



# **MORFOLOGIA ANÓNIMA**

O ESPAÇO, O DELINEAMENTO E A RITMANÁLISE

**MANUEL JORGE BARBOSA BANDEIRA DUARTE**

ANO: 2019-2021

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR JOAQUIM JORGE DA SILVA MARQUES

DISSERTAÇÃO E TRABALHO DE PROJETO DE **MESTRADO EM ARTE E DESIGN PARA O ESPAÇO PÚBLICO**  
APRESENTADOS À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO





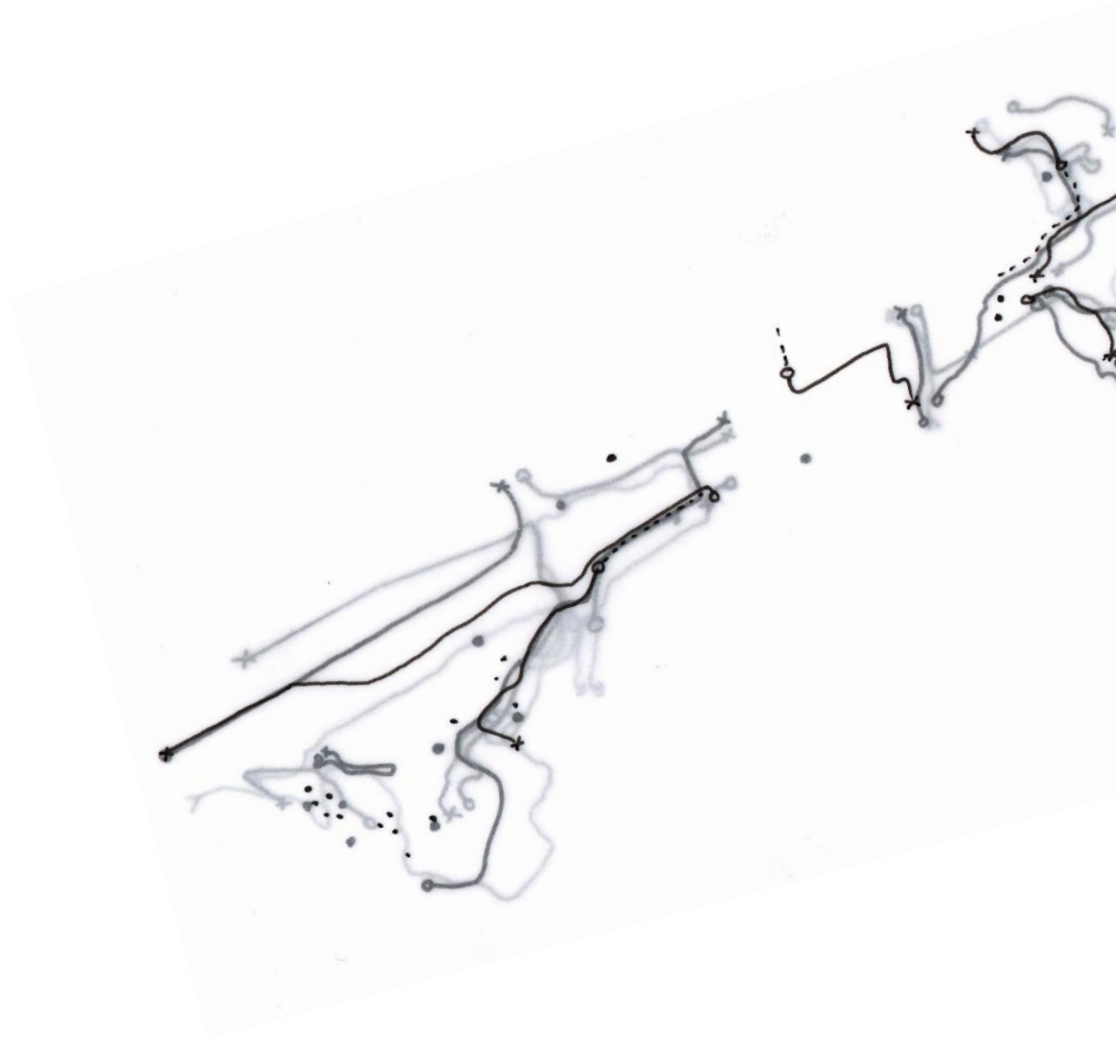
ESTA SUBMISSÃO PARA O GRAU DE MESTRE EM ARTE E DESIGN  
PARA O ESPAÇO PÚBLICO É COMPOSTA POR:

**-ESTA DISSERTAÇÃO;**

**- LIVRO DE PROJETO.**

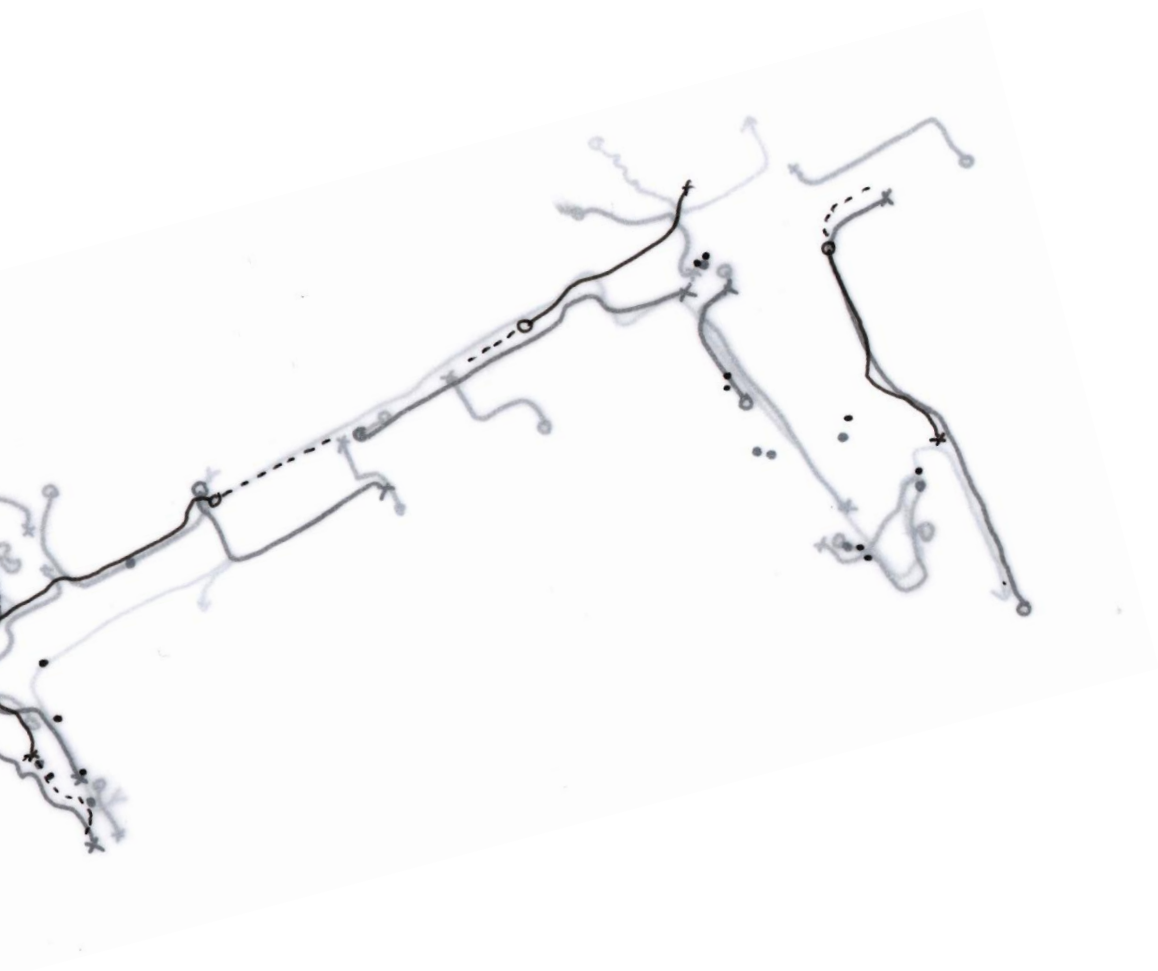






**Reconhecer a (sempre parcial) presença do Outro é reconhecer  
a nossa (sempre parcial) ausência.**

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*



**O mais interessante acerca do ritmo é o encontro com ele.**

Rodrigo Sobral da Cunha, *Filosofia do Ritmo Portuguesa*





*Aos Meus Pais*

*À Sofia*



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de expressar o meu sincero agradecimento ao Professor Doutor Joaquim Jorge da Silva Marques. Enquanto orientador desta investigação, reconheço o seu empenho e dedicação, gratificando-me pelas contribuições essenciais e sobretudo pela partilha de conhecimento ao longo desta construção morfológica. Obrigado!

Enquanto professores, gostaria de agradecer à Professora Doutora Gabriela Vasconcelos de Sousa Pinheiro, ao Professor Doutor Miguel Dias Gonçalves Costa e ao Professor Doutor Paulo Luís Ferreira de Almeida por todo o incentivo e apoio emocional, teórico e prático. Igualmente um agradecimento a todos os professores e colegas de turma que me acompanharam nesta jornada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Um agradecimento a todos os professores da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha que de uma forma ou de outra me incentivaram e ajudaram a seguir este percurso, em especial aos professores Célia Almeida, Filipe Alarcão, Henrique Ralheta, Joana Morais, Miguel Vieira Baptista e Teresa Fradique.

De outra forma, queria agradecer profundamente à minha tia Sofia Bandeira Duarte por todo o apoio e carinho que me tem facultado. Pela partilha de conhecimento, de livros e sobretudo pelo tempo despendido na construção e elaboração desta pesquisa. Para sempre grato, muito obrigado! Agradeço, também, ao meu tio Miguel Bandeira Duarte pelo apoio e ajuda nesta investigação!

Um agradecimento especial à Graça Veríssimo por me incentivar a não desistir, pelos jantares e almoços que tão carinhosamente preparou e por me ter acolhido de uma forma tão louvável e bondosa, obrigado!

Enquanto entidades que contribuíram para que a iniciativa ‘#CALDASempreLimpa’ fosse possível agradeço todo o apoio e encorajamento, em especial à Arquiteta Paisagista Filipa Oliveira bem como ao Senhor Presidente Vítor Marques da União de

Freguesias de Nossa Senhora do Pópulo, Coto e São Gregório, à Lindomar – Foz do Arelho e à Eco.dogs.walk.

Um sincero agradecimento à Designer Gráfica e amiga Ana Mimoso Xavier pelo incondicional apoio, preocupação e auxílio neste processo crescente. Um enorme obrigado pelo teu trabalho! Agradeço, também, à Lídia da NetCópias por todo o empenho e auxílio no aperfeiçoamento e processamento deste estudo.

Em especial à Luisa e ao Jorge, meus pais, por todo o amor, tolerância e presença incondicional. Ao Nuno e ao Flávio, meus irmãos. Aos meus avós, tios, primos, sobrinhas e restante família por toda a preocupação e carinho transmitido. Um obrigado do coração!

Aos meus amigos pelo apoio e dedicação em permanecer sempre comigo, em incentivarem-me em novas procuras, em especial aos Designers Frederico Ferreira, Mariana Gonçalves e Inês Freitas Câmara, à Fotógrafa Adriana Pinheiro e à Artista Plástica Erica Pimentel por toda a partilha de conhecimentos teóricos e materiais. Aos restantes amigos chegados e companheiros de aventuras por toda a amizade, incentivo e resiliência.

Ao Porto e a todas as memórias e conferências que me ofereceu. E às Caldas da Rainha pelas oportunidades facultadas.

A tudo, a todos e aos demais, o meu sincero e profundo agradecimento!





## RESUMO

A brevidade da passagem dos indivíduos pelo espaço público direciona múltiplas e distintas apropriações e, posteriormente, interpretações capazes de ditar a poesia, a utopia e a política do *ser* e do *estar* no espaço. Partindo da análise do corpo enquanto ator urbano, objetiva-se a elevação da sua efemeridade em conciliação com a morfologia do próprio palco de atuação, ou seja, a via urbana. O presente estudo visa uma reflexão crítica, transitória e casual, que contribua para o entendimento e compreensão do espaço através do seu historial rítmico e temporal. Assim, avivando a definição deste pelo testemunho das suas vivências e não pela sua estrutura, abordam-se teorias antropológicas como as de Augé, Bauman, Foucault e Simmel, que justificam e contrapõem a presença de delineações corporais que interferem com o livre trajeto e planeamento canonizado por autores como Cláudia Rodrigues, Debord e Rodrigo Sobral Cunha. Deste modo, o ato performativo e tensional de caminhar possibilita um pluralismo significativo, na medida em que deposita, no local, a permanência do constante, a velocidade da extensão e a memória da sua frequência. Em paralelo, diligenciou-se a materialização dessas categorias anónimas, fantasmagóricas e intangíveis com o intuito de comunicar, clara e visualmente, a notoriedade que estas atribuem ao espaço, tornando-se eficientes na sua deliberação, demarcação e composição. Posto isto, frisou-se uma ligação vigorosa entre a disposição espacial e a vivência do sujeito que se cruza com uma panóplia de pré-encenações que, conseqüentemente, contaminam e memorizam o cenário ali experienciado.

### **PALAVRAS-CHAVE:**

Espaço; Corpo; Morfologia; Ritmo/Ritmanálise; Fluxo Temporal.





## ABSTRACT

The briefness of an individual's path through a public space directs varied and multiple appropriations, and later also multiple interpretations capable of dictating the poetics, politics and utopia of *being* and of *being* in space. Taking the analysis of the body as urban actor, the rise of its ephemerality is objectified together with the morphology of the acting stage i.e. the urban path. This study intends therefore to be a critical, transient and casual consideration, which contributes to the understanding of space through its rhythmic and temporal history. This way, by enlivening the definition of this history through the testimony of its experiences rather than by its structure, we approach anthropologic theories such as Auge's, Bauman's, Foucault's and Simmel's. These both justify and oppose the presence of bodily outlining which interferes with the free path and planning characteristic of authors like Claudia Rodrigues, Debord and Rodrigo Sobral Cunha. In this way, the uneasy performing act of walking enables a significant pluralism in the sense that it leaves in the place a permanence of the constant, the speed of extension and the memory of its frequency. The materialisation of these anonymous, intangible and phantasmagorical categories was diligently considered, in order to clearly and visually communicate the notoriety these lend to the space, efficiently composing and locating it. A vigorous relation between spatial disposition and the individual's experience who meets a panoply of pre-enactments was stressed and consequently these contaminate and memorise the experienced setting.

### KEYWORDS:

Space; Body; Morphology; Rhythm/Rhythmic Analysis; Time Flux.





## ÍNDICE

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	23
LISTA DE ESQUEMAS E IMAGENS	25
GLOSSÁRIO CONCEITUAL	29
<b>INTRODUÇÃO</b>	
TEMAS E OBJETIVOS	37
METODOLOGIA	39
ESTRUTURA DE INVESTIGAÇÃO	42
<b>PARTE I</b>	
<b>1. ESPAÇO TOTALIZANTE</b>	<b>51</b>
1.1. EXTENSÃO DE ESPAÇO	53
1.2. RITMOGRAFIA URBANA E RITMANÁLISE	59
1.3. FLUXO TEMPORAL NO ESPAÇO	66
1.4. DIMENSÃO PSICOLÓGICA DO ESPAÇO	72
1.5. FISIONOMIA DO ESPAÇO	77

## PARTE II

<b>2.</b>	<b>ESPAÇO ENCENADO</b>	<b>85</b>
2.1.	ATALAIA URBANA	87
2.2.	DELIMITAÇÕES ESPACIAIS	98

## PARTE III

<b>3.</b>	<b>RITMOGRAFIA CONCRETA</b>	<b>111</b>
3.1.	PROCESSO DE DESCRIÇÃO RITMOGRÁFICA	113
3.2.	CASO EXPERIMENTAL I	115
3.3.	CASO EXPERIMENTAL II	132

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

MORFOLOGIA ANÓNIMA	141
--------------------	-----

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CITADA	151
--------	-----

CONSULTADA	155
------------	-----

## REFERÊNCIAS ELETRÓNICAS

CITADA	161
--------	-----

CONSULTADA	163
------------	-----

## ANEXOS

1.	CASO EXPERIMENTAL II   ENUNCIADO	169
----	----------------------------------	-----



## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

**2D** – Duas Dimensões (Bidimensional);

**3D** – Três Dimensões (Tridimensional);

**APG** – Associação Portuguesa de Geógrafos;

**CEHUM** – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho;

**CES** – Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra;

**DIFEL** – Difusão Europeia do Livro, Brasil;

**DINÂMIA’CET-IUL** – Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, Instituto Universitário de Lisboa;

**DGUM** – Departamento de Geografia da Universidade do Minho;

**EAUM** – Escola de Arquitetura da Universidade do Minho;

**EDUFBA** – Editora da Universidade Federal da Bahia, Brasil;

**FAUP** – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto;

**FBAUP** – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto;

**GPS** – *Global Positioning System* (Sistema de Posicionamento Global);

**MADEP** – Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público;

**MIT** – *Massachusetts Institute of Technology*, Estados Unidos;

**MoMA** – *Museum of Modern Art*;

**MoMA QNS** – *Museum of Modern Art, Long Island City – Queens*, Estados Unidos;

**pp.** – Páginas;

**UEPG** – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil;

**UNICAMP** – Universidade Estadual de Campinas, Brasil;

**UP** – Universidade do Porto.





## LISTA DE ESQUEMAS E IMAGENS

### ESQUEMAS

<b>Esquema 1</b> – Esquema Metodológico	39
<b>Esquema 2</b> – Diagrama de Conteúdos	42

### IMAGENS<sup>1</sup>

<b>Imagem 1 [...] 3</b> – <i>Estudos de Apinhamento</i> ; tinta-da-china sobre papel; 2020; 210x297mm (cada)	54
<b>Imagem 4</b> – Digitalização (Careri, 2020:26)	60
<b>Imagem 5</b> – <i>Análises Rítmicas</i> ; tinta-da-china sobre papel esquiço; 2020; 210x297mm	62
<b>Imagem 6 [...] 11</b> – S/Título; corpo, tinta e água sobre solo; 2020-04; <i>frames-performance</i> ; Caldas da Rainha, Leiria	68
<b>Imagem 12 [...] 17</b> – S/Título; tinta-da-china sobre papel esquiço; 2020; 210x297mm (cada)	74
<b>Imagem 18</b> – S/Título; impressão sobre papel; 2020; 210x297mm	78
<b>Imagem 19</b> : Francis Alÿs; <i>The Green Line</i> ; tinta sobre solo; 1995; São Paulo; <i>Performance</i>	80
<b>Imagem 20</b> – Fotografia final de grupo – ‘#CALDASempreLimpa’	94
<b>Imagem 21 [...] 30</b> – Fotografias de intervenções no decorrer da iniciativa	95
<b>Imagem 31</b> – S/Título; impressão e linha sobre papel; 2020; 210x297mm	96

---

<sup>1</sup> As imagens sem autoria atribuída foram realizadas pelo mestrando em contextos investigativos.

<b>Imagem 32</b> – Dan Graham; <i>Neo-Baroque Walkway</i> ; espelhos bidirecionais e aço inoxidável; 2019; dimensões várias	100
<b>Imagem 33</b> – Richard Serra; <i>The Matter of Time</i> ; aço corten; 1994-2005; dimensões várias	101
<b>Imagem 34</b> – Bruce Nauman; <i>Corridor Installation</i> ; gesso e madeira; 1970; 3658x9754x508mm	101
<b>Imagem 35 e 36</b> – <i>Caminhos Desviados/24 Agosto</i> ; desenho digital; 2020; (proposta de instalação, dimensões variáveis)	103
<b>Imagem 37 [...] 39</b> – S/Título; impressões e cola sobre papel; 2019; 210x297mm (cada)	115
<b>Imagem 40 [...] 45</b> – S/Título; tinta-da-china sobre papel esquiço; 2019; 210x297mm (cada)	116
<b>Imagem 46</b> – S/Título; linha, papel, tinta-da-china, vidro e madeira sobre cartão prensado; 2019; 120x165x35mm	117
<b>Imagem 47</b> – S/Título; linha, papel, acetato, tinta-da-china, vidro e madeira sobre cartão prensado; 2019; 155x200x35mm	117
<b>Imagem 48</b> – S/Título; arame, papel, vidro e madeira sobre cartão prensado; 2020; 210x297x35mm	118
<b>Imagem 49 e 50</b> – S/Título; arame, linha, cola e tinta-da-china sobre cartão prensado; 2019; 130x300x20mm	119
<b>Imagem 51</b> – S/Título; impressão sobre papel; 2020; 210x297mm	120
<b>Imagem 52</b> – S/Título; impressão sobre papel; 2020; 210x297mm	121
<b>Imagem 53 [...] 56</b> – S/Título; fita-cola crepe e isoladora sobre parede; 2020; 1100x1200mm; projeto efêmero	122
<b>Imagem 57 [...] 59</b> – S/Título; papel esquiço, tinta-da-china e arames vários sobre cartão prensado; 2020; 297x420x70mm (cada)	123
<b>Imagem 60</b> – S/Título; impressão e linha sobre papel; 2020; 210x297mm	124
<b>Imagem 61</b> – S/Título; papel e fita-cola sobre parede; 2020; 210x297mm	125
<b>Imagem 62 e 63</b> – S/Título; arame sobre madeira; 2020; 160x160mm	126
<b>Imagem 64 e 65</b> – S/Título; impressão, marcador, tinta-da-china e papel esquiço sobre cartolinas; 2021; 210x297mm (cada)	127

<b>Imagem 66 e 67</b> – S/Título; impressão, marcador, arame, tinta-da-china, fita-cola, <i>nylon</i> , papel esquiço e cartolinas; 2021; 1600x1100x700mm; instalação	128
<b>Imagem 68 e 69</b> – S/Título; arames, cola e linha sobre pasta de modelar; 2021; 120x140x45mm	129
<b>Imagem 70 e 71</b> – S/Título; arames, cola e linha sobre pasta de modelar; 2021; 130x150x30mm	130
<b>Imagem 72 [...] 75:</b> <i>Vivido</i> ; estrutura em aço, cola, cabo elétrico e fio de pele artificial sobre parede; 2021; 2000x1000mm	131
<b>Imagem 76</b> – Sequência Fotográfica e Cronológica da <i>Performance</i> ; 06.2020	134
<b>Imagem 77 [...] 82</b> – S/ Títulos; papel de impressão, vegetal <b>esquiço</b> , seda e mapa; 06.2020; dimensões várias; fotografias de resultados ('auto-desenhos')	136



## GLOSSÁRIO CONCEITUAL

### ***Deriva Rítmica***

Tal como indicam os termos, ‘Deriva Rítmica’ direciona para uma tipologia de ritmo extraído e/ou exercido em espaço público. ‘Deriva’ salienta uma deslocação que é exercida em meio urbano sem qualquer tipo de controlo ou intenção destinada por parte do corpo atuante, isto é, sem possuir, por isso, um rumo destinado e feito com precisão para atingir o término (meta). Desta forma, assim como todas as outras deslocações, também esta é conferida numa continuidade rítmica, tanto performática tanto visual, intercedendo direta ou indiretamente no lugar. No entanto, é importante salientar que às análises memorizadas e observadas neste processo raramente lhes foi possibilitada uma certeza no que toca ao início e ao fim das mesmas, sendo que maioritariamente o conceito agora discutido abrange uma incontável proporção no decorrer e na aplicação em texto.

### ***Espaço Encenado***

Atribuído como referência para titular a Parte II desta dissertação, o seguinte conceito remete para uma abordagem focada maioritariamente na conduta do transeunte no espaço e do próprio espaço antropológico que envolve o corpo. ‘Espaço Encenado’ interliga-se com ‘ator urbano’, visto que ambos se cruzam por um corpo (ator) da encenação do palco, que é o espaço. Transmite-se a ideia de um meio que é pré-concebido e determinado onde prevalece um traçado que previne, especula e pré-determina uma conduta idealizada (encenada), posicionando o utilizador do espaço de acordo com uma composição desejada e intencionada. Esta área de estudos trança com a “Morfologia Anónima” posto que se revelam estruturas que, apesar da sua livre interpretação e usufruto, se regem em torno das pré-intenções planeadas.

### ***Espaço Totalizante***

Apresentado como título à Parte I desta investigação, o termo *Espaço Totalizante* surge como resposta dos aglomerados tópicos abordados nessa mesma parte constituinte do trabalho. Nessa, o espaço é tido como um todo plurifacetado e (in)compreendido entre as suas medidas exatas e não exatas, capaz de se fragmentar em diversas partes possuidoras de um todo, total e absoluto. Da mesma forma, também essa parte subdivide o espaço em diversos retalhos com o intuito de propiciar uma maior clareza ao leitor do que é o conceito de ‘Espaço’ para a “Morfologia Anónima”, fomentando estudos bases e primários para uma apreciação crítica e construtiva à análise que dá continuidade ao assunto.

### ***Fisionomia do Espaço***

Concebido como título a um dos tópicos analisados na Parte I deste trabalho, este conceito envolve uma ideia e/ou uma parte constituinte do espaço aqui discutido. ‘Fisionomia’ remete para o aspeto ou forma peculiar ou explicitamente direcionada, mais concretamente para a forma e para a envolvente do espaço. Assim, esta ideia aglomera o espaço nas suas diversidades características estruturais capazes de interferir na interface entre o corpo e o meio. Quando utilizado, remete para uma síntese dos fundamentos averiguados em “Espaço Totalizante”, formulando o lugar que, para além de ser possuidor de um todo, é explorado diante da sua forma e diante da área que foi analisada metodologicamente em terreno.

### ***Morfologia Anónima***

Este termo define a base onde se desenrola esta investigação. Separadamente, ‘morfologia’ diagrama um estudo posicionado nas formas, estruturas e componentes de uma ou mais matérias, neste caso o espaço urbano, sendo que ‘anónima’ menciona tudo aquilo que não tem nome ou identificação. Com isto, cruzando-os, proporciona-se um filtro que analisa o espaço urbano tendo em conta tudo aquilo que nele não se entende ou alcança materialmente e visivelmente de forma a definir e destacar, igualmente, a sua estrutura ou componente poética e utópica. Assim, este conjunto surgiu para salientar as impercetibilidades da área urbana conseguinte da contaminação e vivência do(s) corpo(s) no próprio lugar, efetivando um estudo linear e progressivo com vista às respostas e perguntas que lhe dão solidez e validade. Deste modo, o termo foi capaz de se desenvolver tornando-se o título que abrange este trabalho.

### ***Ritmanálise***

Repartindo-o, trata-se de um conceito composto pela junção da palavra ‘ritmo’ com a palavra ‘análise’. A *Ritmanálise* aborda, por isso, os ritmos que o quotidiano faz surgir no espaço urbano desvendando componentes poéticas, lineares, cíclicas, intangíveis, entre outras, que nele exercem. Todavia, nesta prática investigativa, a sua aplicação foi ponderosa e eficaz na medida em que agilizou o processo de demonstração e averiguação de elementos rítmicos e ritmados no e do espaço, memorizando-os e transcrevendo-os para um meio visual e tangível.

### ***Ritmografia Concreta***

Para além de ser titular da última parte desta dissertação, o conceito por si destaca os resultados de materialização tangível da dimensão impercetível e impalpável das estruturas anónimas vigentes no espaço e analisadas em conteúdo. Ao atribuir ‘Concreto’ à ‘Ritmografia’ pretende-se referir a palpabilidade que foi proporcionada com o intuito de demonstrar uma prática projetual que advém de uma base imaterial cujo único ponto efetivamente concreto (físico) é o corpo e o meio em que este atua (espaço).

### ***Ritmografia Urbana***

Originário da primeira parte desta dissertação, a seguinte definição envolve o ritmo na sua junção com o próprio estudo, investigação e escrita deste, numa tentativa de expressar o ritmo urbano, neste caso. Realçando a perceção rítmica, intrínseca a um e qualquer meio urbano, a noção de *Ritmografia Urbana* é, em parte, a reflexão que envolve toda esta dissertação, focalizando as demonstrações das estruturas anónimas e poéticas do lugar que advém dos ritmos dos corpos aplicados a uma geografia no espaço.









# INTRODUÇÃO



# INTRODUÇÃO

## TEMAS E OBJETIVOS

A presente investigação consubstancia uma reflexão acerca de marcas anónimas introduzidas no espaço pelos transeuntes, contribuindo para a alteração e perceção do delineamento das atuações e do espaço. Em certo sentido, trata-se de tentar compreender e de dar visibilidade a algo que é transitório, informal, casual, mas que contribui, todavia, para o entendimento de como o espaço é, ou pode ser ocupado.

O termo 'morfologia' envolve um campo de estudo relacionado com as formas, matérias e estruturas que compõem o meio urbano (ritmos; trajetos; geografias; ...), neste caso perante um filtro do campo 'anónimo', intangível e oculto. De um modo inicial, o estudo debruçou-se sobre um coletivo plural e (i)material existente na área urbana (intenso e ausente de perceção aparente), procurando enaltecer tudo aquilo que não se entende ou não se alcança facilmente (fator anónimo do espaço).

Em suma, procedente da análise do fluxo urbano, entendeu-se salientar a estrutura impercetível da área urbana conseguinte da contaminação e vivência do *ser* no próprio lugar. Através destes pontos-chave, foi sublinhada a presença de características definidoras do espaço que o decretam, mesmo não estando este necessariamente presente (impalpável). Por intermédio do espaço e da sua antropologia, antepôs-se uma procura intensa perante novas camadas, que substituíssem a morfologia exata e comum de um lugar, tendo como consequência dar visibilidade a uma ou mais camadas aparentemente invisíveis.

Assim, numa esfera de trabalho compreendida e serpenteada entre os campos da utopia, da política e da poética do *ser* e do *estar* no espaço, todo o processo investigativo foi submetido a tópicos através dos quais se tencionou desenvolver, contrapor e, posteriormente, adquirir e proporcionar resultados e leituras em diversas áreas. As questões que se seguem simulam o anteriormente referido (perguntas de investigação – objetivos):

**De que modo a presença de estruturas anónimas poderá definir e desenhar a morfologia do espaço?**

**Como e de que forma se pode revelar e apurar a componente poética e utópica do espaço mediante a articulação de campos como o ritmo e o fator temporal?**

Sumariamente, é notória uma fixação em torno do espaço e das suas diversas e distintas componentes. Tal incentivo foi sustentado por revelações surgidas em trabalhos de campo e de ateliê realizados no primeiro ano do presente mestrado. Deste modo e de forma inconsciente, gerou-se uma inquietação em torno de um e qualquer lugar, extraíndo e colocando em evidência tudo o que deste se pode abduzir e salientar, com o intuito de o definir morfológica ou metaforicamente, excluindo por isso todos os meios declaradamente habituais.

Toda a investigação procurou ditar o espaço apoiando-se na poética que o define, investigando-lhe possíveis materialidades capazes de tornar a componente intangível da vivência humana em componente comunicante. Por intermédio de um entrelaçar utópico, entre o espaço e o ritmo que lhe é inerente, possibilitou-se o desvendar de áreas, estruturas e métodos que ultrapassassem o olhar vulgar perante a cidade e o seu meio urbano.

O ato performativo e tensional de caminhar em direção ao destino acompanha consigo uma coletânea de elementos que envolve tanto um fluxo temporal como, também, as marcas que advêm dessa passagem física no terreno (evidências que contaminam o espaço). A presença desses mesmos elementos não é facilmente interpretada pela conduta e modos de ocupação do transeunte no habitáculo. Com eles, surgem repercussões que afetam o espaço público, definindo-o involuntariamente.

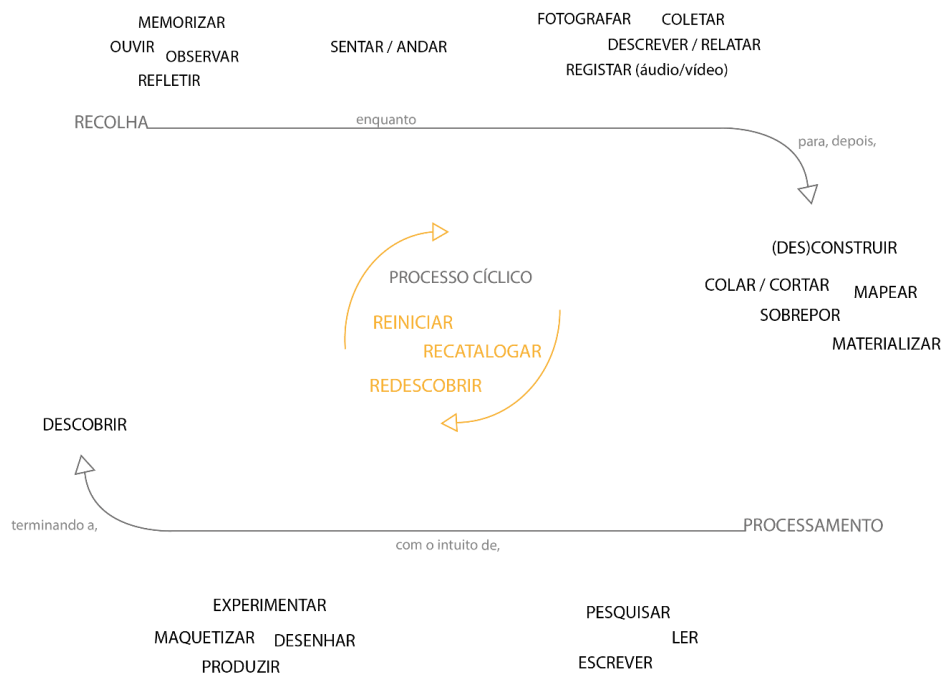
Trata-se de uma análise que envolve sobretudo o corpo humano e o seu posicionamento no meio urbano, salientando-lhe a sua poësis, a sua *performance* e o seu utopismo presencial e consecutivo. Através desses ‘pequenos’ elementos que contagiam o espaço, é possível determinar hábitos de vida, atividades de área ou, até mesmo, o próprio carácter de quem por ali vivenciou, proporcionando memória e história ao próprio lugar. É, deste modo, uma investigação que aprofunda e procura dar destaque aos pormenores dos lugares e ao fruto das suas almas.

Em conclusão, o objeto de estudo veio, primordialmente, do terreno e do trabalho de campo. Através dos dados adquiridos, procedeu-se a uma edição com base num filtro teórico que é expresso num aglomerado material. Assim, articulando a componente projetual com a componente teórica, foi possível desenvolver respostas únicas e singulares às inquietações expostas, particularizando e caracterizando o trabalho investigativo em questão.

# INTRODUÇÃO

## METODOLOGIA

O processo investigativo desenvolveu-se, metodologicamente, perante um esquema que transcreve um conjunto de ações e diretrizes associadas a verbos considerados indispensáveis à prática artística na qual esta investigação se insere. Por considerar esta esquematização um elemento fulcral para o trabalho de campo, que é a base investigativa do processo, torna-se ponderosa a sua apresentação:



Esquema 1: Esquema Metodológico



O esquema metodológico atrás apresentado segue um formato circular, característica que lhe é inerente na prática – processo cíclico. Verbos e ações como *reiniciar*, *recatalogar* e *redescobrir* encontraram-se presentes em todas as fases evidentes no esquema e em cada ciclo, na medida em que estes fenómenos são consequências dessas mesmas fases e ciclos de investigação. Cada ciclo equivale a uma experiência que originou um outro ciclo no processo de averiguação. Em razão disso, trata-se de um ritmo cíclico acompanhado da sua característica arritmica, em virtude das diversas camadas e intuições próprias e pessoais que o espaço acaba por ditar.

Primeiramente, em **fase de recolha** e trabalho no terreno, realizaram-se extrações e triagens no que toca às colheitas de dados e informações iniciais (ouvir; observar; refletir; memorizar) – uma pré abordagem que envolve, sobretudo, o *estar* fisicamente e presencialmente no espaço (recetores sensoriais). Neste seguimento, o ato de observação potenciou uma medida essencial para o decorrer do restante trabalho. A visão, sentido responsável por captar o estímulo luminoso e promover a perceção de imagens, permitiu apreender visualmente o fluxo e a sua afluência. Através desta faculdade, é possível assistir, em *viva voice*, a atos de contaminação territorial, por exemplo.

Ainda no terreno, pousado ou em andamento, foi fulcral proceder às recolhas de informação extrassensoriais, procedendo a estudos preliminares, tais como coletar; fotografar; registar e descrever/relatar. De forma intermediária, concluindo assim a primeira fase do ciclo, tornou-se igualmente essencial (des)construir, mapear, sobrepor, materializar... todo o material recolhido, compondo-o de uma forma organizada e pré-editada. Fruto desta fase são, por exemplo, alguns estudos bidimensionais e tridimensionais que revelam os primeiros esboços rítmicos identitários e analistas das áreas abordadas.

Denominada por **fase de processamento**, pesquisar, ler e escrever definem o início da segunda e última fase de um ciclo. Esta pesquisa constante de dados foi exercida de acordo com os novos pontos-chave que sustentassem os fatores primordiais adquiridos até então. É neste patamar que a teoria ganha medida e ampliação investigativa, tornando-se uma base fundamental para a justificação e ulterior expressão plástica.

O término do processo baseou-se no intercâmbio de maquetes, desenhos e outras experimentações (trabalho de ateliê<sup>2</sup>), aliados a intenções de novas descobertas, novos temas e novos ideais de materialização. Assim, foi possível reiniciar e recomeçar um ciclo distinto para a investigação, porém idêntico, na medida em que abordará inquietações poéticas recém-adquiridas relacionadas com os temas expostos e oriundos dos espaços em estudo.

---

<sup>2</sup> Trabalho de Ateliê: Desenvolvimento - comunicação visual das ideias e dos processos de materialização; experimentação das ideias em ambiente real/espço público (adaptação e execução em diferentes escalas, contextos, materiais, ...).

Por base em diversos processos de registo e materialização, o decorrer do trabalho recaiu sobretudo na observação e no registo (escrito, visual, gráfico, ...) capaz de associar transformações momentâneas evidentes (ou não), nos espaços pré-determinados. A experimentação prática, nos meios de desenho, entre outros, sofreu um processo de evolução desde o meio bidimensional (2D) ao meio tridimensional (3D), com o objetivo de salientar a tridimensionalidade real e de incorporar características e presenças igualmente semelhantes e marcantes nos trajetos do ser humano no espaço (veracidade dos factos). Transpondo os trabalhos práticos de forma materialmente palpável e transmissora de significado, evidenciaram-se, desta forma, consequências resultantes dos fluxos urbanos e salientaram-se marcas que emergem como subsequência destes.

Referente às metodologias de trabalho, o esquema inicialmente ilustrado demonstra algumas das diretrizes seguidas no processo investigativo. O ritmo e o fluxo advêm das vivências e das apropriações de espaço. Estas inserções são, por elas próprias, arritmicas. Variam de pessoa para pessoa, de lugar para lugar, de contexto para contexto... Com isto, é natural que os próprios métodos usados sejam indisciplinados de conduzir de acordo com regulamentações previamente estipuladas. A própria intenção rege o seguimento da manobra. Em vista disso, é essencial salientar que o esquema teve como intenção primordial a orientação e organização de uma investigação que pretendeu articular a teoria com a prática e vice-versa.

A título conclusivo, este processo experimental recorreu a um modo genérico de substituição e deslocamento de um ato performativo (ritmo/andar - trajeto humano) para outro quadro tecnológico, semiótico ou social que não o seu, de modo a desempenhar outras funções e albergar outros conteúdos, como na parte "3\_Ritmografia Concreta". Deu-se lugar, então, a um pensamento abstrato, mesmo que ainda não inteiramente metafórico. Isto é, os conceitos abstratos não estão completos sem metáforas.

# INTRODUÇÃO

## ESTRUTURA DE INVESTIGAÇÃO

Cada processo cíclico contemplado no “Esquema Metodológico” envolveu e abordou diversas proposições e vertentes que foram necessárias e essenciais ao trabalho investigativo. A teoria veio e virá maioritariamente do terreno. Para tal, foi crucial a elaboração de um diagrama de conteúdos, com a função de geografar assuntos específicos aos quais se refere toda a investigação, ditando por isso o seguimento das recolhas iniciais em trabalho de campo – um percurso com um objetivo de chegada, isto é, resposta às perguntas de investigação. Toda a análise da componente prática irá, em simultâneo, contrapor e auxiliar a componente teórica, conferindo uma relação de dependência e submissão. O diagrama que se segue transmite a estrutura desta dissertação, salientando os paralelismos dos tópicos abordados e deambulados durante todo o processo investigativo:



Esquema 2: Diagrama de Conteúdos

Este diagrama de conteúdos segue um formato de linha que se assemelha aos desenhos desenvolvidos em trabalho de ateliê e articula três partes (**I**; **II**; e **III**), de acordo com o esquema cromático. Salientou-se, deste modo, uma linguagem visual e pessoal capaz de contaminar e, simultaneamente, de comunicar o processo de recolha e pós edição. Esta tipologia de linha e composição foi originária no processo pessoal e artístico de resolução da terceira parte do *Workshop 3 Abordagens – Avenida da República, em Vila Nova de Gaia*<sup>3</sup>, nomeadamente, a “Espacialidade”, desenvolvido no primeiro ano do corrente mestrado. Elementos esses que pretendi seguir como esfera de trabalho.

Como estudos prévios que fomentaram toda a base de trabalho (**Parte I** – cor cinza), assinalam-se três grandes tópicos: a extensão de espaço, a ritmografia urbana (ritmanálise) e o fluxo temporal no espaço, destacando-se a sua correlação. Ambos os tópicos são fulcrais para o desenvolvimento do processo arritmico desta investigação. Nestes são abordados autores como, por exemplo, os denominados ‘fundadores da ritmanálise’: o filósofo e professor português Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos (1889-1950), o filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (1884 -1962), o filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre (1901-91), o filósofo, professor e político português Leonardo Coimbra (1883-1936) e o professor doutor português Rodrigo Sobral da Cunha (1967), entre outros. Ainda nesta parte, foi essencial abordar campos ligados à materialidade e imaterialidade dos componentes presentes no espaço, isto é, a dimensão psicológica do espaço (Edward T. Hall, 1914-2009), retirando-lhe, com igualdade, pormenores deambulatorios entre o tangível e o intangível. Neste seguimento, foi elementar uma breve pesquisa relacionada com a fisionomia do espaço.

Do processo de investigação primário (**Parte I**) resultou a interseção com dois temas gerais, originando a **Parte II** (cor preto) relacionada com a conduta do transeunte no espaço. Desta, sobressaíram assuntos que a sustentam, neste caso, direcionados com as delimitações espaciais<sup>4</sup> e com a atalaia urbana (sistemas de controlo e vigia do utilizador no espaço). Nesta área de pesquisa foi evidente uma abordagem mais antropológica do espaço, com o intuito de evidenciar as características influentes na conduta do *ser* no espaço, destacando-se, entre outros pensadores/teóricos, o antropólogo Marc Augé (1935), o filósofo Michel Foucault (1926-84) e o sociólogo Louis Wirth (1897-1952). Frisou-se, resumidamente, um apontamento em torno da indisciplina do e no espaço e o modo como se intervém de forma intrusiva e obstrutiva, manipulando o ritmo do transeunte no habitáculo.

Na **Parte III** (cor verde – Ritmografia Concreta), interlaçaram-se as componentes projetual e experimental. Este cruzamento foi acompanhado de uma acrescida pesquisa

---

<sup>3</sup> *Workshop 3 Abordagens – Avenida da República, em Vila Nova de Gaia*: Exercício realizado no âmbito da Unidade Curricular de Projeto do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público (FBAUP).

<sup>4</sup> Delimitações espaciais: Condicionantes de mobilidade e movimentação do corpo no espaço.

e descrição relativamente a processos práticos de materialização aplicados e investigados no decorrer do percurso.

Todo o processo diagramático teve como indicação conclusiva uma componente utópica e poética envolvida em torno do título geral e tema fulcral abordado, isto é, a *Morfologia Anónima*; refletindo, em considerações finais, a presença do espaço que poderá definir-se pela ausência da sua estrutura e pela evidencia dos seus ritmos/vivências.

O processo de investigação teórico e prático incidiu em diversas camadas de experimentação como mote para uma análise mais específica e sintetizada, favorecendo a organização e coordenação de trabalho. Tendo em conta a componente prática no decorrer do crescente estudo, foram destacadas algumas camadas, isto é, espaços pontuais de trabalho de campo, no qual se pretendeu a realização de estudos preliminares e a sua posterior composição e desenvolvimento material.

Deste modo, foi esperado um complexo compositivo de trabalhos materializados, que serviram de base projetual a toda a investigação teórica. Estes incutiram a capacidade de transpor, para o suporte físico, aquilo que é idealizado ou oriundo de um foro psicológico e imaterial. Atentam-se no resultado do ato de expressar o que se pretende comunicar, trespassando o interior impercetível para o exterior materialmente visível e percetível.

Posto isto, no decorrer da investigação, destacaram-se três camadas pontuais de absorção, tratamento e reflexão de dados territoriais. Primeiramente, o trabalho de campo incidiu sobre a Avenida da República, em Vila Nova de Gaia. A seleção desta área foi dinamizada desde os primeiros momentos no MADEP<sup>5</sup>. Desta vasta área tachada em Gaia (forma sincopada), o espaço de trabalho para análise e recolha de dados estendeu-se para lugares de áreas mais reduzidas. Localizado no centro da cidade do Porto, foi selecionado um *campus* de estudo pontual e singular, como o Campo 24 de Agosto.

Ainda a título das camadas pontuais de experimentação, foram inseridos diversos locais de averiguação e recolha de informação na cidade termal de Caldas da Rainha, no distrito de Leiria. Tal hipótese derivou-se da deslocação forçada, em tempos pandémicos, para a cidade-natal. Neste caso, foram selecionadas determinadas áreas caldenses com o intuito de fortalecer e justificar a aplicação da presente investigação a diversos lugares adequados ao contexto.

Como ponto de partida, todas as camadas práticas previamente indicadas, obtiveram a perceção do lugar (espaço ocupado ou que pode ser ocupado por um corpo)

---

<sup>5</sup> MADEP: Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público.

enquanto eixo de transitoriedade urbana<sup>6</sup> e as suas diversas realidades<sup>7</sup>, tal como o seu carácter performativo<sup>8</sup> e os variados modos de leitura presentes na estrutura e composição dos espaços abordados (área que está no intervalo entre limites).

Ainda assim, é igualmente essencial evidenciar o espaço como área de apropriação de vivências e de condutas que derivam da sua interação com o utilizador. Um espaço que vai para além das suas geometrias físicas, é confiscado e adaptado na medida do possível, sendo alvo de conflitos entre as várias identidades desfrutadoras da mesma área – o espaço espelha quem o habita.

---

<sup>6</sup> Eixo de transitoriedade urbana: Automóvel; Velocípedes; Pedonal; (...).

<sup>7</sup> Realidades distintas: Comercial; Residencial; Bens e serviços; (...).

<sup>8</sup> Carácter performativo do espaço: Instável; Imprevisível; Ambíguo; Transitório e Efémero (transforma-se consoante os utilizadores).









# PARTE I



## 1 \_ ESPAÇO TOTALIZANTE

Nesta investigação, o espaço é analisado como o vínculo pelo qual se rege e articula a prática e a teoria. Abordar-se-á o espaço plurifacetado (in)compreendido entre as suas medidas exatas e não exatas, capaz de se fragmentar em partes constituintes de um todo complexo e perplexo.

Neste sentido, a presente secção visa compreender algumas bases teóricas essenciais a esta análise, atendendo a eixos serpenteados entre o ritmo (contaminado de motores temporais), o corpo e a poética psicológica do próprio espaço, problematizando e comparando componentes que o elevem a um patamar distinto e apropriado aos fundamentos averiguados: “Buscar o extraordinário no ordinário, o cíclico no linear, a ordem na desordem e a desordem na ordem (...)” (Rodrigues, 2016:51)<sup>9</sup>.

É relevante salientar que este capítulo servirá, a título de exemplo, como ‘enciclopédia’ para os seguintes.

---

<sup>9</sup> Rodrigues, Cláudia. (2016). *A Cidade Noctívaga: Ritmografia Urbana de um Party District na Cidade do Porto* (Tese de Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra). [Consult. 28 mar. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:<a href="https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/31863">https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/31863</a>>.



## ESPAÇO TOTALIZANTE

### 1.1\_ EXTENSÃO DE ESPAÇO

O conceito de espaço, por si só, é complexo. Não apenas ao nível da componente morfológica como, também, da componente descritiva e instrumental. Trata-se de um termo abstrato, com múltiplas possibilidades aplicacionais. A dimensão inconsciente e infinita que o conceito e a palavra ‘espaço’ transportam são bastante vastas para a investigação pretendida. Deste modo, foi imperativo restringir o conceito de ‘espaço’, a fim de o implementar e adequar ao processo investigativo. Assim, pretende-se elevar o espaço como um meio físico e material, compreendido entre limites de interação e de confronto social, ideológico, étnico, político e cultural (produzido socialmente<sup>10</sup>).

De forma generalizada, o espaço é então um local de interação, participação e envolvimento coletivo, derivado de elementos singulares e individuais. Este pode variar por diversos fatores, incluindo as suas dimensões precisas<sup>11</sup> ou até mesmo a sua densidade populacional, por exemplo. Para além destes instrumentos visivelmente detetáveis e ponderáveis, o espaço exerce um poder ademais dos seus delineamentos ‘físicos’. Possui a capacidade de se inteirar de uma componente poética capaz de coordenar o ambiente vivido e interpretado por quem o habita. Desta maneira, sem limites metafísicos, permanece aberto consagrando a sensação de liberdade e vulnerabilidade por via dos elementos físicos nele vigentes:

Liberdade implica espaço; significa ter poder e espaço suficientes em que atuar (...) a capacidade de transcender a condição presente, e a forma mais simples em que esta transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se. No ato de locomover-se, o espaço e seus atributos são experienciados diretamente. (Tuan, 1983:59)<sup>12</sup>.

A sensação de liberdade no espaço<sup>13</sup> está sujeita a interferências que delineiam a conduta corporal do usufruidor, nomeadamente a presença de outros sujeitos e partes

---

<sup>10</sup> Lefebvre, Henry. (1991 [1974]). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

<sup>11</sup> Dimensões precisas: Unidades Geométricas - volume; área; (...).

<sup>12</sup> Tuan, Yi-Fu. (1983 [1930]). *Espaço e Lugar: A Perspectiva Da Experiência*. São Paulo: DIFEL.

<sup>13</sup> Sensação de liberdade no espaço: Direito de um indivíduo proceder desejavelmente – “Liberdade”. In *Priberam: Liberdade* [Em linha] (2020). [Consult. 13 out. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://dicionario.priberam.org/liberdade>.

constituintes do lugar. A interferência abundante de elementos priva e contagia a sensação de transponibilidade e de espaciosidade - espaço para se poder mover livremente, oposta à sensação de apinhamento: “Apinhamento é saber-se observado.” (*idem, ibidem*:69). Com isto, atentemos nas imagens que se seguem:



**Imagem 1 [...]** 3: *Estudos de Apinhamento*; tinta-da-china sobre papel; 2020; 210x297mm (cada)

Resultado de um processo de trabalho e pesquisa, os três desenhos apresentados remetem para diversos níveis de apinhamento do Jardim do Campo 24 de Agosto, no Porto. No primeiro, compreendido num período de dois minutos, focou-se a quantidade e localização de usuários nesse espaço. De seguida, contabilizou-se, de forma resumida, o volume de materialidades permanentes, neste caso naturais, as árvores. No terceiro e último caso, apontou-se a presença de elementos contaminantes no espaço, resultado da presença e passagem de utilizadores - beatas, por exemplo. À vista disso, é concreto afirmar que a presença destes elementos, entre outros, influenciam a sensação do *ser* e do *estar* no espaço. Plausivelmente pode contestar que os mesmos remetem para uma idêntica forma, a morfologia desse mesmo espaço. Exerceu-se, assim, a comparação entre três vetores de diferentes patamares, ou seja, a efemeridade da passagem; a permanência do constante; e a memória da utilização, respetivamente. Neste segmento, é interpretável que o carácter extrafísico do espaço complete um papel posicional no usufruto deste: “Sem objetos e sem fronteiras, o espaço é vazio. É vazio porque não há nada para ver, embora possa estar cheio de vento.” (Tuan, 1980:13)<sup>14</sup>. O passante capta o seu redor por via dos sentidos<sup>15</sup>, coordenando-os de acordo com as suas experiências e

<sup>14</sup> Tuan, Yi-Fu. (1980 [1974]). *Topofilia: Um Estudo de Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. São Paulo: DIFEL.

<sup>15</sup> Sentidos: Para o sujeito, o percurso pode ser elevado como uma exploração, na medida em que ativa o corpo (movimento) e ativa a mente (percepção).

possibilidades. Assim, é expectável que o comportamento deste seja conjugado e diversificado de acordo com as suas captações e interpretações sensoriais. A interpretação e a racionalização atuam perante a atitude, visto que a mesma é medida pelas consecutivas absorções de conhecimentos. Destaca-se, então, que nenhum contacto com o meio é universal, pois todas as vivências diferem entre os *seres*, mesmos que idênticos entre si.

A destreza que o espaço nos faculta, pela condição de andarmos, proporciona conhecimento e exala movimento, mesmo que condicionado. Nele são obedecidas diversas diretrizes que o tornam fluente, flexível e adaptável às circunstâncias de ocupação pelo(s) corpo(s). Metaforicamente, são tecidas malhas com relevâncias distintas que coabitam no mesmo cruzamento de linhas, manifestando laçadas firmes entre a escolaridade, a classe social e política, a idade, a familiaridade, o sexo, a cultura, o contexto,... Esta tessitura espacial é, evidentemente, proporcionada em termos ornamentais, satisfazendo, por isso, os bens necessários ao variado dia-a-dia dos hóspedes que ocupam, vivem e conduzem esse mesmo espaço.

O hóspede (corpo vivo) é aquele que habita o espaço, mesmo que de forma efémera. Dialogando entre ruas, cruzamentos e cidades, cria e impõe um esquema. É, por isso, um ator urbano, um militante no lugar onde esboça trajetos de acordo com o espaço e com as suas intenções. Um cruzamento que é, em grande parte, proporcionado pela atividade locomotora. Exercício esse vulgarmente permitido pela condição e conciliação executada entre a cabeça, o tronco, os membros inferiores e superiores de um corpo vivo. Trata-se de uma prática habitual à qual se atribui um valor declaradamente fundamental na *performance* habitacional da cidade, proporcionando-lhe uma ligação causadora de experiência no lugar (Edensor, 2010<sup>16</sup>). Andar como uma experiência oriunda do trajeto que transporta consigo a intenção de um começo tendo, como objetivo, o destino pretendido. Como ato que envolve um alcance, um desejo que procura ser atingido na medida em que termina quando a meta for satisfeita, deixando para trás marcas e coordenadas<sup>17</sup> de um corpo que foram extrapassadas para o espaço:

Verifica-se uma apropriação lúdica dos espaços urbanos abertos e fechados, públicos e privados, sendo que se adivinham trajetos, itinerários (...) de uma cidade desconhecida e estática, uma cidade visível, móvel e inclusiva. (Rodrigues e Madureira, 2014:2337-2338)<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Edensor, Tim. (2010). *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*. Reino Unido: Ashgate.

<sup>17</sup> Coordenadas: Pontos de referência exteriores ligados à orientação do *ser* no espaço, por exemplo, as suas direções (esquerda/direita) ou posições (em frente/para trás/para cima/para baixo). Cada corpo manuseia o espaço de acordo com as suas possibilidades, pois o espaço está preparado tendo em conta os diversos lados do corpo – corpo como o centro, a sua envolvente é-lhe circundante (Tuan, 1983).

<sup>18</sup> Rodrigues, Cláudia; Madureira, Helena. (2014). “Re-conhecer a Cidade andando: Um ensaio a partir do Centro Histórico e Baixa da Cidade do Porto”. In Vieira, António; Julião, Rui Pedro (Eds.). (2014). *A Jangada de Pedra: Geografias Ibero-Afro-Americanas. Atas do XIV Colóquio Ibérico de Geografia*. Guimarães: APG & DGUM, (pp. 2334-2339).



Os espaços são conjugados de acordo com os seus locais de implementação, implicando fatores que vão desde os seus elementos arquitetónicos às temáticas envolventes, determinando, assim, um mapa que dita e expõe o corpo da própria cidade, definindo relações espaciais. Cada espaço agiliza formas plurais de usos e apropriações por parte dos utilizadores. A produção e o consumo, aliados ao convívio e à cultura, afloram novas tipologias de intervenção e ativação simbólica do espaço, compondo o perfil dos seus usufruidores: “Apesar de serem lugares de passagem, de distração e de sociabilidades efémeras e fugazes, são territórios onde se materializa uma parcela substancial dos encontros e das interações entre os sujeitos, assim como da sua relação simbólica com a cidade.” (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998:112)<sup>19</sup>. Daqui se salienta o carácter constante e inconsciente da morfologia do território e do espaço, diferenciando-se de geração em geração e de cultura para cultura (fatores instáveis). Uma apropriação que é confeccionada e orientada durante décadas, não oferecendo um término devidamente esperado ou corretamente sustentado, sendo então uma metamorfose puramente incerta. Para o utilizador, o espaço é o que um pintor é para a tela, isto é, um momento de mediação que transpira uma viagem, erguendo-se uma cidade urbana (obra de arte), conferindo-lhe um aspeto de duração e acompanhamento temporal<sup>20</sup> que memoriza a sua identidade e evolução desde a própria raiz.

A malha urbana é, por isso, caracterizada pela afluência regular e irregular de apropriações de vivências humanas, demonstrando indícios de alterações e mudanças territoriais, por exemplo. Desta forma, o espaço é equiparado a um projeto, estando sujeito às suas constantes mutações em torno de um melhoramento mais próximo e adequado aos cidadãos que por ele caminham:

Trata-se, pois, de um projeto *socialmente em construção*, o que significa que, em cada momento, ele é a resultante das conflitualidades e das consensualidades dos diversos grupos sociais – ou dos diversos *atores sociais* (...). (Ferreira, 2000:12)<sup>21</sup>.

Simultaneamente, também a cultura presta uma crescente apropriação do espaço e do ritmo, revelando-se um fenómeno abstrato com elevada capacidade de regeneração e influência na sua envolvente. A democratização da esfera global apresenta-nos uma diversificação autêntica das variadas tipologias culturais, cruzando-as e mapeando-as da forma mais ágil à coabitação. Neste cruzamento imaterial, os sujeitos enfrentam uma relação de contratualidade com os espaços em que se disciplinam, reorganizando a configuração com que estes estabelecem as suas relações ativas e de contacto com os mesmos. Neste seguimento, o espaço assemelha-se a um poema inacabado, na medida em que nele é expresso, de forma inscrita, a alma social e política do poeta no decorrer

---

<sup>19</sup> Fortuna, Carlos; Ferreira, Claudino; Abreu, Paula. (1998). “Espaço público urbano e cultura em Portugal”. In Veloso, Ana Sofia (Ed.). (1998). *RCCS*, nº 52/53, *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: CES, (pp. 85-117).

<sup>20</sup> Acompanhamento temporal: Processo construtivo equivalente ao de pintura, que é carregado de sobreposições e acentuações temporais.

<sup>21</sup> Ferreira, Vítor Matias. (2000). “Cidade e Democracia: Ambiente, Património e Espaço Público.” In Gato, Maria Assunção (Ed.). (2000). *Cidades – Comunidades e Territórios*, nº1. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL, (pp. 9-35).

de gerações (poetas atores no espaço). Como um texto composto por diversas estrofes, equiparadas às diversas culturas, funcionando como um todo que se articula e fragmenta nas suas diversas partes.

Em suma, ocorre, deste modo, uma reformulação conceitual da malha urbana do espaço público por via de novas aplicações utilitárias – gentrificação, ou de modo menos crítico, a regeneração urbana: “A gentrificação tem um grande domínio simbólico que acompanha e sustenta as mudanças nos espaços e geografias urbanas.” (Rodrigues e Madureira, 2014:2335). Trata-se de uma mudança progressiva que interfere não só no meio habitacional como na classe habitacional, estendendo-se para o espaço urbano.

Com o evoluir geracional, a mudança percecionada tem maioritariamente o mesmo foco, isto é, o alcance e a satisfação daquilo que é expectável e desejado pelo usufruidor num dado momento. Tudo o que rodeia o indivíduo, quer física quer psiquicamente, influencia diretamente o espaço, proporcionando, por isso, quebras rítmicas que marcam o futuro e escrevem o passado, memorizando-o. Assim e de forma substancial, destaca-se o tempo - ato presente - que envolve um ‘descarte’ que, mais tarde escreveu o passado e justificou um novo futuro. Evidenciam-se, deste modo, barreiras marcantes que foram definindo os tempos e os espaços por via da cultura, da gentrificação, da *performance* e sobretudo do vaguear, entre outros meios. Trata-se de algo que, resumidamente, é habitual e recorrente no dia-a-dia do ator urbano, uma vez que é proporcionado pelo contacto sensorial. A sua evidência é praticamente nula, intangível, assim como a sua raiz, o ritmo - abstrato, intocável. A habituação diminui o poder da novidade, da descoberta e de assimilação de informação: “Fazemos muitas coisas eficientemente sem ter que pensar, por puro hábito. É estranho observar as pessoas atuarem com habilidade e propósito evidente e, no entanto, saber que elas agem inconscientemente (...).” (Tuan, 1983:78).

Concluindo, é possível averiguar que, no espaço, o comportamento humano advém, em grande parte, do conhecimento adquirido nas suas vivências passadas, topofilia: “(...) elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico.” (Tuan, 1980:5). Aqui, os comportamentos humanos espelham-se direta e intensamente no próprio corpo do meio urbano, facultando-lhe intervenções e mutações, fazendo do espaço um discurso revolucionário. Parafraseando Saint-Exupéry (2006<sup>22</sup>), o essencial é, aparentemente, invisível; no entanto, todos os que passam pelo espaço não vão sós, cultivam um pouco de si, levando um pouco da esfera urbana. Neste balanço, sublinha-se a tipologia de delineamento do espaço que é proporcionada pela passagem do transeunte. Uma errância que varia de acordo com os seus antecedentes e precedentes, demovendo marcas e características próprias que assinam o espaço.

---

<sup>22</sup> Saint-Exupéry, Antoine. (2006 [2001]). *O Príncipezinho*. Lisboa: Editorial Presença.

Deste modo, abre-se caminho para um envolvimento que dita as raízes rítmicas, a sua intensidade, significação e identidade. Fortalece-se, novamente, uma das bases mais fulcrais deste processo investigativo: o ritmo enquanto eixo de interpretação dos habitantes do espaço.

## ESPAÇO TOTALIZANTE

### 1.2\_ RITMOGRAFIA URBANA E RITMANÁLISE

O presente subtópico versa sobre uma componente importante de todo o processo investigativo - a percepção rítmica e a pulsão ritmográfica intrínsecas ao espaço e às quais este se encontra sujeito. Em qualquer espaço são evidentes diversos padrões de territorialização que preconizam ações humanas e não humanas, originando microcaracterísticas (matérias; formas; contornos; ...) que se vão aveludando e entremeando com o espaço, influenciando a sua natureza. Este, para além dos seus transeuntes e habitantes, também é calculado pelos seus dispersos fatores (geográficos; arquitetónicos; ...). Ocorre, assim, uma dupla dialética entre a percepção do terreno e a nossa percepção dele enquanto usufruidores (Tuan, 1980).

Evidenciado anteriormente, o estudo de camadas rítmicas nos terrenos elevou, de forma prévia e simultânea, uma análise dos fluxos que neles se sentiram. Assim, a experiência, a vivência, a manifestação e o empirismo relatam o processo de assistência e anotação no local, demonstrando a teoria e a prática absorvidas a partir do mesmo, numa primeira instância. Deambulando entre o subjetivo e o objetivo, destacou-se o verso e o reverso da oscilação característica da utilização da cidade: “No espaço urbano, o que se destaca é uma cacofonia de ritmos, uma polirritmia, que depende do momento e da hora, do lugar onde se opera a observação.” (Moreaux, 2013:85)<sup>23</sup>.

É notável que o espaço adquira, involuntariamente, novos atributos que provêm dos seus residentes. Possui, por isso, um carácter identitário originado através do ritmo – o eixo de ligação entre o(s) próprio(s) corpo(s) e o espaço, identificando quem o realiza. Os ritmos constituem um termo de identidade, de formas invulgares e nítidas do dia-a-dia, sendo regularmente distintos, renovados e opostos, emergindo o sabor da diferença<sup>24</sup> e o gosto da junção<sup>25</sup> – atos que interpretam e constroem uma trama

---

<sup>23</sup> Moreaux, Michel Philippe. (2013). *Expressões e Impressões do Corpo no Espaço Urbano: estudo das práticas de artes de rua como ruturas dos ritmos do cotidiano da cidade* (Dissertação de Mestrado em Geografia, Centro de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). [Consult. 20 nov. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://puc-rio.br/index.html>.

<sup>24</sup> Diferença: Diferença que se emerge pela presença de vários corpos (local de encontros).

<sup>25</sup> Junção: Junção enaltecida pela vivência em comum, com o outro.

temporal de acontecimentos. A impressão destes no meio urbano proporciona relações corporais capazes de gerar múltiplas apropriações comuns e incomuns de um lugar, fruto do enlace entre a presença, o sensível, a frequência e a diferença, tratando-se da geografia do ritmo:

O espaço é a esfera de existência da multiplicidade; é a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; é a esfera da existência de mais de uma voz. (...) Se o espaço é indiscutivelmente produto de inter-relações, então isso deve implicar na existência da pluralidade. Multiplicidade e espaço são co-constitutivos. (Massey, 2004:8)<sup>26</sup>.

O ritmo expõe, desta forma, um largo plano de estudos. A experiência que ele acarreta modifica o plano de visão e foca o plano de análise. Geograficamente, a sua presença multiforme interseta-se no espaço, permitindo semear, no solo, o cotidiano vivenciado. Por consequência e a longo prazo, o terreno torna-se o palco materializado das vivências nele exercidas. Veja-se o elenco de ações, sistematizado por Careri, no qual são apresentadas três colunas de palavras ilustrando atividades que podem ser conjugadas livremente (Careri, 2020:26)<sup>27</sup>:

atravessar	um território	caminhar
abrir	um sendeiro	
reconhecer	um lugar	
descobrir	vocações	
atribuir	valores estéticos	
compreender	valores simbólicos	orientar-se
inventar	uma geografia	
conceder	os topônimos	
descer	um barranco	
subir	uma montanha	
traçar	uma forma	
desenhar	um ponto	perder-se
pisotear	uma linha	
habitar	um círculo	
visitar	uma pedra	
relatar	uma cidade	
percorrer	um mapa	
perceber	os sons	
gustar	os odores	errar
observar	os espíritos	
escutar	os buracos	
celebrar	os perigos	
navegar	um deserto	
cheirar	uma floresta	
adentrar	um continente	imersão
encontrar	um arquipélago	
hospedar	uma aventura	
medir	um entulhamento	
captar	alhares	
povoar	sensações	vagar
construir	relações	
achar	objetos	
pegar	frases	
não pegar	corpos	
perseguir	peças	
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

**Imagem 4:** Digitalização (Careri, 2020:26)

<sup>26</sup> Massey, Doreen. (2008). *Pelo Espaço: Uma Nova Política de Espacialidade*. São Paulo: Bertrand.

<sup>27</sup> Careri, Francesco. (2020). *Walkspaces: O Caminhar Como Prática Estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

A conjugação das três colunas, entre verbos e adjetivos, caracteriza jogos involuntários no espaço, desde o percorrer/um lugar/ir adiante, por exemplo. A partir das palavras apresentadas na tabela e da sua interligação, imaginam-se coreografias aplicadas a uma deriva geograficamente urbana, usufruindo e conquistando um espaço, incutindo-lhe possíveis contaminações.

Assim, praticadas pela deriva rítmica e, de seguida, por essas mesmas consequências contaminadoras, por exemplo, é possível localizar e identificar os principais caminhos, atalhos, eixos, entradas e saídas de uma determinada área<sup>28</sup>. Neste seguimento, podemos considerar que todo e qualquer espaço é vítima de atores urbanos e não urbanos, sendo transformado por intermédio de práticas de espacialização exatas de momentos, bem como do próprio encontro do corpo com o espaço (apropriação e inscrição). O lugar expressa, por isso, um carácter lúdico na medida em que nos permite repensar a espacialidade através do dia-a-dia, da prática da exploração da cidade e da sua consequente reinscrição do quotidiano: “Presume-se que as práticas do espaço também correspondam a manipulações dos elementos básicos de uma ordem construída; presume-se que eles são, como os tropos da retórica, desvios em relação a uma espécie de “significado literal” definido pelo sistema urbanístico.” (Certeau, 1988:100)<sup>29</sup>.

O espaço abrange um elevado e distinto número de atores urbanos que nele exercem inscrições, nomeadamente através do corpo, da deriva e do ritmo. Cada ritmo possui uma duração, um carácter e uma intenção capazes de transcrever camadas de temporalizações materializadas no espaço. Neste sentido, é possível afirmar que o corpo humano<sup>30</sup> é fonte de investigação, observação e experiência, tal como se verifica em alguns projetos do artista Hamish Fulton (1946)<sup>31</sup>. Para que essa observação seja realizada, é de valorizar o movimento, tal como interpretado por Kaplan (1971, *apud* 2008:40<sup>32</sup>): “Movimento é o estado natural do homem e a base do seu ser. A vida humana não representa um estado estático; desde o piscar dos olhos (...), em sono ou vigília, o homem está em movimento...”.

Como forma de experiência do espaço, associado ao ato de andar e/ou errar, o movimento transporta consigo um processo de apropriação topográfica por parte dos transeuntes, implicando relações espaciais e posicionais diferenciadas. Caminhar no espaço é tido como forma de intervenção e de habitação urbana, sendo analisado como um instrumento crítico. O próprio lugar é destinado, variado e transformado pelo e para

---

<sup>28</sup> Conclusões averiguadas na parte “2\_ Espaço Encenado”.

<sup>29</sup> *It is assumed that practices of space also correspond to manipulations of the basic elements of a constructed order; it is assumed that they are, like de tropes in rhetoric, deviations relative to a sort of “literal meaning” defined by the urbanistic system.* Tradução Livre/Própria. - Certeau, Michel. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Londres: University of California Press, (pp. 97-102).

<sup>30</sup> Corpo Humano: O corpo como unidade básica de reflexão, ponto de partida concreto.

<sup>31</sup> “Hamish Fulton”. In *Hamish Fulton: Home* [Em linha] (2019). [Consult. 6 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.hamish-fulton.com/>.

<sup>32</sup> Kaplan, Archie. (2008 [1971]). “Designing for Man in Motion”. In Panero, Julius; Zelnik, Martin (Eds.). (2008). *Dimensionamento Humano para Espaços Interiores*. Barcelona: Gustavo Gili, (pp. 37-48).

o usufruidor. A retórica do ato de caminhar define a presença de um e de outros ritmos, tornando os sujeitos metáforas individuais e coletivas dos espaços:

Andar é ativação de ritmos dentro de ritmos. Ao andar todos os elementos narrativos da cidade, fixos e não fixos, todas as constelações e cenários rítmicos são atravessados, vividos. Verifica-se uma exposição às ritmicidades e sua narratividade no ato de andar. Ao andar unem-se os eixos rítmico e sensorial (...). Ritmografar a cidade é também andar, estar, errar e cirandar pela cidade, é passear e estar nela, gozar os seus ritmos. (Rodrigues, 2016:76).

O trajeto urbano provém do deambular do ser humano entre espaços, com o intuito de alcançar os seus objetivos, o seu destino. Os caminhos exercidos no espaço, descrevem uma composição de entrelaçar de corpos, criando uma malha arrítmica que caracteriza o histórico desse lugar – um ritmo que se faz caminhando: “A essência do ritmo é esse vaivém que é o próprio movimento da vida.” (Klages, 2004, *apud* 2010a:66<sup>33</sup>). Desta maneira, está vigente uma relação inerente entre o corpo e a cidade, sendo que ambos dão vida aos espaços, como relatado, em seguida, nas análises rítmicas recolhidas na Avenida da República, em Vila Nova de Gaia:



**Imagem 5:** *Análises Rítmicas*; tinta-da-china sobre papel esquiço; 2019; 210x297mm

---

<sup>33</sup> Klages, Ludwing. (2004). “La Nature du Rythme”. In Cunha, Rodrigo Sobral (Ed.). (2010a). *Filosofia do Ritmo Portuguesa*. Sintra: Zéfiro.

A Imagem 5 alinha quatro tipologias de ações (associadas ao ato de andar) e uma morfologia, respetivamente: ações diversificadas; fumar/beatas; passear o cão; andar em chamada (telefone); forma da Avenida República (local de análise morfológica). Estas anotações transcrevem atos que ativaram a avenida por um determinado período temporal. Através do andar, salientaram-se ritmos distintos e oriundos de diversos transeuntes que vivenciaram o espaço de forma subjetiva e passageira. Os caminhos interlaçados dos pedestres conferem forma(s) ao(s) espaço(s), tecendo lugares em conjunto:

A esse respeito, os movimentos dos pedestres formam esses “sistemas reais cuja existência, de facto, compõe a cidade” (...). É verdade que o ato de andar pode ser rastreado nos mapas da cidade, transcrevendo os seus caminhos (...) e as suas trajetórias (ir por aqui e não por ali). Mas essas curvas grossas ou finas, só se referem, como palavras, à ausência do que por ali passou. (Certeau, 1988:97)<sup>34</sup>.

Desta forma, caminhar perante um espaço pressupõe um sujeito, isto é, o corpo daquele que deriva, com ou sem destino (firme ou vacilante). Este é responsável por experiências urbanas específicas que relatam a diversidade, a complexidade e a multiplicidade da vida coletiva, fundindo pensamentos e vivências em movimentos constantes. Exercida de forma ambulante, (ir)regular, (in)voluntária e/ou (in)consciente, o ato de se locomover é tido como uma experiência subjetiva e individual, sendo o enaltecimento entre a experiência e o lugar (Jacques, 2012<sup>35</sup>), repetindo-se simultânea e coletivamente como elemento revelador da diferença (polirritmia).

O espaço é objeto de deambulações, enlaces e transações entre corpos. O fluxo rítmico que descreve um espaço define, também, uma relação de perda/ausência, não colocando em evidência detalhes de por quem e por onde passa. Assim, é de frisar uma importância pelo detalhe do trajeto e a invisibilidade indiferente que dele advém. Ordem e desordem caracterizam o ritmo. É a quotidianidade do transeunte que o localiza e identifica na cidade, possibilitando-lhe compreensão e redesignação do espaço para que este o sirva e satisfaça.

Por vezes, o fluxo urbano torna-se a principal característica de um lugar, a velocidade de passagem<sup>36</sup> transmite não só uma interrupção e uma inconsciência involuntária da passagem do tempo, igualmente instável e/ou estabilizada, como também os próprios modos e estilos de vida ali exercidos. Essa breve passagem do sujeito pelo espaço não lhe permite a exploração intensa da realidade temporal e espacial. Neste contexto, é pertinente recuperar as palavras da artista e psicóloga Cláudia Rodrigues,

---

<sup>34</sup> *In that respect, pedestrian movements from one of these “real systems whose existence in fact makes up the city”. (...) I is true that the operations of walking on can be traced on city maps in such a way as to transcribe their paths (...) and their trajectories (going this way and not that). But these thick or thin curves only refer, like words, to the absence of what has passed by.* Tradução Livre/Própria.

<sup>35</sup> Jacques, Paola Berenstein. (2012). *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA.

<sup>36</sup> Velocidade de passagem: Medida que pode ser caracterizada por diferentes vertentes- Acelerada; Tensa; Moderada; Espessa; Quebrada; ... (qualidade do movimento).



proferidas no contexto de uma conferência bastante inspiradora e reveladora, intitulada *Ritmografia Urbana na/da cidade do Porto*, à qual tive oportunidade de assistir em 09.01.2020:

*A ritmanálise* (ritmo-análise) inscreve-se no estudo do quotidiano no qual as cidades são peculiares. Na banalidade do quotidiano pode-se encontrar o extraordinário e operar uma rutura com a linearidade e alienação características da cultura de racionalismo (...). Esta, dedica-se ao estudo daquilo que o quotidiano revela e rebela, interrogando-o, conjugando indícios, e observando as dialéticas dos ritmos urbanos - campos de confluência e de transações entre repetições, diferenças cíclicas e lineares, onde se entende por tempo natural, um tempo cíclico do dia e o tempo social da reprodução linear, mas também a poësis urbana. (Rodrigues, 2019:1)<sup>37</sup>.

Efetivamente, a ritmanálise concretiza-se como elemento fulcral no estudo aqui apresentado. Deste modo, é relevante acentuar, ainda que de forma breve, a arrítmica história deste conceito. O tema foi introduzido pelo filósofo, psicólogo, matemático, físico, professor e político bracarense Lúcio Pinheiro dos Santos (1899-1950), nos inícios do século XX. Segundo o próprio, foi Leonardo Coimbra (1883-1936), filósofo criacionista, o primeiro a estabelecer envolvimento com o conteúdo em questão. Mais tarde, entre 1884 e 1962, considera-se que Gaston Bachelard apropriou e propagou, nos seus pensamentos, os ideais de Pinheiro dos Santos, atribuindo-lhe palco e mérito de conhecimento, tornando-se um hermeneuta do assunto. Sucedeu-lhe o filósofo Henry Lefebvre (1901-91) com alguns trabalhos e obras em torno do tema da análise rítmica, abordando a ligação entre a atividade locomotiva e a experiência sensorial. Neste seguimento, é de valorizar o estudo da ritmanálise como um processo recorrente e duradouro que, por consequência, varia pelo seu carácter arrítmico e oscilante, derivado do inconstante quotidiano: “(...) o ritmo das ideias e dos cantos comandaria pouco a pouco o ritmo das coisas.” (Cunha, 2010b:31)<sup>38</sup>.

O ritmo acompanha e molda o mundo, estando presente em toda a matéria inclusive desde a própria base da vida:

A matéria não está instalada no espaço, indiferente ao tempo; ela não subsiste, completamente constante e inerte, numa duração uniforme (...). Ela é não só sensível aos ritmos; ela *existe*, em toda a força do termo, no plano do ritmo, e o tempo onde ela desenvolve certas manifestações delicadas é um tempo ondulante, tempo que não tem senão uma maneira de ser uniforme: a regularidade da sua frequência. (Cunha, 2010b:34).

Nesta continuidade, é plausível argumentar que a ritmanálise, para além da sua própria vida, integra a sua ritmicidade e pulsação na matéria menos ‘viva’, isto é, o ritmo acompanha, inevitavelmente, um fator temporal que interfere em tudo o que o rodeia.

---

<sup>37</sup> Rodrigues, Cláudia. (2019). “Espaço – Tempo – Corpo: Pulsão Ritmográfica” [Folha de Sala - *Ritmografia Urbana na/da cidade do Porto*]. Porto: Autor.

<sup>38</sup> Cunha, Rodrigo Sobral. (2010b). *O Essencial sobre Ritmanálise*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Através da análise de ritmos num espaço, são detetáveis os percursos mais constantes que nele são praticados, por exemplo, por via do desgaste no terreno. Deste modo, abrimos caminho para a próxima secção, ao longo da qual abordaremos o elo constante entre o ritmo e o tempo, pois a matéria é tempo e substância, sofrendo pelo ritmo.

Ademais deste pormenor temporal, é essencial destacar o tempo e o ritmo como fatores que envolvem a memória, a experiência e a vivência que se absorvem a longo prazo (o conhecimento recorrente antepõe um ritmo). No espaço, o ser vive de acordo com os seus pensamentos e em conciliação com os ritmos da natureza, sendo repetidamente confrontado com cadências terceiras, que questionam a sua acomodação (pluralidade essencial da vida – pensamentos múltiplos). É vigente uma filosofia que rodeia o corpo, o ritmo, o tempo e, sobretudo, o espaço. Esta relação de ‘quatro’ elementos transborda consequências contaminantes para o lugar, tanto tangíveis como intangíveis. As mesmas instalam-se no espaço, de modo a revelar e elevar memórias de extensões corporais.

## ESPAÇO TOTALIZANTE

### 1.3\_ FLUXO TEMPORAL NO ESPAÇO

Tempo e Espaço são componentes essenciais e básicas das vivências dos corpos e dos seus movimentos no mundo. Neste sentido, é importante destacar o processo de trabalho de campo realizado no âmbito desta dissertação, no qual, através de um critério de seleção, as camadas de análise e recolha de dados permitiram evidenciar o espaço como área de apropriação de vivências e de condutas que derivam da sua interação com o utilizador. Como afirma Cláudia Rodrigues (2016:51), o tempo é pluriforme, “(...) polimorfo e multidimensional e existe em ritmos.”.

A temporalidade (passagem do tempo) não é facilmente detetável, mas é visível nas marcas que dela emergem. Essas ‘marcas’/contaminações também definem um espaço que não é apenas delineado pelos meios que o rodeiam. As ações deixam marca. Os trajetos deixam marca. O corpo deixa marca. O movimento deixa marca. A passagem do tempo deixa, igualmente, marca. Diferentes, porém existentes e coexistentes na sua diferença. A qualidade e a quantidade dessas ‘marcas de passagem’ evidenciam a morfologia do espaço, que é bastante sobreposta e transitória. A este propósito, Rodrigues sustenta que a ritmanálise se insere no campo da temporalidade do espaço e do(s) corpo(s), visto que os elementos rítmicos abordados exigem o desenho, a impressão e o estudo de um ato exercido numa precisa escala de um intervalo de tempo, isto é, de tempo incorporado no lugar:

O espaço não é apenas uma topo-abstração, ele implica um tempo e é um campo de deambulação e transação de corpos. Espaço e tempo são vetores essenciais e primários da existência humana e não-humana e são produzidos natural e socialmente, linear e ciclicamente. É no espaço e no tempo que os corpos se formam e transformam, transformando, por sua vez, esse espaço e tempo. Tempo e espaço reverberam no corpo e através do corpo. Tempo, espaço e corpo reverberam e é na sua triangulação que emergem ritmos. (2019:1).

Assim, é verosímil destacar que, num mesmo intervalo de tempo, a intensidade e a velocidade rítmicas - conduta temporal e corporal - podem variar consoante a topografia do terreno, por exemplo. Variam também, simultaneamente, por meio do movimento, da

experiência nesse mesmo lugar. Cada experiência é diagnosticada subjetiva, imediata e individualmente, facultando percepções e marcas pessoais. Desta forma, numa linha temporal, para além das percepções adquiridas de forma sensorial e psicológica, o reconhecimento do lugar trespassa o modo como os transeuntes efetuam as suas relações interpessoais e intrapessoais com o mesmo (Marques, 2009<sup>39</sup>). Neste seguimento, posto que estas viagens deixam maioritariamente marcas no terreno, é natural ocorrer uma sobreposição de experiências, pois quem as efetua acaba por as justapor com outras efetuadas anteriormente por outros atores urbanos: “(...) o outro é o que nunca sou.” (Heidegger, 2008:45)<sup>40</sup>, dando origem a um conflito/diversidade de trânsitos quotidianos. Salienta-se, com tais características, a presença de várias componentes temporais que atuam em conjunto: a de quem exerce a experiência; a de quem exerceu a experiência; e as marcas que ficaram em resultado dessas anteriores vivências.

A componente temporal é, por isso, vigente no espaço e atua em concordância com a componente rítmica. Esta última expressa-se pela velocidade, pelo movimento (deslocação), pela oscilação, frequência, (...) e, como referido no subtópico anterior, a sua evidência é realçada, sobretudo, quando equiparada com vários tempos (ou vários ritmos), salientando aqueles que são menos velozes ou mais fugazes, por exemplo. Neste sentido, o lugar possibilita uma temporalidade espacializada e materializada, como uma linguagem figurativa. Este e tudo aquilo que o densa e avoluma é acompanhado por uma linha do tempo que se ergue, em simultâneo, com a passagem do tempo terrestre.

O próprio espaço possui significado temporal, na medida em que é composto por elementos que elevam, na memória, momentos passados, fazendo-nos recuar mentalmente no tempo, com a possibilidade de enquadrar e reviver experiências anteriores. Valorizando o presente (o agora), a condição temporal é medida para delinear e pontualizar um acontecimento no espaço, a partir de uma posição (‘estar’ consigo próprio e com os outros): ‘durante’; ‘após’; ‘antes’; (...), este estado do ‘tempo’ acarreta sucessões desses factos que se desenrolam, ritmicamente, num lugar e duração específicos (Tuan, 1983).

O tempo faz parte do ritmo como circunstância daquilo que define o próprio processo exercido no espaço. Contrariamente, o espaço é o lugar onde o ritmo transcreve um tempo associado a um conhecimento, uma pluralidade temporal associada a vibrações multiformes (as possibilidades rítmicas).

Posto isto, para compreensão da componente rítmica, é evidente a sujeição de um adjacente temporal, sendo que todos os fluxos reverberam movimentos e gestos temporalmente dispostos: “A verdadeira compreensão do tempo é de ordem rítmica.”

---

<sup>39</sup> Marques, Joaquim. (2009). *Memória Descritiva – Para a construção de uma imagem completa: desenho e levantamento do lugar*. Porto: Autor.

<sup>40</sup> Heidegger, Martin. (2008 [2003]). *O Conceito de Tempo*. Lisboa, Odivelas: Fim de Século.

(Cunha, 2010a:57). A título explicativo e exemplificativo, atentemos nas imagens seguintes, fruto de uma *performance*:



**Imagem 6 [...]** 11: S/Título; corpo, tinta e água sobre solo; 2020-04;  
*frames-performance*; Caldas da Rainha, Leiria

Retiradas da *performance* realizada isoladamente em tempo pandémico, as fotografias (*frames*) acima apresentadas surgem como uma opção de resposta a um problema apresentado na Unidade Curricular Optativa de “Desenho e Performatividade”, da UP<sup>41</sup>. Esta atividade tinha como objetivo a correlação entre o tema da ‘Retórica do Ato Performativo’ e o da ‘Autorrepresentação’. Tratou-se apenas de um estudo, não tendo sido selecionada como resposta final ao trabalho proposto<sup>42</sup>. No entanto, descreve fisicamente uma concordância entre elementos frequentemente aqui analisados: o tempo, o ritmo, o corpo e o espaço. A presença de tinta aquosa no solo, possibilitou o trespasse do ato de caminhar. O passo a passo, que é marcado pelo corpo no espaço (impressão digital), serve como exemplo de medida temporal; isto é, o trajeto ali impresso transcreve tanto a sua duração como o seu próprio ritmo (distância entre impressões). Neste caso, o carácter humanamente impresso (sola do pé) proporciona a escrita e materialidade rítmicas, denotando uma noção de tempo incorporado na deambulação, evidenciando contaminações e marcações no terreno. Em suma, elevou-se uma duração

---

<sup>41</sup> UP: Universidade do Porto.

<sup>42</sup> Resposta final ao trabalho proposto: Disponível em: WWW:<URL:<https://desenhoeperformatividade.blogspot.com/>>.

processual<sup>43</sup> que prescreve uma futura duração, ou seja, a duração material do elemento resultante (pegadas).

Da mesma forma, também a artista Juliette MacDonald<sup>44</sup> introduz fluxos temporais e rítmicos nas suas obras como dispositivos de medição temporal. Ao utilizar o desenho, MacDonald corporaliza o retrato exercido através do registo em linha contínua, obedecendo ao tempo real do acontecimento rítmico percecionado. Assim, o tempo faz parte do ritmo como circunstância daquilo que define o próprio processo, ambos como dispositivo de mediação entre o corpo e o espaço. O solo é tido como matéria existente e palco de atuação, repousa sobre o tempo vibrado, influenciado por vários fluxos: “(...) do tempo de travessia depende também das atividades que podem preenchê-lo, e que essas atividades têm uma relação forte com os espaços em que podem ser levadas adiante (...)” (Careri, 2017:70)<sup>45</sup>. Possuidor de carácter polimórfico e polifónico, o ritmo é dimensionável na sua estrutura e objetivo na sua medida, tornando-se um elemento fulcral do tempo quantitativo e qualitativo. É, em parte, a transcrição temporal de uma frequência corporal (Rodrigues, 2016).

O urbanista e filósofo francês Paul Virílio (1932-2018)<sup>46</sup>, constatou que a perceção do tempo e do ritmo de um espaço transmutava de acordo com a velocidade nele presente, isto é, dromologia<sup>47</sup>. Assim sendo, é constatável que a cada perceção do espaço está associada uma porção de tempo e de ritmo que a faz variar das restantes. O tempo é, por isso, uma velocidade individual que comanda o corpo da própria vida, tornando-a excecional e única, como sustenta Tuan (1983:132):

Temos um sentido de espaço porque podemos nos mover e de tempo porque, como seres biológicos, passamos fases recorrentes de tensão e calma. O movimento que nos dá o sentido de espaço é em si mesmo a solução da tensão. Quando esticamos nossos membros, experienciamos simultaneamente espaço e tempo (...).

A viagem exercida corporalmente no espaço pode, deste modo, ser considerada substancialmente inconsciente tanto quanto de habituação, familiaridade e rotina ela antepor, sendo que quando ocorre um contorno inesperado, a consciência torna-se elevadamente participativa. Transitória e entropicamente, qualquer mudança ou alteração no ambiente do espaço, implica o reorganizar (reordenamento) e o aveludar de novas relações dos transeuntes com os seus elementos estruturais (Arnheim, 1997<sup>48</sup>). O caminhar do ator urbano é um ato pensante, um conjunto de unidades de medida de tempo (passos) que possibilita uma materialização imediata e intangível: “Toda a

---

<sup>43</sup> Duração processual: Passagem do corpo pelo espaço.

<sup>44</sup> “Juliette MacDonald”. In *Mjwestwood: Juliet-macdonald* [Em linha] (2015). [Consult. 6 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:<<https://mjwestwood.wordpress.com/2015/11/02/juliet-macdonald/>>.>

<sup>45</sup> Careri, Francesco. (2017). *Caminhar e Parar*. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>46</sup> Covas, António. (2018, set. 25). “Paul Virílio: Os tempos que o tempo tem”. *Observador*. [Consult. 6 maio 2021]. Disponível em: WWW:URL:<<https://observador.pt/opiniao/paul-virilio-os-tempos-que-o-tempo-tem/>>.>

<sup>47</sup> Dromologia: Ciência que investiga os efeitos da velocidade na sociedade.

<sup>48</sup> Arnheim, Rudolf. (1997). *Arte e Entropia: Para uma Psicologia da Arte*. Lisboa: Dinalivro.

atividade gere uma estrutura espaço-temporal, porém raramente esta estrutura aparece na consciência.” (Tuan, 1983:146).

De outro ponto de vista, o tempo dos corpos e dos ritmos no espaço é paralelo ao tempo da natureza e do cosmos, que são tidos como modelos do próprio tempo:

(...) regular-se pelo dia, pelo andamento regular das horas? Será necessário descrever a duração bem ritmada do homem do campo vivendo de acordo com as estações, formando a sua terra ao ritmo do seu esforço? (...) são ocasiões de renovação física, de acordo com a Primavera e com o Outono. O calendário da fruta é o calendário da Ritmanálise. (Cunha, 2010a:115).

Espaço e tempo são, então, vetores do cerne da vida humana e não humana. Ativados pelos corpos, é igualmente neles que os corpos por sua vez se ativam, reverberando mutações emergentes dos ritmos. O próprio lugar, onde o corpo rítmico atua, é *transtemporal*, pois acolhe elementos que refletem períodos temporais distintos, indicando antepassados opostos ao presente (passado – irrecuperável; futuro – indeterminado).

Entre 29 de junho e 9 de setembro de 2002, teve lugar no MoMA QNS<sup>49</sup> uma exposição que, maioritariamente, enalteceu as variadas percepções dos fatores temporais. Organizada por Paulo Herkenhoff (curador adjunto), com a cooperação de Miriam Basilio e Roxana Marcoci, do departamento de pintura e escultura do MoMA<sup>50</sup>, a exposição, denominada *Tempo*<sup>51</sup>, apontou tópicos que comunicam com esta investigação, nomeadamente: *Time Collapsed* e *Liquid Time* (duas das instalações constituintes da exposição), na medida em que destacaram ritmos do próprio tempo (cronometrado) e da própria natureza do tempo, envolvendo-as como formas de vida integradas no dia-a-dia.

Na obra *Time Collapsed*, do italiano Alighiero Fabrizio Boetti (1940-94), está patente uma manipulação do tempo, da sua presença e da sua pluralidade associada à pluralidade rítmica. Por exemplo, os ponteiros dos relógios exercem, de igual modo, um ritmo constante, idêntico e circular, transferindo, auditivamente, um som e uma batida rítmica para o exterior, dinamizando um padrão composto por pausas e continuidades. Ocorre, por isso, um jogo cacofónico e confuso de um e de vários padrões do quotidiano dos corpos (Basilio e Marcoci, 2002<sup>52</sup>). Neste seguimento, e nesta linha de cruzamento entre tempos (os tempos dos outros) podemos metaforizar a semelhante presença de vários corpos que, deparando-se entre si, notabilizam vários ritmos e vários tempos segundo os quais cada um se rege, sobressaindo a diferença e a harmonia da oscilação.

---

<sup>49</sup> MoMA QNS: *Museum of Modern Art, Long Island City - Queens*, Estados Unidos.

<sup>50</sup> MoMA: *Museum of Modern Art*.

<sup>51</sup> “Tempo”. In *MoMA: What's on/Exhibitions* [Em linha] (2020). [Consult. 5 dez. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://moma.org/calendar/exhibitions/154?>.

<sup>52</sup> Basilio, Miriam; Marcoci, Roxana. (2002). *Tempo: [brochure]*. Nova Iorque: MoMA.

Por último, em *Liquid Time*, a artista coreana de vídeo e instalação em arte pública, Kim Sooja (1957), através do seu vídeo *A Laundry Woman* (2002), traduziu um choque contrastante entre o corpo da artista (exibido de costas) e o ritmo e fluxo temporal, destacando um curso ritmado e constante – o fluxo imóvel da água do rio *Yamuna*, em Delhi, na Índia (*idem, ibidem*). A água é considerada como um símbolo universal da passagem do tempo e, neste âmbito, debate-se a posição dos ritmos e dos tempos naturais em relação à posição antinatural do corpo, que precede um ritmo intangível e efêmero, contrário ao do caudal do rio, que comunica a qualidade efêmera do tempo, vencendo-o (Herkenhoff, 2002<sup>53</sup>).

Em suma, trata-se de uma abordagem que estreita o tema do tempo como elemento relacional do ritmo com o espaço. O tempo como forma de memorizar a participação no terreno. É precisamente na experiência prática (real) que emergem o significado e a apropriação durável do fluxo temporal (permanência estipulada entre um início e um fim). Para além do movimento temporalmente incorporado num corpo (intangível), o tempo também preconiza uma memória visual e palpável no espaço, como metáforas da sucessão rítmica:

A memória é, por definição, um assunto que implica um elemento temporal. Neste sentido, é a capacidade de, potencialmente, reter e operar com eventos anteriores como matéria actual. (...) Como se a memória fosse a actualização de uma experiência passada, ao mesmo tempo que abre caminhos de descoberta. (Marques, 2014:177-178)<sup>54</sup>.

Da mesma forma, as memórias, fruto de um período temporal exercido no lugar, estão, também, sujeitas a transformações temporais que as futuram. Ali, a memória, elemento contaminador do espaço, vive uma parte de si, um significado que lhe foi temporariamente atribuído no seu período longo de vida. No seu reverso, preconizam sensações e, posteriormente, delineiam a conduta dos transeuntes no espaço. Nesta filosofia de pensamento, tanto possuem uma dimensão psicológica como, são vítimas dessa mesma dimensão fantasmagórica e inconsciente do espaço que, por sua vez, é interferente com o próprio ritmo, como enunciado em seguida.

---

<sup>53</sup> Herkenhoff, Paulo. (2002). *Tempo*. Nova Iorque: MoMA.

<sup>54</sup> Marques, Joaquim. (2014). *O Processo como Circunstância do Desenho: Contribuições para o Estudo de Modelos Experimentais de Processo* (Tese de Doutoramento em Desenho, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). [Consult. 10 dez. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/82573>.



## ESPAÇO TOTALIZANTE

### 1.4\_ DIMENSÃO PSICOLÓGICA DO ESPAÇO

A transitoriedade rítmica transborda e transporta consigo um subconjunto de características que definem, morfologicamente, o espaço. Como analisado anteriormente, o ato de caminhar em direção aos objetivos é exercido por quem o pretende concretizar, proporcionando uma série de trocas e de cruzamentos imanentes ao espaço. Os trajetos e os movimentos cruzam-se, formando estilos e apropriações de uso distintas no que toca ao modo de as operar, de onde emergem as ‘pegadas’ rítmicas. Assim, entre outras, o espaço incorpora sugestões temporais, culturais e civilizacionais que nele solidificam, intangivelmente, dimensões místicas e ocultas, interferindo discretamente na conduta do *ser* e do *estar*, bem como em tudo o que do espaço se pode extrair.

O espaço interpreta variadas vertentes que o constituem, nomeadamente uma dimensão psicológica, elemento fundamental na orientação dos transeuntes. Deste modo, para além dos índices culturais, abordados na parte “1.1\_Extensão de Espaço”, ocorre um jogo rítmico entre o espaço físico (arquitetónico) e o espaço psicológico (impalpável), resultado do entendimento daquilo que neste é mais ‘profundo’, estimulando atos distintos ou inesperados no trajeto que, ou são resultado dos conhecimentos, ou surgem em prol das evidências, uma vez que os gestos apenas ‘passam’ e ‘dialogam’ com e pelo espaço. Transitoriamente, o espaço é experienciado com base na nossa corporeidade sensível, conforme explicado por Carlos Fortuna, no seu trabalho sobre microterritorialidades:

(...) a identidade dos sujeitos não pode ser entendida apenas como efeito direto dessa materialidade do lugar e comporta também um sentido particular de acúmulo de múltiplas identificações momentâneas e circunstanciais, espacialmente situadas, que os sujeitos apropriam. (2012:204)<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Fortuna, Carlos. (2012). “(Micro)territorialidades: metáfora dissidente do social”. In Sahr, Cicilian; Junior, Roberto (Eds.). (2012). *TERRA PLURAL*, nº2 (vol. 6), *Dossiê Temático: Microterritorialidades Urbanas*. Ponta Grossa: UEPG, (pp. 199-214).

Neste seguimento, cada deambulação ou passagem pelo terreno reflete quem a proporciona, expressando o ator urbano. Por exemplo, em oposição ao território público, a casa é tida como local de essência íntima, de intimidade resguardada, como um ‘canto protegido no e do mundo’ (Bachelard, 1997<sup>56</sup>). Nela, são facilmente detetáveis marcas e trajetos, igualmente com o intuito de se cumprirem fins, espelhando o estado de alma de quem a habita, sendo reduzidos os confrontos civilizacionais e a sua dimensão mítica. A sua valorização e oposição enaltece os poderes do espaço público urbano, embora a casa transcenda os seus próprios valores para o exterior, sendo que as suas raízes são expressamente demonstradas em comunhão com os outros: “O espaço habitado transcende o espaço geométrico.” (*idem, ibidem*:227).

Com o ‘entrar e sair’ dos sujeitos no espaço, é esperada uma extração dos comportamentos internos para o exterior e vice-versa, difundindo-os. Nesta transação entre meios, sobretudo no exterior, subscreve-se uma implicância e valorização das faculdades perceptivas que intensificam o dia-a-dia, primordialmente do ver e ser visto (aos olhos dos outros), pois fazemos parte de um mundo visível (Berger, 2002<sup>57</sup>) e essa mesma característica interfere psicologicamente na conduta dos sujeitos, isto é, nas sensações quinestésicas<sup>58</sup>. As necessidades dos corpos no espaço variam de acordo com o ambiente e a territorialidade, seguindo um essencial etéreo e básico módulo de comportamento em função da preservação do bem-estar, sobretudo daquele que é exercido, urbanamente, em conjunto:

Retirar os marcos ou entrar na propriedade de outrem são, no conjunto do mundo ocidental, actos punidos por lei. (...) Existe uma diferença bem estabelecida entre a propriedade dita privada (que é o território de um indivíduo) e a propriedade pública (que é um território de grupo). (Hall, 1986:22)<sup>59</sup>.

Ainda na linha de pensamento de Hall, é plausível evidenciar que, entre cada indivíduo, o espaçamento social, pessoal e cívico influencia o trajeto rítmico, denotando uma posterior interferência nas contaminações que dele afloram. Dessa forma, o cruzamento entre transeuntes é realizado de modo afastado, preservando a segurança e a intimidade que provém de uma sociedade receosa de contactos, enaltecendo uma impercetível ‘bolha’ de salvaguarda, sinónimo da inacessibilidade direta ao mundo individual.

Segundo Certeau, “As figuras são os atos desta metamorfose estilística do espaço.” (1988:102)<sup>60</sup>. Por outras palavras, oriundo dos transeuntes, os conceitos de micro e macro contaminações, mesmo que subjetivos, representam e elevam determinantemente eixos de identidades coletivas que atuam perante o espaço de transição, permitindo-lhe

---

<sup>56</sup> Bachelard, Gaston. (1997 [1978]). “A Poética do Espaço”. In Civita, Victor (Ed.). (1997). *Os Pensadores - Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, (pp.181-354).

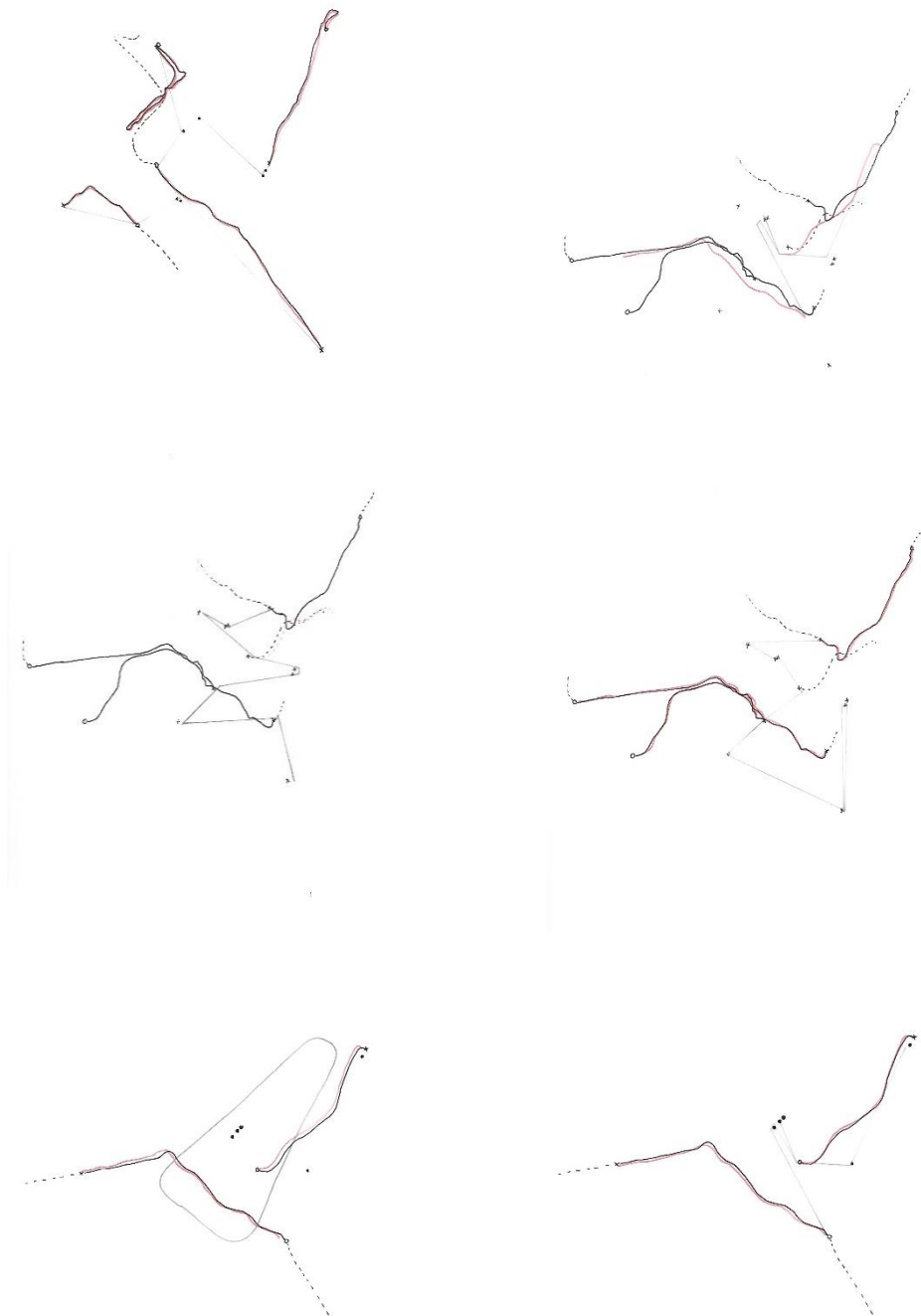
<sup>57</sup> Berger, John. (2002 [1972]). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.

<sup>58</sup> Sensações Quinestésicas: Sensações relativas à posição e deslocação do corpo, dos membros e do esforço exigido pelos movimentos.

<sup>59</sup> Hall, Edward Twitchell. (1986 [1966]). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água.

<sup>60</sup> *Figures are the acts of this stylistic metamorphosis of space*. Tradução Livre/Própria.

mutações progressivas. Esta dimensão inconsciente concretizada em vários estágios temporais, fortalece critérios que advêm e influenciam, através da percepção, as vivências no espaço: “As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. (...) há um desvaneio do homem que anda, um desvaneio do caminho.” (Bachelard, 1997:203-204). Em contexto de trabalho prático e a título de exemplo, seguem as seguintes análises:



**Imagem 12 [...] 17:** S/Título; tinta-da-china sobre papel esquiço; 2020; 210x297mm (cada)

As imagens apresentadas são resultado de digitalizações que compõem, de imediato, jogos de sobreposições de análises rítmicas e pós-rítmicas. Abordando, novamente, o Jardim do Campo 24 de Agosto, no Porto, procurou salientar-se a morfologia do espaço como meio independente e como meio intrínseco a uma malha urbana que é caracterizada pelo seu eixo de transitoriedade. Esta coletânea de desenhos envolve ritmos internos e circundantes ao espaço, possibilitando variadas interpretações resultantes das diversas sobreposições e transparências possíveis.

Desta forma, propicia-se uma análise espacial que intercala ações e marcas que destas surgiram, relevando áreas intangíveis no terreno (a sua dimensão oculta). Com efeito, evidenciam-se áreas de campo onde a abundância de marcas rítmicas é mais patente, como zonas que demonstram uma maior presença de beatas ou de resíduos de bens alimentares (imediate satisfação alimentar – zona propícia pelo comércio ao redor), ou zonas que enaltecem o trajeto primado dos transeuntes em direção à estação rodoviária (impressão no solo - rolamentos de mala de viagem).

As análises abordadas extraem registos de memória do espaço. Estas contaminações interferem na conduta do ator urbano no espaço, visto que preveem um maior desvio de uma zona insegura ou repleta de ‘olhares’, havendo lugar a uma elevação do comportamento biológico: “No decurso das suas deslocações (no espaço), o homem tem necessidade das mensagens do seu corpo para assegurar a estabilidade do seu mundo visual.” (Hall, 1986:80).

A percepção (invisível) antecede a ação (visível), influenciando-a. Dessa forma, a ação pode ser considerada como a leitura ou o momento físico resultante da percepção, enaltecendo a experiência estabelecida entre a consciência e os sentidos: “(...) a noção de experiência implica sempre uma coerência, uma ordem e uma unidade dos «vivididos» da consciência.” (Gil, 2005:24)<sup>61</sup>. Assim, os espaços tornam-se, essencialmente, lugares de organização fixa nos quais se “Compreende os aspetos materiais, ao mesmo tempo que as estruturas ocultas e interiorizadas que regem as deslocações do homem (...)” (Hall, 1986:121). Deslocações essas que indiciam distâncias inconscientes entre indivíduos, vivenciando o espaço de acordo com uma dinâmica possibilitada pela instabilidade e movimentação que o conduz, tornando o corpo imaterialmente prolongado ao longo de todo o trajeto.

Concluindo, o espaço presenteia uma vasta dimensão de componentes morais e invisivelmente claras (misticismo). A experiência rítmica do ato de andar antepõe uma pausa e finda numa pausa<sup>62</sup>, definindo um período de tempo de oscilação corporal e, conseqüentemente, de possíveis contaminações no espaço, elaborando uma relação

---

<sup>61</sup> Gil, José. (2005 [1996]). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água.

<sup>62</sup> Pausa: “A inserção nos ritmos urbanos é potencializada pelo andar do qual a pausa também faz parte. Andar é também estar na rua, a pausa também é ritmo e nela também se incorporam ritmos.” (Rodrigues, 2016:76).

interativa com o local transitado. A prática é o único modo de ativação deste processo que é moldado de acordo com as diversas áreas que o envolvem, nomeadamente a fisionomia do espaço físico e psicológico onde este é reproduzido.

## ESPAÇO TOTALIZANTE

### 1.5\_ FISIONOMIA DO ESPAÇO

A ritmicidade, o fluxo temporal e a dimensão psicológica são elementos que, cruzadamente, atuam e habitam no espaço, dentro dos seus delineamentos. Os vetores assinalados expressam-se e reagem por meio dos atores urbanos que lhes atribuem vivência e significado. Assim sendo, é evidente que ademais dos fatores psicológicos e místicos, toda a estrutura (fisionomia) do lugar afeta a interface dos indivíduos com o meio que os rodeia. Desta forma, o presente tópico constitui-se como síntese unificadora desta primeira parte, enaltecendo, por isso, a ligação da componente utópica ao processo investigativo.

As dimensões exatas de um espaço são relativas se nelas incorporarmos uma dimensão extrafísica, como atrás enunciado. Essas medidas específicas articulam uma escala que varia entre o corpo e o próprio espaço, facultando, ao pensamento, uma volumosidade que lhe permite definir e ser definido pela geometria do lugar, funcionando como uma estrutura que gere os respectivos procedimentos no terreno. À vista disso, o espaço pré-existente atribui diversas formas de percepção que são condicionadas às próprias evidências do campo, tornando-as limitadas; “Por outras palavras, os ritmos regulares reforçam, pela sua ressonância, as simetrias estruturais.” (Cunha, 2010a:114). Assim, o território é ativado e existente através da fisionomia que transparece, permitindo uma deslocação encenada dentro das divisas do atravessamento.

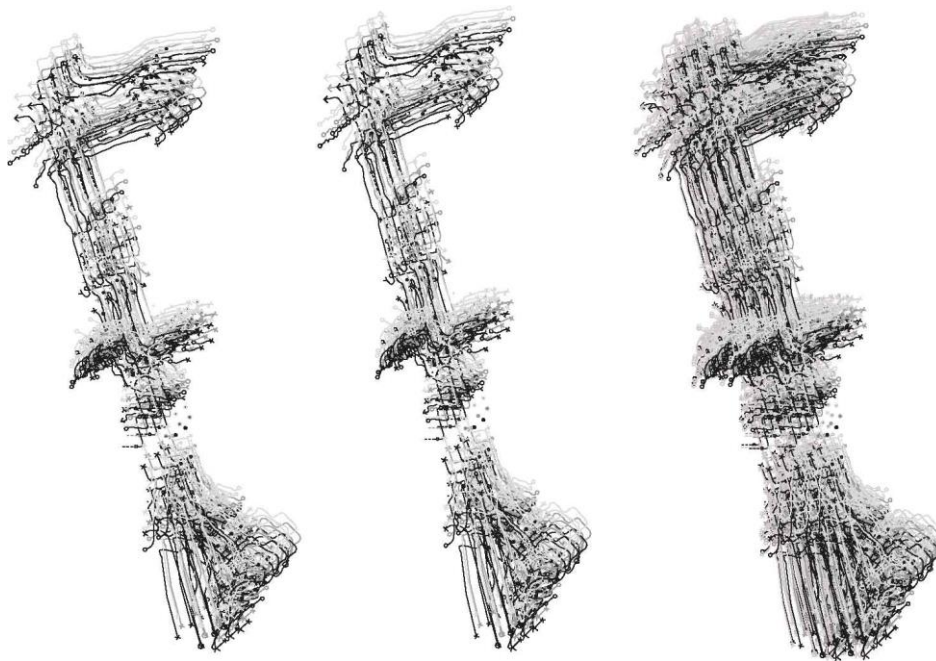
A travessia do transeunte é exercida sobre um solo ou, de outro ponto de vista, sobre um mapa que surge em resultado das características do lugar. O espaço agiliza um cenário precário que é alterável mediante o uso (in)disciplinado que os próprios atores exercem nele, como por exemplo no trabalho do artista e cartógrafo Jeremy Wood (1976)<sup>63</sup>, que expressa a poesia e a política do ato de caminhar como forma artística e interventiva no lugar, através do GPS<sup>64</sup>. Neste caso, os percursos e desenhos improváveis que Wood realiza (*GPS Drawing*), abordam os limites comuns e incomuns de uma

---

<sup>63</sup> Jeremy Wood: “Jeremy Wood”. In *JeremyWood: About* [Em linha] (2016). [Consult. 3 jan. 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://jeremywood.net/>.

<sup>64</sup> GPS: *Global Positioning System* – Sistema de Posicionamento Global.

determinada área, sendo moldados pelas regras que ditam e são ditadas pelo próprio caminho e intenção, ajustando-as de acordo com as possibilidades. Deste modo, o lugar pode ser entendido, vivenciado e experienciado 'além-fronteiras', impedindo um delineamento estanque e não totalmente transversal (Marcolli, 1976<sup>65</sup>). O lugar está em constante mutação e é um meio ativado pelo corpo, sendo que este define as suas próprias situações, mesmo que filtradas pelas suas admissões. Por isso, a sua definição é inconstante pois provém da atuação corporal que é imprevisível e imponderável. Tal característica é justamente aplicável nas contaminações que advêm do próprio ritmo, visto que estas surgem de um corpo inesperado e carregado de percepções em comunhão com vários fluxos temporais que o guiam e interferem. Valorizemos agora o trabalho apresentado em seguida:



**Imagem 18:** S/Título; impressão sobre papel; 2020; 210x297mm

Este trabalho provém de análises rítmicas registadas na Avenida da República, em Vila Nova de Gaia. Reclamados de sobreposições e intensificações rítmicas, os três módulos destacam e realçam a fisionomia arquitetónica do espaço, bem como a abertura que o corpo do ator urbano tem para, de forma limitada, exercer fluxos; neste caso, fluxos que se memorizaram no espaço por via das contaminações e rastos encenados (passear o cão; fumar; ...). De outra forma, estas intensificações enaltecem as camadas

---

<sup>65</sup> Marcolli, Attilio. (1976). *Teoria del Campo: Corso di educazione alla visione*. Firenze: Sansoni.

(aparentemente invisíveis) e o poder que o espaço possui ao ser palco de atuação rítmica e temporal.

Cada camada representa um período que se sobrepõe a outro temporalmente igual, porém distinto de atuação. Desse modo, o espaço é naturalmente enriquecido por várias camadas que compõem e cartografam uma diversificação (atores) por via de expressões e atravessamentos ao redor dos contornos emergidos. Permite, por isso, um extenso palco de encenação dominado por contaminações variadas entre a tangibilidade e a intangibilidade que por sua vez interferem nas encenações futuras (ideia do 'eu' em relação ao próximo). Assim sendo, é verosímil afirmar que o passado tem um impacto perante o presente que preconiza o futuro, tal como exemplifica Careri (2017:68):

Acima de tudo, el Kike contou-me haver realizado uma obra de arte urbana algumas noites antes, numa grande praça quadrada onde cada dia se instala o mercado. Entrou lá de noite, sem ninguém saber, no largo escuro e vazio, e desenhou a giz algumas linhas brancas, percursos que, partindo dos portões de entrada, atravessando o espaço obliquamente. Na manhã seguinte, foi verificar e se viu diante de algo inesperado: as bancas do mercado não seguiam mais as direções costumeiras das fileiras paralelas, mas se haviam instalado segundo o seu desenho. Os vendedores protestavam entre si, não sabiam explicar quem pudesse ter dado uma ordem tão absurda, mas – de qualquer maneira – haviam obedecido sem mais, todos em posição de sentido diante da primeira manifestação do poder, do arquiteto ou, quem sabe, da polícia.

Em suma, o espaço é morfológica e anonimamente construído pelas comunidades que o habitam. É cenário de intervenção, apropriação e realização de experiências perante os conhecimentos adquiridos e compartilhados pelos corpos, desvendando receios, culturas e ideais que integram um mundo plural. Tal como evidenciou Careri, também os artistas Richard Long (1945)<sup>66</sup> - *Círculo do Saara* (1988) - e Francis Alÿs (1959)<sup>67</sup> - *The Green Line* (2000) - abordam a marca propositada das suas deambulações performáticas como modo operativo, inquietante e desviante das quotidianidades habituais, elevando memorizações e extensões morfológicamente corporais para o espaço.

---

<sup>66</sup> "Círculo do Saara". In *Tate: Richard Long* [Em linha] (2009). [Consult. 7 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-sahara-circle-t12036>.

<sup>67</sup> "The Green Line". In *EcoArte: The Green Line* [Em linha] (2013). [Consult. 7 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:http://ecoarte.info/ecoarte/2016/04/the-green-line-francis-aly-2000-2/>.





**Imagem 19:** Francis Alÿs; *The Green Line*; tinta sobre solo; 1995;  
São Paulo; *Performance*

Igualmente de Alÿs , a obra *Zapatos Magnéticos* (1994)<sup>68</sup> reflete o poder contaminador que os sujeitos transpõem para o espaço, permitindo que o artista exerça uma colheita instantânea de elementos magnéticos atraídos pelos seus sapatos. Neste enquadramento e na parte que se segue, analisaremos breves enunciados relativos à antropologia do espaço, tendo como intuito a sua comparação, exemplificação e justaposição de acordo com o ritmo, com o corpo e com o fluxo temporal que, juntos, reverberam num espaço pleno de características definidoras de encenação. Paralelamente, serão estudadas vertentes antropológicas do espaço que interferem nos tópicos referenciados até ao momento, quer de forma visivelmente exposta, quer através dos elementos que (in)diretamente emergem dos sujeitos.

---

<sup>68</sup> “Zapatos Magnéticos”. In *Francis Alÿs: Zapatos Magnéticos* [Em Linha] (2020). [Consult. 30 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:<https://francisalys.com/zapatos-magneticos/>>.





## PARTE II



## 2 \_ ESPAÇO ENCENADO

É essencial relacionar e intercalar os tópicos anteriormente abordados com o próprio espaço antropológico, a fim de evidenciar pormenores morfologicamente anónimos.

Intitulada de “Espaço Encenado”, a presente parte recai sobre análises diretamente relacionadas com a vivência, atuação e experiência antropológica do indivíduo no espaço, com enfoque no permanente e continuado trânsito da sua frequência. À sua atuação no território, elevam-se constrangimentos, delimitações, condutas, ... que possibilitam reações e ligações entre comportamentos normativos e/ou desviantes.

Assim, exteriorizando a diferença, pretende-se realçar a multidisciplinaridade que o espaço oferece, mesmo que de forma indiretamente controlada, denotando a presença de um desenho que previamente se constrói e planeia, bem como uma posição relacional (pessoal e não pessoal) com os próprios constituintes do lugar.



## ESPAÇO ENCENADO

### 2.1\_ ATALAIA URBANA

Generalizando, os ativadores de um espaço são interpretados como um coletivo semelhante entre si. No entanto, esse coletivo é definido por indivíduos que variam nas suas experiências e nas suas oportunidades enquanto seres humanos, desde a sua geografia<sup>69</sup> à sua identidade<sup>70</sup> ou até mesmo à sua instituição<sup>71</sup>. Esta diferença só se consegue determinar enquanto semelhança, pois todos abordam o mesmo espaço, embora cada um com uma perspetiva original e própria. Exemplificando, metaforicamente, salientam-se os errantes como se fossem equivalentes a lápis que se encontram dentro da sua própria caixa (área do espaço), ou seja, cada um terá a sua cor, a sua posição e o seu modo de análise, tal como sustenta Bauman (2006:31)<sup>72</sup>:

Enquanto (...) agentes humanos, encontram-se confinados ao espaço material onde se movem, num meio circundante pré-estabelecido e sujeito a variações contínuas no decorrer da luta que visa alcançar um sentido e uma identidade. A experiência humana forma-se e recolhe-se; administra-se com o fim de ser compartilhada; o seu sentido é refletido, assimilado e gerido em lugares concretos. E é precisamente em lugares concretos que se engendram e incubam os desejos e impulsos das pessoas (...).

Deste modo, tratam-se de conjuntos de singularidades que têm a capacidade de se colocarem sob diversas representações mantendo sempre a mesma posição (um corpo por detrás de um olhar ou de uma ação). Pertencentes a vários coletivos sociais e culturais, acompanham e articulam consigo os períodos temporais dos quais emergem novos conhecimentos, novas tecnologias e novas formas de ver e habitar o Mundo. A tão característica presença e atualização constante da tecnologia permite, aos errantes, o aveludar de inovadoras formas e escalas de relação no espaço, tanto entre o real e o virtual, como entre o material e o imaterial. A natureza mutável da sociedade, transgride-se inevitavelmente para o espaço.

---

<sup>69</sup> Geografia: Topografia; País; Hemisfério; (...).

<sup>70</sup> Identidade: Raça; Etnia; Género; (...).

<sup>71</sup> Instituição: Familiar; Jurídica; Académica; Religiosa; (...).

<sup>72</sup> Bauman, Zygmunt. (2006 [2005]). *Confiança e Medo na Cidade*. Lisboa: Relógio D'Água.



É crucial salientar o comportamento nómada que os utilizadores do espaço expressam, particularmente, em relação à era tecnológica. Estes não possuem um lugar fixo para habitar, pois atravessam e estabilizam em diversos pontos num curto espaço de tempo. Cada espaço que lhes é passageiro tem uma função e intenção específicas, contudo estes tendem a alterá-las consoante as suas necessidades, procurando uma maior comodidade para a experiência. Nessa mesma área, qualquer usufruidor é nómada. Esta constatação é reforçada pela oposição entre o espaço e o tempo, isto é, outrora para ser nómada era necessário viajar fisicamente de um lugar para o outro. Todavia, atualmente é possível ser nómada estando fisicamente parado, sobretudo quando nos encontramos numa era digital, como exemplifica o sociólogo Zygmunt Bauman (1999:85)<sup>73</sup>:

Hoje em dia estamos todos em movimento. (...) Alguns não precisam sair para viajar: podem se atirar à Web, percorrê-la, inserindo e mesclando na tela do computador mensagens provenientes de todos os cantos do globo. Mas a maioria está em movimento mesmo se fisicamente parada — quando, como é hábito, estamos grudados na poltrona e passando na tela os canais de TV via satélite ou a cabo (...). No mundo que habitamos, a distância não parece importar muito. Às vezes parece que só existe para ser anulada, como se o espaço não passasse de um convite contínuo a ser desrespeitado, refutado, negado. O espaço deixou de ser um obstáculo — basta uma fração de segundo para conquistá-lo.

Este é um pormenor vigente na conduta dos errantes, o que lhes permite realizar uma pausa física na sua viagem quando surpreendidos com acontecimentos (notificações) de outros lugares virtuais, suscitando-lhes curiosidade em os explorar e habitar virtualmente, proporcionando confortabilidade no espaço físico. Denota-se, por isso, um historial de reconfigurações ao próprio conceito da movimentação e transitoriedade, proporcionando uma acrescida variação entre espaços, sejam eles físicos ou digitais, sendo hegemonicamente derivada da atitude de procura do *ser* no espaço, seguidor das suas tentações: “(...) uma vez que a tentação não pode sobreviver muito tempo à rendição do tentado (...). A própria noção de “limite” precisa de dimensões espaço-temporais. O efeito de “tirar a espera do desejo” é tirar o desejo da espera.” (*idem, ibidem*:86).

O exercício prévio de compor um espaço de acordo com as suas funções trespassa a inevitável preconização e ponderação de coreografias rítmicas aliadas ao cumprimento e ajustamento das funções estipuladas para um e qualquer espaço. A sua disposição influencia, por isso, a encenação dos errantes no seu palco, o espaço. À vista disso, é de presumir a exteriorização de contaminações humanas presentes nos limites que o mesmo impõe, excetuando aqueles que são excedidos, preconizando novas intervenções

---

<sup>73</sup> Bauman, Zygmunt. (1999 [1998]). *Globalização: As Consequências Humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

espaciais e novas definições morfológicas. Através dessas mesmas contaminações, é viável uma extração rítmica e em memória à errância ali anteriormente exercida.

Os espaços muitas das vezes são antropologicamente definidos pela sua identidade e não pela comunidade que se apropria destes. São moldados de acordo com as indicações e condições a que se sujeitam, como indica Augé (2016:83)<sup>74</sup>:

(...) as suas instruções de uso, em suma, que se exprimem segundo os casos de maneira prescritiva («circular pela fila da direita»), proibitiva («proibido fumar») ou informativa («está a entrar no Beaujolais») e que recorre ora a ideogramas mais ou menos explícitos e codificados (os do código da estrada ou dos guias turísticos), ora à língua natural. Instalam-se assim as condições de circulação em espaços onde se considera que os indivíduos interagirão apenas com textos sem outros enunciadores além de pessoas «morais» ou instituições (...).

O corpo humano é proprietário de uma porção de espaço, pois ocupa o seu próprio lugar composto pelos seus próprios ritmos, medidas e limites. Qualquer espaço, seja ele público ou privado, é definido por aquilo que lhe é ostentado desde os objetos presentes até às palavras e textos que lhes são visualmente propostos. Exemplo disso são as placas que regulam os procedimentos a decorrer no local ou as fitas que delimitam contornos e ocultam passagens (invasão do espaço). Estes limites, fisicamente impostos, possuem um grande 'peso' e são um acrescento aos que habitualmente nos incutem social, cultural e politicamente.

As regras incutidas a quem assume o espaço fazem com que o seu conforto seja restrito e delineado, ou seja, padronizado de acordo com os regulamentos, avisos e chamadas de atenção que lhes são evidentes. A informação no espaço é personalizada e detalhada a cada transeunte, sustentando a segurança e a proteção que o relembram de um domínio que enlaça uma relação contratual entre o espaço e o indivíduo, bem como o seu próprio ritmo: "O passageiro só conquista, portanto o seu anonimato depois de ter fornecido a prova da sua identidade, contra-assinado de certo modo o contrato." (*idem, ibidem*:88). Ocorre uma tentativa de cenografia específica dos comportamentos, tornando os lugares organizados por bases regulamentais de vocabulário informativo, educacional, plural e universal; porém, estas são por vezes ultrapassadas, originando o acrescento de novos avisos totalmente incomuns, que foram surgindo com possíveis condutas ou atos insólitos.

O espaço é local de encontros, trocas, contacto humano e vivências. Estar num espaço público é, por vezes, não dar conta da presença do mesmo, tanto é que originamos comportamentos que são hábitos do ramo privado, excedendo as regras pré-estabelecidas e condicionantes da sua participação. Deste modo, com o dissipar dos limites entre as tipologias de espaço, é de prever um comportamento igualmente

---

<sup>74</sup> Augé, Marc. (2016 [1992]). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.

dissolvido, como a não separação entre atos típicos de um espaço pessoal (privado) em relação a um espaço não-pessoal (público), carregado de disciplina. Esta tipologia de comportamento pode ou não ser padronizada e previsível, pois é influenciada pelo *panóptico*<sup>75</sup>. Tratando-se de um dispositivo que permite a vigia total, originando uma relação de poder perante os transeuntes do espaço, em câmaras de vigilância ou até mesmo em simples utilizadores que fazem do espaço o seu dia-a-dia. Refere-se a uma ‘visão’ generalizada, persuasiva, centralizada, anónima e de foco individual.

A título de exemplo, como referido na parte “1.4\_Fisionomia do Espaço”, no meio digital ocorre frequentemente uma catalogação do posicionamento humano, isto é, os dados GPS, tal como intencionado pelo cartógrafo Jeremy Wood. Sucede-se, então, um propósito na marcação geo-definida por um dispositivo móvel. Contudo, dualmente, a mesma dá-se mesmo que de forma inconsciente, quer por dispositivos móveis, quer por dispositivos de vigia. A sua presença tanto é útil (em caso justificativo) como persuasiva e inútil.

O corpo dócil, disciplinado e responsivo a regras, é então vigiado e controlado, pois frequenta um espaço à exposição de quem o regulamenta. Todo o dispositivo estabelecido ao redor de um espaço tem, em grande parte, a intenção de ‘ver e ser visto’. Embora omnipresente, atua num jogo visual equilibrado entre o poder da mente e o controlo do corpo. Incorporado na arquitetura e planeamento do território, é evidente a constante valorização do reduzido movimento corporal e rítmico que é imposto por uma sociedade e por uma cultura que prezam o controle e a vigia tanto num circuito fechado como num circuito aberto, denotando uma segurança maioritariamente eficaz:

Graças às técnicas de vigilância, a «física» do poder, o domínio sobre o corpo se efetuam segundo as leis da ótica e da mecânica, segundo um jogo de espaços, de linhas, de telas, de feixes, de graus, e sem recurso, pelo menos em princípio, ao excesso, á força, á violência. (Foucault, 1977:159).

Para além do que é socialmente inculcado na experiência humana, este mecanismo atua por base num princípio desenvolvido pelo filósofo Michel Foucault (*ibidem*:178): denominado *Benthan*. Este cânone salienta o poder e a vigia que tanto é visível - “(...) o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado.”; como inverificável - “(...) o detento nunca deve saber se está sendo observado; mas deve ter a certeza de que sempre pode sê-lo.”.

Exemplificando, num meio público, como uma praça ou parque, ambos os campos são vigiados, tanto os funcionários (seguranças; jardineiros; varredores de rua; ...) como os visitantes. Ambos têm a sensação de que estão a ser vistos e de que estão a vigiar, ou seja, uma relação de controlo na qual se destaca uma hierarquia de poder cujo objetivo é incorporar disciplina e segurança, lembrar normas e auto-zelar pela própria vigilância

---

<sup>75</sup> Foucault, Michel. (1977 [1975]). *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Rio de Janeiro: Vozes.

(disciplinar mantendo uma ameaça constante). No entanto, há certos costumes que são pouco evidentes ao olhar do ser humano, tornando-se quase nulos e invisíveis, como o simples ato de atirar a beata ou a pastilha elástica para o solo que, em parte, formam uma memória inscrita no terreno. Ato estes que são socialmente incorretos e que são sobretudo salientados através de placas que punem tais procedimentos.

Os fatores variáveis a que um espaço ou uma cidade estão sujeitos influenciam, direta ou indiretamente, os fluxos rítmicos e a vida social. Neles ocorre um aglomerado de diferenças que coexistem entre si e o espaço, enlaçando uma relação condicionada aos usufruidores desse mesmo espaço num determinado período temporal. Nem todos se conhecem, o que se manifesta num afastamento perante o desconhecido, enfatizando a ausência de interconhecimento e a presença de contactos meramente transitórios ou secundários: "(...) as cidades são lugares cheios de desconhecidos que convivem em estreita proximidade." (Bauman, 2006:33). À vista disso, prevalece uma inquietude pela presença anónima de reduzida habituação e conforto, onde a diferença e o desconhecido convergem variavelmente num mesmo espaço, como notabiliza Bauman (*ibidem*:71) ao sugerir diversas relações de proximidade: "Quanto mais reduzidos são o espaço e a distância, maior importância as pessoas lhe atribuem; quanto mais se desvaloriza o espaço, menos protetora é a distância e mais obsessivamente se traçam e alteram fronteiras."

A densidade populacional dos lugares que habitamos nos dias de hoje valoriza, por isso, o reconhecimento visual num curto espaço de tempo (contacto fugaz). Em suporte, como regra incontornável, a acrescida mobilidade autoinduz a permanente sensação de insegurança e instabilidade que se rege da individualidade à comunidade, elevando o espaço como um lugar de características e familiarizações singulares (Featherstone, 1997<sup>76</sup>). O dinamismo característico deste modo de vida suscita, igualmente, atividades oriundas da satisfação eficaz de necessidades temporárias como o conforto, levando os transeuntes à adoção de estratégias niveladoras. Todavia, esta rapidez na resposta das intenções é excedida no que toca aos limites regulamentados e regularizados, transpondo uma consequente e persistente vigia, como sustentado anteriormente pelo filósofo Michel Foucault (1977) e como explicita, de imediato, o sociólogo Louis Wirth (1997:55-56)<sup>77</sup>:

Para contrariar a irresponsabilidade e a desordem potencial tende-se a recorrer a mecanismos formais de controlo. Uma sociedade numerosa e compacta dificilmente poderá preservar-se sem uma forte adesão a rotinas previsíveis. O relógio e os sinais de trânsito simbolizam a ordem social do mundo urbano. O frequente contacto físico,

---

<sup>76</sup> Featherstone, Mike. (1997 [1993]). "Culturas Globais e Culturas Locais". In Fortuna, Carlos (Ed.). (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta, (pp. 83-103).

<sup>77</sup> Wirth, Louis. (1997 [1938]). "O Urbanismo como Modo de Vida". In Fortuna, Carlos (Ed.). (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta, (pp. 45-65).

associado a um grande distanciamento social, acentua o carácter reservado de indivíduos desprovidos de qualquer ligação entre si (...).

Em suma, os errantes encontram-se em permanente movimento, mesmo não estando diretamente relacionados com uma atividade em particular que exija movimentação. O corpo humano nunca se acha completamente imóvel, independentemente de ser considerado rígido, oscila com um mínimo balanço imperceptível, tornando-se assaz maleável e instável. Para tal, é de prever que qualquer espaço seja projetado de acordo com usuários pré-designados, com as suas intenções de apropriação e com as suas intensidades de fluxos e ritmos de ocupação.

O planeamento urbano define, automaticamente, áreas de maior e de menor fluxo, interferindo no ruído espacial. A previsão adequada da locomoção humana, através da ocupação dos espaços, é um elemento crucial para a elaboração de todo o processo teórico e projetual, bem como para a adequação e posterior instalação dos serviços de apoio que irão fornecer um controlo ainda maior sob o errante. A qualidade da interface entre o corpo humano e os espaços tem influência não só a nível do próprio conforto pessoal, como também na segurança e vigia públicas.

Deste modo, são expectáveis comportamentos que ultrapassem a geografia e a coreografia que é idealizada para o território, configurando um planeamento calculista e ponderado. Tal como na cidade generalizada ou num espaço específico, qualquer padrão fora do habitual afeta a rotina e, por conseguinte, a desejável segurança:

(...) a não observação pontual dos compromissos e desempenhos conduziria inevitavelmente ao caos. (...) a questão de que cada acontecimento, por mais superficial que pareça, estabelece de imediato uma relação com as profundezas do espírito e a questão de que a mais vulgar das manifestações se encontra, em última análise, ligada a juízos decisivos acerca do sentido e da natureza da vida. A pontualidade, a calculabilidade e a exactidão impostas pela complexidade e pela extensividade da vida metropolitana (...) dão cor ao conteúdo da vida e conduzem à exclusão dos traços e impulsos humanos, instintivos e irracionais, que, deixados a si próprios, determinam a forma de vida de modo soberano. (Simmel, 1997:34)<sup>78</sup>.

Em razão disso, Simmel destaca uma relação de dependência que é crucial, a preferência pela exatidão e controlo cauteloso no espaço e no tempo, para que estes se tornem mais seguros e criteriosos face às necessidades e à organização social e pessoal. A prevenção é um zelo, um fator de acréscimo para uma menor apreciação do espaço, pois delimita a conduta bem como os movimentos corporais que dela poderão surgir, tornando-a direta, rápida e simples, de forma a proporcionar as inevitáveis criação e carimbação de atalhos no solo, bem como os ritmos tensos.

---

<sup>78</sup> Simmel, Georg. (1997 [1903]). "A Metrópole e a Vida do Espírito". In Fortuna, Carlos (Ed.). (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta, (pp. 31-43).

Existe, portanto, um contraposto entre a necessidade de resguardo e a consequente diminuição apreciativa e sensitiva do lugar. É evidente o fator da prevenção como uma das condicionantes para a leitura do espaço, mas na verdade a presença desta é considerada como ressalva para o conteúdo. Por vezes, este contraposto é valorizado como poder para evitar uma atitude *blasé*<sup>79</sup>, que se intitula pela incapacidade de reagir a novos e diferentes estímulos por parte da sociedade.

Pretende-se, deste modo, salientar ‘filtros’ que não são aparentemente visíveis quando um sujeito vivencia um espaço. Tudo o que o envolve é considerado como um ‘filtro’ para essa mesma apreciação, desde a ideia de vermos e sermos vistos, associada ao controle, como dos simples objetos físicos que nos limitam os movimentos, ou até mesmo do meio digital que surge como um obstáculo para a serena atividade de interpretação de um espaço.

Todos os investigadores sustentados até então asseveram várias problemáticas espaciais que influenciam o ritmo do *ser* e a ritmicidade do lugar. Em virtude disso, realçam o incomum e o original, o tendencioso e o lógico: “A pessoa não termina nos limites do seu corpo físico ou do espaço em que a sua actividade se desenrola directamente, mas, ao invés, ela compreende o conjunto dos efeitos significativos que produz, quer no espaço, quer no tempo.” (*idem, ibidem*:39).

Na realidade, grande parte desses dispositivos de salvaguarda são benéficos para o próprio espaço que pretende ser preservado e assegurado, atribuindo-lhes uma barreira. A ausência dos mesmos coloca em risco a plenitude material do lugar e a sua relação com o observador, pelo menos a estipulada e idealizada para este: “(...) cumplicidade solidária de homens, mulheres e crianças, que aí se sentem seguros, sob a vigilância eletrónica da autoridade invisível, e confiantes na rapidez e previsibilidade dos serviços.” (Arantes, 1997:261)<sup>80</sup>. A incerteza e o medo reduzem eficazmente o fluxo rítmico, devido à pouca destreza que o meio faculta. Neste seguimento, a presença de orgânicas de controlo é viável e é, também, um complemento que justifica o pluralismo vivenciado para além da experiência de vida individual do transeunte.

À experiência no espaço acresce a capacidade de aprendizagem e interpretação que provém da própria vivência. O espaço revela, expõe e instrui. Assim, é de constatar que a sua perceção é restringida pelo âmbito em que é declarada, pois as suas diretrizes definem uma conduta e ritmo padronizado aos próprios usuários, definindo-lhes rotas e possibilidades ensaiadas. Desta forma, ilustrando projetualmente, destaco a iniciativa cívica que se organizou com o objetivo de sensibilizar a população para a importância da

---

<sup>79</sup> Atitude *Blasé*: “(...) consequência dos estímulos nervosos que, em acelerada mudança, emergem com todos os seus contrastes e dos quais a intensificação da racionalidade metropolitana parece resultar.” (Simmel, 1997:35).

<sup>80</sup> Arantes, António. (1997 [1993]). “A Guerra dos Lugares”. In Fortuna, Carlos (Ed.). (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta, (pp. 259-270).

limpeza urbana e de como esta reside não apenas no ofício da recolha do lixo, mas acima de tudo no exemplo que podemos dar aos outros.

Denominada '#CALDASempreLimpa'<sup>81</sup>, a atividade contou com o apoio de parceiros e, com os participantes dispersos em pequenos grupos. Foi exercida uma caminhada cívica com a duração de noventa minutos por algumas áreas da Freguesia de Nossa Senhora do Pópulo, Coto e São Gregório, nas Caldas da Rainha. Em simultâneo, para além de um mapa e do material essencial à recolha dos resíduos, foi entregue a cada grupo um conjunto de barras de giz. Este gesto inscreveu-se num processo performativo e lúdico complementar ao percurso, no sentido em que foi solicitada, aos voluntários, uma anotação no terreno – uma inscrição, por via do giz, que permitisse deixar uma memória temporária do objeto recolhido no espaço.



Imagem 20: Fotografia final de grupo- '#CALDASempreLimpa'

Apontado no terreno, esse conjunto de memórias gráficas em reminiscência da contaminação recolhida (lixo) transcreve, involuntariamente, uma inversão rítmica, na medida em que se processou uma deslocação ao lugar onde se retirou o resultado de uma deslocação passada. De igual forma, transcreve um processo mútuo e dual de vigia, posto

---

<sup>81</sup> '#CALDASempreLimpa': Organizada juntamente com Sofia Bandeira Duarte, familiar direta, a ação teve a sua primeira edição no passado dia 24 de outubro de 2020, nas Caldas da Rainha, e de acordo com todas as normas de segurança e prevenção da pandemia vivenciada na data. Mediante inscrição prévia, foi possível reunir alguns voluntários numa intervenção participativa com diferentes vertentes.

que se destaca um ato incorreto (descarte), pois ocorre um encontro entre o passante que observa dois períodos temporais passados ali exercidos: o da contaminação e o da extração da mesma.

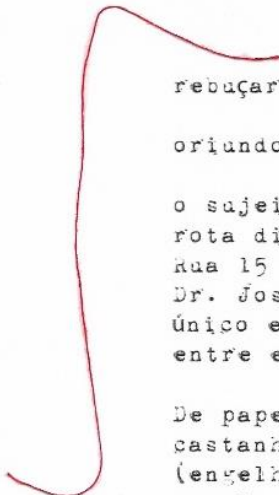
A simbologia assinalada pelo giz lembra regulamentos padrão aos quais os utilizadores dos espaços públicos estão sujeitos e destaca comportamentos transgredidos em relação às normas. O gesto de colheita origina uma chamada de atenção temporária que se elimina consoante o fluxo urbano e o ambiente climático, proporcionando uma consciencialização crítica percecionada visualmente (giz), bem como uma involuntária materialização e revelação da imaterial ritmicidade. As imagens que se seguem ilustram o processo de aplicação do giz no decorrer da iniciativa:



Imagem 21 [...] 30: Fotografias de intervenções no decorrer da iniciativa



Neste projeto participativo foi possível obter o seguinte resultado em termos de pesagem de resíduos: 34.35 Kg de lixo indiferenciado; 10.13 kg de vidro; 8.91 kg de plástico; 11.92 kg de papel; num total de 64.31 kg de contaminações rítmicas recolhidas nos noventa minutos solicitados. Posto este resultado e processo, desenvolveram-se projetos pessoais com incidência no estudo rítmico derivado da essência do *ser* na cidade. Uma essência que foi recolhida no ato presente, envolvendo um passado e um futuro e que, em ateliê, foi transcrita por extenso com a devida sinalização rítmica a vermelho através da aplicação da linha:



rebuçar

oriundo da freguesia oposta.

o sujeito contamina e comunica a sua rota diária. inscrevendo-lhe memória. Rua 15 de Agosto, Rua da Alegria e Rua Dr. José Saudade e Silva. Unidas por um único elemento contaminante e comum entre elas: embrulho de rebuçado.

De papel ou plástico, verde, branco ou castanho. De pequeno porte, o embrulho (engelhado e enrugado) envolveu uma guloseima - doce à base de açúcar em ponto coagulado.

Espalmado pelas solas dos sapatos e deteriorado de acordo com o período temporal que presenciou no solo, tornando-se gradualmente incolor. Descreve uma memória passada (função original) e uma memória próxima (trajeto efetuado anteriormente).

rebuçar.

**Imagem 31:** S/Título; impressão e linha sobre papel; 2020; 210x297mm

A exploração por extenso, acima relatada (1/7), permite uma descrição aprofundada do acontecimento, tanto o da recolha como o da idealização da contaminação (marca) oriunda do ritmo de um transeunte. Esta materialização enfatiza o material contaminante e o imaterial ato contaminante, possuindo por isso uma ligação

estável com a teoria abordada e com a morfologia do próprio espaço da colheita. Nesta sequência, mais tarde, aplicou-se o conjunto das sete abordagens por extenso no local da recolha relatada em cada um, possibilitando um processo de gravação e inscrição do intangível na tangibilidade do próprio espaço.

Em conclusão, pode afirmar-se que o espaço acarreta uma variedade indeterminada de identidades coletivas que constroem experiências únicas e singulares entre si. Embora delineada, a errância que nele é exercida estabelece uma condição de adaptação e participação da ativação urbana, preconizando reformulações e operacionalidades imediatas. O corpo do errante é objeto de experiência vivida inserida no espaço (palco), sendo inscrito pelos atos que o próprio pratica nele. Vivencia-se uma homogeneização cultural, fruto da atual conectividade espacial, desmaterializando o espaço de acordo com quadros de vivências. Desta forma, em seguida, abordar-se-á a conduta do errante com um ponto de vista mais pessoal, isto é, o corpo na relação com o espaço e com outros corpos, em vez de o espaço em relação com o corpo, como analisado até então. Pretende-se, por isso, tratar toda a envolvente interior que, ritmicamente, exterioriza a vivência e o erro, possibilitando uma recreação do pensamento manifestado fisicamente.

### 2.1\_ DELIMITAÇÕES ESPACIAIS

A relação entre o espaço e a sociedade que o habita é recorrente e indissociável. No decorrer da investigação, o espaço foi tido como um objeto complexo e perplexo que exigiu e exige numerosas camadas de análise, visto que, é nesta relação que se enaltece a identidade social e habitacional que o caracteriza e que o converte no espelho de uma realidade rítmica. Suportado pela dinâmica de grupo, o espaço desenvolve-se como uma tela onde se esboçam e carimbam as memórias coletivas, possibilitando uma organização espacial que é ajustada ao dia-a-dia, como refere Filomena Silvano (2017:20)<sup>82</sup>: “(...) o grupo «molda» o espaço, ao mesmo tempo que se deixa «moldar» por ele (...)”. Assim, é plausível destacar que o espaço tem uma componente de fixação das características do grupo que nele exerce mobilidades e ritmos, sendo que essa afluência se torna um fator crucial na organização social, política e cultural do próprio. Ocorre, então, uma ligação vigorosa entre a disposição espacial e a vivência do sujeito que nele circula, podendo subtrair-se as morfologias anónimas do espaço sem a presença das suas envolventes arquitetónicas.

Através do transeunte, quer seja recorrente ou não, a sua mobilidade no terreno é carregada de apontamentos transitórios, efémeros e fugazes, dado que a sua errância pessoal, enquanto grupo, define a arquitetura estrutural do meio e da época, tal como defende Walter Benjamin (2019<sup>83</sup>). Para além da arquitetura, o fluxo rítmico define, de igual forma, a sociabilidade do próprio lugar: “O acto físico de se movimentar no espaço, relaciona-se, do ponto de vista sociólogo, com a diminuição dos constrangimentos sociais, e, como havia proposto Simmel, com a experiência da liberdade dos *indivíduos*.” (Silvano, 2017:35). Deste modo, o espaço torna-se um objeto esclarecedor da sociedade que nele habita, representando-a.

Com isto, sendo a sociedade um ponto-chave no lugar, são de especular sistemas sociais e de valores que emanam distâncias estruturais de acordo com o conforto, com a presença ou ausência de outros elementos no espaço, influenciando o posicionamento

---

<sup>82</sup> Silvano, Filomena. (2017). *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Documenta.

<sup>83</sup> Benjamin, Walter. (2019). *As Passagens de Paris*. Porto: Assírio & Alvim.

do *ser* no mesmo. Tal como Georges Didi-Huberman (2011:10)<sup>84</sup> realça, “(...) a visão colide sempre com o inelutável volume dos corpos humanos.”, querendo isto dizer que a presença de outros corpos afeta (in)diretamente os ritmos de cada um: “(...) *poder do olhar* emprestado pelo observador ao próprio observado: «isto olha-me e isto implica-me».” (*idem, ibidem*:118).

Neste sentido, o investigador e antropólogo Hall (1978<sup>85</sup>) esclarece a evidência de modelos organizacionais no que toca às distâncias no âmbito dos relacionamentos interpessoais que são culturalmente construídos. Hall define quatro modalidades variáveis entre a proximidade e a distância: a ‘Distância Íntima’, que corresponde a uma presença mais invasora, direta e impactante entre os corpos; seguida da ‘Distância Pessoal’, que concorda perante um distanciamento estável que disjunta os “(...) membros das espécies (...)” (*idem, ibidem*:150); a ‘Distância Social’, que compreende um afastamento ausente de toque, sustentado pelo olhar; e, por último, sendo o mais distante possível em relação ao modelo inicial, a ‘Distância Pública’, que esclarece a presença do outro, porém confortavelmente distante, podendo estar ou não diretamente implicado.

Prevalece, então, uma fantasmagoria perante a distância entre corpos (vigia e controlo mútuo), que tanto nos observa como nos toca, atingindo-nos. Desta forma, é no culminar destes modelos que se originam os conceitos públicos e, é igualmente nestes, que se refletem comportamentos e ações rítmicas com uma leitura clara perante os distanciamentos anteriormente exercidos no local, como intensifica Tuan (1983:39):

(...) os princípios fundamentais da organização espacial encontram-se em dois tipos de fatos: a postura e a estrutura do corpo humano e as relações (quer próximas ou distantes) entre as pessoas. O homem (...) organiza o espaço a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais.

Assim, é permissível concluir que o espaço é um reflexo, um resultado ou um produto das interatividades dos corpos e do seu próprio planeamento. Contudo, por este ser o espelho e o palco de atuação do utilizador, prevalece uma contrariedade na medida em que os corpos, ao projetarem o próprio espaço, delinham-se e condicionam-se a si mesmos, atribuindo-se imposições e fronteiras restritivas.

Deste modo, o sujeito é ativo perante uma dualidade, tanto na conceção do espaço como na sua própria ativação. Ademais, ao prevalecer no lugar, atribui-lhe marcas contaminantes da sua presença como também as absorve corporal e mentalmente. Por outros termos, ao ser geograficamente delimitável, o espaço permite, em permanência, criar o nosso próprio ‘mapa’ de errância no terreno, sendo ele, por isso, individual e

---

<sup>84</sup> Didi-Huberman, Georges. (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne.

<sup>85</sup> Hall, Edward Twitchell. (1978 [1966]). *La Dimension Cachée*. Paris: Seuil.

universal, dado que é sustentado pelas intenções pessoais e é carregado de apontamentos a que o espaço nos condiciona:

Claro que as leis – as limitações aos movimentos e às intenções individuais – constituem um ponto de referência para *uma certa velocidade média das ações humanas* de uma cidade. Digamos que as leis impõem, como se torna evidente numa auto-estrada, limites máximos e mínimos. (Tavares, 2019:115)<sup>86</sup>.

Neste seguimento e de acordo com as reflexões anteriores, enumeram-se três artistas que interligam as limitações corporais do intérprete às intenções artísticas em análise:

Dan Graham, por exemplo, aborda a escultura como elemento imponente no espaço, capaz de manipular a perspetiva do usufruidor. Por via das suas *sculptural walkways*<sup>87</sup> em vidro e espelho bidirecional conjugado com uma estrutura de aço inoxidável, o artista proporciona uma rota desviada e distorcida ao caminhante, difundindo um objetivo e limite reduzido de possibilidades e controlo corporal;



**Imagem 32:** Dan Graham; *Neo-Baroque Walkway*; espelhos bidirecionais e aço inoxidável; 2019; dimensões várias

O escultor norte-americano Richard Serra<sup>88</sup> através das suas conhecidas esculturas em aço, oferece aos observadores sensações percetivas e dinâmicas distintas do habitual. Convidando-nos a atravessar as suas volumosas obras, o artista faculta-nos corredores de

<sup>86</sup> Tavares, Gonçalo M.. (2019). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Relógio D'Água.

<sup>87</sup> Nair, Shraddha. (2020, jul. 07). "Dan Graham reveals his new pavilion at Marian Goodman Gallery Paris". *Stirworld*. [Consult. 20 abril 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.stirworld.com/see-features-dan-graham-reveals-his-new-pavilion-at-marian-goodman-gallery-paris>.

<sup>88</sup> "Richard Serra". In *Guggenheim Bilbao: THE MATTER OF TIME* [Em linha] (2021). [Consult. 20 abril 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time>.

variadas dimensões e proporções, que nos suscitam curiosidade perante o espaço presente, num jogo de formas, curvas e aberturas que definem o ritmo humano ali exercido - oscilante;



**Imagem 33:** Richard Serra; *The Matter of Time*; aço corten;  
1994-2005; dimensões várias

Por último, o artista pós-minimalista Bruce Nauman pretende, em algumas das suas obras, perturbar e criticar a experiência do utilizador, contrariando-a física e intelectualmente, colocando em objeção uma orientação racional e uma insegurança emocional anormal.



**Imagem 34:** Bruce Nauman; *Corridor Installation*; gesso e madeira;  
1970; 3658x9754x508mm

De acordo com a obra acima assinalada<sup>89</sup>, ao fundo do corredor estão presentes dois monitores empilhados, sendo que o superior transmite, em direto, as imagens retidas por uma câmara de videovigilância presente a, aproximadamente, três metros de altura da extremidade oposta aos televisores, ou seja, na entrada do corredor. O televisor inferior transmite imagens pré-gravadas desse mesmo corredor, mas ausentes de presença humana. O observador, ao entrar no corredor com largura limitada, aproximada à do seu corpo, terá de seguir progressivamente num movimento contínuo e único possível em direção aos monitores, onde não só se irá aperceber que quanto mais perto destes estiver, mais reduzida é a transmissão da sua imagem no televisor superior como, também, se irá questionar pela sua ausência no televisor inferior, manipulando a experiência em torno da alienação, da monitorização e do controlo<sup>90</sup>.

Mesmo que distinta, a trilogia de obras apresentadas anteriormente, reflete, em certo modo, as teorias até aqui evidenciadas, posto que estruturam o corpo na sua relação com o espaço. Sendo que, as atuações no espaço acontecem num momento tão preciso e imediato quanto o tempo e modo em que surgem na mente, tornando-se exteriorizações do psicológico na área ocupada pelo próprio corpo (Damásio, 2004<sup>91</sup>). A vivência do errante atinge patamares para além da visão, a sua incorporação é (in)voluntária no que toca ao tato da locomoção corporal no solo, possibilitando a experiência do toque que emana um jogo entre o sujeito, o lugar e o objeto:

Ao caminhar pela cidade, cruzam-se constantemente fronteiras, atravessam-se territórios interpenetrados. O trajecto efectivamente percorrido (com afectividade) no chão é diverso daquele que se percebe num sobrevoo ou que se pode varrer com o olhar estrategicamente colocado quando se mira do alto de algum ponto seguro. (...) Ele arrisca-se, cruzando umbrais, e, assim fazendo, ordena diferenças, constrói sentidos, posiciona-se. (Arantes, 1997:264).

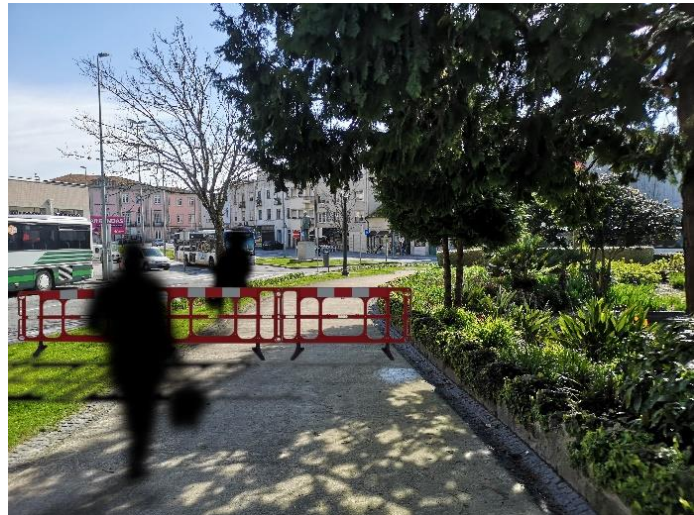
Neste contexto, destaco “A Guerra dos Lugares”, um texto de António Abrantes, pelo carácter peculiar que o mesmo possui, na medida em que convida o leitor a uma ‘caminhada imaginária e pormenorizada’ pelas ruas de São Paulo, no Brasil. Tal como na investigação aqui presente, esta narrativa aborda o caminhar pela cidade como um ato que interioriza estímulos e sentimentos que afetam a confiança e a desconfiança no espaço, destacando que o ambiente urbano é faseado por zonas e é um elemento influenciador no ritmo humano. Realça, igualmente, a presença e a relação de observação entre os errantes ocasionais e os ocupantes do lugar, como discutido anteriormente. A título de exemplo, observemos as imagens que se seguem:

---

<sup>89</sup> “Bruce Nauman: Corredor de vídeo gravado ao vivo”. In *Guggenheim: coleção online* [Em linha] (2018). [Consult. 1 dez. 2019]. Disponível em: WWW:<URL:http://www.guggenheim.org/artwork/3153>.

<sup>90</sup> Literal\_e [literal\_e]. (2016, jul. 17). *Live-Taped Video Corridor (1970) by Bruce Nauman* [Arquivo de Vídeo]. Disponível em: WWW:<URL:http://www.youtube.com/watch?v=5ujlefWcY-w>.

<sup>91</sup> Damásio, António. (2004 [1999]). *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Sintra: Publicações Europa-América.



**Imagem 35 e 36:** *Caminhos Desviados / 24 Agosto*; desenho digital; 2020;  
(proposta de instalação, dimensões variáveis)

Tituladas de *Caminhos Desviados / 24 Agosto*<sup>92</sup>, as imagens 34 e 35 transcrevem uma proposta interventiva para o Campo 24 de Agosto, no Porto, na qual se gera uma inquietação rítmica. Sendo variável e ajustável, a proposta incide perante um jogo de dúvida permanente e questionamento mental sobre a indução de perigo (barreira) e, posteriormente, a posição do transeunte no próprio lugar, levando-o à procura de soluções e alternativas para a concretização do seu trajeto, evitando a habituação rítmica. Pela imposição do objeto no espaço, ocorre um desvio no seu percurso em relação àquele que foi previamente idealizado:

De forma mais ou menos deliberada ou mais ou menos automática, conseguimos rever mentalmente as imagens que representam as diferentes opções de acção, os diferentes cenários e os diferentes resultados de acção. Podemos seleccionar as opções mais adequadas e rejeitar as que o não são. As imagens também nos permitem inventar novas acções aplicáveis a novas situações e conceber planos para acções futuras. A capacidade de transformar e combinar imagens de acções e cenários é a fonte de toda a criatividade. (Damásio, 2004:44).

A organização estrutural de um espaço define, de imediato, o seu carácter e as possibilidades nele existentes, acrescentando, por isso, interdições que delimitam a interpretação do lugar, por exemplo, a emersão de um alçado que impeça o seu atravessamento. Assim, o delineamento, que é física e mentalmente imposto, aflora,

---

<sup>92</sup> “Manuel Bandeira Duarte: Livro Completo\_Manipulação 24 Agosto\_Porto”. In *Issuu: Manuel Bandeira Duarte* [Em linha] (2020). [Consult. 20 abril 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://issuu.com/manuelbandeiraduarte/docs/livro\_completo-compactado>.



inevitavelmente, uma necessidade de contorno e desvio que multiplica as possibilidades que a própria definição do espaço compreende:

E se por um lado ele atualiza apenas algumas das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai apenas aqui e não ali), por outro lado ele aumenta o número de possibilidades (por exemplo, criando atalhos e desvios) e proibições (por exemplo, proibindo-se de caminhar por onde considera acessível ou mesmo obrigatório). (Certeau, 1988:98)<sup>93</sup>.

O errante, ao confrontar-se com restrições no seu trajeto tem, como consequência, a necessidade de revelar novas manipulações em torno das possibilidades que o espaço lhe oferece. Mesmo que o utilizador se baseie nas eminências do espaço, o seu desvio irá pertencer dentro do mesmo campo semântico, pois advém deste, a base. Assim sendo, gera-se uma apropriação rítmica do espaço que é individual e intrínseca ao momento, uma articulação conjunta e disjunta entre lugares, suscitando um desvio que opera como solução em direção ao equívoco.

Neste seguimento, prevalece uma desterritorialização transformativa do espaço, como defende James Gibson (1977<sup>94</sup>), com a teoria das relações de *affordance* que permitem ao sujeito compreender como utilizar o espaço, mesmo que este não lhe seja familiar. As *affordances* de um espaço podem, por isso, ser entendidas como o potencial de utilização que este estabelece com quem o vai utilizar. Caminhar, pousar, descansar, apreciar e procurar são algumas das *affordances* utilizadas numa estrutura ou num eixo transitório que são desconhecidas a ‘olho comum’ numa primeira instância ou primeiro impacto. Estas tipologias de utilização de espaço emergem para uma adaptação do mesmo às necessidades que o transeunte tende a satisfazer como, por exemplo, a utilização e prática do *skate* no largo que envolve a Casa da Música, no Porto<sup>95</sup>. Tal exemplo deriva da apropriação do espaço como um *skate park* dadas as condições que o terreno e o ambiente proporcionam, sendo então evidentes, de forma natural, utilizações do lugar que não coincidem com as idealizadas ou desejadas ao planear o projeto de um meio público:

(...) tanto os espaços especializados da produção e consumo culturais, como os espaços auto-referenciados da cidade (como a rua ou a praça pública), por onde todos passam sem que ninguém aí permaneça, ou os espaços onde se permanece sem que ninguém ou poucos por aí passem (por exemplo, os espaços psicotrópicos da cidade), para nada dizer

---

<sup>93</sup> *And if on the one hand he actualizes only a few of the possibilities fixed by the constructed order (he goes only here and not there), on the other he increases the number of possibilities (for example, by creating shortcuts and detours) and prohibitions (for example, he forbids himself to take paths generally considered accessible or even obligatory).* Tradução Livre/Própria.

<sup>94</sup> Gibson, James. (1977). “The Theory of Affordances”. In Shaw, Robert; Bransford, John (Eds.). (1977). *Perceiving, Acting, and knowing. Hillsdale*. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

<sup>95</sup> Soares, Andréia Azevedo. (2006, fev. 12). “A Casa da Música é o único lugar do Porto onde podemos andar de skate à vontade”. *Público*. [Consult. 19 abril 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.publico.pt/2006/02/12/jornal/a-casa-da-musica-e-o-unico-lugar-do-porto--onde-podemos-andar-de-skate-a-vontade-63195>.

dos espaços de prolongamento do quotidiano de trabalho (por exemplo, os espaços de lazer ou de consumo massificado), todos eles, dizíamos, têm uma lógica própria, material ou simbólica, de ordenamento e de poder interno. (Fortuna, Ferreira e Abreu, 1998:91).

Assim sendo, vigora no espaço uma liberdade que é condicionada e justificada de acordo com as possibilidades que o mesmo admite, evidenciando constrangimentos sociais ou simbólicos que o configurem, especulando modos específicos de habitar. Cada espaço propicia modalidades e características específicas que estabelecem uma organização maioritariamente definida. Ao espaço, são incutidos elementos culturais e sociais que sugestionam e atuam perante a sua estrutura, mesmo que, por vezes, estes estejam na base da fundação do próprio terreno. Como fator crucial na interpretação rítmica do espaço é, igualmente, fulcral evidenciá-lo dentro das suas medidas geometrizadas:

Em termos geométricos, trata-se da linha, da intersecção das linhas e do ponto de intersecção. Concretamente, na geografia que nos é quotidianamente familiar, poderíamos falar, por um lado, de itinerários, de eixos ou de caminhos que conduzem de um lugar a outro e que foram traçados pelos homens e, por outro lado, de encruzilhadas e de praças onde os homens se cruzam, se encontram e se reúnem (...). (Augé, 2016:52).

Geometrizando o espaço, destacam-se morfologias simples que o caracterizam de modo a evidenciá-lo enquanto mapa de trajetórias e ritmos. Estas, por serem arquitetonicamente físicas e visíveis, constituem a base para a extração das morfologias anónimas aqui pretendidas. Desta forma, relacionam-se e coexistem, permitindo alterações, contornos e desvios rítmicos que, mesmo condicionados, agem sob liberdades estipuladas de acordo com as envolventes.

Em suma, a variedade rítmica é implicada no espaço assim como o corpo e o espaço os implicam a si própria. A *Morfologia Anónima* pretende, através do próprio espaço, do delineamento e da ritmanálise, materializar imaterialidades não declaradas que permitam uma extração estruturalmente semelhante aos dados do lugar a analisar. Na próxima parte deste trabalho, abordar-se-ão dois casos experimentais que cosam toda a teoria enlaçada até aqui. Estes analisam fatores distintos, no entanto, possuem elos de ligação que justificam a teoria sustentada na prática, emergindo morfologias anónimas com o carácter de definir o espaço em análise.







## PARTE III



### 3 \_ RITMOGRAFIA CONCRETA

De acordo com todos os patamares analisados até ao momento, proceder-se-á, em seguida, a uma abordagem baseada na prática de projeto. Tendo a teoria como apoio justificativo e complementar, serão apresentados os elementos que proporcionaram a evolução do processo de expressão projetual, bem como alguns exemplos que denotam morfologias materiais e rítmicas.

A presente parte pretende enaltecer um fim maioritariamente plástico e artístico que materialize os objetivos desta investigação. Encontra-se subdividida em três secções, com a intenção de destacar, numa primeira instância, os elementos gerais do processo de fixação e visibilidade ritmográfica, para seguidamente e de modo mais pragmático, apresentar dois casos experimentais. Ambas as situações canonizam o movimento, o acontecimento transitório e a efemeridade no lugar, reenquadrando-a.

Assim, palpavelmente, a obra prática reflete pensamentos de uma forte presença do ato de caminhar no espaço e da sua relação com a envolvente, espelhando a omnipresente postura do autor.





### 3.1\_ PROCESSO DE DESCRIÇÃO RITMOGRÁFICA

De acordo com os objetivos traçados e refletindo o constante posicionamento, inquietação e questionamento da aplicabilidade no projeto, privilegiou-se o conhecimento e a investigação prévia das próprias ações rítmicas, de modo a enlaçar a teoria e a prática.

Nas suas diversas materialidades e vertentes, é crucial destacar a importância que o desenho e o projeto obtiveram como meio revelador da componente poética analisada nos espaços. Ambas as formas têm a capacidade de transpor para o suporte físico aquilo que é idealizado ou oriundo de um foro psicológico e imaterial. Assim, o desenho, o projeto e a teoria conciliam ligações com o intuito de se completarem, visto que o desenho pode ser evidente no projeto, assim como o projeto pode estar no desenho, ou até mesmo ignorá-lo, tendo sempre por base um planeamento escrito e teoricamente estruturado.

Salienta-se, deste modo, a importância que tanto o desenho preliminar como o de ateliê possuem no decorrer desta investigação. Joaquim Viera reflete que enquanto consequência do ato de desenhar, o desenho é uma forma de expressão do domínio da consciência do sensível: “Diz-se que desenhar deve fomentar a criatividade e nós achamos que deve fomentar a expressão que é a consciência do sensível.” (2005:11)<sup>96</sup>. Com isto, atenta-se o desenho como ato de exteriorizar o que se pretende comunicar, transpondo o interior imaterial para o exterior materialmente visível. Desenhar é, em função disso, um processo através do qual as imagens se formulam como projeções de um corpo que atua, sendo esta uma formulação bastante relevante neste processo investigativo. Através deste exercício, revela-se o estatuto dos fluxos urbanos, das suas morfologias e consequentes transformações no espaço público, materializando-as com aplicações distintas e, progressivamente, inovadoras e comunicativas. Permite decompor, recompor,

---

<sup>96</sup>Vieira, Joaquim. (2005). “Eu Desenho e Projeto. Desenhar em alta e baixa tensão.” In Vieira, Joaquim; Bismarck, Mário; Silva, Vítor (Eds.). (2005). *PSIAX*, nº4 (série I), *Estudos e reflexões sobre desenho e imagem*. Porto: FBAUP, FAUP EAUM, (pp. 7-14).

montar e produzir conteúdo associado ou não à figura vulgar de fácil interpretação, como a casualidade que poderá surgir nas variadas fases projetuais, isto é, a sugestão de formas amorfas<sup>97</sup> aliadas ao modo aleatório, arritmico e imprevisível da investigação. O desenho funciona, então, como um mecanismo arritmico de transferência do conhecimento social, da memória e do sentido de identidade, através de processos reiterados que se repetem, como um ritual, fragmentos de conduta.

Trata-se, neste seguimento, de focar os momentos nos quais ver e recordar fazem esquecer o próprio objeto, inscrevendo-o numa rede subjetiva de significados e associações: “As descrições recordam-nos como a perca adquire significado e gera uma recuperação – não apenas do e para o objeto, como também para aquele que se recorda.” (Phelan, 1993:147)<sup>98</sup>. Prevalece um relacionamento variável de observação (corpo observador) perante os transeuntes (corpos observados), dependendo da situação, da captura e do momento de realização/desejo.

Por base neste conteúdo, em seguida analisar-se-ão dois casos experimentais que usufruem das variantes do desenho como meio revelador dos objetivos investigados. Embora distintos, têm a mesma função, sendo que o primeiro reflete maioritariamente o trabalho em ateliê e o segundo incide numa experiência performativa e errática realizada em ambiente urbano.

---

<sup>97</sup> Formas amorfas: Sem forma determinada - “Amorfa”. In *Priberam: Amorfa* [Em linha] (2021). [Consult. 21 abril 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://dicionario.priberam.org/amorfa>.

<sup>98</sup> *The descriptions remind us how loss acquires meaning and generates recovery - not only of and for the object, but for the one who remembers*. Tradução Livre/Própria. - Phelan, Peggy. (1993). “The Ontology of Performance”. In *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

“APLICABILIDADES RÍTMICAS”

Questionando as habituais convenções de representação do espaço (desenho arquitetónico, por exemplo), pretendeu-se evidenciar um longo processo de experimentação e transposição de ações rítmicas e performativas no espaço público para um suporte físico, morfológico e materialmente comunicativo. Como indicado anteriormente, este desenvolvimento gradual realça o desenho e o projeto sintetizados em imagens que correspondem a um ou mais corpos que atuaram no território. Titulado de “Aplicabilidades Rítmicas” o processo evolutivo iniciou-se em 2019, numa inquieta conjugação da reclamação do detalhe com a desconstrução do fluxo temporal, que acompanha as intangíveis perceções rítmicas:

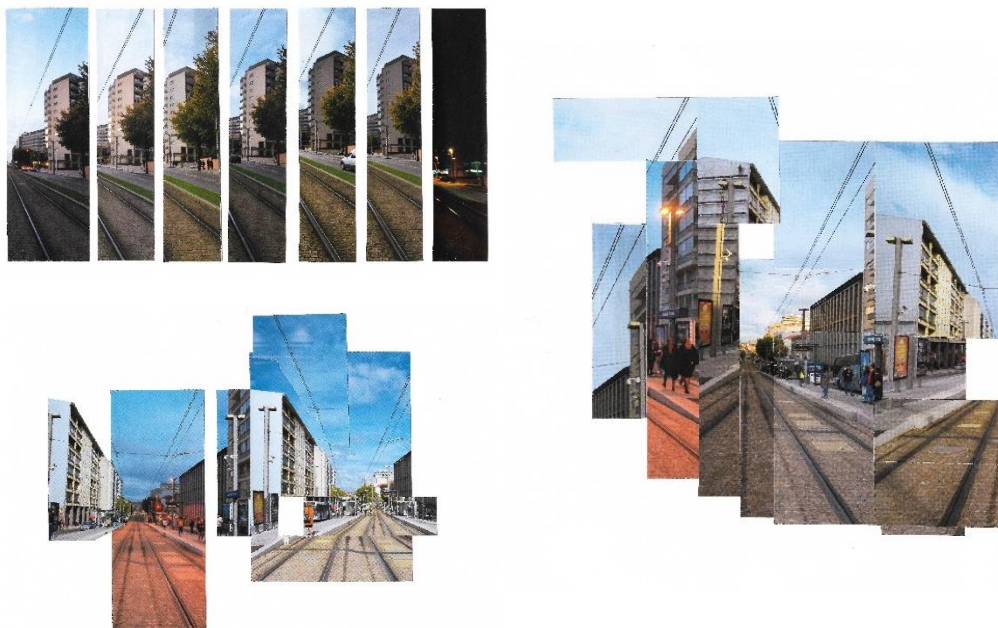
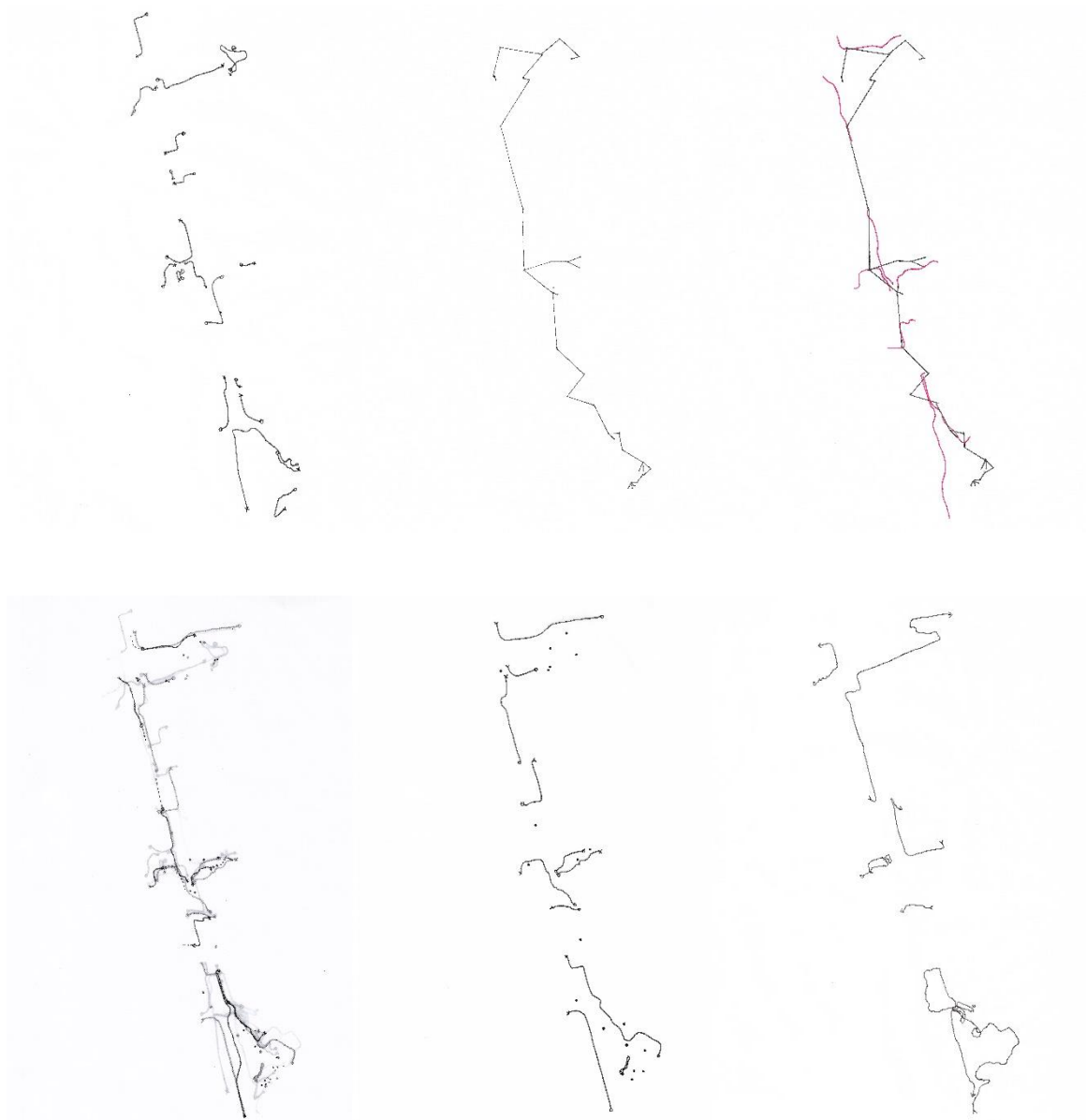


Imagem 37 [...] 39: S/Título; impressões e cola sobre papel; 2019; 210x297mm (cada)

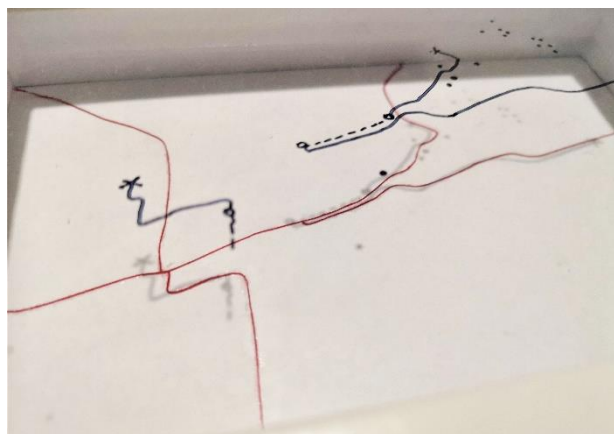
As imagens acima representadas transcrevem uma temporalidade de levantamento (24 horas) que, em simultâneo com as temporalidades das ações rítmicas e ambientais, evidenciam uma desconstrução da ausência perceptiva para além do período compreendido na passagem do indivíduo no local. Por este ponto de partida, os projetos absorveram elementos de registo e arquivo a longo prazo, facultando-se processos práticos dos espaços em permanente renovação. Expressando um determinado *frame* temporal, que é o fio condutor de uma coreografia em tempo real, houve a necessidade de procurar, através da linha, a representação do movimento em diferentes protagonizações materiais:



**Imagem 40 [...]** 45: S/Título; tinta-da-china sobre papel esquiço; 2019; 210x297mm (cada)

Na sequência ilustrada anteriormente, são enfatizados fluxos e trajetos que vivenciam a Avenida da República, em Vila Nova de Gaia. Através deste processo, pretendeu-se memorizar as ritmicidades recolhidas, com o intuito de estudar, primariamente, a composição do espaço, de acordo com a sua poesia efémera: “Escrever notas de campo é disciplinar o acontecer simultâneo de várias memórias que se cruzam na rememoração dos factos.” (Fernandes, 2002:27)<sup>99</sup>. Em ateliê, segundo esta análise, foi possível atribuir visibilidade à ausência, denotando-lhe uma presença palpável e impercetível de imediato.

Com vista a responder às questões de investigação e desfocar as diversas camadas rítmicas intrínsecas ao espaço, o desenho alastrou-se tridimensionalmente a fim de comunicar a diferença que se atribui enquanto semelhança:



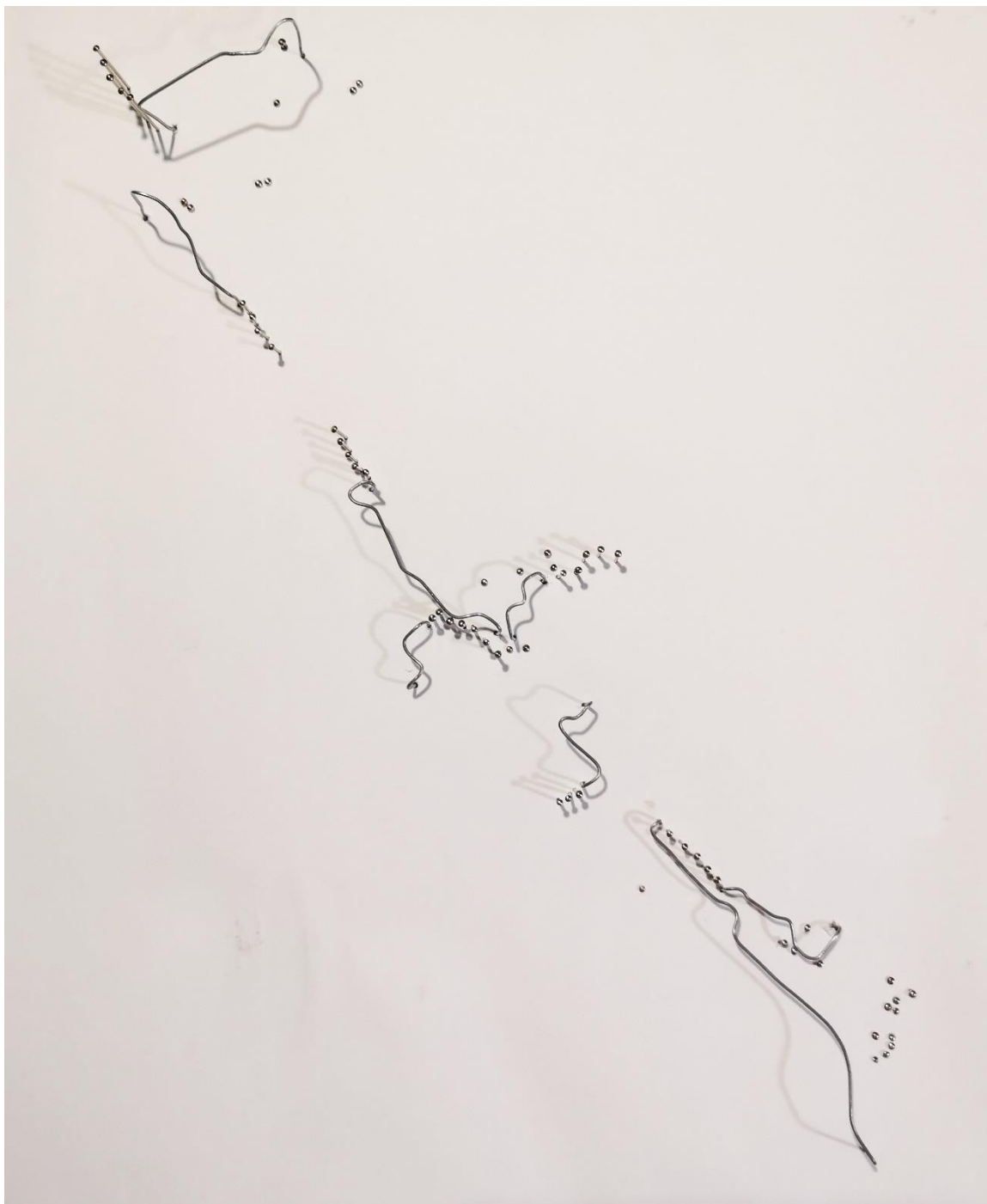
**Imagem 46:** S/Título; linha, papel, tinta-da-china, vidro e madeira sobre cartão prensado; 2019; 120x165x35mm



**Imagem 47:** S/Título; linha, papel, acetato, tinta-da-china, vidro e madeira sobre cartão prensado; 2019; 155x200x35mm

---

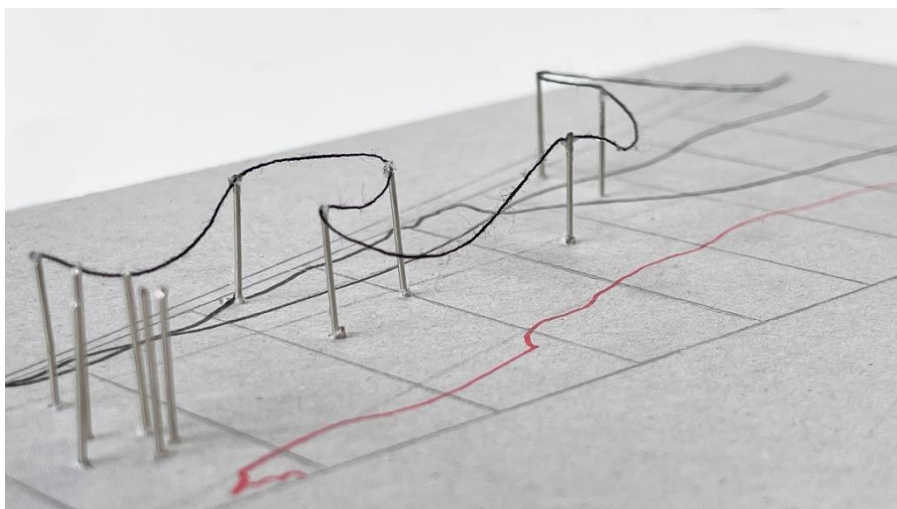
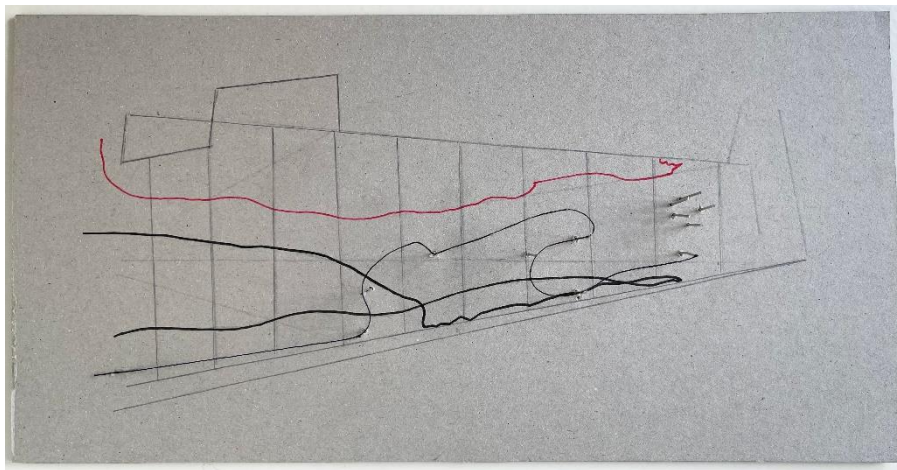
<sup>99</sup> Fernandes, Luís. (2002). “Um Diário de Campo nos Territórios Psicotrópicos: as facetas da escrita etnográfica”. In Caria, Telmo (Ed.). (2002). *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento, (pp. 23-40).



**Imagem 48:** S/Título; arame, papel, vidro e madeira sobre cartão prensado; 2020;  
210x297x35mm

Compreendidos em três molduras de distintas formas, como ilustrado nas imagens anteriores, os desenhos atribuem, à linha, um elevado valor de comunicação e expressão do período temporal em que a ocorrência foi recolhida. Demonstrando um passado vivenciado, esta acabou por evidenciar uma simplicidade e uma linearidade que acompanha todo o processo até então, aplicando-se, por isso, num meio capaz de filtrar a cacofonia e o ruído rítmico em componentes sumárias e visualmente reveladoras.

Ainda no campo da Avenida da República, mais concretamente na Praça Cívica de Vila Nova de Gaia, analisou-se, em maquete, a proporção desta linguagem comunicativa através do arame e da linha de costura:

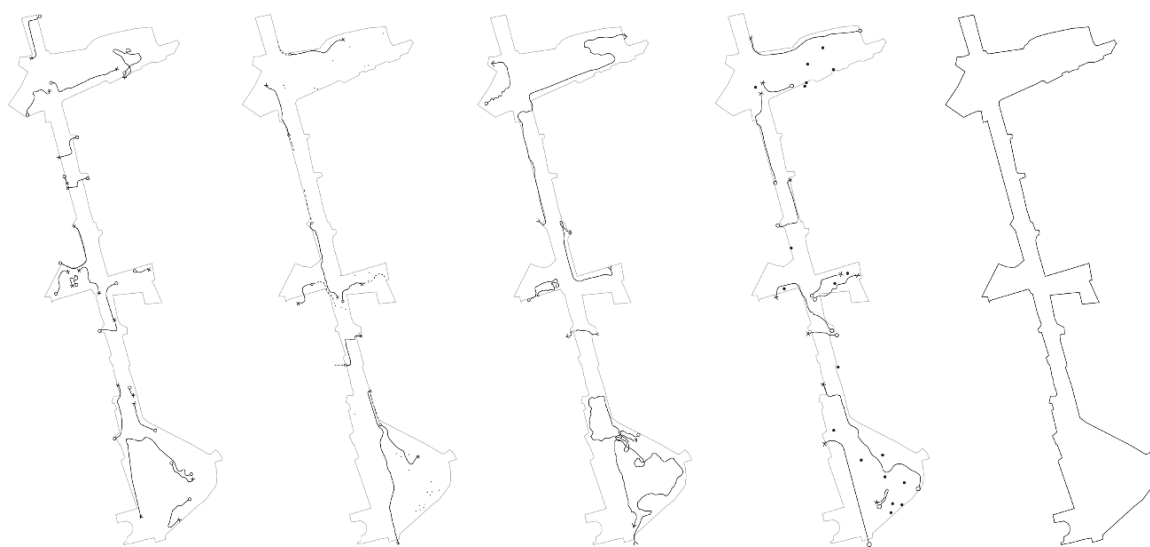


**Imagem 49 e 50:** S/Título; arame, linha, cola e tinta-da-china sobre cartão prensado; 2019; 130x300x20mm



Na maquete, a expressividade é enaltecida perante a base, possibilitando o destacamento de um ritmo que se pontuou de acordo com uma sessão fotográfica presenciada, reforçando de imediato a potencialidade que este vocabulário visual adquiriu em todo o processo investigativo. Tal como nos trabalhos de Tim Knowles<sup>100</sup>, a linha privilegia um contacto importante com o observador, posto que anuncia a composição e transmissão de significado, proporcionando conhecimento visual.

Abordando, por isso, a linha e a sua morfologia em torno do espaço anónimo, ocorreu a necessidade de a converter para um meio digital, de modo a sintetizar e acentuar a modalidade rítmica que é vivenciada no espaço. Realizados em período de confinamento, estes ‘Desenhos Vividos’ possibilitaram um jogo de sobreposição materialmente mais ágil, cujo rigor é mais aproximado ao de um mapa geográfico:



**Imagem 51:** S/Título; impressão sobre papel; 2020; 210x297mm

---

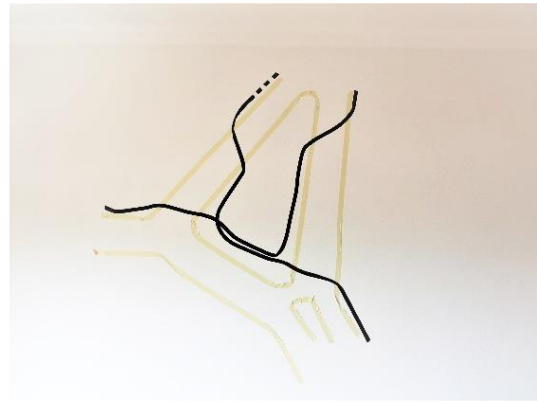
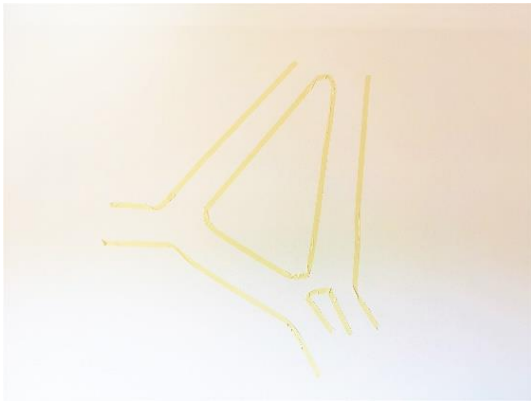
<sup>100</sup> “Tim Knowles”. In *TomKnowles: Home* [Em linha] (2018). [Consult. 1 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:<https://www.timknowles.co.uk/>>.



**Imagem 52:** S/Título; impressão sobre papel; 2020; 210x297mm

Por intermédio da intensificação e da repetição rítmicas, foi possível elevar e distinguir a definição do espaço. O ritmo admite a identificação de novas marcas físicas resultantes da sua componente transitória, sendo que a edição promoveu uma vertente curiosa e repetitiva de comparação e análise no processo de materialização. Na imagem 51, a composição cacofónica de ritmos confere uma inter-relação 'observação-análise-corpo', destacando áreas ocultas e ritmos capazes de definir uma grelha semelhante à geografia de uma cidade.

Através do desenho e da linha, é interpretável o ritmo que se representa, quer seja ele hesitante, fugaz, lento, ... - carácter poético do ato de caminhar - permitindo uma perceção do tempo e do espaço que é, ou não, familiar ao indivíduo. Assim, mantendo a coerência e uniformidade desejadas no que toca ao significativo do conceito, o desenho e a ritmanálise foram experienciados numa escala distinta da habitual:



**Imagem 53 [...] 56:** S/Título; fita-cola crepe e isoladora sobre parede; 2020;  
1100x1200mm; projeto efêmero

De natureza idêntica, alusivo ao Jardim do Campo 24 de Agosto, no Porto, o estudo acima apresentado permitiu, embora de forma bidimensional, salientar a invisibilidade da morfologia inicial do espaço e a força que a ritmicidade obtém perante o lugar e, consequentemente, perante a sua *morfologia anónima*. Como meio intrínseco a uma malha urbana, o espaço e o seu quotidiano são, por isso, destacados de forma distinta do habitual, podendo enaltecer simplicidades impercetíveis que, materialmente, comunicam o objetivo:



**Imagem 57 [...] 59:** S/Título; papel esquiço, tinta-da-china e arames vários sobre cartão prensado; 2020; 295x420x70mm (cada)

Como ilustrado acima, foram concebíveis tanto a materialização da componente rítmica como do processo de trespasse do campo bidimensional (papel esquiço) para o tridimensional (arame), aproximando-se dos objetivos traçados na rota investigativa.

Face ao contexto pandémico, o processo de materialização e análise transbordou para áreas inseridas na cidade de Caldas da Rainha. Mesmo que não planeada, a distinção geográfica proporcionou, de modo positivo, novos modos de comunicação e de transmissão na imagem. O processo gradual é contido como uma mensagem visual que, documentada, torna a ação presente e tátil:

Uma imagem é uma vista que foi recreada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada (...). (Berger, 2002:13).

Deste modo, como assinala Berger, através da imagem/desenho possibilita-se uma revelação de fatores que não são captáveis no momento de observação e execução, exteriorizando a memória individual que é partilhada e divulgada. Contudo, no decorrer da investigação, foi fundamental e forçosa a utilização de outro tipo de registo que, apesar de bidimensional, se exerceu por escrito, a fim de enfatizar o envolvimento rítmico. Esta opção iniciou-se com base nos dados adquiridos na iniciativa cívica abordada em “2.1\_Atalaia Urbana”. Tendo em conta o caminho que ora se exerceu na qualidade de voluntário ora como coletor de contaminações de outros caminhos, foi crucial abordar os antepassados na relação com o espaço:

desmascarar

entre freguesias.

os fregueses intervêm e contaminam a sua constante rota. Uma rota identitária e acentuada da cidade, caracterizada por um dos eixos de ligação entre freguesias. Rua 15 de Agosto, Rua Sebastião de Lima e Praça 5 de Outubro. munidas de vários objetos pandémicos idênticos, mas diversificados: máscara.

de pano, cera, tecido, papel e elástico, azul, branco, preto e rosa às bolinhas. Do tamanho da nossa mão, esborrachada pelo peso ou em forma pelo vento. Composição costurada pela linha ou derretida pelo calor no plástico, cobriu parte de um rosto, eliminou expressões faciais e protegeu microrganismos invisíveis...descreveu, agora uma rota, descreveu um carácter humano (maioritariamente jovem- noturno; e maioritariamente adulto- diurno: pelo espaço envolvente).

antes disfarçou uma alma, agora realça o civismo no solo. Sinal do tempo, reflete o novo presente e reflete o fator temporal - sujidade incorporada no seu recolar pelo solo. Expõe o carácter do indivíduo contaminador, o batom cor-de-rosa que contrasta com o branco puro (já sujo) do interior. Trasporda o cuidado e o ato de 'descartar' através da sua forma: caiu do bolso (dobrada e enrolada pelos elásticos), saiu do rosto e foi projetada para o solo (volumoso e com o nariz acentuado - impressão do rosto na forma do material) - a máscara com batom. Relata o tempo e tipo de produção. Relata o seu tempo de uso. Relata o seu período de descarte. Desmascara a rua, memória por via da passagem.

desmascarar.

Nesta sequência, a escrita e o desenho proporcionaram, ao observador, a possibilidade de relato de um ato passado, posto que, mais tarde, na sua totalidade, os desenhos foram ‘recolocados’ no local onde a colheita descrita foi exercida:



**Imagem 61:** S/Título; papel e fita-cola sobre parede; 2020; 210x297mm

Ocorreu, assim, uma reaproximação temporária entre a ação, o transeunte e o espaço, emergindo um carácter temporal do corpo no desenho e do desenho no lugar. A noção de tempo e ritmo no próprio desenho é assinalada como uma transgressão da realidade, pois o corpo torna o tempo visível no desenho, consciencializando a sua dimensão plástica e a sua plural compreensão: tempo do acontecimento; tempo narrado; e tempo reconstruído pelo observador.

Neste seguimento, construiu-se uma 'ritmicidade portátil' capaz de valorizar a vulgaridade que um ritmo analisado contém ao transbordar para diferentes espaços adaptáveis:



**Imagem 62 e 63:** S/Título; arame sobre madeira; 2020; 160x160mm

Após esta experiência de carácter transitório e adaptativo, privilegiou-se um retorno final às análises obsessivas e bidimensionais num local específico, neste caso a Praça 5 de Outubro, nas Caldas da Rainha. Projetualmente, estes exercícios consubstanciaram o cruzamento de todas as componentes práticas e teóricas envolvidas no processo investigativo, aveludando um todo, tal como sucede na realidade em que o espaço é inserido. A vertente prática obtém, por isso, a exteriorização física da teoria e, da mesma forma, a resposta às inquietações suscitadas à investigação.

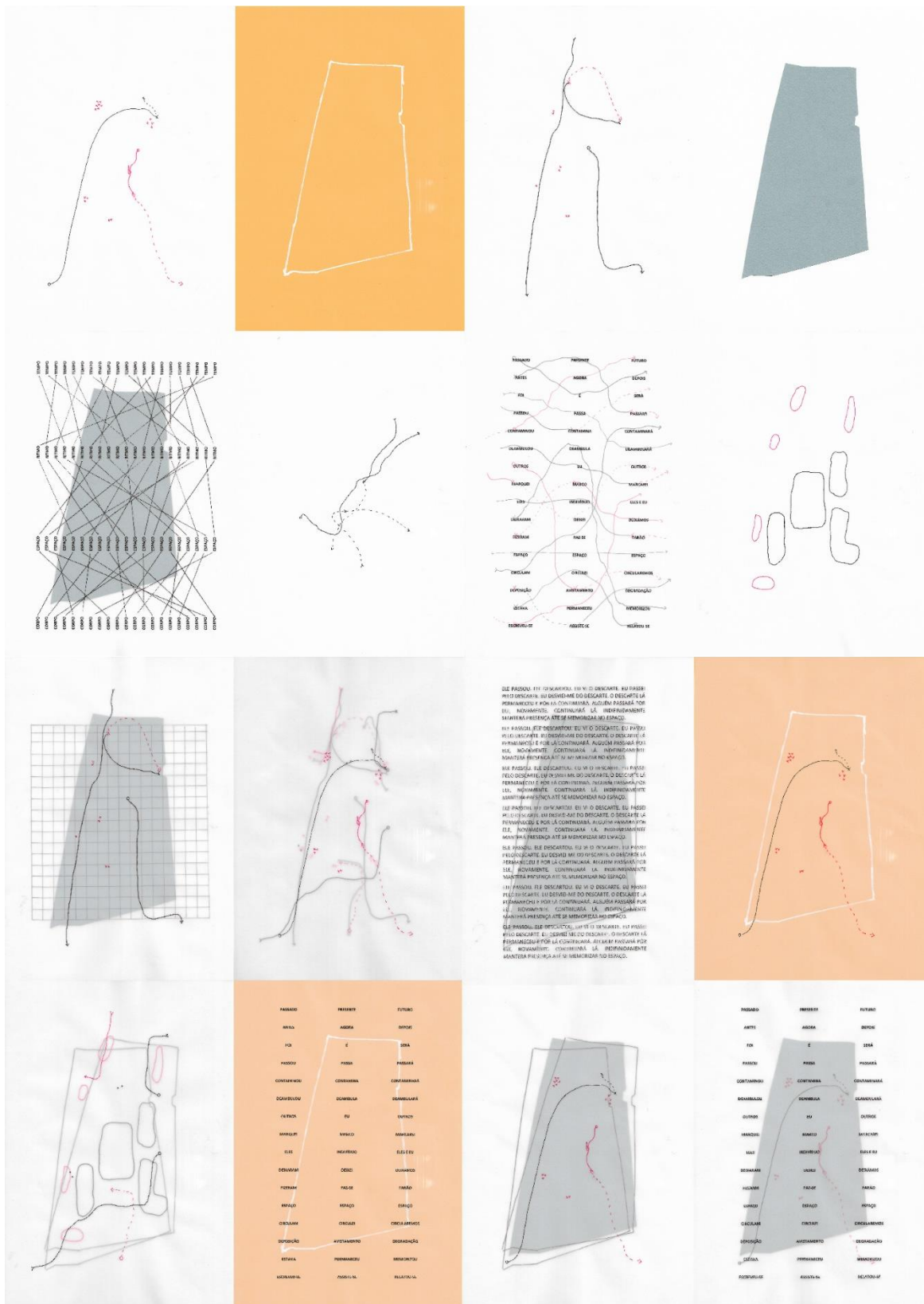
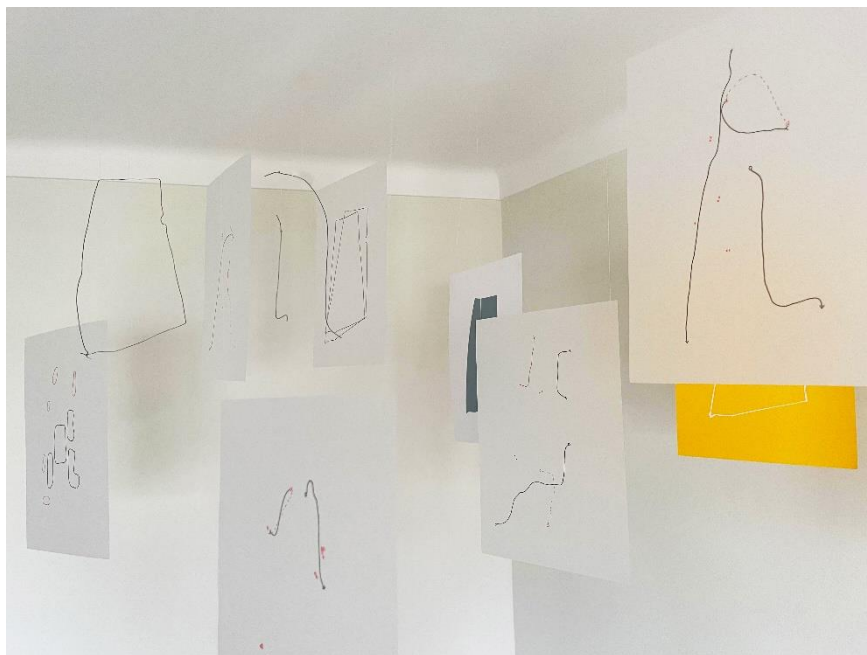


Imagem 64 e 65: S/T título; impressão, marcador, tinta-da-china e papel esquiso sobre cartolinas; 2021; 210x297mm (cada)

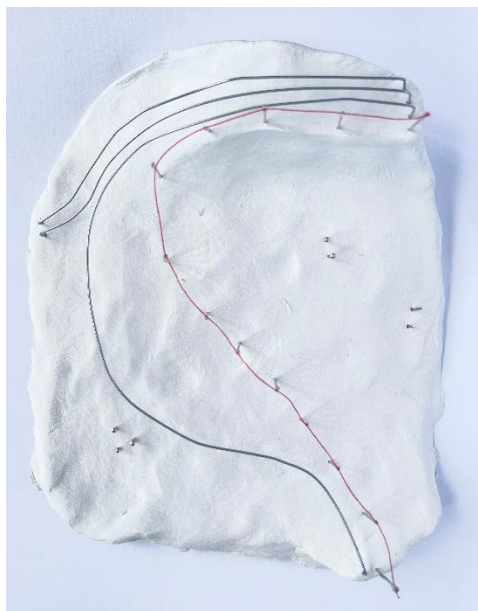


Os desenhos acima apresentados permitem um jogo transitório entre posições, desenhos e formas que, de certo modo, se enquadram na transitoriedade que o espaço oferece ao utilizador que, subsequentemente, o determina e contamina com a sua história. Assim sendo, em ateliê, posicionou-se este aglomerado de desenhos numa disposição ágil à produção de diferentes interpretações que, equitativamente, correspondem a diferentes perspectivas e ritmos pedonais com foco na análise do conteúdo:



**Imagem 66 e 67:** *S/Título*; impressão, marcador, arame, tinta-da-china, fita-cola, nylon, papel esquiço e cartolinas; 2021; 1600x1100x700mm; instalação

O trabalho prático fundiu numa consciência e perspectiva entre o interior e o exterior do ateliê, ou seja, desenrolou-se a inevitabilidade de transpor o ritmo recolhido, e analisado em estúdio, novamente no local abordado. Refletiu-se, então, a itinerância do espaço público em relação com o espaço de trabalho (lugar de produção), propiciando uma realidade que é deslocada da sua natalidade:

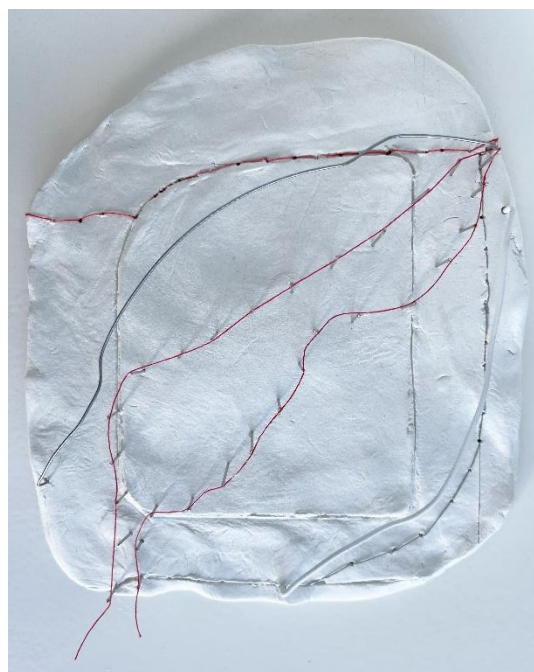


**Imagem 68 e 69:** S/Título; arames, cola e linha sobre pasta de modelar;  
2021; 120x140x45mm

De acordo com as imagens anteriores, processaram-se três fases distintas: recolha do ritmo (em terreno); materialização do ritmo (em ateliê); e devolução do ritmo (em terreno). A estas enquadram-se distintas épocas temporais, sendo que a própria escultura compreende uma análise espacialmente temporal, pois nela são evidenciados diversos ritmos, quer sejam eles contínuos (arame) ou lentos, carregados de pausas e contaminações (arame e linha). Ainda assim, foram elevadas presenças humanas que, sossegadamente, permaneciam no período de recolha (pontualidades a arame).

Possibilitando uma ideia de retorno e uma correlação entre o lugar, o estúdio e o corpo, as esculturas territoriais oferecem morfologias anónimas perante a ausência das estruturas físicas do espaço, excetuando a topografia do terreno para uma melhor compreensão e análise. Com isto, são legíveis as influências que os espaços transpõem para a encenação urbana, visto que nestes se encontram determinadas possibilidades de atuação rítmica em território. Por conseguinte, derivadas dessas mesmas restrições, são

de esperar contaminações que memorizam trajetos e comportamentos igualmente compreendidos ao palco de atuação, como demonstrado, novamente, na escultura que se segue:

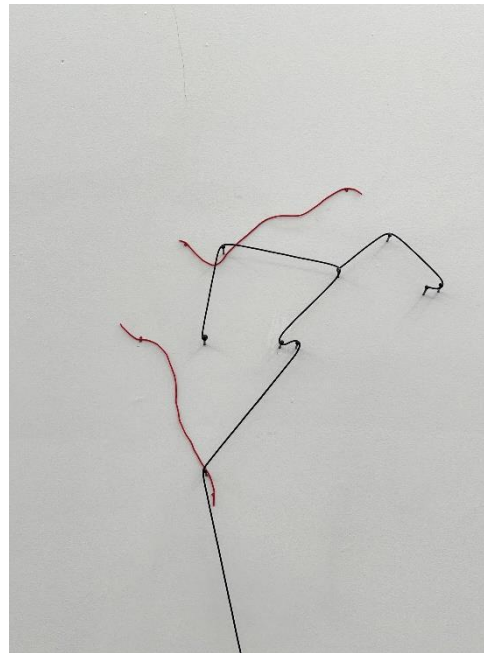
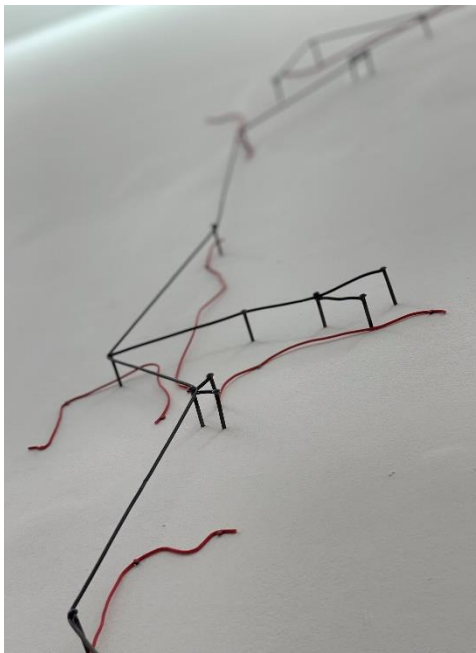
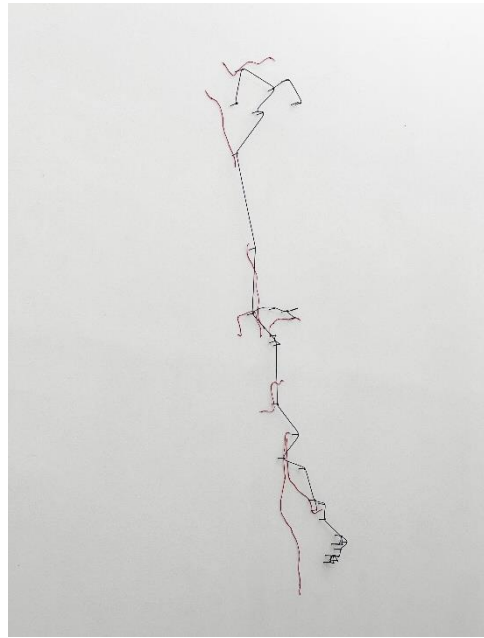


**Imagem 70 e 71:** S/Título; arames, cola e linha sobre pasta de modelar;  
2021; 130x150x30mm

Nesta crescente procura em evidenciar Morfologias Anónimas e de forma a obter uma resposta participativa na exposição coletiva *Engasguei-me com o Silêncio...*<sup>101</sup>, pretendeu-se destacar uma das primordiais análises rítmicas exercidas neste processo. Esta, possuidora de novos materiais utilizados até então, constituiu-se como uma estrutura em grande escala inserida e executada diretamente numa parede, proporcionando uma nova vertente de exibição e trespasse desta poética extraída do espaço público, como se pode analisar nas imagens anexadas em seguida:

---

<sup>101</sup> *Engasguei-me com o Silêncio...*: Exposição de Finalistas do Mestrado em Arte e Design para o Espaço Público em diversos espaços da FBAUP (29 de outubro a 5 de novembro de 2021).



**Imagem 72 [...] 75:** *Vivido*; estrutura em aço, cola, cabo elétrico e fio de pele artificial sobre parede; 2021; 2000x1000mm

A título de conclusão, pode afirmar-se que o processo de materialização aqui evidenciado não possui prazo de término. A sua crescente evolução surge de acordo com ideias teóricas e práticas, sendo que se pretende uma aproximação mais adequada à imaterialidade e à poética relatada do espaço. Assim, os resultados esperados normalizam os concretizados, posto que o objetivo foi gradualmente alcançado e ajustado de acordo com as possibilidades do momento.

**3.3\_ CASO EXPERIMENTAL II**

**“MATERIALIZAÇÃO DA ERRÂNCIA ENTRE O CORPO E A CIDADE”**

Na perspectiva do relacionamento humano face aos ambientes naturais e construídos em espaço público, o caso experimental anterior conduziu-nos a uma crescente inquietação perante o compromisso de reavaliar suposições. Denotou-se um seguimento que envolveu variadíssimas escalas de experimentação e apropriação, elevando a materialização de morfologias anónimas. No entanto, de forma a notabilizar-se uma experiência mais aproximada à prática imediata e à relação entre o corpo e o espaço, surge o segundo e último caso experimental: um projeto pessoal que estabelece uma ponte singular com os objetivos do processo de investigação em causa. Distingue-se do anterior pela necessidade de uma abordagem ritmográfica que ultrapassasse a análise e a interpretação da cacofonia quotidiana do dia-a-dia, permitindo uma intervenção direta de resultados espontâneos e palpáveis.

Enumeram-se, introdutoriamente, alguns pontos-chave contextualizantes das intenções atribuídas ao projeto: um corpo; um gesto; um espaço; um ritmo; uma deambulação; uma deriva; uma errância que transmite a materialização do imaterial (ato de vaguear) contaminando o espaço (resultado de aplicação-desenho). A proposta experimental enquadra-se numa aproximação mais íntima à relação entre os processos teóricos, de *performance* e de materialização. Surge como resposta ao projeto final<sup>102</sup> livre, solicitado para a Unidade Curricular Optativa de “Desenho e Performatividade” do mestrado a que se destina esta investigação. O trabalho realizado propôs, por isso, uma autorreflexão e análise entre o corpo<sup>103</sup> e a cidade/lugar<sup>104</sup>. Tal como indica Elizabeth Grosz, é crucial lembrar e esclarecer as entidades e conceitos interferidos e intervenientes na *performance*:

---

<sup>102</sup> Projeto final: Enunciado de proposta de trabalho em anexo - “1\_CASO EXPERIMENTAL II | ENUNCIADO”.

<sup>103</sup> Corpo: Sujeito que habita o espaço – autor/*performer*, Manuel Bandeira Duarte.

<sup>104</sup> Cidade: Área que é habitada.

Por *corpo* entendo uma organização concreta, material e animada de carne, órgãos, nervos, músculos e estrutura óssea à qual é conferida uma unidade, uma coesão e uma organização através da sua inscrição psíquica e social enquanto superfície e matéria-prima de uma totalidade integrada. (...) Por *cidade* entendo uma rede complexa e interativa que relaciona, frequentemente de forma desintegrada e efetiva, um número de atividades sociais díspares, processos e relações imaginárias e reais, projetadas ou efetivamente arquitetadas em termos geográficos, cívicos e públicos. (2011:91-92)<sup>105</sup>.

Desta forma, a ação performativa focou-se na experiência ou, por outras palavras, numa forma de habitar um lugar (público) que se exerceu perante um errante (autor) que vagueia sem destino determinado na cidade (não firme/vacilante – ato de errar):

O acaso joga, na deriva, um papel tanto mais importante quanto menos estabelecido esteja à observação psicogeográfica. (...) o carácter principalmente urbano da deriva, em contato com os centros de possibilidade e de significação que são as grandes cidades transformadas pela indústria, respondem melhor a frase de Marx: “Os homens não podem ver ao seu redor mais que seu rosto; tudo lhes fala de si mesmo. (...)”. (Debord, 1958:2<sup>106</sup>).

Neste seguimento, Debord frisa a importância da envolvente do ser humano no ato público, na medida em que esta o influencia nas suas escolhas e nas suas ações, como sustentado na parte “2\_Espaço Encenado”. Problematizou-se, com isto, o processo de domesticação da relação entre o corpo e a cidade perante o filtro de ação, o ato de caminhar que, antes de executado, absorve a sua envolvente, definindo e afetando a sua própria deriva<sup>107</sup>.

No decorrer da ação, prevalece uma experiência errática, de aproximadamente trinta minutos (2 km), na cidade de Caldas da Rainha, em que a ação exerce um papel comunicativo (linguístico) e a comunicação (linguagem) proporciona a ação. Deste modo, o projeto procurou obter resposta à seguinte questão: ‘De que modo a errância, entre o corpo e a cidade, pode ser auto-desenhada/transferida e, subsequentemente, contaminante?’.

Como agente que planeou e ativou a ação errática e, seguidamente, a ação contaminante, relacionou-se com o modo como cada ritmo (individual) constrói o modo de vida em comum, ou seja, a errância pessoal interliga-se com a errância terciária presente no espaço. Esta dissolução interfere, não só na deriva pessoal e pública (distância social obrigatória – regras de prevenção à Covid-19), como também na deriva que o espaço possibilita através das delimitações que, automática e indiscretamente impõe, aveludando comunidades em que a deriva pessoal estrutura o próprio local, como averiguado na parte “2.2\_Delimitações Espaciais”:

---

<sup>105</sup> Grosz, Elizabeth. (2011 [2003]). “Corpos-cidades”. In Macedo, Ana Gabriela; Rayner, Francesca (Eds.). (2011). *Género, Cultura Visual e Performance*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus/CEHUM, (pp.89-100).

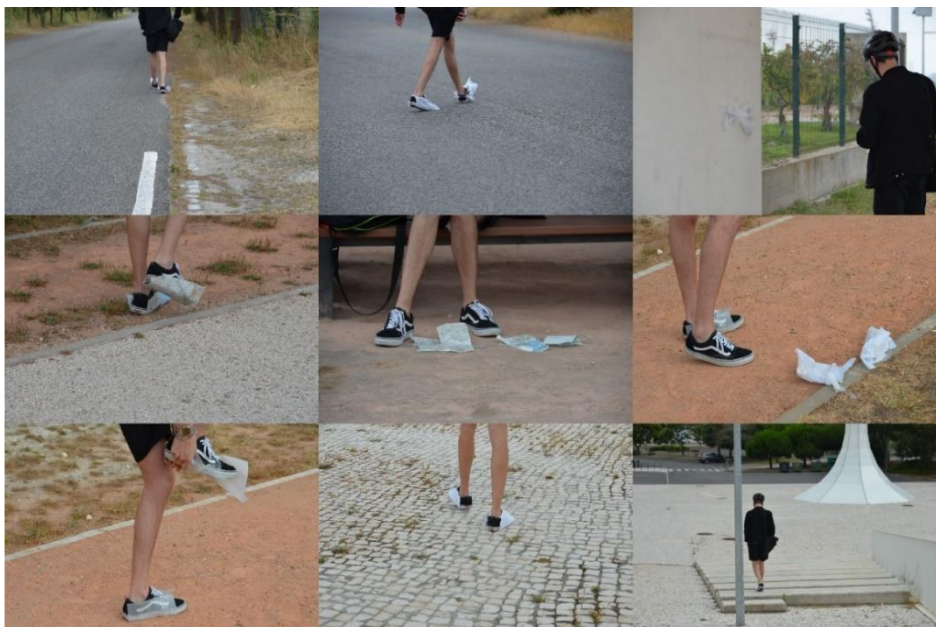
<sup>106</sup> Debord, Guy. (1958). *Teoria da Deriva*. Protopia: Wiki.

<sup>107</sup> Deriva: O passo e o andar como técnica do corpo e a *performance* como errante urbana.

O terreno, apaixonadamente objetivo em que se move a deriva, deve definir-se, ao mesmo tempo, de acordo com os seus próprios determinismos e com as suas relações com a morfologia social. (...) O conceito de deriva está, indissoluvelmente, ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspetos às noções clássicas de viagens e passeios. (*idem, ibidem:2*).

Assim, a experiência errática, vigente perante a gravação constante da ação<sup>108</sup>, transporta consigo simbologias que se correlacionam com a memória da passagem<sup>109</sup>; a deriva aplicada à geografia<sup>110</sup>; e o modo como a documentação é proporcionada por uma experiência tácita<sup>111</sup>. De salientar que, no decorrer da deriva, abordaram-se vários meios de documentação, entre os quais a presença de uma câmara *GoPro* posicionada no topo do capacete pessoal e a elaboração de pequenos vídeos e fotografias por parte de um segundo sujeito que relata, metaforicamente, um olhar equivalente ao de um indivíduo exterior à intervenção e regista a aplicação contaminante (colagem dos papéis no terreno), sendo que a sua ativação é nula - 'véu da ignorância'.

O conjunto que se segue, sintetiza e ilustra tanto o resultado fotográfico, equiparado ao olhar exterior, como os meios realizados e utilizados no decorrer do processo performativo:



**Imagem 76:** Sequência Fotográfica e Cronológica da *Performance*; 06.2020

<sup>108</sup> Vídeo disponível no blog da U.C. de "Desenho e Performatividade":

WWW:<URL: <http://desenhoepformatividade.blogspot.com/search/label/Manuel%20Duarte>>.

<sup>109</sup> Memória da passagem: Carimbo que é exercido nas folhas, coladas nos sapatos, em junção com o solo.

<sup>110</sup> Deriva aplicada à geografia: Modo como o ato não declarado de 'carimbar' a folha advém da deambulação pelo território (rota geográfica).

<sup>111</sup> Experiência tácita: Que não está declarada, porém subentendida.

Desta forma, a captação de vídeo através da *GoPro* equivale, simbolicamente, à visão exercida pelo olhar do autor em direção ao solo (visão superior da errância). O vídeo final segue uma edição retórica, na qual a experiência deambulatória é oferecida com uma aceleração distinta da vivenciada. Com isto, valoriza-se a deambulação exercida através da sua aceleração pois, de um modo digitalmente visível, esta tornar-se-ia bastante monótona devido ao campo delimitado de registo e de visionamento (tela de ecrã).

O corpo deambulante representa a presença do sujeito e da voz, essencial na ação. Posteriormente, foram registadas fotografias dos resultados ‘autodesenhados’ e dos pormenores resultantes dessa carimbagem entre a sola do sapato e o solo do terreno.

A folha de papel exerce, nesta *performance*, um valor de elevada importância. Este opera pela transposição e deslocamento de uma realidade aplicativa distinta. Através deste elemento, foi possível criar um modo de interação que materializasse, ao olhar humano, uma ação que é intangível e momentânea, isto é, a ação de caminhar/deambular. Por via dos diversos papéis utilizados<sup>112</sup>, foi possível descontextualizar o seu modo familiar de emprego e convertê-lo em meio de ‘auto-carimbo’ e ‘auto-desenho’. Um desenho que foi exercido por via do corpo, do gesto e, posteriormente, do seu impacto com o terreno.

Assim, o papel sofreu, em si, o latejar que a sola do sapato sofre no embate com o solo (resultado rítmico). A transferência desta mesma ação para o papel, proporcionou o deslocamento do ato performativo para um quadro semiótico e tecnológico distinto do comum. O desenho desempenhou a função de mecanismo conclusivo da transferência e do registo da memória e da identidade da errância. Na homogeneidade e normatividade do ato de deambular, no qual se realiza uma repetição coerente e regular do passo humano, salienta-se um elemento discordante que repele a regularidade do plano exercido, ou seja, a aplicação e presença constante do papel na sola do sapato como termo desviante.

Através das imagens que se seguem, é curioso destacar que o resultado do desenho absorve, não só esse impacto rítmico (através de furos, vincos e rasgões), como também, as características do solo (através da ‘auto-colagem’ e ‘auto-impressão’ de gravilha, por exemplo), possibilitando a impressão digital da deambulação:

---

<sup>112</sup> Papéis utilizados: Branco/opaco -impressão; Translucido -vegetal esquivo; Branco/opaco extensível -seda; Opaco impresso -mapa.





**Imagem 77 [...] 82:** S/ Título; papel de impressão, vegetal esquiço, seda e mapa; 06.2020; dimensões várias; fotografias de resultados ('auto-desenhos')

Nas imagens anteriores, é visível o poder contaminador do espaço de deambulação em relação ao papel. Nele, são vigentes rastos de impressões do solo, assim como fissuras e rasgões que se assemelham, por exemplo, à geografia cartografada de uma cidade. Resultado do ritmo humano, a junção e quebra de linhas transborda, visualmente, uma narrativa de deambulação carregada de ritmologias e ritmografias. Os próprios traços de impressão do solo sobrepõem-se às marcas e formas que o papel fixou, sobressaindo rotas e pormenores com camadas elevadas. Deste modo, aos 'auto-desenhos' é atribuído um carácter de documento que relata e exterioriza a atividade performática.

Em suma, no decorrer da ação, o corpo tornou-se o eixo fulcral e essencial no sentido da peça. Através do corpo e do seu gesto contínuo, o fator temporal é representado no desenho (objetivo), permanecendo desta forma uma memória e uma história que se exerce por via do contacto não diretamente declarado. A intervenção foi

planeada previamente em ateliê, com o intuito de estabelecer as melhores ligações com as abordagens teóricas, sendo que se ultrapassaram algumas dificuldades, como por exemplo a exposição em público e a articulação com as componentes materializadas. Experienciar, enquanto artista, possibilitou uma acrescida intensificação prática da vivência, bem como uma maior destreza face a ocasiões performativas futuras, mesmo que o contacto com o público seja praticamente nulo, apenas de cariz visual e distanciado como neste caso. Concluindo, os resultados obtidos igualaram-se aos espectáveis, proporcionando diversas perspetivas de interpretação.

Deste modo, a ausência de um errante subestimaria a essência da *performance* e anularia o registo em desenho. No território, tanto ocorre um processo de contaminação como um processo de violação, na medida em que foi implicado um uso incomum desse mesmo território, deixando, por isso um rasto do caminho, que mais não é do que a impressão do mesmo. Interligando-se com a presente dissertação, tratou-se da impressão de uma rota que conta a memória e deixa a história de um ritmo e de uma passagem que ali se exerceu de acordo com os limites espaciais e sociais, viabilizando uma materialização (in)voluntária do ato imaterial de caminhar, estabelecido entre o ritmo e o tempo. Um rasto de apontamentos de uma rota que possibilitou a fixação de caminhos (colagem dos papéis no terreno) e o regresso pelos mesmos num futuro próximo. Presencia-se, então, um jogo temporal entre o passado, o presente e o futuro, proporcionado por elementos contaminadores do espaço.



# CONSIDERAÇÕES FINAIS



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### MORFOLOGIA ANÓNIMA

Uma vez chegado ao fim deste percurso de investigação, é o momento de considerar os contributos a que o mesmo trabalho se propôs chegar, bem como de tecer algumas notas conclusivas a seu respeito. Tendo como objetivo o estudo e a reflexão perante marcas que, anonimamente, foram introduzidas no espaço pelos transeuntes, investigou-se a forma como estas contribuíram para a alteração e perceção do delineamento do espaço e das atuações em áreas públicas. Pretendeu-se destacar e atribuir visibilidade a componentes transitórias e informais que justificam, casualmente, o entendimento e perceção do espaço como meio que é vivenciado e memorizado.

O espaço foi versado como condição para um delineamento pré-determinado, no qual a ritmanálise atua como personagem de várias morfologias anónimas. Deste modo, elevaram-se aspetos que não são habitualmente representados de uma forma visualmente transmissora de significado e de comunicação, desviando os termos da via original, isto é, a não representação visual do espaço de acordo com as suas intenções arquitetónicas, por exemplo. Assim, à *Morfologia Anónima*, atribuiu-se a capacidade de representar o espaço por condicionantes morfológicas e metafóricas da vivência do corpo no lugar, realçando matérias e estruturas que, intangivelmente, compõem os terrenos em análise.

Neste trabalho, procedente da análise do fluxo urbano, destacaram-se impercetibilidades da área urbana resultantes da contaminação experienciada, conferindo-lhes uma identidade e uma visibilidade reveladora e equiparada à morfologia do próprio espaço. Partindo da utopia, da política e da poética do *ser* e do *estar* no espaço, explorou-se o modo como o enaltecimento de estruturas anónimas justifica e define a morfologia do espaço através das variadas vertentes do desenho. Nesta continuidade, foi necessário promover, revelar e apurar o espaço recorrendo a campos como o ritmo e o fator temporal que lhe é associado, bem como a antropologia do lugar, viabilizando, por isso, a componente anónima. Apropriando-se de um e qualquer lugar, a investigação possibilitou o esclarecimento do espaço através da sua casualidade e apropriação, transformando a intangibilidade da vivência humana em componente comunicante.

Desta forma, atribuindo novos aprofundamentos aos conteúdos abordados, perspetivou-se a inquestionável ligação do ato de caminhar às raízes que constroem o ser humano e o devido espaço, enobrecendo a sua intencionalidade, transitoriedade e efemeridade. Estas características acompanham e proporcionam adversas e distintas contaminações provenientes dessa passagem física pelo terreno público, inscrevendo-lhe história e memória. Em virtude disso, a filosofia da ‘passagem’ no lugar foi desdobrada com o intuito de declarar, palpavelmente, novas adaptações, pormenorizações e revelações ao espaço por via do corpo, da sua *performance* e do seu posicionamento.

Refletiu-se, por conseguinte, a presença do espaço que poderá ser definido pela ausência da sua estrutura e pela evidencia da intangibilidade dos seus ritmos e vivências, igualmente capazes de o definir em termos morfológicos. Apoiando-se no corpo humano como unidade básica de reflexão e como contraponto concreto à imaterialidade analisada, a metodologia investigativa processou-se na oscilação entre a teoria e a prática projetual, com o intuito de alcançar os resultados previamente esperados e melhor enquadrados às inquietações surgidas. À vista disso, a metodologia subdividiu-se em diversos ciclos compostos por dois “patamares” igualmente cíclicos: primeiramente uma fase de recolha efetivada no terreno e, seguidamente, em ateliê, uma fase de processamento de informação e pesquisa da matéria analisada em espaço público. Deste modo, a reiniciação, a redescoberta e a recatologação permaneceram ciclicamente presentes, visto que os diversos ciclos vivenciados foram possuidores de tais características. No decorrer desta obra, foi notória uma igual procura na semelhança dos factos representados, propiciando uma proximidade mais equitativa às vivências, tanto do corpo observado, como do corpo observador, revelando-se uma evolução do meio bidimensional para o meio tridimensional que, positivamente, materializa, palpabiliza e transcreve significado.

Evidenciando-se consequências resultantes dos fluxos urbanos, foi fulcral compreender a metodologia como um todo que se agrega aos conteúdos, entrelaçando a constante relação entre o espaço público e o ateliê. Posto isto, a coletânea de interpretações que o Livro de Projeto<sup>113</sup> possui, para além das destacadas neste trabalho escrito, assegura conclusões entre as distintas áreas em estudo, mais concretamente o desenho que substitui e revela os atos abordados, clarificando acontecimentos, relatos e emoções. Por via do desenho foi concebível a transcrição de identidade e/ou a indicação das ritmicidades, ora temporais ora corporais. Como resultado, ergueu-se uma

---

<sup>113</sup> Livro de Projeto: Este trabalho/exercício simula uma manipulação que é totalmente subjetiva, livre e espontânea por parte de cada leitor. Quer física quer digitalmente, documenta um processo projetualmente construtivo e associado exclusivamente ao trabalho desenvolvido no decorrer da elaboração desta dissertação. Ao permitir um livre “jogo”, o utilizador experiêcia uma perspetiva aproximada aos temas e abordagens aqui refletidas. A sua versatilidade possibilita um conjunto distinto e diversificado de interpretações. Por estas mesmas razões, optou-se por uma dualidade no que respeita à apresentação e à exposição do mesmo.

comunicação em código visual que possuiu a capacidade de transpor, em suporte físico e através da linha, a idealização e a percepção imaterial e intangível.

Absorvendo o máximo conhecimento, observação e pesquisa no período destinado à realização deste trabalho, foram focados e desenvolvidos diversos temas e áreas de estudo que, pela sua abrangência, se compilaram na tradução de uma experiência efêmera e intangível em materialização e problema comunicante. Assim, ao longo de todo o processo analítico, descobriram-se novas possibilidades de representação física da matéria intangível, para além do desvendamento e esclarecimento da própria morfologia imaterial, de que o espaço público é possuidor. Metodologicamente, de uma forma positiva, cada processo cíclico sofreu influências de conteúdos temáticos que se absorveram, em primeira instância, no terreno. Partindo destes, a estrutura investigativa foi confeccionada numa linha crescente em que a base (Parte I) sustenta o topo (Parte II e Parte III), isto é, dinamizando um percurso que tem como fim a resposta sustentada às perguntas de investigação inicialmente expostas.

Em primeira instância e de acordo com a divisão tripartida mencionada anteriormente, o trabalho investigativo iniciou-se com os seguintes conteúdos: extensão de espaço; ritmografia urbana e ritmanálise; fluxo temporal no espaço; dimensão psicológica do espaço; e, por fim, fisionomia do espaço. Entre si, deambulando-os perante meios e fins, teorias e matérias não palpáveis, todos objetivaram e fundamentaram as premissas que regem esta dissertação, bem como possibilitaram a variação e a diversificação sustentáveis e equitativas dos temas e comunicações debatidos neste contexto. Inerente ao fluxo temporal no espaço está associada uma dimensão rítmica que envolve a memória e a experiência adquiridas a longo prazo. Tal aspeto é confrontado com o conhecimento e com a pluralidade, visto que o conhecimento antepõe um ritmo, bem como toda a multiplicidade que se gere em torno dos terceiros e das variadas componentes das ritmicidades territoriais. Desta forma, enalteceu-se uma relação dependente e interdisciplinar entre o corpo, o ritmo, o tempo e o espaço, na qual se pronunciam elementos contaminantes ora tangíveis ora intangíveis para o espaço de atuação, efetivando memórias de extensões temporais.

Nesta continuação, o local de atuação corporal torna-se um meio transtemporal que acolhe, involuntariamente, proporções de períodos temporais distintos, constatando que ao espaço estão vigentes dimensões inconscientes e fantasmagóricas. Assim, incorporando fatores temporais, rítmicos e civilizacionais, o espaço agrega, de igual forma, dimensões místicas e ocultas que indireta ou diretamente interferem na conduta do transeunte, como por exemplo as distâncias que, inconscientemente, tomamos perante os outros indivíduos que vagueiam no mesmo espaço que nós. Por conseguinte, a fisionomia do espaço torna-se discutível, posto que sofre constantes renovações e mutações através da inconstante e imprevisível *performance* corporal e temporal. O presente estudo salientou ‘filtros’ e ‘camadas’ que não são aparentemente visíveis na



vivência do *ser* no espaço. Deste modo, e de forma imaterial, o corpo do passante é prolongando ao longo de todo o seu trajeto, propiciando uma linguagem que é absorvente de tudo o que a envolve, quer sejam envolventes físicas ou não físicas. Desta maneira, surgem materialidades desenhadas que se colocam no patamar dos resultados alcançados, como as mencionadas na Parte I. Tais composições favorecem o estudo rítmico, temporal e espacial que deriva da essência do *ser* na cidade.

Na Parte II, todos os fundamentos anteriores foram confrontados e sustentados com questões mais direcionadas à antropologia do espaço e às relações de comportamento entre os próprios *seres* com o lugar. Equacionando as condicionantes de mobilidade do corpo no espaço, esta parte frisou a indeterminada variedade de identidades coletivas que constroem e delinham a própria errância, preconizando adaptações e reformulações ao passante. Através dos temas primeiramente submetidos, o corpo do errante foi tido enquanto objeto de experiência viva inserida no palco de atuação espacial, sendo que é verossímil constatar e concluir que esse mesmo palco absorve componentes de fixação dos atores urbanos que nele exercem a sua *performance*. Foi igualmente constatável a análise histórica que se antepõe à leitura dessas mesmas componentes depositadas no espaço, desvendando uma ligação forte entre a disposição espacial e a experiência do ator que no espaço circula. Permitindo extrair morfologias anónimas, destacaram-se maioridades capazes de intervir no ato de caminhar, como as barreiras físicas que expõem fronteiras ou até os simples objetos que ditam regulamentos e vigiam aquela que deveria ser uma interpretação livre e plena do espaço.

Prevalece, então, uma dualidade que visa tanto a análise das componentes contaminantes como da história que as mesmas possuem ao tornarem-se memórias de um lugar e de um período temporal e rítmico que ali se exerceu. Com isto, sendo ou não recorrente, a mobilidade do indivíduo no terreno é possuidora de apontamentos transitórios, fugazes e efêmeros capazes de representar a sociedade que nele habita. Por último, ainda na parte correntemente analisada, propôs-se uma instalação para o Campo 24 de Agosto, na qual se refletiu a indisciplina presente no espaço e o modo como possibilita uma intrusão visível capaz de manipular o ritmo do transeunte no lugar. Com igualdade, a proposta de aplicação possui um carácter transversal e versátil, na medida em que se aplica a outros eixos de transitoriedade assim como toda esta investigação.

Na Parte III, por outras palavras e contrapondo as partes anteriores, a investigação explicou-se por via do projeto e do desenho, contendo a teoria como justificação. Nesta foram esboçadas duas componentes oscilantes, isto é, a relação entre local de análise e o ateliê tal como uma *performance* exemplificativa capaz de fortificar a presença e a importância do ato de caminhar para esta pesquisa. Para além da experiência contida na realização destas mesmas práticas, os resultados esperados responderam aos idealizados, visto que o processo gradual de materialização foi suscitando novas

inquietações e problemáticas que possibilitaram, à investigação, uma renovação constante e cíclica, tal como esperada metodologicamente e delineada objetivamente. De igual forma, a apresentação de dois casos experimentais sustenta a versatilidade dos campos e metodologias de análise que esta investigação poderá agregar.

Finalizando, tendeu-se que a pesquisa aqui exercida possibilitasse um maior e expandido esclarecimento e partilha de conhecimento perante as diversas disciplinas abordadas no decorrer deste período académico. De certo modo, atendendo a outro ponto de vista e contribuindo para as variadas práticas e empregabilidades nas áreas das artes e do design em espaço público, atualizou-se o problema da representação gráfica da transitoriedade cujo meio urbano é sujeito e intrínseco. Ainda assim, a presente dissertação com projeto faculta um destaque particular exercido entre a prática teórica e prática manual, extraindo uma metodologia comunicante aliada a uma metodologia variante entre o espaço de observação e o espaço de trabalho. Desta pesquisa, salientam-se formas singulares de abordar estas temáticas, obtendo-se a evidência e o realce do pormenor, atribuindo-lhe destaque e notoriedade na resposta às teorias e às inquietações estipuladas no início de todo este processo. Geraram-se, com isto, novas significações e simbologias às características processuais e metodológicas, das quais derivaram resultados entendidos em diversos campos.

Apesar de todo este processo de pesquisa ter sido em torno de inquietações surgidas no meio público e de ter ocorrido em pretexto de resposta à investigação resultante da frequência do MADEP, a sua crescente evolução não possui um término diretamente e estritamente determinado. A continuidade ainda se encontra vigente numa constante procura na aproximação ainda mais versátil e diversificada à imaterialidade e à poética vivenciada nos terrenos urbanos. Desta maneira, possibilitou-se um módulo e abriram-se distintas vertentes de investigação para um futuro próximo, dado que a *Morfologia Anónima* é tão abrangente quanto de possibilidades possui para destacar e expor visualmente este problema.

Toda a investigação gerou direções experimentais e teóricas que foram oferecidas de acordo com o próprio ritmo de trabalho e de observação. A componente material de toda a pesquisa assemelhou-se à transcrição dos pensamentos, dos processamentos e da observação, reenquadrando e recatalogando novos ideais e possibilidades de escrita e desenvolvimento visual das disciplinas intangíveis.

Assim, numa linha contínua em que se espelha todo o trabalho, é constatável efetivar ligações primordiais ao corpo que afere realidades do dia-a-dia, podendo, por isso, interligar-se a vertente verídica dos acontecimentos à componente utópica que é parte de toda esta dissertação com projeto. Da mesma maneira, na medida do possível e de forma restrita à elaboração concisa deste trabalho, também foram plausíveis diversas articulações de componentes teóricas aparentemente distintas, unificando-as como um todo capaz de expressar as intenções questionadas no decorrer do processo. Tendo

essencialmente em conta as análises das variadas estruturas vigentes num e qualquer espaço público, através da ritmanálise objetivou-se uma procura incessante e singular na ênfase e na proeminência da matéria da *Morfologia Anónima*.





# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

As Referências Bibliográficas organizam-se de acordo com a bibliografia citada e consultada, sendo que estão integradas todas as obras que foram abordadas no decorrer deste processo investigativo, reconhecendo a sua importância para os temas analisados.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### CITADA

- Arantes**, António. (1997 [1993]). “A Guerra dos Lugares”. In Fortuna, Carlos (Ed.). (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta, (pp. 259-270).
- Augé**, Marc. (2016 [1992]). *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.
- Bachelard**, Gaston. (1997 [1978]). “A Poética do Espaço”. In Civita, Victor (Ed.). (1997). *Os Pensadores - Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural, (pp.181-354).
- Bauman**, Zygmunt. (1999 [1998]). *Globalização: As Consequências Humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- (2006 [2005]). *Confiança e Medo na Cidade*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Berger**, John. (2002 [1972]). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.
- Careri**, Francesco. (2017). *Caminhar e Parar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2020). *Walkspaces: O Caminhar Como Prática Estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Caria**, Telmo (Ed.). (2002). *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento.
- Certeau**, Michel. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Londres: University of California Press, (pp. 97-102).
- Civita**, Victor (Ed.). (1997). *Os Pensadores - Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural.
- Cunha**, Rodrigo Sobral. (2010a). *Filosofia do Ritmo Portuguesa*. Sintra: Zéfiro.
- (2010b). *O Essencial sobre Ritmanálise*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Damásio**, António. (2004 [1999]). *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Sintra: Publicações Europa-América.
- Debord**, Guy. (1958). *Teoria da Deriva*. Protopia: Wiki.



- Didi-Huberman, Georges.** (2011). *O que nós vemos, O que nos olha*. Porto: Dafne.
- Fernandes, Luís.** (2002). “Um Diário de Campo nos Territórios Psicotrópicos: as facetas da escrita etnográfica”. In Caria, Telmo (Ed.). (2002). *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento, (pp. 23-40).
- Ferreira, Vítor Matias.** (2000). “Cidade e Democracia: Ambiente, Património e Espaço Público.” In Gato, Maria Assunção (Ed.). (2000). *Cidades – Comunidades e Territórios*, nº1. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL, (pp. 9-35).
- Fortuna, Carlos (Ed.).** (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta.
- (2012). “(Micro)territorialidades: metáfora dissidente do social”. In Sahr, Cicilian; Junior, Roberto (Eds.). (2012). *TERRA PLURAL*, nº2 (vol. 6), *Dossiê Temático: Microterritorialidades Urbanas*. Ponta Grossa: UEPG, (pp. 199-214).
- ; **Ferreira, Claudino; Abreu, Paula.** (1998). “Espaço público urbano e cultura em Portugal”. In Veloso, Ana Sofia (Ed.). (1998). *RCCS*, nº 52/53, *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: CES, (pp. 85-117).
- Foucault, Michel.** (1977 [1975]). *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Gato, Maria Assunção (Ed.).** (2000). *Cidades – Comunidades e Território*, nº1. Lisboa: DINÂMIA’CET-IUL.
- Gil, José.** (2005 [1996]). *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Grosz, Elizabeth.** (2011 [2003]). “Corpos-cidades”. In Macedo, Ana Gabriela; Rayner, Francesca (Eds.). (2011). *Género, Cultura Visual e Performance*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus/CEHUM, (pp.89-100).
- Hall, Edward Twitchell.** (1978 [1966]). *La Dimension Cachée*. Paris: Seuil.
- (1986 [1966]). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D’Água.
- Heidegger, Martin.** (2008 [2003]). *O Conceito de Tempo*. Lisboa, Odivelas: Fim de Século.
- Kaplan, Archie.** (2008 [1971]). “Designing for Man in Motion”. In Panero, Julius; Zelnik, Martin (Eds.). (2008). *Dimensionamento Humano para Espaços Interiores*. Barcelona: Gustavo Gili, (pp. 37-48).
- Klages, Ludwing.** (2004). “La Nature du Rythme”. In Cunha, Rodrigo Sobral (Ed.). (2010a). *Filosofia do Ritmo Portuguesa*. Sintra: Zéfiro, (pp. 59-67).
- Macedo, Ana Gabriela; Rayner, Francesca (Eds.).** (2011). *Género, Cultura Visual e Performance*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus/CEHUM.
- Massey, Doreen.** (2008). *Pelo Espaço: Uma Nova Política de Espacialidade*. São Paulo: Bertrand.

- Panero, Julius; Zelnik, Martin** (Eds.). (2008). *Dimensionamento Humano para Espaços Interiores*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Phelan, Peggy**. (1993). "The Ontology of Performance". In *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Rodrigues, Cláudia**. (2019). "Espaço – Tempo – Corpo: Pulsão Ritmográfica" [Folha de Sala - *Ritmografia Urbana na/da cidade do Porto*]. Porto: Autor.
- ; **Madureira, Helena**. (2014). "Re-conhecer a Cidade andando: Um ensaio a partir do Centro Histórico e Baixa da Cidade do Porto". In Vieira, António; Julião, Rui Pedro (Eds.). (2014). *A Jangada de Pedra: Geografias Ibero-Afro-Americanas. Atas do XIV Colóquio Ibérico de Geografia*. Guimarães: APG & DGUM, (pp. 2334-2339).
- Sahr, Cilian; Junior, Roberto** (Eds.). (2012). *TERRA PLURAL*, nº2 (vol. 6), *Dossiê Temático: Microterritorialidades Urbanas*. Ponta Grossa: UEPG.
- Silvano, Filomena**. (2017). *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Documenta.
- Simmel, Georg**. (1997 [1903]). "A Metrópole e a Vida do Espírito". In Fortuna, Carlos (Ed.). (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta, (pp. 31-43).
- Tavares, Gonçalo M.** . (2019). *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Tuan, Yi-Fu**. (1980 [1974]). *Topofilia: Um Estudo de Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. São Paulo: DIFEL.
- (1983 [1930]). *Espaço e Lugar: A Perspectiva Da Experiência*. São Paulo: DIFEL.
- Veloso, Ana Sofia** (Ed.). (1999). *RCCS*, nº 52/53, *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra: CES.
- Vieira, António; Julião, Rui Pedro** (Eds.). (2014). *A Jangada de Pedra: Geografias Ibero-Afro-Americanas. Atas do XIV Colóquio Ibérico de Geografia*. Guimarães: APG & DGUM.
- Vieira, Joaquim**. (2005). "Eu Desenho e Projeto. Desenhar em alta e baixa tensão." In Vieira, Joaquim; Bismarck, Mário; Silva, Vítor (Eds.). (2005). *PSIAX*, nº4 (série I), *Estudos e reflexões sobre desenho e imagem*. Porto: FBAUP, FAUP EAUM, (pp. 7-14).
- ; **Bismarck, Mário; Silva, Vítor** (Eds.). (2005). *PSIAX*, nº4 (série I), *Estudos e reflexões sobre desenho e imagem*. Porto: FBAUP, FAUP EAUM.
- Wirth, Louis**. (1997 [1938]). "O Urbanismo como Modo de Vida". In Fortuna, Carlos (Ed.). (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta, (pp. 45-65).



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### CONSULTADA

- Almeida**, Paulo Luís. (2008). *Atos Fingidos: Aspetos da Dimensão Performativa do Desenho*. In Seminário de Desenho e Performatividade - Mestrado em Artes Plásticas. Porto: FBAUP.
- (2013). “Desenho Protocolar: Inscrevendo a ação, a partir de Gunter Brus”. In Lopes, José Maria; Bandeira Duarte, Miguel; Silva, Vítor (Eds.). (2013). *PSIAX*, nº2 (série II), *Estudos e reflexões sobre desenho e imagem*. Porto: FBAUP; FAUP; EAUM, (pp. 71-88).
- (2018 [2009]). “Retórica Performativa do Desenho”. In Comunicação Apresentada pelo Ciclo *Lições de Desenho*. Lisboa: Espaços de Desenho.
- Arnheim**, Rudolf. (1997). *Arte e Entropia: Para uma Psicologia da Arte*. Lisboa: Dinalivro.
- Auslander**, Philip. (2006). “The Performativity of Performance Documentation”. In Marranca, Bonnie; Dasgupta, Gautam (Eds.). (2006). *PAJ*, nº 84 (vol. 28), *A Journal of Performance and Art*. Estados Unidos: MIT Press, (pp. 1-10).
- Basilio**, Miriam; **Marcoci**, Roxana. (2002). *Tempo: [brochure]*. Nova Iorque: MoMA.
- Benjamin**, Walter. (2019). *As Passagens de Paris*. Porto: Assírio & Alvim.
- Bonfitto**, Matteo (Ed.). (2014). *CONCEIÇÃO|CONCEPTION*, nº2 (vol. III), *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes de Cena: Memória e Efemeridade*. Campinas: UNICAMP.
- Edensor**, Tim. (2010). *Geographies of Rhythm: Nature, Place, Mobilities and Bodies*. Reino Unido: Ashgate.
- Featherstone**, Mike. (1997 [1993]). “Culturas Globais e Culturas Locais”. In Fortuna, Carlos (Ed.). (1997). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*. Lisboa, Oeiras: Celta, (pp. 83-103).
- Gibson**, James. (1977). “The Theory of Affordances”. In Shaw, Robert; Bransford, John (Eds.). (1977). *Perceiving, Acting, and Knowing*. Hillsdale. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gil**, José. (2016). *Ritmos e Visões*. Lisboa: Relógio D’Água.

- Herkenhoff**, Paulo. (2002). *Tempo*. Nova Iorque: MoMA.
- Jacques**, Paola Berenstein. (2012). *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA.
- Lefebvre**, Henry. (1991 [1974]). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lopes**, José Maria; **Bandeira Duarte**, Miguel; **Silva**, Vítor (Eds.). (2013). *PSIAX*, nº2 (série II), *Estudos e reflexões sobre desenho e imagem*. Porto: FBAUP; FAUP; EAUM.
- Marcolli**, Attilio. (1976). *Teoria del Campo: Corso di educazione alla visione*. Firenze: Sansoni
- Marques**, Diego. (2014). “Errantes, Erráticos, Errabundos: performer como errante urbano, performance como errância urbana”. In Bonfitto, Matteo (Ed.). (2014). *CONCEIÇÃO/CONCEPTION*, nº2 (vol. III), *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes de Cena: Memória e Efemeridade*. Campinas: UNICAMP, (pp. 63-74).
- Marques**, Joaquim. (2009). *Memória Descritiva – Para a construção de uma imagem completa: desenho e levantamento do lugar*. Porto: Autor.
- Marranca**, Bonnie; **Dasgupta**, Gautam (Eds.). (2006). *PAJ*, nº 84 (vol. 28), *A Journal of Performance and Art*. Estados Unidos: MIT Press.
- Merleau-Ponty**, Maurice. (1999). *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Muga**, Henrique. (2005). *Psicologia da Arquitetura*. Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- Saint-Exupéry**, Antoine. (2006 [2001]). *O Príncipezinho*. Lisboa: Editorial Presença.
- Santos**, Milton. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Shaw**, Robert; **Bransford**, John (Eds.). (1977). *Perceiving, Acting, and Knowing*. Hillsdale. Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Thoreau**, Henry David. (2018). *Caminhada*. Lisboa: Antígona.
- (2021). *Andar a Pé*. Loures: Alma dos Livros.
- Tschumi**, Bernard. (1994). *The Manhattan Transcripts*. Londres: Academy Editions.





# REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

As Referências Eletrônicas organizam-se de acordo com a bibliografia citada e consultada, sendo que estão integradas todas as obras que foram abordadas no decorrer deste processo investigativo, reconhecendo a sua importância para os temas analisados.





## REFERÊNCIAS ELETRÓNICAS

### CITADA

- Marques, Joaquim.** (2014). *O Processo como Circunstância do Desenho: Contribuições para o Estudo de Modelos Experimentais de Processo* (Tese de Doutoramento em Desenho, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto). [Consult. 10 dez. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/82573>.
- Moreaux, Michel Philippe.** (2013). *Expressões e Impressões do Corpo no Espaço Urbano: estudo das práticas de artes de rua como ruturas dos ritmos do cotidiano da cidade* (Dissertação de Mestrado em Geografia, Centro de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). [Consult. 20 nov. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://puc-rio.br/index.html>.
- Rodrigues, Cláudia.** (2016). *A Cidade Noctívaga: Ritmografia Urbana de um Party District na Cidade do Porto* (Tese de Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra). [Consult. 28 mar. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/31863>.



## REFERÊNCIAS ELETRÓNICAS

### CONSULTADA

- “Amorfa”**. In *Priberam: Amorfa* [Em linha] (2021). [Consult. 21 abril 2021]. Disponível em:  
WWW:<URL:https://dicionario.priberam.org/amorfa>.
- “Bruce Nauman: Corredor de vídeo gravado ao vivo”**. In *Guggenheim: coleção online* [Em linha] (2018). [Consult. 1 dez. 2019]. Disponível em:  
WWW:<URL:http://www.guggenheim.org/artwork/3153>.
- “Círculo do Saara”**. In *Tate: Richard Long* [Em linha] (2009). [Consult. 7 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-sahara-circle-t12036>.
- Covas, António**. (2018, set. 25). “Paul Virílio: Os tempos que o tempo tem”. *Observador*. [Consult. 6 maio 2021]. Disponível em:  
WWW:URL:<https://observador.pt/opiniao/paul-virilio-os-tempos-que-o-tempo-tem/>.
- “Hamish Fulton”**. In *HamishFulton: Home* [Em linha] (2019). [Consult. 6 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.hamish-fulton.com/>.
- “Jeremy Wood”**. In *JeremyWood: About* [Em linha] (2016). [Consult. 3 jan. 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://jeremywood.net/>.
- “Juliette MacDonald”**. In *Mjwestwood: Juliet-macdonald* [Em linha] (2015). [Consult. 6 maio 2021]. Disponível em:  
WWW:<URL:https://mjwestwood.wordpress.com/2015/11/02/juliet-macdonald/>.
- “Liberdade”**. In *Priberam: Liberdade* [Em linha] (2020). [Consult. 13 out. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://dicionario.priberam.org/liberdade>.
- Literal\_e** [literal\_e]. (2016, jul. 17). *Live-Taped Video Corridor (1970) by Bruce Nauman* [Arquivo de Vídeo]. Disponível em:  
WWW:<URL:http://www.youtube.com/watch?v=5ujlefWcY-w>.
- “Manuel Bandeira Duarte: Livro Completo\_Manipulação 24 Agosto\_Porto”**. In *Issuu: Manuel Bandeira Duarte* [Em linha] (2020). [Consult. 20 abril 2021]. Disponível em:  
WWW:<URL:https://issuu.com/manuelbandeiraduarte/docs/livro\_completo-compactado>.

- Nair**, Shraddna. (2020, jul. 07). “Dan Graham reveals his new pavilion at Marian Goodman Gallery Paris”. *Stirworld*. [Consult. 20 abril 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.stirworld.com/see-features-dan-graham-reveals-his-new-pavilion-at-marian-goodman-gallery-paris>.
- “**Richard Serra**”. In *Guggenheim Bilbao: THE MATTER OF TIME* [Em linha] (2021). [Consult. 20 abril 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time>.
- Soares**, Andréia Azevedo. (2006, fev. 12). “A Casa da Música é o único lugar do Porto onde podemos andar de skate à vontade”. *Público*. [Consult. 19 abril 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.publico.pt/2006/02/12/jornal/a-casa-da-musica-e-o-unico-lugar-do-porto--onde-podemos-andar-de-skate-a-vontade-63195>.
- “**Tempo**”. In *MoMA: What’s on/Exhibitions* [Em linha] (2020). [Consult. 5 dez. 2020]. Disponível em: WWW:<URL:https://moma.org/calendar/exhibitions/154?>.
- “**The Green Line**”. In *EcoArte: The Green Line* [Em linha] (2013). [Consult. 7 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:http://ecoarte.info/ecoarte/2016/04/the-green-line-francis-aly-2000-2/>.
- “**Tim Knowles**”. In *TomKnowles: Home* [Em linha] (2018). [Consult. 1 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://www.timknowles.co.uk/>.
- “**Zapatos Magnéticos**”. In *Francis Alÿs: Zapatos Magnéticos* [Em Linha] (2020). [Consult. 30 maio 2021]. Disponível em: WWW:<URL:https://francisalys.com/zapatos-magneticos/>.





# ANEXOS





## ANEXOS

### 1 \_ CASO EXPERIMENTAL II | ENUNCIADO

DESENHO E PERFORMATIVIDADE	Paulo Luís Almeida
Mestrado em Artes Plásticas	palmeida@fba.up.pt
Trabalho final 2019_2020	

Após a experiência dos anteriores laboratórios e seminários, o trabalho final é uma aproximação à relação mais íntima entre processos performativos e desenho no projeto de cada estudante.

Espera-se que esta relação genérica suscite uma nova pergunta, esta mais específica, que se aproxime das preocupações e expectativas individuais de cada estudante, na relação com o programa de Desenho e Performatividade. Apesar de ser um trabalho distinto, é encorajada a criação de pontes com o projeto individual desenvolvido por cada um/a no âmbito do Estúdio.

Poderão optar por **uma de três** modalidades:

- 1) **Proposta experimental**, suportada por um portefólio de projeto (a ser submetido no blogue da UC) e um relatório crítico/memorando (1000-1500 palavras, cerca de 2-3 páginas escritas, fundamentado em referências bibliográficas relevantes para a sua compreensão)
- 2) Um **texto crítico, sob a forma de artigo** (2000-2500 palavras, cerca de 4-5 páginas escritas).
- 3) Um **relatório da UC** que reflita e aprofunde os workshops e laboratórios/workshops, expandindo a reflexão que acompanhou a prática no momento da publicação (2500 palavras, 5 páginas escritas).

No caso de escolherem a modalidade 1) ou 2).

a) O trabalho pode basear-se num dos tópicos ensaiados e discutidos durante os seminários e laboratórios, abordando-o agora com mais tempo, maior profundidade e análise crítica, nomeadamente:

-O desenho como transferência-de-uso: deslocamentos entre os processos do desenhos e ações quotidianas, processos relacionais, naturais, etc.;

- Retórica do ato performativo;

- O desenho como protocolo e instrução;

- O desenho como documento / a imagem como espetro e rumor calculado;

- O desenho como ato de presença / a temporalidade do corpo / desenho em tempo real;

b) Poderá ainda equacionar outro assunto que, no território conjunto do desenho e performatividade, seja de particular interesse para o trabalho do/a estudante.

Ponderação do projeto final na classificação da UC: 50% (no caso da modalidade 1, de proposta experimental: prática documentada em portefólio 65%; relatório/memorando escrito 35%).

#### DATAS IMPORTANTES

29 de maio: seminário sobre Desenho, Gesto e Contágio Motor / Discussão sobre o início do trabalho final: motivações, materiais e processos.

29 de maio a 29 de junho – Desenvolvimento do trabalho final / acompanhamento.

29 de junho – Envio, por email, dos resultados do trabalho final. Publicação no blogue das imagens e resumo.

3 de julho – Apresentação *viva voce* e discussão do trabalho final, em seminário.

#### NOTAS PARA APRESENTAÇÃO:

O Portfólio crítico com imagens dos resultados e processos deve ser enviado em pdf, com as imagens devidamente identificadas com fichas técnicas;

Os relatórios escritos ou artigo devem ser enviados em formato editável (docx ou rtf).

A apresentação *viva voce* no dia 3 de julho deve ser preparada para um máximo de 10 minutos (seguido de 10 minutos de discussão).



# **MORFOLOGIA ANÓNIMA**

O ESPAÇO, O DELINEAMENTO E A RITMANÁLISE

**MANUEL JORGE BARBOSA BANDEIRA DUARTE**

03.11.2021, Porto



