

# CAMINHADAS ESTÉTICAS, INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS: FRUIÇÃO ESTÉTICA DA CIDADE

**FÁTIMA LAMBERT**

Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação, inED

## RESUMO

O presente artigo incide sobre atuações, protagonizadas por artistas brasileiros sob formato de residência artística no Porto. Foram concebidas propostas que pretendiam incorporar a cidade em si, devolvendo-a através das intervenções, atendendo ao processo e concretização, através do contato e vivência transposta, assim promovendo a fruição estética/ética do cidadão. Tais propostas dependeram do sentido pessoal – de cada um destes artistas – devido ao fato de sua deslocação e permanência transitória neste outro território – psicoafetivo, cultural no urbano. Pretendeu questionar-se a polissemia fronteiriça entre alheamento/estranhamento e uma (talvez) visão contemporaneizada de ‘Heimat’ – assumida enquanto transferência em estado analítico-crítico, no decurso das estadias em ‘terra/cidade’ estrangeira – a cidade do Porto.

**Palavras-chave:** Caminhadas; Cidade; Fruição estética; Paisagem urbana; Residências Artísticas; Windscape.

## ABSTRACT

This issue is concerns the actions and productions of some Brazilian artist's when in the context of artistic residences at Porto. They conceived proposals that meant to incorporate the city in itself, gaving it back through their interventions, attending to the process and making off, through the transposed contact and *Erlebnis*, though promoting the aesthetic experience/ethics of the local citizen. Such proposals depend on the personal purpose – of each of this artists – due to the fact they were dislocated and living at a strange place for a short period of

time – psychic-emotional, cultural and urban involvement. We intend to wonder about the borderline polysemy between otherness/strangeness and (maybe) a contemporary vision of *Heimat* – understood as transference in an analytical-critic state, during their staying's in a foreign “land/city” – the city of Porto.

**Keywords:** Walkscapes; City; aesthetic enjoyment; Artist Residencies; Urban Landscape; Windscape.

## 1. ACERCA DA CONSCIENCIALIZAÇÃO DA NATUREZA E DA PAISAGEM PARA A FRUIÇÃO [DA CIDADE]

*Encontrei na vida somente uma ou duas pessoas que entendiam a arte de Caminhar, ou seja, a arte de dar caminhadas e que tinham um talento especial para vaguear. (THOREAU, 2013, p. 15).*

*Mas vencer o sedentarismo e desprezar fronteiras converte a gente da minha classe em indicadores de futuro. Se houvesse mais pessoas que sentisse o meu profundo desprezo pelas fronteiras, não haveria mais guerras nem bloqueios. (HESSE, 1978, 9).*

*Se durante séculos as paisagens foram uma constante e transmitiam uma relação estável e eterna com o mundo, tornaram-se hoje uma variável, cujas transformações se medem pelo tempo de uma vida humana. (CORNE, 2009, p.6-7).*

*Hoje em dia, quase todos os supostos progressos do homem, tais como a construção de casas, a desflorestação e abate de grandes árvores, deformam significativamente a paisagem e tornam-na cada vez mais insípida e vulgar. (THOREAU, 2013, p. 25-26).*

‘Caminhada estética’/ ‘walkscapes’ (CARERI, 2002) é um conceito estabelecido por Francesco Careri na obra homónima, referindo-se a uma prática desenvolvida, cujo histórico abarca três etapas diferentes, ao longo do séc. XX, destacando as práticas realizadas nos períodos de transição: do *Dadaísmo* para o *Surrealismo* (1921/1924); da *Internacional Letrista* para a *Internacional Situcionista* (1956/1957); do *Minimalismo* para a *Land Art* (1966/1967). No contexto desta, os artistas instituíram o que denominou por *Land Walk*, citando Robert Smithson, Hamish Fulton, Richard Long, Tony Smith, entre outros. Em paridade aos três períodos citados, primaram: a cidade banal do *Dadaísmo*, a cidade onírica e nómada dos *Situcionistas* e à cidade entrópica de Robert Smithson.

No caso português, saliente-se o caso de Fernando Lanhas<sup>1</sup> que, em 1948/49,

---

1 Fernando Lanhas foi um arquiteto, pintor, ensaísta, paleontólogo, poeta português, docente

empreendeu com sua mulher caminhadas pela serra de Valongo, em missão paleontológica e estética, recolhendo seixos polidos pelo tempo das águas afluentes ao rio Douro. Os seixos<sup>2</sup> eram pintados, com linhas simples de cor, destacando-se a austeridade primeva da sinalética visual anterior à escrita. Foi um pioneiro de uma prática artística, recolocando o homem na natureza, cumprindo escopos de valência ética, sociopolítica pois promulgador de consciência ecológica, na muita proximidade às cidades de Valongo, Gondomar e, sobretudo, do Porto – locais onde se consolidavam os sinais de industrialização.

No panorama português posterior, nomeiem-se dois artistas: Alberto Carneiro<sup>3</sup> e Fernando Calhau, cujas ações/obras, situadas em meados/ finais dos anos de 1970<sup>4</sup>, se prolongaram na década seguinte. O primeiro, natural de S. Romão do Coronado (V.N. de Famalicão) e o segundo vivendo em Lisboa. Quer num, quer noutro caso, o corpo do artista era vinculador e operador, inserido no percurso ou plasmando a sedentarização, respeitando a aceção de corpo como obra e vice-versa. Esta dimensão antropológica – em ação performática - foi tratada em suportes como a pintura, o desenho e a fotografia e o vídeo, assim como em objetos e peças tridimensionais no último quartel do séc. XX, manifestando um compromisso ecológico, social e político que alimentava as estéticas e pensamentos críticos articulados.

O presente artigo incide sobre atuações plásticas, ideadas e protagonizadas por artistas brasileiros, por ocasião de residências artísticas realizadas no Porto. Foram concebidas propostas que pretendiam incorporar a cidade em si mesma no trabalho de criação, devolvendo a substância urbana mais intrínseca através de intervenções artísticas. Atendendo ao processo, metodologia e concretização desenvolvidos através do contato e vivência transposta, promoveram-se condições favoráveis à fruição estética/ética do cidadão local. Tais propostas depen-

---

e investigador que integrou o grupo dos *Independentes*. Cf. Maria de Fátima Lambert, *Acerca das tendências da escultura portuguesa do século XX*, pp.122.

2 Vejam-se, a título de exemplo, algumas destas obras patentes na exposição permanente do Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto.

3 Cf. Maria de Fátima Lambert, *Acerca das tendências da escultura portuguesa do século XX*, p. 198, onde se lê: “Em algumas obras a percepção estética e antropológica do seu valor efémero, evidencia-se através da acuidade e sabedoria implícitas aos depoimentos — e manifestos — de índole ecológica, nomeadamente atributos do acto criativo e, por outro lado, ao retomar a elementaridade de extracção universal — *Floresta para os teus sonhos* de 1970. (Sublinhe-se a transversal compreensão convergente, ao nível do cosmológico, antropológico e estético patentes no pensamento e obra do autor.) Alberto Carneiro soube incorporar na abordagem *informalista* a mundivivência substancial focalizando-a em dois pólos: na relação do artista-homem com a Natureza e na sua relação com a obra a produzir — *Land Art e arte ecológica*.”

4 Refiro-me a obras, de inscrição minimalista e conceitual, na dominante da *Land Art*, como os trabalhos da série *Sem título, # 99 Materialização de um quadrado imaginário*, de 1974/75. O artista trabalhou fotografia a cores, na qual sobrepõe linhas a tinta-da-china na progressiva configuração da forma geométrica sobre papel fotográfico onde foi impressa uma tomada de vista de paisagem marítima com figura (autorretrato) em quatro momentos.

dem sempre do sentido pessoal – próprio a cada um dos artistas – devido ao fato de estarem em deslocação, usufruindo de uma permanência efêmera neste outro território - psicoafectivo e cultural, reverberando a sua identidade urbana efetiva. Pretendeu questionar-se a polissemia fronteiriça entre alheamento/estranhamento e uma (talvez) visão plástica, parafraseada e contemporaneizada, por apropriação estética e interpretativa do conceito de 'Heimat'. Nos casos apresentados, é assumida enquanto transferência em estado analítico-crítico, no decurso das estadias em 'terra/cidade' estrangeira – a cidade do Porto. A contextualização teórica à 'deriva', numa radicação devedora de Guy Debord (DEBORD, 1997, p. 51-55), Grupo *Stalker* e afins, não sendo alheia à 'psico-geografia', acrescida de outros indicadores interpretativos e operacionalizáveis.

Os episódios ocorridos na 1ª metade do séc. XX contribuem para a configuração de 'walkscape' contemporânea:

- 1921 - os dadaístas organizaram "visitas-excursões" a locais banais da cidade, sinalizando uma reconquista do espaço urbano, ultrapassando a sua desvalorização social, estética e urbana;
- 1924 – os artistas aventuram-se em campo aberto - 'plein air' - descobrindo quanto o ato de caminhar, a 'deambulação', induziria ao onirismo e surreal; uma espécie de escrita automática acontecendo no espaço real que emergia das zonas inconscientes do entorno e desocultava as partes mais obscuras da cidade;
- 1967 - Robert Smithson dá por terminada a primeira viagem/incursão por espaços vazios na periferia contemporânea, denominada *A Tour of Monuments of Passaic*: "A sua viagem entre os novos monumentos leva Smithson a tecer algumas considerações: a relação entre a arte e a natureza mudou; a própria natureza mudou; a paisagem contemporânea gera o seu próprio espaço; nas partes obscuras da cidade encontram-se os futuros abandonados, gerados pela entropia." (CARERI, 2002, p.23).

As leituras, conceitualizadas e exploratórias, da cidade, sob o ponto de vista da errância, advêm também das "transurbâncias" do Grupo *Stalker* (nominado a partir do filme de Andrei Tarkovski em 1979), enquanto prática ativista, desenvolvidas, a partir de 1995, em periferias e zonas negligenciadas (não 'nominadas') de várias cidades europeias. As reflexões de J.J. Rousseau plasmadas nos *Devaneios de um passeante solitário* (1777), William Hazlitt em *Dar um passeio* (1822) ou Henry Thoreau em *Caminhar* (1862) são antecedentes que se reconhecem nestes autores de finais do séc. XX, após Charles Baudelaire em *Pintor da Vida Moderna* (1859), Guillaume Apollinaire em *Flâneur des deux rives* (1918) e Walter Benjamin em *Paris, capitale du XIXe siècle* (1939): "Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie." (BENJAMIN, 2003, p.14).

Após um período de certa letargia, a caminhada reestabeleceu-se, a partir dos anos 1950, quando a Internacional Letrista, segundo Francesco Careri, edi-

fica a ‘teoria da deriva’, contraposta à deambulação surrealista. Em 1956, Constant Nieuwenhuys ‘situa-se’ com outros artistas no acampamento cigano em Alba (ES), enquanto Asger Jorn e Guy Débord apresentavam, pela primeira vez, as suas imagens da cidade, sob desígnio de uma deriva cumprida. Associa-se ao conceito plasmado, o de cidade nómada, exaltação da deriva urbana letrista, pela instituição de situações que subsumidas na ideia plasmada no *Manifesto de New Babylon* (1974). A partir daqui orientaram-se as reflexões rizomáticas do Nomadismo, nos anos subsequentes, associando-se à efabulação do caminhar, inscrito na tipologia do deambular, regido por diretrizes primordiais – sob auspícios da sobrevivência e a deriva autocrítica. A literatura dos anos 1980, 1990 e seguindo nas décadas mais recentes, orienta-se por tais desígnios, reiterando as convicções já ‘clássicas’ de Bruce Chatwin ou Michel Mafesolli, entre outros citados.

Caminhar agrega, nas suas díspares instâncias e funções, a dimensão lúdica, o enxuto prazer de caminhar, promulgado enquanto dimensão artística. Por um lado, caminhar hoje capacita à “construção” da paisagem numa velocidade lenta (SOICHET, 2013), contrariando as características do contemporâneo. Implica, por outro lado, a acumulação dos sentidos capitais, subjacentes às argumentações dos autores anteriormente citados, entre outros. Perspetiva-se, hoje, a caminhada na aceção do artista que em pleno ato introspetivo, operacionaliza vidência desconstrutiva (e edificativa), no contexto de uma estética qualificadora da vida humana na cidade que o absorve.

O ato de caminhar ajusta-se à responsabilidade pessoal individuada, ao exercício comunitário numa aceção societária. É decidido sob condições racionalizadoras e/ou define-se por razões, mais estritamente instintivas ou pulsionais, assumindo características exortadas por quem interpreta a caminhada. Ao evocar o ato de caminhar, este é localizado, quase de imediato a uma visão idealizada, no seio da natureza, ainda que tal ato se desenhe amiúde em cenários urbanos díspares.

O cenário urbano pode ser regularizado, ordenado e exalando uma arquitetura paisagística modelar, tanto quanto pode traduzir as contaminações de ordem vária, conformando-se como exorcismo periódico em visões quase apocalípticas de caos citadino. As grandes cidades, de milhões de habitantes vivendo em condições degradadas, inibem e/ou anulam qualquer possibilidade de fruição, de bem-estar (global.) O ato de caminhar propicia, em meios ambientais ‘equilibrados’, vivências estimulantes e conciliadoras. Sob auspícios de uma fenomenologia da perceção, radicada em Merleau-Ponty (lembre-se *Phénoménologie de la Perception*) e direcionada em termos de perceção estética por Mikel Dufrenne (lembrem-se os dois volumes da *Phénoménologie de la Perception Esthétique*), seja ela consciente ou não na ponderação e prática dos artistas, efetivamente é subsidiária e manifesta enquanto base conceitual.

Atualmente, vários artistas atribuem ao ato de caminhar um sentido de me-

dição, de bases antropológicas e que consubstancia a criação. Cientes da sua condição de “sedentários transitórios”, procuram usufruir experiências estéticas, que se prolonguem, que demorem o mais possível. Estas vivências emergem, num estado que sabem ser intermedial e impermanente, pois estão apenas de passagem na cidade. Ambicionam experiências sensoriais que sejam concomitantes e passíveis de serem expandidas. Isto é, o ato de caminhar gratifica exigências diversas: metodológica, exploratória, performativa, substantiva... com intuito de fruir as qualidades intrínsecas a uma assunção artística que é, necessariamente, subsidiada por inferências societárias, ideológicas, assim como psicoafetivas. Aponta para complementaridades atuantes, requeridas mutuamente. Sendo um fim em si mesmo, alavanca por outro lado, ideias, realizações e produtos geridos pela noção de ‘pessoa em estado urbano’...

No âmbito do projeto de investigação *Educação estética e formação de públicos para a Arte Contemporânea*, Pedro Cappeletti viajou de São Paulo para o Porto, onde permaneceu durante 7 semanas, para realizar um programa adstrito à sua residência artística proposto em 2014. A proposta feita ao artista, residente em São Paulo e nascido em Montevideo (Uruguay), enquadrou-se na programação de ‘intervenções artísticas’ em locais/espços do Politécnico do Porto na cidade. Articulou-se com as atividades do Seminário Luso-brasileiro “Gostos em estado de utopia”, implementado desde 2014.

## **2. PROGRAMA DE RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: A CIDADE E OS CAMINHANTES [ESTÉTICOS]**

Daniel Caballero, Renato Leal e Pedro Cappeletti caminharam pela cidade, dando impulso e para concretizarem os respetivos projetos artísticos desenvolvidos no âmbito das residências artísticas e no contexto projeto de investigação *inED* mencionado. Cada um dos artistas brasileiros, estrangeiro na cidade quis contrariar a constatação de Henry David Thoreau que, no seu livro *Caminhada*, lamentava o fato daquelas expedições que “não passam de breves viagens que terminam ao fim da tarde junto à lareira que nos viu partir.” (THOREAU, 2013, p.17) A demora para prossecução dos seus ideários estéticos inscritos na densidade urbana foi demonstrativa de uma consciência crítica, simultaneamente meditativa e interventiva na paisagem urbana e propulsora de fruição visual e estética pelo público abrangido.

## 2.1. DANIEL CABALLERO EM 2 TEMPOS:

### 2.1.1. PROJETO EM PARCERIA COM PASCAL FERREIRA NA QUASE GALERIA



Fig. 1 – Cartaz para a mesa-redonda realizada no âmbito da exposição “Ele disse: “não gosto de paisagem”, Pascal Ferreira e Daniel Caballero, Quase Galeria, Porto, fevereiro-março 2014.

Para um enquadramento consentâneo, considere-se primeiro a residência artística de Daniel Caballero: caminhadas pela cidade para mapear situações de ruínas arquitetónicas com proximidade e inscrição de elementos vegetais de diferentes portes e áreas. Resultando numa exposição em diálogo com o artista português Pascal Ferreira, a cuja inauguração se seguiu uma conversa-debate. A obra plástica de Caballero tomou como prioritário o compromisso societário da arte, traduzindo-se na intervenção *plástica em* locais específicos na cidade de São Paulo, onde vive. A sua abordagem é *conduzida pela lucidez* ecológica e ética plasmada em termos criativos, para promover a civilidade urbana e consciência crítica. A sua ação coincide na persistência com que desafia as dominantes destrutivas, anulando a inoperância que os hábitos políticos e as rotinas administrativas instalam. Os seus desenhos adquirem diferentes proporções e cumprem objetivos de responsabilidade social, expandindo-se em fachadas, muros, paredes internas e externas de edifícios, muito frequentemente em estado de notória degradação e colapso. Contrariando a implacável tendência em aniquilar o património edificado e envolvência natural na mega cidade, os seus desenhos subsistem, reagindo contra a negligência perante os valores societários e culturais, promotores no ambiente urbano, de condições dignas de vida.

Quando realizada pelo próprio artista, a sua intervenção, em termos de intervenção artística urbana, situa-se quer em formato mais convencional, como em superfícies arquitetónicas de bairros, zonas comerciais, residenciais ou, ainda, plasmados

em ruínas de edifícios devolutos. Os seus desenhos podem atravessar vidros e tornar mais opacas as paredes e muros, outorgando-lhes uma vidência estética, conduzidos pelo direito ao bem-estar psicossocial, à saúde, à dignidade pessoal através da fruição estética, para a edificação de uma cultura urbana na sua verdadeira aceção.

Os seus desenhos e pinturas em espaços públicos alteram o aspeto de ruas, casas, hospitais, estações de metro e outros não-lugares que o provocuem como desenhista e cidadão.

Quando da primeira residência artística na Quase Galeria/Espaço T (Porto), o seu ímpeto levou à descoberta da cidade, nas caminhadas empreendidas sozinho ou não, na perspetiva da sua missão cultural. As existências ambientais em torno da Quase Galeria (rua do Vilar) trouxeram-lhe uma zona da cidade onde proliferam casas antigas em estado de derrocada e abandono, caso do pequeno palacete mesmo fronteiro. Daniel Caballero já tinha visto algumas fotografias feitas a partir da janela da mencionada galeria, onde se destacavam essas casas e terrenos abandonados. Logo manifestou o seu interesse em rebater esse panorama, nos desenhos pintados no interior da sala maior da Galeria. A dramática vista urbana, denunciada através da janela, foi augúrio para a sua pesquisa de outras similares na cidade.

A parceria com o Pascal Ferreira, artista que nasceu em França e vive no Porto, revelou uma extrema consonância, traduzida nas afinidades poético-ideológicas, culturais e artísticas – quer quanto a metodologia, quer no respeitante ao processo de criação. Ampliou-se a empreitada artística experimentada, cada um dos artistas tendo feito as respetivas intervenções em zonas diferenciadas na sala da Galeria. As ideias, presidindo à conceção das suas obras, tornaram-se evidentes à medida que o trabalho *in situ* progredia.

No caso do artista português, o procedimento incide na recolha de objetos em terrenos baldios ou sucatas, reconfigurando-os na sua produção artística – por acumulo e transformação. À semelhança de Caballero, Pascal Ferreira caminha pela cidade, atravessando os terrenos sobranceiros ao rio Douro. Nos seus trabalhos adivinha-se uma pertença genuína, pois *é conhecedor dos* meandros mais escosos, como que submergidos em muros arruinados, embrenhados na vegetação indomada. A fachada da sua própria casa acolhe a pintura com motivo paisagístico que interrompe a sequência das fachadas antigas em direção ao Cemitério do Prado do Repouso.

A exposição desta dupla de artistas deu azo a receções muito positivas, por parte do público, perante a densidade do projeto desenvolvido *in situ*. Transpor atributos urbanos, quer bi quer tridimensionais para o interior da galeria, evidenciou os conflitos arquitetónicos e a polissemia na paisagem urbana deteriorada, promulgando pela via poética uma redenção estética aberta aos visitantes (cidadãos), simultaneamente urgindo pela ação programada em termos municipais.

### 2.1.2.O PROJETO DAS FACHADAS PINTADAS NA RUA D.JOÃO IV



Fig. 2- Daniel Caballero – desenho interpretado por Estudantes da ESE, tendo sido pintado nas fachadas da rua D. João IV, processo que decorreu durante cerca de 7 dias em março de 2015.

Esta prática de envolvimento entre a interioridade psicocultural, ecológica e artística sobre a paisagem urbana em diferentes fatores, teve continuidade em 2015, quando se promoveu novo projeto associado ao artista paulista.

Daniel Caballero tomando as ruínas em devir na cidade, como o objeto prioritário da sua produção, sedimentariza as mudanças abruptas nas estruturas habitacionais e no urbanismo. Os seus desenhos fixam a mudança em latência, preservando a memória anónima de locais, edifícios e gentes em condição de quase invisibilidade.



Fig. 3 – Daniel Caballero – *Tóxico Trópico*, 2015, desenho apresentado em Lisboa, fevereiro de 2015, tomado como fundamento para a maquette concebida pelo artista para a intervenção de pintura nas fachadas da rua D.João IV no Porto, a realizar pelos Alunos do Politécnico do Porto.

No projeto de “intervenção artística em espaço público do Politécnico do Porto”, em março de 2015, os seus desenhos serviram para configurar a matriz que seria interpretada como pintura, por um grupo de Estudantes da Licenciatura de Artes Visuais e Tecnologias Artísticas. Os desenhos, que subsidiaram a maquette, integram a Série “Tóxico Trópico”, anteriormente exposta em Lisboa, em fevereiro de 2015, na Galeria Carlos Carvalho. Daniel Caballero isolou e adaptou conteúdos existentes nos 3 desenhos da mencionada Série, recompondo-os de modo a serem transpostos, mediante a *técnica de pintura* aplicada nas fachadas de duas casas contíguas e devolutas na tessitura da cidade.

A intervenção de “pintura desenhada para o Politécnico do Porto” destinava-se e estabeleceu-se, portanto, na rua D. João IV. Num excerto de paisagem, com betão à *vista* e profundidade cenográfica, impôs-se numa artéria cidadina, sem comparação possível à magnitude desmesurada, à visão apocalíptica de São Paulo, onde tudo parece fazer explodir uma deshumanização urbana que é de flagrante excesso. O artista brasileiro, que se intitula ‘homem do concreto’, rendeu-se à evidência dos casos mapeados quando da sua estadia em 2014. Mediante a execução dos agentes estéticos locais, deu-se continuidade ao seu manifesto estético. Rebatidas as entranhas da rua, dissecaram-se pela pintura as escarpas adjacentes à rua da Alegria, no enclave do Jardim do Largo Moreira da Silva. A pintura realizada pelos Estudantes foi uma interpretação *do desenho autoral prévio*, permitindo uma experiência educacional única, celebrando a dimensão regeneradora do seu património, memória e futuro em paralelo, e em diferentes aceções e tipologias: património arquitetónico, património cidade (urbano), património identitário, património natural, património ambiental, convergindo para o património memorial composto. Subsumidos e em prol de um património simbólico – coletivo e que, através de uma ação consentânea e de resiliência, congregou os reinos (síncronos) do real e do imaginário plausível. O desenho – convertido por mediação em pintura - adquiriu um valor acrescido ao artístico, na medida em que a interpretação desenvolvida pelos Estudantes lhes permitiu vivenciar um processo inédito, promotor de uma criatividade cúmplice da responsabilidade social da cultura implícita. Esta ação gerou condições de autoidentificação que se estabilizou na conciliação do *corpus*, sublinhando-se a amplitude do pensamento crítico e dinamismo que no grupo se foi consolidando ao longo da semana que o projeto demorou a concretizar.

As ruínas existentes na ilha, nos terrenos, por detrás das fachadas, situadas nas traseiras das casas, assemelham-se às construções devolutas que o artista brasileiro tomou como referência para a sua criação – pois foi possível enviar-lhe muitas fotografias específicas que documentavam a ilha, seu enquadramento, a rua e o seu entorno, este via *Google Maps*. Todas estas imagens, revelaram uma tal força que se apoderaram – em termos substantivos e formais - do seu desenho e pintura. Assim, novas propostas de derivas alongaram, subindo nos traços compactos ou na fluidez de linhas volumetrizadas. As fachadas em pedra

foram matéria densa que, apesar do estado de degradação, guardam os motivos refletidos pelo pensamento do artista e as efabulações induzidas pelo entorno urbano, pelos portugueses que efetivaram a pintura do desenho inicial. É um “desenho pintado”, interpretado e enorme que acompanha os moradores do bairro, surpreendendo-os. Como se referiu no texto escrito na ocasião “...as ruínas desafiam o desmoronamento físico, aplaudindo-o no que possui de fruição estética e des-incómodo de gente indiferente. São casos de memória, onde se conjugam as razões do individual e do coletivo às atribuições do imaginário – quer individual, quer coletivo. O artista pretende saber localizar-se; quer ser capaz de vaguear, sem perder a noção do pensamento crítico e encarando o mundo frontalmente. O seu caso estético e artístico exprime a vontade de aceder a uma plataforma de conhecimento raro, pois implica a generosidade *mútua* e a *perseverança de muitos*; revela-se como um projeto de paisagem reconfortada pela presença de consecuições imprevistas e sonhos resilientes. Finalmente, Daniel Caballero persiste, mantém desperta a ação artística, agindo como convictos “operadores estéticos” (parafraseando José Ernesto de Sousa).

## 2.2 RENATO LEAL: INTERVENÇÃO EM LOCAL DO POLITÉCNICO DO PORTO

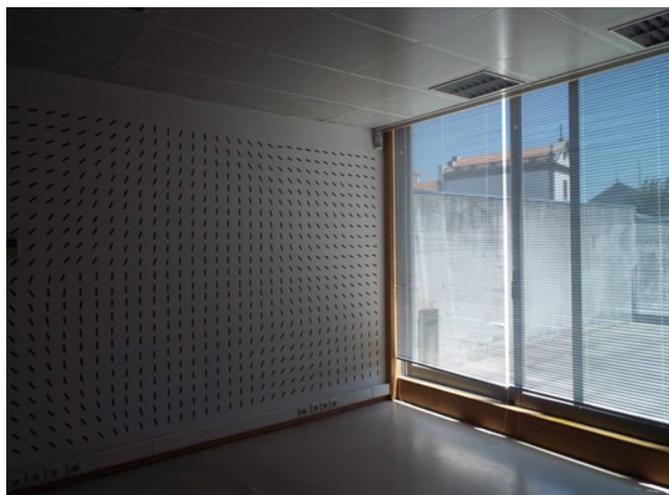


Fig. 4 – Renato Leal, “Dinâmicas em Expansão”, instalação concebida para a Casa do Marquês, elementos de vinyl (adesivos) colados diretamente na parede.

Nas suas intervenções *in situ*, no contexto da residência artística realizada em maio de 2015 no Porto, Renato Leal optou pelo desenho instalado. O artista paulista, formado em arquitetura, ajustou as áreas expositivas, expandindo-as e determinando-se. A Casa do Marquês, edifício esvaziado quando os Serviços de Ação Social do Politécnico do Porto foram transferidos há 4 anos, localiza-se em frente à estação de Metro do Marquês, ao lado do Coreto, numa praça povoada

por pessoas que ainda jogam às cartas nos bancos do jardim. A vista através das janelas da frente, contrasta com a vista do terreno grande e selvagem nas traseiras, lançado até ao muro da rua Gil Vicente. A experiência deste espaço, onde o cultivo apenas é gerido numa área mínima, serve para explorar um pulmão de natureza, sendo fruição de poucas pessoas. A intenção de abrir esta casa do Marquês, a espaço expositivo articulava-se exatamente com a potencialidade implícita para desfrutar um caso singular em pleno coração da cidade.

A instalação de Renato Leal ocupou uma das paredes da sala maior do 1º piso onde, através de um grande janelão, se vêem sequências de casario, intercaladas por vegetação espontânea. A opção em desenvolver o “desenho instalado”, baseou-se na proporção e escala ajustadas à parede e estabelecendo uma relação de perspectiva ilusória em *site specific*. A vegetação em bruto e as arquiteturas em declínio das traseiras da Casa e a pacatez vivida quando se permanece no jardim são uma evidência estimulante. Conversam com a regularidade gráfica do desenho. A estrutura deste expande-se na parede, outorgando-lhe perspectiva, volumetria, espessura e alastrando-o pelo chão, espécie de reflexo ou sombra imaginada a partir dos adesivos pretos – elementos gráficos simples e regulares que organizam a composição geométrica transposta do estudo expográfico para a parede. Rebatendo estruturas, grelhas (grids) e redes, as unidades gráficas pintadas a Nanquim, grafite ou marcador, que consubstanciam as séries de desenhos *Céu*, *Oceano*, *Paisagem*, *Nuvens* ou *Superfícies* de Renato Leal, transformaram-se em sinais visuais simples, convertidos à regularização, sob formatos retangulares e redondos absorvendo a densidade da cor preta.



Fig.5 – Renato Leal durante a montagem da exposição na Quase Galeria, intitulada “Dinâmicas do Invisível”, Porto, Maio 2015.

Os materiais escolhidos foram aglomerados de madeira, pintados manual-

mente, num exercício de concentração rigorosa e paciência lúdica. As instalações adquirem formatos e suportes adaptados às áreas definidas no local expositivo, abordando aqui o caso das concebidas para o chão da sala e paredes da Quase Galeria (2º local expositivo desta residência artística), numa outra zona do Porto. O fato do artista ter trabalhado, em paralelo, nos dois locais expositivos, afastados no mapa da cidade, impôs ritmos de deslocação usando o metro e nem sempre a caminhada, como pretendia inicialmente. A captação dos aspetos, mapeados nos trajetos, traduziu-se na necessidade de se impor uma metodologia de trabalho, regulamentada pela persistência matemática, quase totalmente estipulada em estudos prévios que realizou em esboço em São Paulo, revisto e aferido no Porto. Durante a inauguração da referida exposição, os visitantes manifestavam a surpresa perante a natureza do desenho instalado na Casa do Marquês, ponderando acerca da apropriação artística conseguida, por contraste à vivência de funcionamento que outrora o local acolhera. O contraponto ao local da outra exposição de Renato Leal, sediada na Quase Galeria (rua de Vilar), trouxe dificuldades na prossecução do diálogo entre espaços e obras cúmplices e afastadas, não se verificando a mobilidade de deslocação que, inicialmente, se pensara fosse obter adesão positiva por parte do público. Não se verificou que os visitantes, de uma e outra exposição, fossem as mesmas pessoas, embora nalguns casos pudessem coincidir, sendo utentes ou visitantes de ambos espaços. Donde, quer o artista, quer a curadora do projeto, assim como o coordenador da Quase Galeria, terem reunido e ponderado quanto às estratégias mais ajustadas, para uma mais eficaz concretização de projetos ulteriores e similares. Tratou-se, sobretudo, de indagar quais as lacunas logísticas e estratégias da divulgação que prioritariamente precisavam de ser revistas, carecendo uma reflexão e decisões sustentadas, pensando na eventualidade da Casa do Marquês continuar a cumprir objetivos culturais e de intervenção.

### 3.O PROGRAMA DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA DE PEDRO CAPPELETTI:

O primeiro objetivo a concretizar, consistiu num reconhecimento exploratório, empreendido pelo artista, munido somente de um draft que esquematizava alguns traçados e locais na cidade. Este desenho sumário, servindo como mapa improvisado da cidade, continha algumas anotações norteadoras: rio, margens, orla marítima, avenida da Boavista como uma das artérias privilegiadas da cidade, implantação do Politécnico do Porto no campus da Asprela, “ilha” da rua D. João IV... Deste modo, dia a dia, durante cerca de duas semanas, Cappeletti foi tomando conhecimento dos traçados urbanos, incorporando o ambiente envolvente e factual, assim configurando um mapa personalizado em confronto com a efetividade urbana. Tomou como referentes alguns edifícios emblemáticos – pequeno desvio de turista em percentagem ínfima – associados a descobertas de ruínas urbanas que desde início o fascinaram, dando continuidade à missão principada, em março de 2014, por Daniel Caballero<sup>5</sup>, ao qual se seguiu o

---

5 Residência artística de Daniel Caballero em parceria com o artista Pascal Ferreira em

projeto alargado de Karen Lacroix<sup>6</sup>, a partir de janeiro 2015 e finalizado em setembro; a estadia mais breve de Renato Leal<sup>7</sup>, em maio de 2015 e, lembrando a incursão/intervenção de Maurício Adinolfi<sup>8</sup> em outubro/novembro de 2014. Em cada um destes autores, entendidos aqui, como casos de referência apenas, a permanência na cidade do Porto demorou-se e demora-se diferentemente. O período das estadias oscila entre três semanas, um mês ou mesmo um ano, atendendo às circunstâncias pessoais, aos objetivos e natureza da pesquisa, características da investigação, formato institucional para cumprir a produção autoral pretendida.

### 3.1. CAMINHADAS E VENTO NA CIDADE:

Nas pesquisas prévias acerca do Porto, iniciadas em São Paulo após as primeiras reuniões para definir o programa da residência artística - junho e outubro 2013, Pedro Cappeletti assinalou a força dos elementos meteorológicos sobre uma cidade vislumbrada 'à distância'. Sabia da densidade do nevoeiro, da chuva, do vento. Entre os termos factuais e os simbólicos, quando chegou em junho de 2015, permanecendo por 7 semanas, o artista confirmou a evidência desses fatores meteorológicos. Assim, deixou os elementos definirem o processo de criação, dirigindo-os para a execução dos desenhos, impulsionando as ações peromáticas urbanas. Quase de imediato atribuiu-se-lhes a designação agregadora de *windscapes*. Por coincidência, sabe-se da existência do morro da *Pena Ventosa*, como se lê no artigo "História do Porto", tão simples quanto se acede ao artigo *online* da Wikipédia:

*O morro da Pena Ventosa (literalmente monte dos vendavais) é uma saliência granítica coroada por uma plataforma de cotas máximas na ordem dos 78 m, rodeada de vertentes de acentuado declive que descem para o rio Douro e para o pequeno rio da Vila. Estas características da topografia e da hidrografia constituíam boas condições defensivas e foram decisivas para que o alto da Pena Ventosa tivesse sido o sítio original da urbe portuense, primeiramente chamada **Cale** e, depois, **Portus Cale** e **Portucale**.*

---

fevereiro/março 2014 na Quase Galeria /Espaço T, com apresentação do projeto na Escola Superior de Educação.

- 6 Residência artística de Karen Lacroix, designer canadiana radicada em Londres, na UTC de Artes Visuais na Escola Superior de Educação, de janeiro a setembro de 2015, culminando na produção de um livro de artista refletindo os 30 anos do Politécnico do Porto.
- 7 Residência de artista de Renato Leal, acontecendo simultaneamente na *Casa do Marquês* e na Quase Galeria, em maio/junho 2015, concretizando duas instalações *in situ* e tendo sido realizada uma mesa-redonda para debate sobre o conceito e processo de desenho instalado.
- 8 Residência artística de Maurício Adinolfi, mestrando do Instituto de Arte da UNESP (São Paulo) UTC s de Artes Visuais e de Estudos Culturais e Sociais em articulação à permanência no Departamento de Arte e Comunicação da Universidade de Aveiro. Contou com a colaboração: Cátia Assunção (UTC ECS), Clara Sarmiento (ISCAP) e Alunos do Curso de AVTA da ESE/IPP.

Tendo definido as metodologias e procedimentos para atingir os objetivos estabelecidos, Pedro Cappeletti ponderou considerações, nitidamente de ordem fenomenológica, prevendo a receção da paisagem urbana destinada, como se pode ler no texto inédito do artista, escrito no contexto desta residência artística: “O planejamento não só ajuda a apurar a fatura e a consciência prévia sobre o trabalho como também evidencia o contraste entre o que é planejado e o que acontece na prática, assunto que me interessa muito: a distância entre o plano mental e o prático.”

A paisagem urbana percebida, criada pelas caminhadas, para o próprio e os outros, em sua opinião, consubstancia-se em algo invisível como o vento. Embora a sua ação seja quase imperceptível, determina ajustes na vivência quotidiana. Donde, o vento ser o elemento caracterizador, um conversor de ideias que direcionou Cappeletti para identificar correntes de vento no mapa da cidade. Quis assinalar os locais onde a sua força fosse de intensidade suficiente para gerar os seus “desenhos em processo”. Expôs as folhas de papel Fabriano, presas a tábuas de MDF e sob o roçar de folha solta (apenas segura nos cantos superiores) de papel químico. Estas estruturas ficaram expostas às vicissitudes para atingir, e surpreender, com os resultados que obtidos.

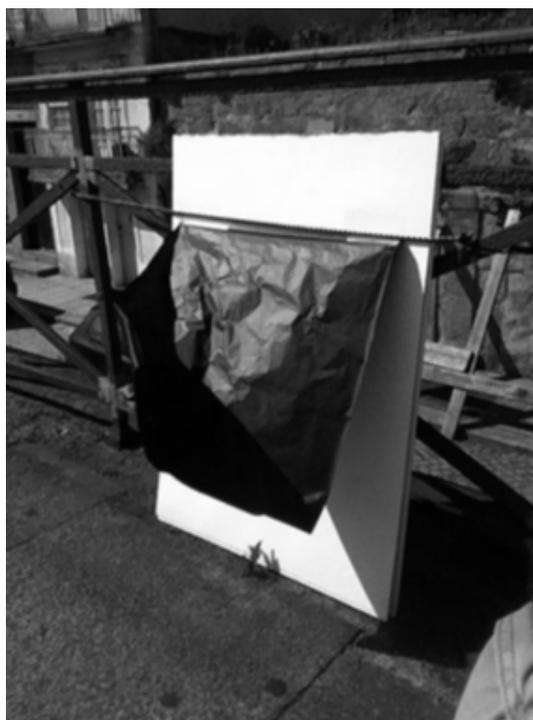


Fig.6 - Pedro Cappeletti - Dispositivo colocado para processo de desenho a ser acionado pelo vento.

A verificação dos locais teve como ponto de partida o reconhecimento das unidades de património edificado e arquitetónico pertença do Politécnico do Porto, dispersas pela cidade, acompanhado por um grupo de investigadores. Nestas visitas participaram: Augusto Lemos, Sérgio Coelho, Prudência Coimbra, António Fernando Silva, Karen Lacroix e Fátima Lambert. Este levantamento dos espaços públicos do Politécnico do Porto é objeto de pesquisa e investigação no âmbito de um outro projeto de investigação sediado também no *inED – Centro de Investigação e Inovação em Educação*, da Escola Superior de Educação do Porto.

Em consonância ao pensamento e ação de Francesco Careri, referindo-se ao caso de Robert Smithson (Careri, 2002, p.14) e o seu grupo foi imprescindível consciencializar a missão de que "...o andar produziu arquitetura e paisagem, 3 que esta prática, quase esquecida por completo pelos próprios arquitetos, foi reativada pelos poetas, filósofos artistas, capazes de ver aquilo que não existe e fazer com que surja algo nela...". Cappeletti age em conformidade a estes princípios, detetando e adicionando ao seu arquivo do urbano mapeado, todos aqueles microlocais de existência quase invisível, nos hiatos das sobreposições arquitetónicas e sequências edificadas. Lembre-se Gordon Matta-Clark quando, nos anos de 1970, decidiu comprar minúsculas frações de terreno, convertendo áreas urbanas "inexistentes" - os "espaços negativos" - em algo configurado através da posse lúcida e comprometida sobre a cidade.

A cidade, configurada ao longo de reorganizações topográficas e cronológicas diversas, evidenciou-lhe identificadores da sua matéria intrínseca. Delineou uma abordagem a partir das "entranhas", propiciando ao visitante da exposição ou àquele que assistisse a ações, a partilha do lugar e a fruição dos desígnios expressos pelo vento: "Qualquer vento lento me varreu do solo, e erro, como um fim de crepúsculo, entre os acontecimentos da paisagem." (Pessoa, 1983)

A cidade – conceito e/ou substância representativa - é um conteúdo recorrente na arte contemporânea, assumindo funções múltiplas, veiculadas através de linguagens visuoplásticas e performáticas particulares. Assinale-se que, neste artigo, os casos focados restringem-se, pertencem às artes plásticas – incluindo 'ação estética/ performance' - em termos de campo criativo e de produção, não menosprezando, por certo, as demais expressões e produções que têm atuado neste pressuposto conceitual ou tomando-o enquanto conteúdo e/ou matéria. Assim entenda-se como as motivações, apesar de corresponderem a escopos díspares, manifestam denominadores comuns, tendo por objetivos: alertar e sensibilizar recortes de públicos específicos; desconstruir e visibilizar para ativar compromissos ideológicos ou estimular experiências socioculturais expandidas.

Quando se está como 'estrangeiro' numa cidade, encaram-se múltiplas possibilidades de 'achamento' de lugares, regozija-se pela disponibilidade em distinguir o evidenciado ou aquilo que esteja sob camuflagem – é o 'olhar do estrangeiro', seguindo definiu Nelson Brissac- Peixoto (Brissac-Peixoto, 1988, p.361-36, esse

olhar que contraria a banalização. Refiro-me a reconhecimento=desvelamento de lugares - vividos (*vécus*) que sobressaindo, se presentificam perante a identidade estrangeira, eivados de certa utopia de espaço e de tempo. São momentos de fruição estética, ainda que os referentes sejam episódios decaídos do urbano.

No caso de Cappeletti, as caminhadas assumiram uma dominância societária densa, de matriz ecologista, voltada para intervenções ‘quase experimentais’ e/ou diretas, instituindo reinos de um imaginário arquetípico. Todos os propósitos visam disponibilizar aos públicos desenhos que suscitem fruições estéticas de radicação antropológica. Ponderou sobre a organização da paisagem urbana, onde a incidência de luz natural e a profusão de vegetação se devem presentificar. Assinalou a disseminação de zonas de ‘fruição’, pontuando em bairros e arruamentos propiciadores de pulmões estéticos de um bem-estar psico-cultural e saudável. Já Thoreau sublinhava quando era necessário para o bem-estar da pessoa, usufruir de ar livre, sentir o sol e a natureza.

Acredita-se que a arborização urbana, a identificação de espaços descontaminados de edifícios, melhoram as condições de saúde e bem-estar dos seus habitantes. Por outro lado, é uma ‘necessidade interior’ parafraseando Kandinsky, usufruir a natureza estética, exprimindo a exaltação da paisagem urbana, para suscitar o bem-estar sensorial, perceptivo e societário. Cappeletti apercebeu-se da diferença do vento, assim como da sua receção em termos psicoafectivos, culturais e científicos - hemisfério Norte e hemisfério Sul, como se um organismo se tratasse. Consulte-se o artigo “Vents”, disponível *online* na *Encyclopédie Universalis*, autoria de Jean Bessemoulin, René Chaboud e Jean-Pierre Labarthe:

Dans l’hémisphère Nord, le vent tourne autour des dépressions dans le sens contraire à celui des aiguilles d’une montre et, inversement, le vent tourne dans le sens des aiguilles d’une montre autour des anticyclones. Dans l’hémisphère Sud, la force de Corolis *dévie les mouvements vers la gauche et on peut constater des phénomènes inverses. Cette loi de la physique peut trouver une application pratique immédiate* : dans l’hémisphère Nord, si on se place le dos au vent, les basses pressions seront à gauche, les hautes pressions seront à droite (c’est le contraire dans l’hémisphère Sud).

Quando Pedro Cappeletti distingue a condição primordial do vento como estratégia, matéria e ideia no processo artístico, trata-se de inovar pelo imponderável, surpreendente e inopinado. Do vento como impulso perceptivo, de valência estética não se ouvira falar. Tanto mais que o vento frio do Norte quando sopra é, por defeito, avesso a simpatias! O vento incorpora-se nos maciços rochosos, desde os pontos mais altos da cidade até às gnaisses da orla marítima e que se estendem pela costa afora, direção à Galiza e descendo até Espinho.

Vento Norte, vento Sul, Vento Leste...provocam condições diferenciadas que obrigam os cidadãos a sua gestão psico-climatérica, nem sempre se vê amena – consciencializando a relevância de experienciar o bem-estar ou não, de fruir a sua permanência fora de casa, pela aceitação do adverso, cedência para sentir a

“cidade”, apesar da condição climática recorrente: chuva, neblina e vento – em qualquer das estações.

A série *Windscares* medeia imposições que o cidadão não pode, nem sabe dominar. Pedro Cappeletti tornou visível, através de duas séries de desenhos acionados/executados pelo vento, a pregnância artística das forças da natureza que redimem a poluição e a contaminação incongruentes. Os locais, decididos pela intensidade das correntes de vento impressionaram, mediante a fricção do papel químico, as folhas de papel de desenho em ato. Converteram-se em ‘residências temporárias’ do dispositivo para desenho que o artista cartografou ‘lés-a-lés’ no mapa da cidade:

- A) Rua do Diu, 444
- B) Praia dos Ingleses
- C) Jardim do Palácio de Cristal
- D) Sacada da Quase Galeria
- E) Casa Abandonada rua de Vilar
- F) Farol da Senhora da Luz
- G) Ponte para a Mesma Margem
- H) Miragaia
- I) Campanhã
- J) Passeio das Virtudes
- K) ESE > relvado
- L) Ilha da rua de D. João IV

Os desenhos “gerados pelo vento” dinamizaram um pensamento crítico sobre o estado estrangeiro, concebidos numa rede individualizadora que o entrou na cidade. Pedro Cappeletti quis aceder ao *corpus* e *anima* urbana através do seu corpo. Sendo o corpo da cidade múltiplo, holista e polícrono. Do todo, progrediu para a individuação, configurada nos termos gregários que o estrangeiro apreende, por deliberação. As suas localizações decidiram enquadramentos “invisíveis” da efetividade – onde os fragmentos paisagísticos se exercem sob desígnio do vento como denominador comum. Nas zonas centrais do Porto, na Foz ou na marginal do rio, as correntes de vento associam-se às correntes de neblina e nevoeiro, transportando-se ao olhar pelo deslocamento, cidade acima e em paralelo ao rio, para quem venha do lado do mar.

A intermediar a produção destes dois subconjuntos de desenhos, apresentados em contexto expositivo na Quase Galeria/Espaço T e no Museu Nacional de Soares dos Reis, aconteceu a *ação estética* no relvado da Escola Superior de Educação, que reinventou os princípios do corpo a agir na geografia e cartografia imaginais, numa filiação à *performance* e à *Land Art*.

### 3.2. AÇÃO ESTÉTICA NO RELVADO: “EXERCÍCIO DE REORIENTAÇÃO PARA UM OUTRO NORTE”

À medida que se orientou na cidade, Pedro Cappeletti detetou os excertos retalhados no casario e mapeou o entrelaçamento de vegetação e ruínas. Por outro lado, as suas idas à ESE, onde sediou parta da residência artística, conduziram-no à realização de uma ação estética *in loco*. A ação consistiu num processo em que o artista recorreu a ferramentas apropriadas para a intervenção no relvado, frente à rua Dr. Roberto Frias. Desenhou/marcou um quadrado de 1m por 1m. A área de solo, sob a relva correspondente a esta medida, foi cavada nas laterais até às raízes, levantando o torrão de terra para ser deslocado 152 graus.



Fig. 7 - Pedro Cappeletti - Ação estética no relvado: “exercício de reorientação para um outro norte”, Escola Superior de Educação, 20 junho 2015.

Pedro Cappeletti reorientou o eixo invisível, medido pelos instrumentos de domínio das viagens atlânticas. As considerações prévias, que direcionaram a metodologia e procedimentos para sua concretização, manifestaram a múltipla coerência implícita, tanto como a simbologia evidenciada. Leiam-se, citando de novo, as palavras do artista brasileiro, - respeitando a sua grafia, no excerto do seu texto inédito:

“Este projeto como outros requer um certo grau de planeamento prévio mas durante sua realização se deparará com percalços não planejados e conta com uma atividade física intensa do ponto de vista muscular e simbólico.

Estes percalços começam durante a fase de implementação, frutos da etapa prévia, a de projeto. E, uso esta palavra, porque não é, necessariamente - e não neste caso - o acaso.

Eles não invalidam a ação mas a recheiam de novos significados: apresentando o projeto à diretoria do Politécnico um professor comenta em relação ao seu nome:

- Orientar é relativo ao Oriente.

Isto deixa o nome do trabalho impreciso, dúbio, mas interessante: quando falamos da relação de Portugal e Brasil, a rota para o oriente é um dos estopins da relação entre estes países.

Reorientação foi o que aconteceu quando o comércio com o oriente se viu tensionado pelo seu novo simétrico, ocidente: as Índias Ocidentais.

Não sei ainda que dificuldades vou encontrar para executar esta ação mas, desde já, esta situação me parece análoga à de empreender uma viagem ou uma residência artística. Não sei onde será o (meu) quadrado exatamente.

Comprei uma bússola para achar sua orientação (nortificação) correta."(...)

É como se eu pegasse um pedaço de terreno para mim.

Situá-lo cardinalmente, delimitá-lo com cordas, cercá-lo com a minha movimentação, meus gestos, minha ação, já é em si uma ação de apropriação. De apoderação de um território mesmo antes de impor-lhe uma nova situação. Sim, a-poder-ação. Uma ação que instaura o poder."

Os desenhos da 1ª série, assim como os da 2ª série reorientaram o Norte, sob auspícios concomitantes. O norte mítico, simbólico, afetivo/conceitual que a bússola e o compasso organizaram em rigor adveio da compreensão iniciática sobre os ventos. A Ação "exercício de reorientação para um outro norte" ficará registada na memória de quem a viu e de quem possa vê-la no registro videográfico ou nas fotografias apresentadas durante a exposição na Quase Galeria.

As suas observações antropológicas, seguindo o raciocínio de Gilles A. Ti-berghien em "A cidade nómada", prólogo a *Walkscapes* de Francesco Careri, "...filosóficas, sociopolíticas e artísticas que o autor nos oferece são colocadas também ao serviço de um propósito de grande clareza, cujo objetivo é conduzir-nos até ao momento atual." (Careri, 2002, p.10) Mediante essas caminhadas por ruas e traçados que se foram sucedendo sem mapa na mão, Cappeletti foi assinalando locais privilegiados pelo soprar do vento, assim constituindo uma nova cartografia da cidade. Apercebeu-se muito bem até que ponto a razão do vento está entranhada na vivência da cidade, de intensidade incontornável em determinadas zonas – repita-se, não propriamente para gáudio de quem a habite...

### 3.3.A PINTURA DO MUSEU E O VENTO NOS DESENHOS

O vento materializou linhas ténues na folha de 200 gramas de papel *Fabriano* por ação da *frottage* do papel químico, sem possibilidade de controlo, senão a vontade do vento. A duração de cada ação/desenho compunha-se de fases:

1. Chegada ao lugar, tendo determinado o tempo de presença do dispositivo,

quer para os desenhos acionados, quer para o artista;

2. Permanência – mais ou menos demorada – do desenho no espaço público ou privado.

3. A variação na demora dos desenhos expostos aos elementos – vento, sol, chuva... - oscilou entre 1 hora e três dias. 4. A decisão de presença decorreu de logística combinada a uma sensibilidade temporalizada pela *praxis*.

5. O tempo exerceu-se sobre si, como manifestou o artista, relembrando a autoconsciência da duração – sobre a qual ponderou Peter Handke, depois de Stº Agostinho, Bergson, Husserl, Bachelard...

A duração obriga ao estado de uma vivência distinta do “ficar”; é lentidão e quietude; a escutar o que o corpo diz quando permanece, pertencendo de forma distendida num segmento de espaço onde, normalmente, se respiraria em trânsito. Todavia, a efemeridade resiste à demora e à duração, esvaindo inexoravelmente a pertença. O vento enxota o efêmero, celebra-o pois o assume como matéria consubstanciada e identitária de sua natureza.

Os 6 desenhos foram apresentados no Museu Nacional de Soares dos Reis apenas durante algumas horas. Durante esta “Ação estética quase instantânea” o público seguiu o percurso conduzido pelo artista no Museu, a que seguiu uma conversa de Pedro Cappeletti com Gabriela Vaz-Pinheiro e Fátima Lambert. O périplo pelas salas da Coleção de pintura quis mostrar nas telas a iconografia dos locais pintados por artistas dos sécs. XIX e XX sobre a cidade.

Cappeletti investigou sobre a circulação do ar/vento nos locais mais prováveis onde esses pintores se posicionaram, trazendo pensamento novo para paisagem antiga. Mais uma vez, se colocou nesses locais da cidade, onde a paisagem entrou direta no papel de desenho, impregnada de carbono dobrado ou estriado, frotando (alusivo a “frottage” que foi um termo inventado pelos artistas surrealistas e que significa esfregar com grafite ou lápis de carvão uma superfície) nuvens de linhas ou algodão em rama. Ficaram as impressões do vento, os seus vestígios recuperando uma das aceções de presença ausentificada que Philippe Dubois argumentou *O Acto Fotográfico*, relativamente aos modos de relação ao mundo que os fotógrafos estabelecem intencionalmente.<sup>9</sup> Neste caso, e não se tratando de registro fotográfico, considere-se a 3ª enunciação: ficam os vestígios que configuram o tempo de George Kubler e o esculpem, diria Andrei Tarkovsky. Nas caminhadas na cidade, existe uma cinematografia que residirá somente na memória do artista, partilhada nos esquemas e mapeamentos aos quais ele nos deixe aceder.

---

9 Philippe Dubois in *Acte Photographique*, Paris-Bruxelles, Nathan-Labor, 1983, referindo-se às conceções de relacionalidade do fotógrafo por sua relação ao mundo, diferenciou entre 3 assunções de mesmidade representacional. Parafraseando um pouco seu pensamento, diria que se constatarem 4 possibilidades: plasmar no fragmento fotográfico o que “se vê”; plasmar no fragmento fotográfico a transfiguração do que “se vê”; plasmar no fragmento fotográfico o que seja um vestígio ou rasto; plasmar no fragmento fotográfico o que seja ausência do visto – na aparência.



Fig.8 - Pedro Cappeletti - Desenho após fricção decorrente da ação do vento.

Entre essas pinturas temáticas do Porto – escolhidas por Cappeletti na Coleção do MNSR, seis delas instituíram um 2º roteiro estético da cidade, integrando a série *Windscape*. Um primeiro conjunto é composto pelos desenhos ocasionados em sítios escolhidos no plano urbanístico da cidade; o segundo decorrente da pesquisa realizada no acervo do MNSR e concretizado ao longo de uma semana. Aqui se mostram os diálogos invisíveis, hápticos e óticos entre as pinturas dos sécs. XIX e XX e os desenhos impulsionados pelas correntes de vento, situados no enquadramento deduzido, propiciado pela leitura de conteúdos iconográficos.

1. *Aspecto da Sé do Porto* – Dominguez Alvarez, 1928
2. *A ponte Maria Pia* – Eduardo Viana, 1920
3. *Aspecto do Porto - Escada dos Grilos* – Armando de Basto, 1917
4. *A Praça Nova* – Armando de Basto, 1916
5. *Vista do Jardim Palácio de Cristal* – Artur Loureiro, 1927
6. *Paisagem (Abertura da rua Alexandre Herculano)* – Henrique Pousão, 1880

O público teve ocasião de conhecer o pensamento, processo e interpretação do próprio artista quer na conversa realizada no MNSR, quer na conversa que ocorreu na Quase Galeria alguns dias mais tarde, conduzida por Susana Piteira.

Em ambas situações as perguntas foram prolíferas, denotando um interesse e a abertura de perspectivas para a fruição da cidade, mediante o ato estético da caminhada, da duração e demora impostas.

#### 4. TERMOS CONCLUSIVOS EM EXPANSÃO

Pedro Cappeletti experienciou e usufruiu de uma postura de investigador artístico e estético, convocando a noção de duração dos ventos, a sua temporalidade e impermanência. As suas pesquisas comprovaram, finalmente, as propostas formuladas, tendo o artista procedido com regularidade e rigor científico pela mediação do processo dos desenhos.

As componentes epistemológicas que direcionam o entendimento estético aplicado, acerca do património urbano, nas suas aceções e tipologias concomitantes, abarcam o arquitetónico, o industrial, o natural...comungando de mesma relevância no urbano. O processo desenvolvido por Cappeletti para a sua produção impregna-se desse 'Umwelt', imbuído por consignações que rasam o sociológico, antropológico cultural-simbólico, ambiental...contribuindo para a fruição do espaço urbano mediado pela percepção do artista como sujeito e operador estético – numa perspectiva fenomenológica – reitere-se a inscrição fundamentadora radicada em Merleau-Ponty e Mikel Dufrenne, como antes foi mencionado. O próprio artista se percebe, providenciando a aproximação à cidade, destacando a empatia a fragmentos, recortes na paisagem urbana.

O Porto caminhado, 'walkscaped', viu-se transposto por Pedro Cappeletti em 'windscape', materializado nos desenhos acionados pelo vento. Esta concomitância feliz estimulou o olhar dos espetadores que possa incidir sobre os trabalhos pensados por Pedro Cappeletti, que foram encaminhados, inicialmente, pelo imprevisto do vento. Cedo se transformaram na imagética das caminhadas por calçadas, ruas íngremes e avenidas criteriosamente perscrutadas. As localizações propiciaram uma apropriação singular da cidade, gerando uma outra espécie de mapas mentais (*vide* Anna Maria Maiolino) devidamente articulado aos mapas da imaginação e da memória (*vide* Ana Hatherly) para conceber o mapa estético fundado em estruturas antropológicas e simbólicas (parafraseando Gilbert Durand) e consubstanciada no imaginário dos elementos/matérias (parafraseando Gaston Bachelard). Efetivamente é questão de estados: gasoso, líquido e sólido.

A diversidade iconográfica e semântica das 'tomadas de vista' sobre a cidade, plasmada nas pinturas patentes na exposição permanente do Museu Nacional de Soares dos Reis, exibem uma noção de cidade que transcende tempo e lugar. O Porto (não) é estranho para quem viaja e chega de fora. Conhecem-se casos, de pessoas que, quando desembarcam no Porto, com objetivo de voltar a Gaia, no momento do regresso, vivenciam uma espécie de chegada em modo 'rewind and go', pois de novo avisando o Porto tão "logo ali": isso é ser-se premonitório de deambulações metódicas. Assemelha-se, então, ao nevoeiro inglês, à 'gâroa' (termo brasileiro para neblina acompanhada de chuva miudinha) de adiante ao

mar da Foz, do lado de lá do oceano. Arrepiam como a frieza das igrejas, a contrastar com a talha dourada por detrás das fachadas. O invólucro da (h)umidade e cinzento que acolhem a soma dos dias, mais do que a sua passagem, expande-se desde o inverno pelas manhãs nebuladas de verão, quem sobe da Foz vê o sol na Avenida da Boavista.

O traçado sinuoso das ruas estreitas, subindo do rio, esconde as memórias que Ruben A. gravou no exílio inglês em *O mundo à minha procura*: “O tempo ali pertencia-me, não eternidades de espera.” (Ruben A., 1992, p.62).

O mapa desenhado por Pedro Cappeletti, na parede da Quase Galeria para a sua exposição, é a síntese do seu pensamento e sensibilidade, conciliados na coleção dos 18 desenhos apresentados. Resume a internalização de segmentos urbanísticos deliberados. Olhando esse mapa desenhado, apercebe-se uma convergência de lugares escolhidos na orla marítima; depois bordeando o rio e dirigindo-se para uma interioridade tímida da cidade. Quase se pode traçar um triângulo, onde o recheio de becos ou ruelas se desregula e que sabe a desaguar do outro lado do Oceano.

Verifica-se, portanto, através dos casos apresentados, que a vivência da cidade, a sua fruição por parte dos três artistas brasileiros, foi incorporada em termos psicoafectivos, críticos e criadores, ainda que diferentemente e de acordo com a especificidade conceitual dos projetos desenvolvidos. A fruição pessoalizada – numa perspectiva fenomenológica – foi singularizada na complexidade própria ao humano, sendo substância estética passível de se consubstanciar em obras, assim demonstrando as variações de alteridade sobrepostas ao que, inicialmente, foi assinalado enquanto fruto de focagens demonstrativas de “polissemia fronteira” entre alheamento/estranhamento e uma (talvez) visão contemporaneizada de ‘Heimat’. Entenda-se por esta terminologia, a interseção intrínseca, ainda que efémera, suscitada pela possibilidade de desenvolver as residências artísticas na cidade. Pretende, portanto, dar-se continuidade a estas situações que deixam os artistas mergulhar em termos vivenciais, descobrir as idiossincrasias da malha urbana, desocultando através dos seus olhares intencionalizados, assinalar detalhes que por vezes são quase invisíveis ou menosprezados, para ampliar assim as reflexões aqui propostas enquanto contribuindo para a fruição da cidade oferecida a “todos” através da criação artística.

## REFERÊNCIAS

- Benjamin, Walter (2001) Paris, capitale du XIXe siècle. Québec: Université du Québec. [http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin\\_walter/paris\\_capitale\\_19e\\_siecle/Benjamin\\_Paris\\_capitale.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/benjamin_walter/paris_capitale_19e_siecle/Benjamin_Paris_capitale.pdf). (Consulta a 16 setembro 2015).
- Bessemoulin, J. Chaboud, R. et Labarthe, J.P. « VENTS ». Encyclopædia Universalis [disponible en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/vents/> (Consulta a 4 julho 2015).

- Brissac-Peixoto, Nelson. (1988). « O olhar do Estrangeiro », O olhar (Org. Adauto de No-  
vaes). São Paulo: Companhia das Letras, pp.361-363.
- Cappeletti, Pedro. (2015). "Alguns pensamentos sobre a ação 'exercício de reorientação  
para um outro norte' (texto inédito).
- Careri, Francesco. (2002). Walkscapes, caminhar como prática estética. Barcelona: Ed.  
Gustavo Gilli.
- Corne, Eric. (2009). Paisagens Oblíquas. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contempo-  
rânea – Coleção Berardo.
- Debord, Guy-Ernest. (1997). « Théorie de la dérive », réédité dans MOSCONI Patrick  
(dir.). *Internationale situationniste*. Paris : Fayard, pp. 51-55.
- Dubois, Philippe. (1983). Acte Photographique. Paris-Bruxelles : Nathan-Labor.
- Hesse, Herman (1978) El Caminante. Barcelona: Bruguera.
- Lambert, Maria de Fátima. (1996). Acerca das tendências d escultura portuguesa do século  
XX. Stª Maria da Feira: Museu Convento dos Lóios.
- Pessoa, Fernando. (1983). Livro do Desassossego de Bernardo Soares. vol.I. Lisboa: Ed. Ática.
- Ruben A. (1992). O mundo à minha procura. vol.I. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Soichet, Hortense. (2013). Photographie & Mobilité – pratiques artistiques contemporai-  
nes en déplacement. Paris: L'Harmattan.
- Thoreau, Henry David. (2013). Caminhada. Lisboa: Antígona.
- AA.VV. "Manifesto Stalker". Disponível online no Website do Grupo Stalker. [http://digi-  
lander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifeso/manifestFR.htm](http://digi-<br/>lander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifeso/manifestFR.htm) (Consulta a 16  
setembro 2015).

#### Lista de Imagens:

Fig. 1 – Cartaz para a mesa-redonda realizada no âmbito da exposição "Ele disse: "não  
gosto de paisagem", Pascal Ferreira e Daniel Caballero, Quase Galeria, Porto, fevereiro-  
-março 2014.

Fig. 2- Daniel Caballero – desenho interpretado por Estudantes da ESE, tendo sido  
pintado nas fachadas da rua D. João IV, processo que decorreu durante cerca de 7 dias  
em março de 2015.

Fig. 3 – Daniel Caballero – Tóxico Trópico, 2015, desenho apresentado em Lisboa,  
fevereiro de 2015, tomado como fundamento para a maquette concebida pelo artista para  
a intervenção de pintura nas fachadas da rua D.João IV no Porto, a realizar pelos Alunos  
do Politécnico do Porto.

Fig. 4 - Renato Leal – "Em expansão" instalação concebida para a Casa do Marquês,  
elementos de vynil (adesivos) colados diretamente na parede. (Programação Ciência do  
Invisível", "Dinâmicas em Expansão"), Porto, maio 2015.

Fig.5 – Renato Leal durante a montagem da exposição na Quase Galeria, intitulada  
"Dinâmicas do Invisível", Porto, maio 2015. (Programação Ciência do Invisível", "Dinâ-  
micas em Expansão")

Fig.6 - Pedro Cappeletti - Dispositivo colocado para processo de desenho a ser acio-  
nado pelo vento.

Fig. 7 - Pedro Cappeletti - Ação estética no relvado: “exercício de reorientação para um outro norte”, Escola Superior de Educação, 20 junho 2015.

Fig.8 - Pedro Cappeletti - Desenho após fricção decorrente da ação do vento.