertical, pretende manter, tanto quanto possível, um universo em constante delírio. Determinam-se orientações, é certo, mas depois, dentro dessas orientações, o objetivo é manter em aberto outras soluções para além daquelas que se vão descobrindo. Manter o desassossego, ou como nas palavras do Professor Mondrian Kilroy, num texto de Juan Molina, (Molina, 2005, p.83):

Os homens têm ideias (...) as ideias são como galáxias de pequenas intuições, e sustentava que são algo confuso, que se modifica sem parar e é essencialmente inutilizável para fins práticos. São belas, isso é, são belas. Mas são uma confusão. As ideias, se estão em estado puro, são uma maravilhosa confusão. São aparições provisórias de infinito, dizia. As ideias 'claras e definidas', acrescentava, são uma invenção de Descartes, são uma fraude, as ideias claras não existem, as ideias são escuras por definição, se tens uma ideia clara, isso não é uma ideia.

Escrito ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

CLAUDIA AMANDI

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / i2ADS
csousa@fba.up.pt

É Professora Auxiliar do Departamento de Desenho da FBAUP e Investigadora do I2ADS. Doutorou-se na área do Desenho pela FBAUP em 2010, com a tese intitulada *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, um estudo sobre o papel do desenho no processo artístico atual. Paralelamente desenvolve trabalho como artista plástica disponível em claudiaamandi.weebly.com.

PAULO FREIRE DE ALMEIDA

Escola de Arquitetura da Universidade do Minho / Lab2PT
pofa@arquitetura.uminho.pt

É professor de Desenho na Escola de Arquitetura da Universidade do Minho e Investigador no Lab2PT. Expõe desde 1993.

- Almeida, P. F. (2018). “O Rio em Construção, a exposição “Afluentes” de Cláudia Amandi”. In C. Amandi, *Afluentes* (pp.3-6). Casa Museu Abel Salazar.
- Amandi, C. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Amandi, C. (2020, 05 25). <https://claudiaamandi.weebly.com>. Retrieved from <https://claudiaamandi.weebly.com>: <https://claudiaamandi.weebly.com>
- Andreotti, L., & Costa, X. (1996). *Situacionistas, Arte, Política, Urbanismo*. Barcelona: MACBA.
- Benjamin, W. (1992). “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”. In W. Benjamin, *Sobre Arte Técnica, Linguagem e Política*. Relógio de Água.
- Bohn, D., & Peat. (1988). *Ciencia, Orden Y Creatividad – Las raíces creativas de la ciencia y la vida*. Kairós.
- Damásio, A. (1994). *O Erro de Descartes – emoção, razão e cérebro humano*. Publicações Europa América.
- Hubel, D. H. (1987). *Eye, Brain and Vision*. Scientific American Library.
- Karg, A., Nishimura, A., et al. (1996). *Process; A Tomato Project*. Thames & Hudson.
- Maderuelo, J. (1999). “Robert Smithson, El Dibujo en el Campo Expandido”. In J. J. MOLINA, *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Cátedra.
- Martins, C. (2006). “A Tentação de Sentido”. In C. Amandi, *Apagar Recomeçar Esvaziar Repetir Deslocar*. Lisboa: Galeria Kubik.
- Molina, J. J. (1999). “Introducción”. In J. J. MOLINA, *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Cátedra.
- Molina, J. J. (2005). “Radiografía de un Viaje”. In Molina, Cabezas, & Copón, *Los Nombres del Dibujo*. Cátedra.
- Villafañe, J., & Mínguez, N. (1996). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Pirámide.

As Ações de Praga: desenhar, caminhar e o corpo que narra

FÁBIO ARAÚJO
PAULO LUÍS ALMEIDA

#4

Este artigo explora o gesto de caminhar como potenciador de uma performance de reconhecimento e confronto com a história e geografia de uma cidade. Investiga-se a caracterização deste gesto através do desenho, em particular no recurso ao storyboard como estratégia protocolar e documental de uma ação. O artigo é escrito na dupla perspetiva de um desenhador que caminha e de um investigador que observa e acompanha os resultados dessa ação. O gesto de caminhar é pensado como uma técnica do corpo, na aceção de Marcel Mauss, e gesto produtor de espaço e tempo, onde as narrativas performativas se formulam. O artigo explora a relação entre o gesto de caminhar e o conceito geográfico de *Throwntogetherness* de Doreen Massey, na caracterização da cidade como um lugar de convergências de trajetórias não relacionadas, e o desenho como estratégia de documentação dessas trajetórias.

Palavras Chave: Desenho, Caminhar, Throwntogetherness, Storyboard

This paper explores the gesture of walking as a catalyst of a wayfare performance and confrontation with the history and geography of a city. We research into ways of addressing this gesture through drawing, particularly through the use of storyboards as a protocol and documentary strategy of the action of walking. The paper is written from the double perspective of a draughtsman who walks and a researcher who observes and accompanies the outcomes of the performance. The gesture of walking is thought of as a technique of the body, in the sense of Marcel Mauss, and a gesture producing space and time, where performance narratives are formulated. The paper explores the relationship between walking and Doreen Massey's geographical concept of Throwntogetherness, as a way of understanding the city as a place of convergence of unrelated trajectories and drawing as a strategy for documenting these trajectories.

Key Words: Drawing, Walking, Throwntogetherness, Storyboard

CAMINHAR E AS TÉCNICAS DO CORPO

A journey implies a destination, so many miles to be consumed, while a walk is its own measure, complete at every point along the way. (Francis Alÿs, 2013, p.28)

As Ações de Praga são expedições performativas urbanas realizadas no inverno de 2019-20 em Praga. No seu conjunto, são um exemplo de como o gesto de caminhar se tornou um estímulo para pensar a cidade relacionando desenho, narrativa e performance.

Cada território impõe-se de forma particular ao gesto de caminhar¹. Numa ilha, experimentamos o impulso de a rodear ou subir ao seu ponto mais alto. Numa cidade, os vários sistemas do modelo urbano impõem-se ao sujeito como uma técnica do corpo através dos seus passos.

No seu ensaio de 1934 *Les Techniques du Corps*, Marcel Mauss propõe um estudo de etnologia comparada centrado na forma como aprendemos a nos servir do corpo em sociedade. A constatação inicial de Mauss é que formas como caminhar, correr, nadar ou escavar são muito distintas de sociedade para sociedade. Esta aprendizagem decorre de uma forma particular de educação a que se refere como “técnicas do corpo”. É sintomático que o estudo começa com a técnica de caminhar. Ao caminhar relacionamos diferentes formas de pensar: sobre o corpo e seus movimentos; sobre a percepção e o trabalho dos sentidos; educação e formação do conhecimento; constituição do espaço e do tempo; construção de relações entre humanos e não-humanos (Ingold e Vergunst, 2008, p.1).

Significativamente, o gesto de caminhar torna-se visível na posição dos braços e das mãos que são, para Mauss, o efeito de uma idiosincrasia social, mais do que uma predisposição individual:

Penso que consigo reconhecer uma rapariga que foi educada num convento. Em geral, ela caminhará com os seus punhos cerrados. E ainda consigo lembrar-me do meu professor de ginástica a gritar-me: “Idiota! Porque caminhas agitando as mãos espalmadas?” Existe, portanto, também uma educação para o caminhar (Mauss, 1979, p.100)

¹ A expressão “gesto de caminhar” é usada ao longo deste texto para sublinhar a diferença entre a caminhada como um movimento produtor de sentido e a caminhada como ação prática. Na sua tentativa definir uma fenomenologia dos gestos, Vilém Flusser descreve-os como “movimentos do corpo, ou de instrumentos conectados ao corpo, que expressam uma intenção, mas para os quais não há uma explicação causal satisfatória” (2014, p.2). Neste sentido, o gesto distingue-se de uma ação prática porque

contém traços visíveis de uma intenção, ou porque transforma uma ação prática numa função semiótica (Kendon, 1986, p.15). Nespoulous e Lecours, em “*The Biological Foundations of Gestures*” (1986), sustentam o mesmo ponto de vista: um gesto, mais do que uma competência motora, é um movimento do corpo que constrói ou participa na construção do sentido. E ainda que uma ação prática não seja, por si só, um gesto, ela pode ser semiotizada — e, portanto, percebida como gesto — como quando o trans-

Fig.1 ...ou 8.48
- Desenhos
Protocolares, 2019.
Técnica mista sobre
papéis variados.
Medidas variáveis.



03



Fig.2 Dog Collar
Walk - Desenhos
Protocolares, 2020.
Técnica mista sobre
papéis variados.
Medidas variáveis.

ARTIGO

porte de uma mala na mão esquerda, no romance *Smiley's People* de John le Carré, indica que a operação está prestes a começar. As *Ações de Praga* constroem-se, justamente, neste limite em que as caminhadas que as informam deixam de ser ações práticas para se tornarem gestos.

#4

Observações semelhantes podem ser feitas em variações do gesto de caminhar, como na marcha ou na corrida. Mas estas posições dos braços e mãos não decorrem apenas de uma educação coerciva, como os primeiros exemplos fazem supor. Resultam de um contágio motor que, suportado pela migração das imagens – Mauss refere o impacto que o cinema americano teve na forma de caminhar das francesas após a guerra – se insinua nos corpos como um modelo de conduta.

Caminhar não é apenas o que o corpo faz quando se desloca pelos seus meios. É o que o corpo narra. Se, como John Berger, aceitarmos que toda a narrativa, escrita ou oral, é uma forma de caminhar em que cada passo é um passo em direção ao que não foi dito (1982, p.284), como podemos pensar no desenho as narrativas geradas pela caminhada? Como traduzir os momentos dos passos, as imagens pensadas, os objetos e lugares que os passos conectam na condição visível do desenho?

DESENHO E PROTO-PERFORMANCE: O STORYBOARD

As narrativas do corpo nestas expedições urbanas foram formuladas enquanto desenho, como uma proto-performance: o *storyboard* foi o meio pelo qual desenhos protocolares e de reportagem se tornaram um espaço de ensaio para as narrativas do gesto de caminhar. *Storyboard* é um dispositivo usado na conceptualização de um filme, através de uma série de desenhos representativos das cenas e enquadramentos. Nas *Ações de Praga*, contudo, o *storyboard* é um processo intermutável, empregue na aceção que Matthew Barney lhe confere: um conceito expandido que incorpora esboços comprometidos com a função cinemática e planos-sequência, mas também outras referências visuais e objetos que contribuem para a criação de um repertório em potência, que pode ser atualizado como ação performativa: fotografias de reportagem, livros de ficção, mapas e imagens provenientes da história da arte ou do imaginário popular (Dervaux, 2013) (Fig.1). A junção destes componentes possibilita a criação de mapas em constante mutação,

PSIAX

que orientam a narrativa do caminhar em múltiplas direções. Cada nova relação entre os desenhos do *storyboard* cria um espaço de possibilidades lembrando que, a par das poucas potencialidades que se atualizam em qualquer ação, há um número infinito de possibilidades que nunca serão realizadas, mas continuam, ainda assim, a moldar a percepção do que sucede. Trata-se de localizar, neste espaço de possibilidades, as micronarrativas ativas pelas imagens, “locais onde uma sugestão mais universal pode ser feita, ou, digamos, onde essas narrativas entram em contato com memórias partilhadas, narrativas que pertencem a todos nós” (Barney, 2013).

Estes desenhos foram concebidos para pensar o gesto de caminhar e as imagens que ele envolve. Na sua condição de protocolos (Almeida, 2013), os desenhos refletem o primeiro pensamento das ações, mas também o olhar posterior da sua documentação.

O desenho torna-se no meio que facilita a divagação e a transposição do pensamento para a ação, enquanto uma corporização gráfica (Zuccaro, 1607, p.574). Como o gesto de caminhar sem finalidade, o gesto de desenho não ilustra a imagem já pensada. Ele desenvolve o pensamento da ação a partir do próprio ato de desenhar.

Estas ações lidam com as trajetórias do artista enquanto estrangeiro numa cidade e num novo contexto: um encontro com a diferença e a diversidade, como um ser radicante. Como é que o trabalho seria afetado? Que meios teria ao dispor para produzir e realizar ações? Ao contrário de um quotidiano prévio onde parte dos nossos gestos passam despercebidos, em Praga a caminhada impunha-se como uma nova técnica do corpo, a par da criação de novos *storyboards*, organizados como *memorandum* e *memorabilia* do dia a dia. Caminhar e vaguear pela cidade, no confronto com a história ainda inscrita na arquitetura, tornaram-se práticas frequentes do quotidiano e do trabalho performativo. Como descreve Alistair Robinson, “caminhar permite que alguém se torne infinitamente mais recetivo, abre os canais para os mais profundos e imaginativos recursos, expondo-se a

Fig.3 Dog Collar Walk. Fotografias. 22 de janeiro de 2020, Praga, República Checa. Duração: 1h. 51m. Adereços: Coleira e trela vermelha adulterada.



03

novos estímulos que aguçam as percepções” (2013, p.15). Estas expedições urbanas permitiam observar comportamentos sociais, os ritmos da cidade, pequenos eventos e ações do dia a dia. O corpo e o olhar tornavam-se recetíveis a sinais e estímulos que passavam, geralmente, despercebidos ao cidadão comum. Tal como desenhar, caminhar envolve sempre um início e um fim, apesar de esse fim ser, na origem, frequentemente indefinido. Envolve, sobretudo, uma técnica do corpo assente em comportamentos, gestos mínimos e atitudes sociais, como sugere Mauss.

É nesta relação com o espaço e as suas particularidades sociais que as *Ações de Praga* se formularam. Para Elizabeth Grosz, a relação entre o corpo e o espaço da cidade estabelece-se a partir de uma troca na qual o corpo é visualizado enquanto artefacto cultural. Neste caso, o “corpo não existe separadamente da cidade, uma vez que estes se definem mutuamente” (Grosz, 2011, p.96), alcançando uma construção conjunta que valoriza o carácter temporário de fluxos, energias, eventos e espaços dispersos, em união ou separados. O gesto de caminhar deu, assim, lugar a ações desviantes no quotidiano e novas técnicas do corpo. Estes desvios estão diretamente associados a transferências-de-uso ou de lugar (Howell, 1999, p.137). Permitem recontextualizar contradições e convenções sociais, no que Jacques Rancière refere como “a abertura ao jogo da ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dissemelhanças, ao operar uma redistribuição local, um reagenciamento singular das imagens circulantes” (2011, p.36).

DOG COLLAR WALK: CAMINHAR E A CONVERGÊNCIA DE TRAJETÓRIAS

Dog Collar Walk e *Carry (-) On Tree* são duas das expedições urbanas realizadas em Praga. Em ambas o ator é concebido não como personagem, mas como figura que se insere e vagueia pela cidade. *Dog Collar Walk* (Fig.2 e 3) tem como motivo a leitura de uma frase mal traduzida da peça de teatro *The Garden Party* (2010), do escritor che-

co Václav Havel, e consiste no ato de passear um cão na rua: “*Not even the Hussars of Kolin go to the woods without dog collars*”². Este gesto comum e identificado por todos é o grau zero de uma ação onde caminhar se torna o veículo de um gesto desviante — de uma alotopia (allos = outro; topos = lugar). Em *Dog Collar Walk* não existe nenhum cão. Ou existe como um membro fantasma. O que acaba por ser visto pelo espetador é uma figura segurando uma trela e coleira vermelha tensa e vazia a passear pelas ruas de Praga, como uma reserva onde as imagens desejadas se projetam. A ação surge em direta relação com as narrativas quotidianas da cidade. Para além da origem da *performance* na frase de Havel, as manhãs eram invadidas pelo passeio de um número elevado de cães nas ruas e parques da cidade.

A banal constatação que muitos cães passeavam no Distrito 7 de Praga surgiu com alguma surpresa ao falar com os habitantes, que viam o acontecimento como usual. Porém, para o olhar exterior, foi a aproximação a um *habitus*, feita a partir de um ângulo estranho, como refere Coline Milliard (2010): apenas um estranho poderia notar esses detalhes, ao ser simultaneamente um caminhante (*walker*) e estrangeiro (*stranger*), o que lhe confere uma posição de proximidade e de afastamento. O *walker / stranger* “encontra-se numa posição favorável; ele faz parte do grupo, mas não domina os códigos desse grupo; ele está, portanto, como o mítico *flâneur*, numa posição privilegiada de observação” (Simmel, 1908, cit. in Milliard, 2010, p.3).

Estas iterações transformam o gesto de caminhar num meio particular da geografia relacional, que Doreen Massey definiu como *throwntogetherness*: a convergência em simultâneo de uma pluralidade de trajetórias ao acaso no espaço da cidade, constitutiva de uma geografia de relações recíprocas entre *caminhante*, sociedade e lugar, entre vida e palco dos acontecimentos:

uma das características verdadeiramente produtivas da espacialidade material [é] o seu potencial para a coincidente justaposição de trajetórias não relacionadas anteriormente, a preocupação de cru-

#4

zar a esquina e deparar-se com a alteridade, de ter de ... relacionar-se com os vizinhos que chegaram “aqui” (este bloco de apartamentos, este bairro, este país — este encontro) por rotas distintas das suas. Estar aqui junto é, nesse sentido, [um acontecimento] bastante descoordenado. Esse é um aspeto da produção da espacialidade que pode permitir que ‘algo novo’ aconteça. (Massey, 2005, p.94)

Caminhar como técnica do corpo para produzir espaço e tempo: este é o impulso mais íntimo do gesto de caminhar. Passear um cão, ou as suas imagens-fantasma, como técnica geradora de encontros e convergências: esta é a potência atualizada no gesto de caminhar, que reencena a cidade como uma relação entre trajetórias anónimas e descoordenadas. O prazer desta relação é o efeito de um sujeito sobre o outro, o deslocamento de uma forma ou força que afeta e modifica ambos (Nancy, 2013, p.67). A lógica do storyboard é também o reflexo deste *throwntogetherness*: a convergência descoordenada de trajetórias em potência gera, nos desenhos, uma espacialidade virtual que permite que algo de novo aconteça.

CARRY(-) ON TREE: A CIDADE, OS SEUS DESPERDÍCIOS E O CORPO QUE CAMINHA

Carry (-) On Tree foca-se nos vestígios de caminhadas, mais do que movimentos das ações em si mesmas. Após a época natalícia, a presença de árvores abandonadas à volta dos contentores do lixo é um marco significativo da paisagem de Praga. Estas árvores, cortadas para uso na época festiva e desprovidas da sua função, foram o objeto desta expedição urbana: num primeiro momento pela apropriação de uma árvore e a sua adulteração, através da agregação de uma mochila que permitisse carregá-la às costas; num segundo momento, pela justaposição da trajetória do seu transporte com as trajetórias da cidade. Transformar a árvore numa árvore de transporte — uma *Carry-on Tree*: esta era a intenção que ativava o deslocamento pela cidade até que um novo lugar para a sua plan-

tação fosse encontrado, coincidente com o momento de descanso do ator (Fig.4). Esta expedição, no limite do absurdo, transfere a ação para a esfera do caminhar. Iniciar a ação no parque, já sentado e virado de costas para a câmara, evidencia a falácia inicial (Fig.5). “A árvore é verdadeira e está plantada no parque”: A isotopia (*iso* = mesmo / *topos* = lugar) criada por esta expectativa resulta da recorrência de acontecimentos coerentes esperados no mesmo lugar — o parque de Kralovska Obora-Stromovka. Passados alguns minutos a figura levanta-se e, com ela, a árvore, como um corpo simbiótico que rompe com a isotopia do parque. Uma árvore que se desloca: o gesto de caminhar é o veículo da incerteza produzida pela inadequação entre o que percebemos e o que esperamos. As trajetórias criadas por esta figura simbiótica produzem uma nova espacialidade na cidade, e interrompem o seu fluxo com uma micronarrativa cíclica de uso e re-uso de um objeto abandonado, plantando-se em locais como um lanço de escadas, o meio da estrada ou em frente a uma porta, até que se esgota ao voltar a cruzar com os contentores do lixo onde foi encontrada. Caminhar foi a técnica pela qual o corpo construiu a percepção da cidade. Mas esta construção é também sentida na direção contrária: há, no gesto de caminhar, uma construção do corpo pela cidade, que impõe as suas idiossincrasias aos movimentos dos braços e forma das mãos, à postura e aos objetos de que o corpo se serve para se proteger e deslocar.

Em *Carry (-) On Tree*, como em outras expedições urbanas nas *Ações de Praga*, circular pelas ruas da cidade trabalha as funções mais básicas e intrínsecas do gesto de caminhar: como uma maneira de se mover, conhecer ou descrever. (Ingold, 2011). A trajetória do corpo simbiótico com a árvore é construída com o próprio caminhar, no reconhecimento dos encontros e do inesperado. É ao caminhar que a figura na *performance* revela as suas intenções: o que Erving Goffman descreve como *intention display*. No gesto de caminhar, há uma prefiguração gestual que transforma a postura do corpo em algo que os outros podem ler e prever. Consoante a posição do corpo, o curso indicado da

ARTIGO

PSTAX

² N.T. No original “Ani kolinkti husahi nechodi do lesa bez obojku”.

Fig.4 Carry (-) On Tree - Desenhos Protocolares, 2020. Técnica mista sobre papéis variados. Medidas variáveis.



03

ação será percebido como uma promessa, aviso e ameaça (1971, p.11) ou intimidação.

O envolvimento ativo com a cidade coloca o ator numa posição peculiar, a de ser ao mesmo tempo ator e espectador. Tal como Hal Foster sugeriu, a condição do artista enquanto etnógrafo é feita pela partilha de métodos em ambos os campos. Enquanto método partilhado, refere Tim Ingold, a potencialidade do desenho reside na capacidade de descrição das vidas que observamos e em que participamos, tanto em movimento como em repouso, um fenómeno que apelida de *encontro etnográfico* (2011, p.221). Há, nas trajetórias criadas pelas *Ações de Praga*, uma dependência entre o corpo e a cidade. Como técnica do corpo, caminhar não é apenas um meio de deslocamento ou uma *performance* no sentido motor do termo. É uma lente epistemológica sobre a cidade na sua relação com o corpo.

Para Catherine Dyrssen (2011), uma abordagem ao pensamento arquitetónico da cidade não pode ser desligada de um exercício de performatividade, para o qual o desenho é frequentemente convocado. Para a autora, os modelos da *performance* tornam-se numa ferramenta que privilegia a busca por novas abordagens sensoriais, que podem servir como um catalisador para novas ideias (p.227). Esta abordagem dá origem a eventos relacionais entre corpo e arquitetura, como acontece na ação *Družba (Corner #2)* (Fig.6 e 7): o corpo do ator estabelece

uma interação (*Družba* = amizade) com os cantos austeros do *Hotel Družba*, com a intenção de os semicircunferência no espaço. Em *Under your climbing feet they will go on growing backwards* (Fig.8), realizada no antigo *Assicurazioni Generali Palace* em Václavské náměstí, uma outra narrativa performativa é criada a partir do gesto de subir um lanço de escadas caminhando de costas. Caminhar ao contrário liberta a ação de um fim externo. Já não é um ato utilitário ou autossuficiente, mas o confronto divergente com o edifício. Como argumenta Dyrssen, “*performance* tanto é atuar numa situação como fazer atuar, isto é investigar fazendo a ação, assim como compor o cenário para [que] ela [aconteça]” (2011, p.226).

ARTIGO



#4

Fig.5 Carry (-) On Tree. Fotografias. 24 de janeiro de 2020, Praga, República Checa. Duração: 1h.56m. Adereços: Árvore encontrada com mochila agregada.

PSIAX

Fig.6 *Družba (Corner #2)* Fotografia. Hotel International Prague, antigo Hotel Družba. 4 de dezembro de 2019, Praga, República Checa. Duração: 1h.22m.





Fig.7 *Corner I e Corner II*, 2020. Carvão, pedra negra e acrílico sobre papel (2x) 100 x 70 cm.

Fig.8 *Under your climbing feet they will go on growing backwards* - frames do vídeo. Antigo Assicurazioni Generali palace em Wenceslas Square. 25 de novembro de 2019, Praga, República Checa (4:3, 19'00'', cor, c/som, loop).



#4

O CORPO QUE CAMINHA, DESENHO E DOCUMENTO

Há, nas *Ações de Praga*, desenhos em que a condição performativa já não se distingue da condição documental. São desenhos de pós-*performance* (Fig.7), onde o “processo de seleção, memorização ou interiorização e transmissão ocorre dentro de (e por sua vez ajuda a constituir) sistemas específicos de reapresentação” (Taylor, 2003, p.21). Ao mesmo tempo que incorporam a memória da ação como imagens recordadas, os desenhos permitem a criação de uma nova memória sobre o acontecimento, como um rumor calculado que ativa a imaginação sobre o que realmente ocorreu. Como trajetórias de uma geografia relacional, as expedições urbanas decorreram como acontecimentos em que a figura irrompe no cotidiano sem aviso prévio. Nenhuma memória existe, pois, fora dos documentos fotográficos e desenhados. Como argumenta Philip Auslander, a contemporaneidade dos documentos e da ação não é uma característica dos documentos em si. É algo criado através do relacionamento que, neste caso, estabelecemos com os desenhos, um relacionamento que acontece como um compromisso e um ato consciente (2010, p.297).

Os desenhos das ações não servem apenas para conservar a memória do que aconteceu, mas para criar uma memória para além do olhar interno de quem as presenciou. Ver um desenho de uma ação dá-nos duas sensações distintas: a de chegamos cedo (quando o desenho ainda não foi materializado na ação) ou a de que chegamos tarde (quando ele documenta o que já se sucedeu). Em todo o caso, os dois fenômenos ligam-nos ao acontecimento através de um ato de pensamento consciente. A nossa experiência imaginativa da performance a partir dos seus desenhos não é, primariamente, a reconstituição da informação acerca de algo que teve lugar no passado. É a ativação de um acontecimento no nosso presente, no qual nós tomamos parte. Como refere Ingold, “há um momento crítico, na implementação de qualquer tarefa, em que estamos preparados leva-nos a começar. Este é o momento em que o ensaio termina e a performance começa” (2011, p.54). Nesta situação, os desenhos acabam por ser a ima-

gem reconstituída da performance, convidando o espectador a recriar o evento a partir do que seriam as suas razões e apreensões se o tivesse testemunhado. Os desenhos realizados recorrem continuamente à experiência passada, ao mesmo tempo que se projetam no futuro (2011, p.240). É o olhar do espectador que se torna essencial para a reconstrução da ação, propalando o relato e evidenciando a própria “qualidade performativa do ato de ver” como argumenta Peggy Phelan (1998, p.173).

O que resulta desta abordagem à cidade, à sua arquitetura e aos seus *habitus* através do caminhar? O que fica dos desenhos e das ações? Os encontros e relações concebidas colocam-nos num espaço da ação que sobrepõe o lugar real da cidade e o lugar narrativo da performance. Esta sobreposição de lugares coexiste tanto no desenho como na geografia relacional que os gestos de caminhar ativaram nas *Ações de Praga*. Há um desenho que precede o gesto de caminhar, como se visualizasse por antecipação as técnicas do corpo que o informam; há um desenho que prolonga as imagens do corpo que caminha, desligando-o dos lugares e dos *habitus* que as definiram. Para o desenho das *Ações de Praga*, o gesto de caminhar torna-se visível como uma técnica do corpo. Não o corpo visto pela lente fotográfica ou por um olhar exterior, mas o corpo sentido e imaginado como ponto de encontro das trajetórias de ação. É na representação das técnicas do corpo que compreendemos que o gesto do desenho é, como o gesto de caminhar, a projeção do próprio corpo, onde o pensamento se encontra em constante movimento e mudança, numa contínua reestruturação do que ação foi e *poderá vir a ser*.

Escrito ao abrigo do novo acordo ortográfico.

BIBLIOGRAFIA

- Alys, F. (2013) *Walk On: from Richard Long to Janet Cardiff - 40 Years of Art Walking*
- Almeida, P. (2013) "Desenho Protocolar. Inscrevendo a acção a partir de Gunter Brus". in *PSIAX*, nº2, II série, 2013, p.71-87.
- Auslander, P. (2010) "Pictures of an Exhibition", in Gyax R. e Munder H. *On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*. Zurich: JRP/Ringier
- Barney, M. (2013) *La Chambre de sublimation, Dessins de Matthew Barney*. Fondation Louis Roederer. Acedido a 23 de abril de 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=CbJESaWbSoA>
- Berger, J. (1982) "Stories", in Berger and Mohr (eds) (1982), *Another Way of Telling*. New York: Vintage Books.
- Dervaux, I. (2013) "From Residual Marks to Drawing as Meditation – An interview with Matthew Barney". In *Subliming Vessel: The Drawings of Matthew Barney* [Cat. Exp.]. New York: The Morgan Library & Museum, p.53-60
- Dyrssen, C. (2011) "Navigating in Heterogeneity: Architectural Thinking and Art-based Research". In M. Biggs, & H. Karlsson (Eds.). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. New York: Routledge, p.223-239.
- Flusser, V. (2014) *Gestures*. Translated by Nancy Ann Roth. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Goffman E. (1971) *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. Basic Books. New York: Inc., Publishers.
- Grosz E. (2011) "Corpos-cidades". in *Género Cultura Visual e Performance — Antologia Crítica* (2011). Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- Howell, A. (1999) *The Analysis of Performance Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Ingold, T. (2011) *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London/New York: Routledge
- Ingold, T. and Vergunst J (eds.) (2008). "Introduction". In *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*. Farnham: Ashgate, p.1-20.
- Kendon, A. (2004) *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Massey, D. (2005) *For space*. London: Sage.
- Mauss, M. (1934) "Les Techniques du Corps". *Journal de Psychologie* 32 (3-4). Reimpresso em *Sociology and Psychology: Essays by Marcel Mauss*. 1979. (Trans. B Brewster). London: Routledge & Kegan Paul, p.95-135.
- Nancy, J. L. (2013) *The Pleasure in Drawing*. New York: Fordham University Press, p.67.
- Nespoulous, J; Lecours, A.R. (1986) "Gestures: Nature and Function". In Nespoulous, J.; Perron, P.; Lecours, A.R. (eds) *The Biological Foundations of Gestures: Motor and Semiotic Aspects*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, p.49-62.
- Phelan, P. (1998) "A Ontologia da Performance – representação sem produção". in *Revista de Comunicação e Linguagens*. nº 24. Lisboa: Edições Cosmos, p.171-191.
- Ranciére, J. (2011) *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu.
- Robinson A., Morrison-Bell C., Mike Collier M., (2013). *Walk On: from Richard Long to Janet Cardiff - 40 Years of Art Walking*. Sunderland: University of Sunderland Learning Development Services.
- Taylor D. (2003). *The archive and the repertoire: cultural memory and performance in the Americas*. Durham/London: Duke University Press.
- Zuccaro, F. (1607) *La idea de los pintores, escultores y arquitectos*. In Garriga, J., *Fuentes*, t.IV (1983), Barcelona: Gustavo Gili.

FÁBIO ARAÚJO

Mestrando em Desenho - Artes Plásticas (2018-2020), Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto; Licenciado em Pintura - Artes Plásticas (2018); Finalista do Prémio Carpe Diem Arte Jovem Millennium BCP (2019) e Prémio Jovens Talentos Luso-Galaicos, na XII Bienal de Pintura Eixo-Atlântico (2017).

PAULO LUÍS ALMEIDA

Investigador integrado no I2ADS / Faculdade de Belas Artes Universidade do Porto Professor Associado, Departamento de Desenho, FBAUP.

Nos Bastidores do Desenho Viagens com a Câmara Clara

PEDRO MAIA

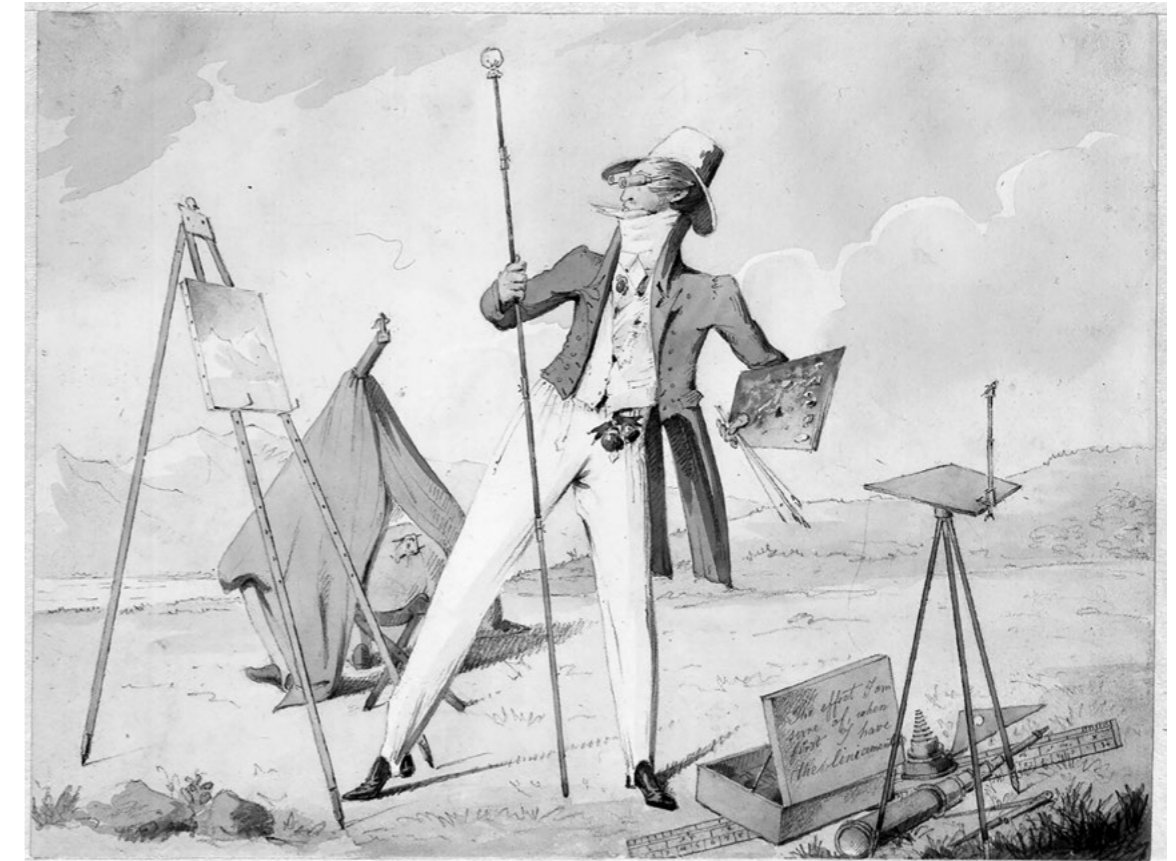


Fig.1 Carl Jakob Lindström. *Den engelske konstnären (O pintor inglês)*, desenho e aguarela, 1830. Estocolmo, Statens Konstmuseer. Cavalete, câmara escura, câmara clara, binóculos, telescópio, dispositivos topográficos e instrumentos de desenho. Na mala do artista pode ler-se: "The effect I am sure of when first I have the lineament."